

**Estéticas de lo popular: apropiación y subversión de la cultura hegemónica en la literatura afrocolombiana contemporánea (Hazel Robinson Abrahams, César Rivas Lara y Amalia Lú Posso Figueroa)**

Tesis para optar al título de  
Doctor en Letras

Presentado por:  
Mag. Jhon Jairo Mena Barco

Directora:  
Dra. Valeria Añón

DOCTORADO EN LETRAS  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA-ARGENTINA

## **Dedicatoria**

*A la memoria de mi madre, su legado, sus enseñanzas y su amor inefable e indeleble que despertaron mis sensibilidades y me arrojaron al mundo para que pudiera saborearlo e interpretarlo.*

*Porque cuando llegó el cansancio, el desánimo o el desencanto, su recuerdo y las huellas de su reciedumbre fueron mi inspiración, mi acicate y mi desafío.*

## Índice

### Introducción

- i. La urgencia del tema afrocolombiano en la agenda académica \_\_\_\_\_ 5
- ii. Sobre las categorías de análisis y la organización de los capítulos \_\_\_\_\_ 7
- iii. Dos asuntos pendientes \_\_\_\_\_ 17

### Capítulo I

- 1.1. Reflexiones pendulares: apuntes sobre raza, etnicidad y mestizaje \_\_\_\_\_ 19
- 1.2. Discusiones en torno al concepto de literatura afrocolombiana \_\_\_\_\_ 27
- 1.3. Hazel Robinson Abrahams, César Rivas Lara y Amalia Lú Posso Figueroa:  
expresión africana en el contexto de una apropiación y subversión de la cultura  
hegemónica europea \_\_\_\_\_ 40
- 1.4. En torno a la definición de lo popular \_\_\_\_\_ 45
- 1.5. Armando la bisagra conceptual: de qué trata la religiosidad popular \_\_\_\_\_ 50
- 1.6. Anotaciones sobre cuerpo y sensibilidades en la cultura popular afrocolombiana \_\_\_\_\_ 55

### Capítulo II

- 2.1. Hazel Robinson Abrahams: una escritura con olor a selva y mar \_\_\_\_\_ 62
- 2.2. Caos en el paraíso caribeño: la religiosidad en *No Give Up, ¡Maan! ¡No te rindas!*  
\_\_\_\_\_ 66
- 2.3. Endogamia, exogamia y relaciones filiales: afectos y sensibilidades en tensión \_\_\_\_\_ 84
- 2.3.1. Sobre miedos y pulsión de sentidos \_\_\_\_\_ 85

2.3.2. Endogamia, exogamia, relaciones filiales y moralidad en Henrietta	94
--	----

### Capítulo III

3.1. César Enrique Rivas Lara: el narrador de la afrochocoanidad	114
3.2. La religiosidad en <i>Relatos fantásticos</i> : entre fuerzas sacras y mediadores enigmáticos	126
3.3. Muerte y superstición en la cultura popular afrocolombiana: afectos y sensibilidades en el vaivén	138

### Capítulo IV

4.1. Amalia Lú Posso Figueroa: una pluma erótica al ritmo de <i>Vean vé, mis nanas negras</i>	167
4.2. Religiosidad y construcción de sensibilidades en <i>Vean vé, mis nanas negras</i>	174
4.2.1. El cuerpo femenino como templo: adoración al ritmo de fuerzas centrífugas y centrípetas	176
4.3. Resignificación de femineidades y masculinidades: genitalidad y retórica amatoria en <i>Vean vé, mis nanas negras</i>	193
4.4. Sensibilidades transeúntes: poética de los sentidos olvidados	210
<b>Conclusiones</b>	225

<b>Bibliografía</b>	231
---------------------	-----

## Introducción

### i. La urgencia del tema afrocolombiano en la agenda académica

Desde mediados del siglo XX las poblaciones afrocolombianas han sido estudiadas por parte de la Historia y la Antropología, principalmente. En las últimas dos décadas del siglo pasado, motivadas en gran medida por la *Constitución Política de Colombia* de 1991 y la *Ley 70* de 1993<sup>1</sup>, disciplinas como la Sociología, la Ciencia Política y la Economía se han interesado por investigar diversas realidades sobre las comunidades negras colombianas. No obstante estos valiosos esfuerzos, la presencia del tema afrocolombiano en la literatura nacional, en particular, y en la literatura latinoamericana, en general, todavía conserva un lugar secundario en la academia. De ahí que en Colombia la *Ley 1381* de 2010<sup>2</sup> referida al reconocimiento, protección y promoción de la diversidad lingüística y cultural de los pueblos indígenas y afrodescendientes, plantee un reto a los centros de estudios sobre literatura colombiana y a la crítica nacional: la inclusión de las producciones literarias afrocolombianas, pues se trata de presentar y entender esas otras formas de crear literatura que hacen parte de la gran riqueza cultural del país. Así las cosas, la presente investigación, inserta en el complejo universo de los estudios culturales, se propone realizar un valioso aporte al estudiar parte de la obra literaria de la sanandresana Hazel Robinson Abrahams y los chocoanos César Rivas Lara y Amalia Lú Posso Figueroa, quienes configuran representaciones de la identidad afrocolombiana desde la literatura.

Los estudios culturales articulan un amplio espectro de temáticas en la acometida por descifrar los significados que les atribuyen los sujetos a las prácticas y los imaginarios culturales. Las dinámicas y los debates que se disparan en las interacciones entre los grupos

---

<sup>1</sup> En su Artículo 1° se consigna como objeto de esta Ley “reconocer a las comunidades negras que han venido ocupando tierras baldías en las zonas rurales ribereñas de los ríos de la Cuenca del Pacífico, de acuerdo con sus prácticas tradicionales de producción, el derecho a la propiedad colectiva, de conformidad con lo dispuesto en los artículos siguientes. Así mismo tiene como propósito establecer mecanismos para la protección de la identidad cultural y de los derechos de las comunidades negras de Colombia como grupo étnico, y el fomento de su desarrollo económico y social, con el fin de garantizar que estas comunidades obtengan condiciones reales de igualdad de oportunidades frente al resto de la sociedad colombiana” (1993).

<sup>2</sup> En el Artículo 1° se establece que es objeto de esta Ley “garantizar el reconocimiento, la protección y el desarrollo de los derechos lingüísticos, individuales y colectivos de los grupos étnicos con tradición lingüística propia, así como la promoción del uso y desarrollo de sus lenguas que se llamarán de aquí en adelante lenguas nativas” (2010).

humanos, y como producto de las relaciones de poder, interrogan constantemente la manera como los individuos interpretan el mundo y construyen su identidad. Concepto este –el de identidad– que incita su revisión, pues a veces resulta evanescente. Asumimos que se trata de una construcción sobre la base de una historia que propone un derrotero. Hall plantea que “aunque parecen invocar un origen en un pasado histórico con el cual continúan en correspondencia, en realidad las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser” (2003: 17). La apuesta literaria de Hazel Robinson, Rivas Lara y Posso Figueroa sustenta la identidad sobre la base de quiénes somos configurando una expresión de las tradiciones africanas desperdigadas en Colombia y América. Por supuesto que no pretenden una reproducción mimética y anodina de esos imaginarios, más bien una representación. Hall se sitúa en este último punto y niega que se trate de saber “quiénes somos o de dónde venimos sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos” (2003: 17). La construcción de la identidad la concebimos como un conocimiento de las raíces –no exactamente una imitación o una mutación al modo de vida del ancestro– para autorreconocerse y entender el derrotero de esa representación cultural. Y la afirmación de esa identidad implica, como precisa Hall, “reprimir lo que la amenaza”. Ello explica que el discurso de Robinson Abrahams, Rivas Lara y Posso Figueroa, como el de otros escritores afrocolombianos, sea incisivo en las reivindicaciones de la gente negra, quienes, en esa lucha de poderes, tanto en el escenario colonial como en el poscolonial, han sido deslegitimados.

Después de leer a estos escritores e investigar su formación intelectual, se encontró que realizan en su producción literaria procesos de apropiación de la cultura hegemónica eurocéntrica y subversión de sus recursos, al crear historias que sirvan como expresión de la identidad afrocolombiana. Entendemos que se está frente a un esfuerzo descolonizador poco visible en apariencia y producto de un ejercicio complejo de escritura que intenta legitimar el material popular en disputa con la alta cultura. El corpus seleccionado nos permitirá abordar el tema de lo popular desde dos géneros distintos: cuento y novela. Ello obedece a que se ha asumido el reto de liberar la investigación de ciertos estereotipos forjados por la crítica especializada, tanto en Colombia como en Latinoamérica, al caer en el sitio común de circunscribir las producciones literarias afrocolombianas al plano de la oralitura, casi se da

por sentado que se trata solamente de relatos orales, cantos, coplas, mitos, pero se ha explorado poco en la novela y el cuento afrocolombianos como se demostrará en cada capítulo. Los textos comprueban que la apropiación y subversión de la cultura hegemónica eurocéntrica está atravesada por una peculiar representación de lo popular, ya que en las obras advertimos un proyecto estético con el cual los escritores narran saberes ancestrales y describen la cosmovisión afrocolombiana, evocan una historia compartida; de modo que representan toda una identidad africana desde la literatura. Esta expresión de los imaginarios heredados de África apunta a una descolonización cultural y la subversión de las técnicas narrativas y los artificios de la cultura hegemónica eurocéntrica, en aras de la preservación de un patrimonio ancestral.

## **ii. Sobre las categorías de análisis y la organización de los capítulos**

La investigación está organizada en cuatro capítulos. Demostraremos la manera en que en las obras se configura una representación estética de la religiosidad popular, de modo que lo religioso dinamiza la propuesta literaria de estos escritores afrocolombianos y permite descubrir procesos de apropiación, resistencia, negociación y subversión de saberes. Articulada con esto, la segunda categoría de análisis tiene que ver con los afectos y las sensibilidades que se gestionan en las interacciones de los grupos humanos en tensión. Nos detendremos en el plano corporal y sensible para interpretar los dispositivos a través de los cuales los cuerpos se reconocen a sí mismos, interactúan con los otros y desautomatizan los sentidos para aprehender el mundo. El trabajo interpretativo que se presentará en los capítulos, a partir del corpus seleccionado, irá abordando disquisiciones sobre racismo y racialismo, etnicismo y mestizaje, que las obras mismas ponen sobre la palestra, posibilitando el entendimiento de la apuesta estética que construyen Robinson Abrahams, Rivas Lara y Posso Figueroa como mecanismos de protesta y reivindicación de la cultura afrocolombiana desde la literatura.

El primer capítulo es de carácter teórico. Constituye el andamiaje conceptual para la posterior interpretación crítica de las obras en los tres capítulos subsiguientes. Primero desarrollaremos una discusión sobre algunas categorías que atraviesan la interpretación de las obras literarias seleccionadas para el corpus de la investigación. Nos apoyaremos,

principalmente, en Aníbal Quijano, Rita Segato, Eduardo Restrepo, Walter Mignolo, Frantz Fanon, Serge Gruzinski y Laplantine y Nous para presentar unas apuntes sobre raza, racismo, etnia, etnicismo, mestizaje. Después, haremos una reconstrucción histórica del concepto de literatura afrocolombiana, sin la ambición de haber agotado el tema, teniendo como referentes los trabajos de Laurence Prescott, Rogerio Velásquez, Manuel Zapata Olivella, Silvia Valero, entre otros. Resultará especialmente esclarecedor el estudio que hace el barbadense Edward Kamau Brathwaite porque nos permitirá inscribir la obra artística de los escritores del corpus en el plano de una literatura de “expresión africana” que trabaja sobre el material popular para transformarlo en experimento literario. Como quiera que en el corpus se abordan realidades y sujetos populares, entonces, en la tercera parte de este capítulo nos detendremos en entender de qué trata la cultura popular. Aquí los postulados de Stuart Hall y Néstor García Canclini serán la fuente principal que nos desplegarán perspectivas críticas para entender el tema. Comprendido esto, ya está el contexto para abordar en las dos últimas partes, primero, a qué remite la religiosidad popular. El antropólogo y sacerdote peruano Manuel Marzal nos ofrecerá un contrapunto entre esta y la religiosidad oficial. Miguel Alvarado y Jaime Moreno nos ayudarán a completar el análisis. Observaremos que las pesquisas de Moreno, aunado con la interpretación que hace Mijaíl Bajtín de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, serán la bisagra conceptual para entender el tipo de religiosidad que se establece en el corpus. Finalmente, realizaremos algunas anotaciones sobre cuerpo y sensibilidades sustentados en David Le Breton y Gabriel Giorgi, principalmente.

En el segundo capítulo comenzará el análisis crítico del corpus. Se abordará la obra de la escritora Hazel Robinson Abrahams, quien cuenta que nació en San Andrés, en 1935. Amó a un norteamericano que se hospedó en el hotel donde trabajaba. Se enamoraron, se fueron a vivir juntos, tuvieron dos hijos, participó en política por primera vez y luego se casaron tras sofocar una que otra exigencia católica. Llegó un hijo más. Se trasladó a Bogotá y continuó participando en política, aunque los resultados nunca fueron tan halagüeños. Estuvieron radicados en Costa Rica, también en los Estados Unidos por un largo tiempo, pero los lazos con la tierra de sus orígenes la hicieron regresar husmeando historias, fragmentos de relatos aquí, retazos de narraciones añejas sobre los inicios en la Isla contados por los abuelos, transeúntes seniles que hurgaban en los recovecos de su memoria y se detenían allí, justo allí



en esa “época en que las islas conocieron el silencio. Los animales y la vegetación vivían con libertad para crecer y multiplicarse. Los árboles de cedro, crecían hasta la altura deseada. Los cangrejos construían trincheras con dos y tres salidas. Las iguanas y los caimanes de Providencia se arrastraban sin temor por las montañas” (Robinson, 2016: 3). Y Hazel comenzó a tejer sus crónicas, luego sus novelas, teniendo como numen y referente a la Isla, la de antes, la prístina; la de ahora, el revoltillo.

Cuando se lee el artículo de Hazel Robinson, titulado “El futuro no llega sin que cada uno haga algo”, en el cual hace confidencias sobre su vida, queda la percepción de que se está frente a una intelectual isleña que deja correr su pluma con seductora sinceridad y desparpajo. Evidentemente, sus palabras están investidas de una libérrima cadencia que nace sola y se mueve al vaivén de las olas de ese mar multicolor empotrado en el Caribe. Los datos biográficos van despertando una simpatía por Robinson, como cuando se llega a San Andrés y ese viento transido de sal y almizcle a pescado arrulla y conquista sin previo aviso. A Hazel, como a Amalia Lú, les gusta contar. Tal vez porque vivió silenciada en sus primeros años de vida, pues la abuela pensaba que “los niños debían verse, pero no escucharse. Uno no participaba, observaba todo, miraba todo, pero nunca hablaba” (Robinson, 2013: 11). Por eso le impele un afán por hablar de sí, de la isla, de los orígenes, de la llegada, de la mezcla, del Puerto Libre, de todo.

Robinson Abrahams, apenas siendo bachiller, inició a escribir historias sobre San Andrés. La oportunidad que le brindó el maestro Guillermo Cano para que publicara sus escritos en el periódico *El Espectador* le abrió paso. Reconoce que su inicio “no fue decidido, las circunstancias me eligieron. Sin mucho a favor de la buena literatura, pero *El Espectador* me invitó a exponer mis observaciones sobre las consecuencias de lo que estaba pasando en las Islas con el régimen de Puerto Libre” (Ruiz y Robinson, 2016: 9). Así, publicación tras publicación, fue adquiriendo reconocimiento en Colombia durante más de tres décadas, como la gran cronista del Archipiélago de San Andrés y Providencia. Con sus crónicas abrió una importante ventana para mostrarle a Colombia y al resto del mundo la riqueza cultural y geográfica de esta región caribeña, la biografía de personajes significativos, así como los intrínquilis de su fundación “más allá de las imágenes estereotipadas del turismo” (Castillo, 2016: 13). Sus publicaciones dominicales bajo el nombre “Meridiano 81” fueron

consolidando desde San Andrés una pluma prolija y consistente que se vuelve más llamativa y se aprecia más madura cuando se conoce su primera novela.

La novela *No Give Up, ¡Maan!* inserta a Hazel en la breve lista de escritoras caribeñas que se han abierto paso en el cerrado –y marcadamente masculino– canon literario colombiano, donde también sobresale la barranquillera Fanny Buitrago. Si bien *No Give Up, ¡Maan!* fue la primera novela de Robinson Abrahams, su universo ficcional isleño se fue consolidando con la posterior publicación de *Sail Ahoy* (2004) y *El príncipe de St. Katherine* (2009). La versión de *No Give Up, ¡Maan! ¡No te rindas!* que publicó el Ministerio de Cultura de Colombia en 2010, como parte de la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana*, aparece en el libro tanto en la versión en español como la traducción al inglés. Nuestra lectura e interpretación se circunscribe a la versión en castellano. Relata la conformación de un grupo social donde las jerarquías de poder están claramente establecidas y determinadas por la cuestión racial. Allí conviven cinco plantadores blancos, tres de ellos casados con mujeres blancas y los otros dos son solteros, Además, se encuentra el sacerdote Birmingham radicado en la casa de la Misión que lo envió para esas tierras con el propósito de evangelizar. Lo acompañan la negra *tante* Friday, encargada de los oficios domésticos de la casa cural y el mulato George, quien es hijo de una esclava negra y un blanco. Se cuentan también más de doscientos esclavos negros. La última en aparecer en el ambiente es la joven Elizabeth, sobreviviente del naufragio de un barco proveniente de Inglaterra, ella fue rescatada por el mulato.

El escenario ficcional es la isla Henrietta, que sufre una tormenta que arrasa con los cultivos de algodón y pone al descubierto los temores de sus habitantes, una emocionalidad que revela la vulnerabilidad humana. Tras la catástrofe se discute si cambiar el cultivo de algodón y optar por el de coco, pues se debe garantizar la estabilidad económica de la isla. Esta obra, aunque también recrea la historia de amor entre el mulato George y la recién llegada mujer blanca Elizabeth Mayson, se interna en los orígenes de una isla en la cual interactúan dos grupos humanos: negros-esclavos y blancos-amos-dueños del territorio, atravesados por una tensión cultural que, mediada constantemente por los avatares de la naturaleza, permite descubrir las distintas representaciones del mundo que cada grupo humano defiende.

Se ha escogido para el corpus de esta investigación la primera novela de la sanandresana, puesto que nos inscribe en la iniciación de una nueva estética de expresión africana y demarca la ruta para comprender el universo caribeño que construye Hazel Robinson, siempre relevando esa porosidad que se cuece a la sazón de un sincretismo cultural sobreviviente entre los grupos étnicos presentes en el Archipiélago. Esta edición de 2010 está prologada por el docente e investigador de la Universidad del Atlántico en Colombia, Ariel Castillo Mier, y se divide en trece capítulos. En este segundo capítulo presentaremos cómo a través de la novela la escritora demuestra su preocupación por llevar la mirada hacia la memoria histórica y establecer presupuestos en cuanto a los efectos de la colonización, la concepción de un sujeto colonial y los procesos de construcción de la identidad isleña. En la obra se puede seguir una línea de tiempo que nos insta en discusiones que tienen como telón de fondo el mestizaje y nos ubica en los procesos de asimilación, negociación y subversión de la cultura eurocéntrica que han realizado las comunidades afroisleñas como una estrategia para garantizar la supervivencia de su cosmovisión y su ancestralidad.

Teniendo como base teórica las investigaciones de Aníbal Quijano y Peter Wade respecto al mestizaje y el racismo; los ensayos de Mara Viveros alrededor del blanqueamiento, la moralidad y la racialización del poder en Latinoamérica; Martín Lienhard, Jorge Cañizares-Esguerra, Frantz Fanon y Manuel Zapata Olivella en relación con las complejidades que encierra la colonización, entre otros autores, podremos entender cómo desarrolla Robinson Abrahams una nueva estética de lo popular desde dos dimensiones críticas: 1. La religiosidad, estableciendo de qué forma los grupos humanos que conviven en la isla Henrietta se aferran a sus representaciones espirituales: por un lado, las esferas jerárquicas con la participación protagónica del sacerdote, intentando imponer el inventario de doctrinas propias de la religiosidad hegemónica; en otro orden, los subalternos manteniendo conexión con los imaginarios heredados de África y amenazados en América. Destacaremos los procesos de resistencia, negociación, apropiación y subversión que se producen en sus interacciones. 2. Los afectos y las sensibilidades que se tensan al construirse lazos filiales y relaciones amorosas endogámicas y exogámicas en este microcosmos colonial donde impera la racialización del poder.

En el tercer capítulo nos centraremos en el escritor César Enrique Rivas Lara. Sus orígenes remiten a una época turbulenta en la historia de Colombia cuando Mariano Ospina Pérez fue elegido presidente de la nación, luego de ser audazmente candidatizado por el partido Conservador aprovechando la división de los liberales que, por un lado, apoyaban a Jorge Eliécer Gaitán y, por el otro, a Gabriel Turbay. Rivas Lara nació en el municipio de Riosucio, departamento del Chocó, un 30 de noviembre de 1946. Cuando el 9 de abril de 1948 Gaitán fue asesinado, se desencadenó una etapa muy difícil en Colombia conocida como La Violencia, que traía sus antecedentes desde 1946 (Silva, 1997). Los odios por motivos políticos condujeron a la muerte de muchos ciudadanos, especialmente campesinos. El Chocó sufrió los embates de una guerra que arrancó la tierra a los campesinos y los mató por el solo hecho de no ser conservadores. Rivas Lara y su familia tuvieron que desplazarse a Quibdó, la capital de Chocó, huyendo de esta violencia. Para esa época tenía tan solo seis años.

Su padre, buen comerciante, consiguió comprar una casa grande en la tradicional Carrera Primera, diagonal al convento, la misma calle en la que solo vivían blancos y aristócratas. Su padre, quien siempre decía que “sus hijos debían estudiar para ascender a la libertad y no ser esclavos de nadie” parafraseando al reconocido político y activista chocoano Diego Luis Córdoba, viejo amigo de don Adán, se esforzó por encontrar escuela para sus pequeños. Rivas Lara comenzó sus estudios en la Escuela Pública Lisandro Mesa, luego pasó a la Escuela Anexa a la Normal para Varones. Mientras se formaba en este plantel recibió la visita del Sacerdote Pedro Grau y Arola quien, junto a los hermanos claretianos, había fundado en 1956 el Colegio Antonio María Claret. En este plantel solamente aceptaban jóvenes blancos, de esta manera, Rivas Lara y sus hermanos fueron los primeros estudiantes negros en la institución. Allí tuvo una experiencia particular atravesada por el racismo, pues el Chocó vivía para la época los rezagos de la colonización y, en medio de una sociedad racializada, los convencionalismos y la etiqueta social apuraban la reproducción de conductas discriminatorias hacia la gente negra.

El que para entonces era un adolescente se afincó en sus costumbres, conoció a fondo las tradiciones de su cultura y de estos imaginarios construyó toda una estética popular afrocolombiana. De ahí que Rivas Lara cuenta en su producción literaria con más de treinta

obras articuladas con un especial tratamiento de la cultura y el folclor chocono intentando expresar la identidad africana. El escritor transita por diversos géneros: la poesía, la oralitura y tradición oral, los estudios biográficos, el cuento, la novela y el ensayo. La poesía fue el género en que inició y sin lugar a dudas, no es el más trabajado por este autor, de ahí que, desde la publicación de sus dos poemarios en 1968 y 1969, no ha vuelto a divulgar ningún otro. El escritor afirma que “el estilo seco y preciso y la capacidad para resumir en los protagonistas su propia vida tan bien logrados en la pluma de Ernest Hemingway conquistaron su gusto literario” (Mena y Rivas, 2012). Estos rasgos que destaca del escritor estadounidense permean sus cuentos. En ellos se observa la nostalgia del autor por la vida y sus problemas, así como la conexión muy intimista entre la realidad del autor y su contexto con la realidad ficcional de sus personajes y sus conflictos.

Al revisar las novelas y los cuentos del chocono se aprecia la construcción de diálogos directos, cortos, precisos, pero que no pierden el suspenso. Se anuncia constantemente al interlocutor con expresiones recurrentes como “dijo”, “contestó”, “le preguntó”, “inquirió”. De esta manera, los diálogos se tornan un tanto planos, predecibles. En cuanto a los personajes, se puede comprobar cierto heroicismo y el engrandecimiento de sus hechos, sin embargo, los héroes no son del talante helénico, sino que se erigen tras el cumplimiento de un código de honor que generalmente resulta del convencimiento de un bien común o la defensa de una ideología que puede ser política, religiosa, racial, mítica, etcétera. Tómense como muestras héroes con el talante del audaz joven político Abel Centeno de *Tragicomedia de burócratas* que se enfrenta al embaucador Matías Moscote y lo desenmascara ante el Congreso devolviéndole la paz y el honor a su región; Manuel María Doraballo, personaje principal del cuento “Muerte en el patíbulo” (1999: 51), quien prefiere la pena de muerte antes que renunciar a la defensa de los intereses de su pueblo negro, por citar solo dos ejemplos.

De Rivas Lara se ha escogido para el corpus su libro titulado *Relatos fantásticos* que es una colección de cuentos donde condensa una valiosa muestra de la tradición oral del Chocó y el Pacífico colombiano. La primera edición se realizó en mayo de 2006; la siguiente, en el 2007; ambas a cargo de una pequeña editorial llamada Lealón. Entre las dos ediciones no hay diferencias sustanciales, solo se corrigen, en la segunda, detalles de puntuación y redacción,

pero los relatos continúan íntegros en su contenido. El color de la presentación cambia del verde a un azul oscuro. La imagen de la carátula se mantiene: es la pintura de una escena fantasmagórica que se desarrolla posiblemente en un cementerio. Al parecer, se trata del retrato de una lápida antigua, sobre la cual se ha pintado una cruz negra, cierta mancha de sangre. En el ambiente se arremolinan hojas y flores secas, movidas por el ímpetu misterioso, tal vez de un viento recio, una tormenta, o el hálito arrebatado de quién sabe qué fuerza alocada. En el fondo del cuadro se advierte tenuemente el asomo de alguna fotografía humana. En todo caso, es la confluencia de imágenes confusas, polisémicas, que de entrada involucran al lector con las temáticas de los cuentos.

*Relatos fantásticos* es una colección de cuentos que condensa una valiosa muestra de la tradición oral del Chocó y el Pacífico colombiano. La obra desarrolla veintitrés historias que recogen hechos cotidianos, populares, a partir de situaciones diversas, algunas aparentemente fútiles; otras, engrandecidas por el elemento mítico-religioso. El autor toma distancia de los hechos acudiendo al artificio de concederles la palabra a narradores protagonistas, en otros casos testigos o en tercera persona, a los cuales se les advierte conmovidos por el hecho misterioso que relatan. El lenguaje coloquial enriquecido por expresiones populares, le añade verosimilitud a los hechos; pues son campesinos, curanderos, lustrabotas, etc., quienes toman la voz en la narración para contar sus experiencias o las del vecino. En algunos relatos los protagonistas o los testigos de los hechos, que fungen como voceros, se autopresentan contando detalles minuciosos que los identifican con algunas costumbres del Pacífico colombiano. Las historias en su conjunto configuran una polifonía, son material oral cubiertos con el ropaje de la escritura, pero sin perder su carácter popular. Los títulos remiten a situaciones paradójicas, sincréticas, sobrenaturales, pero que son entendidas dentro de la cosmovisión afrodescendiente.

Analizando la obra en su totalidad es posible agrupar los cuentos en torno a dos grandes temas: la muerte y la superstición, que a su vez están dinamizados por la brujería y el erotismo. Entonces, la tarea en la primera parte de este capítulo será entender una religiosidad afrochocoana basada en el establecimiento de entidades espirituales que fungen como mediadoras entre los humanos y las fuerzas que consideran superiores dentro de la cosmovisión afrocolombiana. Apoyados en Gerard Genette rastreamos, siguiendo las

“focalizaciones” del narrador, si esa mediación se efectúa desde adentro o desde afuera de la diégesis. También nos servirán los postulados de Manuel Marzal y las investigaciones etnográficas de Sergio Mosquera para sustentar que en los cuentos se desenmascara una cultura popular afrochocoana que se apropia de un conjunto de creencias y símbolos religiosos pertenecientes a la tradición religiosa judeo-cristiana, pero a los tales les ha conferido un significado propio dentro de la cosmovisión afrodescendiente. En la segunda parte del capítulo tendremos como teórico principal a Tzvetan Todorov para delinear las características principales del género fantástico, clásico en la literatura hegemónica. Descubriremos que Rivas Lara explora en la estética de lo fantástico y despliega una poética de la muerte y la superstición como estrategia literaria para representar los imaginarios afrocolombianos alrededor de estos temas. Primero se apropia del género y luego lo resignifica, de modo que los relatos sean expresión de su visión de mundo.

El último capítulo corresponde a la producción literaria de Amalia Lú Posso Figueroa. Una escritora que nació en noviembre de 1947, al ritmo del llorar. Es oriunda de Quibdó, la capital de Chocó. Esa tierra curtida de gente negra que se arremolinan en las calles durante el mes de septiembre para bailar al son de la chirimía que se toca en las fiestas de su patrono San Francisco de Asís o San Pacho, como lo llaman en devota confianza. Su nombre de pila es Amalia Lucía Posso Figueroa, ese fue el que eligieron para ella su padre, Augusto Posso, y su madre, Maya Figueroa. Pero ella decidió homenajear a sus nanas y se firma Amalia Lú porque estas, sus nanas, siempre la llamaban “la niña Amalia Lú”. Tener nanas en Quibdó era un privilegio, una costumbre de las familias con mejores recursos económicos. Amalia Lú tuvo de todo. Su padre era empleado del Banco de la República, la única entidad bancaria que prestaba sus servicios en esta zona austera donde, como dice Posso Figueroa, “todo lo había de a uno”. Su madre trabajaba como enfermera en el único hospital que tenía Quibdó.

Amalia Lú se la ha pasado hurgando en las entradas y salidas del cuerpo en búsqueda de un nuevo ritmo. Su vida en Quibdó fue muy alegre. Cuenta que “me mojé el aguacero, me abrazó el calor, el viento me levantó la falda empapada en sudor; el pacó y el manduro aromaron mi espacio, el borojó y el marañón pusieron sabor en mi lengua, el río Atrato llevó mis ojos a viajar, la chirimía con su música enseñó mi cuerpo a cimbrear” (2018: 15). Todo ese remolino de aventuras en la capital chocoana la fueron zambuyendo en la cultura

afrodescendiente, y es por ello que en sus cuentos se apropia de toponímicos, canciones, la gastronomía, creencias populares y el habla cotidiana de la gente negra de esta región del Pacífico colombiano. Pero ellas, sus nanas negras, fueron depositando en su memoria un inventario de historias gráciles y llenas de picardía. Confiesa Amalia Lú que la “llenaron de fantasías las interminables tardes plenas de relatos bulliciosos, acariciándome, al mismo tiempo que borboritaban las palabras en zigzag” (2018: 15).

*Vean vé, mis nanas negras* es una colección de veintiséis relatos en torno al ritmo de mujeres que se pasean por los recovecos del Chocó. Ya sea en el río, a bordo de una champa, como en el caso de Fidelia Córdoba con quien se abren las narraciones contándonos que tenía el ritmo en las tetas. Sus pezones “señalaban al norte y al sur, al oriente y al occidente, arriba y abajo, al centro y adentro; marcaban siempre la ruta correcta” (Posso Figueroa, 2018: 17). También las hallaremos en tierra firme, como lo estaba la nana Honoria Lozano, rastrillando su condé al sentarse inquieta, picante, sofocante, sobre cualquier superficie que le sirviera de cómplice. Su ritmo estaba en el sentar y, entonces, “bastaba con que se moviera sobre el asiento para enloquecer a todos los que estuvieran mirándola, y de paso al condé y al gallito de su condé” (Posso Figueroa, 2018: 107). Son nanas inquietas, vivaces, itinerantes, mozas y viejas, gordas y flacas, instruidas y empíricas, en todo caso, damas que se mueven según los avatares de la vida. El ritmo de los relatos lo determina el comportamiento femenino. Las nanas se van declarando, desnudando, desinhibiendo, como quienes se descubren desde adentro, desde su mismidad, por su cuenta, por su llamado interior, su estar en el mundo. El ritmo de las nanas tiene su propia fuente y sus escampaderos. Son ellas las que se empoderan en cada cuento y se retratan a su arbitrio, se entregan combativas frente a todo aquello que les haga morir las palabras, los quejidos, el ritmo, la protesta, la súplica, doquiera germine. Si bien el tema de las luchas reivindicatorias de la gente negra es un asunto recurrente en la literatura afrocolombiana, casi siempre mediante abordajes similares. Cautiva la atención que Posso Figueroa, sin replegarse de esta que también es una de sus preocupaciones literarias, construye una estética única, seductora, planteando el contrapunto entre ritmo y literatura traspasado por un nervio incitante que es el erotismo, la sensualidad del cuerpo, casi siempre el femenino.



En suma, en el cuarto capítulo, teniendo como base los aportes de Jaime Moreno al postular que la religiosidad popular se nutre de vivencias cotidianas, festivas e improvisadas, pero que, al igual que la oficial, implican una preceptiva ética que en la popular responde a la energía de fuerzas naturales, demostraremos que en la obra de Posso Figueroa se elabora una religiosidad de carácter paródico donde el cuerpo femenino es resemantizado y elevado a la categoría de templo del cual emergen fuerzas o virtudes que atraen o alejan a los adoradores. Se trata de una estrategia discursiva para descubrir un sistema de creencias afrocolombianas alrededor de la religiosidad. En la segunda parte del capítulo, valiéndonos de las etnografías del chocono Sergio Mosquera sobre la espiritualidad afrodescendiente, también el estudio que ofrece Le Breton sobre los sentidos y la conceptualización que hace Gabriel Giorgi en relación con el cuerpo, entenderemos de qué modos a través del cuerpo de las nanas se tramita una apuesta reivindicatoria, donde en el mapa cultural las mujeres se destacan como portadoras de saberes y prácticas ancestrales, toman la voz de toda una cultura afrochocona para presentarse como esa fuerza que convoca nuevas hegemonías. Describiremos, a partir de los relatos de Posso Figueroa, la formación de nuevas femineidades y masculinidades atravesadas por lenguajes que ponen en evidencia percepciones distintas respecto a la genitalidad y el discurso amoroso en escenarios culturales populares.

### **iii. Dos asuntos pendientes**

Finalmente, quedan dos aspectos por aclarar. El primero tiene que ver con que en esta investigación frecuentemente usaremos los sintagmas “gente negra”, “los negros”, “hombre negro”, “mujer negra”, “el mulato”, “gente blanca”, “los blancos”, “mujer blanca”, “hombre blanco” y otros equivalentes, para referirnos a los grupos humanos sobre los cuales desplegaremos el análisis crítico. Hay varias razones que lo explican: 1. Los escritores del corpus se valen en las obras de estas mismas categorías para nombrar a los sujetos que involucran en sus historias y enfatizar en los conflictos raciales que relevan. 2. Estos apelativos cumplen una función deíctica que enfatiza en luchas históricas coloniales y poscoloniales que, pese a la carga semántica discriminatoria que puedan concitar en otros escenarios cotidianos, aquí la idea de los autores –sobre la cual no ejercemos arbitraje– es poner en contexto esas alteridades, y nosotros reproducimos el lexicón para conservar tales

significados y significantes. Por momentos también utilizaremos los adjetivos “negro”, “mulato” o “blanco” con el propósito de asociar cada realidad con la identidad cultural a la cual está vinculada, pues la interpretación del corpus remite a escenarios ficcionales donde los sujetos interactúan en medio de jerarquías sociales racializadas y diferenciadoras – “cultura negra”, “cultura blanca”, “intelectuales negros”, “intelectuales blancos”, etcétera–.

3. Si bien detectamos *a priori* que en estos códigos lingüísticos podría leerse cierta “violencia simbólica” –en términos de Bourdieu– también sopesamos el imperativo de no solapar los debates sociológicos a los cuales conducen. Queda claro que no con ello se está acolitando el uso antojadizo con intenciones peyorativas y deslegitimizantes.

El segundo aspecto que insistimos en precisar tiene relación con el uso que haremos del adjetivo “africano” o “africana”, como en los casos: “herencia africana”, “identidad africana”; igualmente, el sustantivo “África”. Sabemos que África es un vasto mundo que agrupa un complejísimo universo intercultural y etnodiverso que no se puede encerrar en un solo significante. En tal sentido, cuando recurrimos a estas expresiones no estamos fulminando culturas o simplificando burdamente un universo de sentidos, sino que nos remitimos conscientemente a los pueblos del continente que participaron de la diáspora, a sus ancestros y, en consecuencia, a las diversas cosmovisiones que se configuraron.

---

## **Agradecimientos**

Exalto y ofrezco gratitud a la sabiduría divina porque me despertó el ritmo en el pensar y el escribir.

Agradezco el acompañamiento riguroso, profesional, constante y siempre acertado de la doctora Valeria Añón, directora de la tesis, quien transitó conmigo por esta experiencia investigativa motivando mi pluma e inquietando mi cerebro para que juntos construyéramos un producto pertinente.

También expreso sinceros agradecimientos a mi familia, mis caros amigos, estudiantes, colegas, profesores y compañeros del Doctorado en Letras de la UNLP, porque me animaron y me aportaron en este exigente proceso académico.

## Capítulo I

### 1.1. Reflexiones pendulares: apuntes sobre raza, etnicidad y mestizaje

Hazel Robinson Abrahams, César Rivas Lara y Amalia Lú Posso Figueroa son autores que en su producción literaria han enaltecido las tradiciones africanas, propendiendo por el aprendizaje y el reconocimiento del aporte africano a la consolidación de la cultura y el arte americano. Ellos, a diferencia de otros escritores afrocolombianos del siglo XX, matizan su apego a África liberándose de aquella tendencia predominante entre los autores afro, de legitimar sus producciones en la medida en que estén más o menos ancladas en el universo africano. Pensar a África como una fuente de legitimidad incuestionable para algunas prácticas culturales populares es un asunto que aquí proponemos revisar con rigor menos pasional y esencialista, pues la mayoría de los estudios antropológicos, etnográficos y literarios dan por sentado que demostrar las raíces y el apego a las tradiciones africanas de cualquier producto cultural, lo inserta de facto dentro de un universo que se eleva a la categoría de “auténtico”, original, imponderable y antojadizamente legítimo.<sup>3</sup>

Postulamos que los escritores Hazel Robinson Abrahams, César Rivas Lara y Amalia Lú Posso Figueroa, sin perder su conexión con la cultura afrodescendiente, configuran en sus obras una resemantización de los inventarios culturales heredados de los ancestros a partir de una estética propia, liberada de esencialismos, como sí sucedió con la Negritud y otros movimientos que abordaron la cuestión étnica afanados por encontrar la supuesta esencia de la africanidad. Ahora bien, lo que resulta evidente en la producción literaria de Robinson Abrahams, Rivas Lara y Posso Figueroa es una apuesta reivindicatoria en favor de la cultura afrocolombiana articulando en las obras discusiones en torno a conceptos como “raza”, “racismo”, “etnia”, “eticidad”, “mestizaje”, en los cuales se cuecen las estrategias del capitalismo colonial que planteó nuevas identidades históricas, como “indio”, “negro”, “blanco” y “mestizo”. Eran propuestas que no existían en el mundo hasta la Conquista de América, y que se convirtieron en el sustento de una élite dominante, esclavizadora, y

---

<sup>3</sup> Más adelante volveremos sobre este punto coyuntural apoyados en los planteamientos de la investigadora Stefania Capone, quien desacraliza la visión de África como legitimadora de las prácticas culturales afrobrasileras.

sazonaron la inserción de una cultura de “racismo” y “etnicidad”. De este modo, al tiempo que se establecieron estructuras de poder sobre la base de la tenencia y explotación de las riquezas de América, se erigió una sociedad con jerarquizaciones culturales demarcadas: europeos y no-europeos.

El asunto va mucho más allá. En el entramado colonial los conceptos religiosos como el tener alma o no fueron aprovechados por la entidad colonizadora para categorizar a los sujetos subalternos. El Papado les concedió a los esclavos la categoría de humanos, pero el poder colonial no podía ejercerse sin trabas si se pretendía someter a unos con igualdad de condiciones; por tal razón, resultó conveniente jerarquizar esa humanidad. Señala Aníbal Quijano que “desde entonces, en las relaciones intersubjetivas y en las prácticas sociales del poder, quedó formada, de una parte, la idea de que los no-europeos tienen una estructura biológica no solamente diferente a la de los europeos; sino, sobre todo, perteneciente a un tipo o a un nivel ‘inferior’” (1993: 759). Había que nominar esas diferencias o categorizaciones de lo humano y es allí donde ingresa el concepto de “raza” con unas subcategorías: “raza superior” en tanto que europeo, “raza inferior” para referirse a los no-europeos. Así las cosas, las supuestas “desigualdades biológicas” se convierten en el argumento para explicar las diferencias culturales entre las razas –entiéndase como las subcategorías ya expuestas– desconociendo el papel de las interacciones humanas, las cosmovisiones, los usos y costumbres como sustento de esas diferencias y subjetividades. Advierte Quijano que “estas ideas han configurado profunda y duraderamente todo un complejo cultural, una matriz de ideas, de imágenes, de valores, de actitudes, de prácticas sociales, que no cesa de estar implicado en las relaciones entre las gentes, inclusive cuando las relaciones políticas coloniales ya han sido canceladas. Ese complejo es lo que conocemos como ‘racismo’” (1993: 759).

Entra en juego un elemento determinante de las desigualdades sociales y que demarcó las diferencias entre los dominantes y los dominados: el supuesto color de piel. Al ingresar en la panoplia colonial, la diferenciación por el color de piel, la categoría de “blanco” para referirse al europeo y su pretenciosa superioridad, entonces las nuevas identidades también emergen de esta categorización: “negros”, “indios”, “mestizos”, en fin, sujetos caracterizados como subalternos. Esa inferioridad de los últimos se conjuga en la tipificación de “etnia”,

con su ropaje de roles sociales diferenciadores en todo el andamiaje de la colonización y que han parido la discriminación de los “grupos étnicos”, no por sus diferencias biológicas, sino por las subsecuentes valoraciones culturales de las actividades que estas gentes realizan.

El debate sobre la cuestión racial toma en entresiglos un carácter más “científico”. Tzvetan Todorov, en su libro *Nosotros y los otros*, distingue, en el concepto común de racismo, dos vertientes aparentemente opuestas. Por un lado, ese “comportamiento, que la mayoría de las veces está constituido por odio y menosprecio con respecto a personas que poseen características físicas bien definidas y distintas a las nuestras” (2013: 115). Aquí se ubica el escenario de la colonización que exacerbó el odio movido por las diferenciaciones fenotípicas y jerarquizó el valor de los grupos humanos atendiendo a estas distinciones raciales. En el siglo XXI todavía es evidente este tipo de racismo. Robinson Abrahams, Rivas Lara y Posso Figueroa también se levantan en sus obras en protesta por esta forma de marginación social.

Ahora bien, la segunda vertiente que descubre Todorov es la del racismo como una “ideología, una doctrina concerniente a las razas humanas” (2013: 115). A esta forma la separa como “racialismo” y le atribuye un carácter “científico”, elevando a la categoría de un “teórico” de las razas a quien adopte dicho comportamiento, toda vez que ese “ideólogo de las razas no es necesariamente un “racista”, en el sentido que comúnmente tiene esta palabra, y sus puntos de vista teóricos pueden no ejercer la más mínima influencia sobre sus actos; o bien, es posible que su teoría no implique que hay razas intrínsecamente malas” (2013: 115). El caso es que en la práctica muchos de estos “teóricos” de la cuestión racial se han desbordado hasta cometer crímenes reprochables movidos por esa afanosa arbitrariedad de aprovechar las diferenciaciones biológicas para urdir juegos de poder económicos, sociales, religiosos y de cualquier orden.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Pero esta doctrina racialista que nació en Europa occidental y se desarrolló con mayor vigor desde mediados del siglo XVIII hasta la mitad del XX, delinea cinco tesis: 1. “La existencia de las razas” y, por lo general, “están en contra de los cruzamientos entre razas” (116). 2. “La continuidad entre lo físico y lo moral”, que Todorov lo reseña como “la relación causal entre ellos: las diferencias físicas *determinan* las diferencias culturales” (117). Y “más recientemente, se ha propuesto invertir la relación causal, pero manteniéndola; ya no sería lo físico lo que determinara lo mental, sino la cultura la que actuara sobre la naturaleza” (118). 3. “La acción del grupo sobre el individuo”, lo cual se explica como que “el comportamiento del individuo depende, en muy gran medida, del grupo racial cultural (o “étnico”) al que pertenece” (118). 4. “Jerarquía única de los valores”, lo que significa que las razas “son superiores o inferiores, unas a las otras” (118). 5. “Política fundada en el saber”. Tesis que degenera en evidente racismo, pues considera que “el sometimiento de las razas inferiores, o incluso su eliminación, se pueden justificar gracias al saber acumulado en materia de razas” (119).

El profesor e investigador colombiano Eduardo Restrepo, en la ruta de los estudios culturales, ofrece una interpretación respecto a raza y etnicidad. Señala que para los años setenta, figuras destacadas como Stuart Hall y Paul Gilroy se ocuparon de estudiar el tema. Ellos cuestionaron que raza y etnicidad fueran encuadrados como productos de una lucha de clases mediada estrictamente por lo económico, pero tampoco se adhirieron a las corrientes sociológicas que, en otro orden, ponderaron que “la raza y la etnicidad constituían un caso particular de las relaciones sociales ya fuera en el establecimiento de diferencias y jerarquías en una sociedad determinada o en la yuxtaposición (generalmente por la fuerza) de diferentes órdenes sociales” (Restrepo, 2015: 243). El otro extremo criticado es el reduccionismo discursivo que circunscribe raza y etnicidad a los meros discursos que las constituyen. Claro que Restrepo precisa que esta vertiente está plenamente de acuerdo con la afirmación de que la realidad social en general y la raza y etnicidad en particular son discursivamente constituidas, se distancia de quienes de ello concluyen que “el discurso es el principio de inteligibilidad al que se puede reducir todo lo social” (2015: 244), pues no se trata de simples categorías conceptuales para nominar o llegar a pensar una realidad social ineludible y que se resuelve solamente por el hecho de ser nombrada de alguna manera, tampoco puede vérselas como simples significantes para una clasificación social.

No obstante, señala Restrepo que Hall sí defiende el carácter histórico de la raza y la etnicidad al señalar que “antes que entidades fijas e inmutables que se encuentran en todos los lugares y tiempos, la raza y la etnicidad son productos de condiciones históricas concretas y varían sustancialmente de una formación social a otra” (2015: 244). Quiere decir que las asume como categorías mutables que no pueden ser interpretadas de la misma manera en todos los contextos. Entonces, al mirar desde adentro de esta realidad histórica resultan cuestionables los esencialismos biologicistas o culturalistas. El primero, porque concibe que “la raza sería una realidad biológica y, por lo tanto, que sería expresión de la naturaleza humana” (Restrepo, 2015: 244). Justificación simplista que serviría como argumentación de las élites coloniales para naturalizar procesos de clasificación de los grupos humanos no

---

A nuestro juicio, las proposiciones del racismo han contribuido a demarcar linderos entre los grupos humanos movidos por rasgos biológicos distintivos, y a justificar, en la modernidad, execrables formas de explotación, marginalidad, menosprecio y hasta exterminio de personas.

Europeos y, de esta manera, normalizar su sometimiento. Prácticas que se entablaron en la colonización, pero que han continuado campantes en distintos escenarios y “ha continuado habitado de disímiles formas el imaginario colectivo y el sentido común, imbricándose con prácticas de diferenciación, regulación, normalización, exclusión y control” (2015: 244). Del esencialismo culturalista rechazan que “la etnicidad y la raza aparecen como la expresión de unos rasgos culturales primordiales que se mantienen inmutables a través de la historia” (2015: 244), discutiendo así supuestos como el inconsciente colectivo en el que se enraíza una cultura proveniente de un grupo originario, más bien, Hall asume que se trata de construcciones a partir de interacciones humanas.

En todo caso, como manifiesta Quijano, “la idea de ‘raza’ va llenándose de equívocos. No deja su prisión original, que todo el tiempo mienta la diferencia de naturaleza entre vencedores y vencidos, la ‘superioridad’ biológico / estructural de los primeros y, en general, de los ‘europeos’ sobre todos los no europeos. Pero va admitiendo imágenes, inclusive certidumbres, de que las diferencias entre europeos y no-europeos son históricas, culturales, y no de ‘naturaleza’” (1993: 761). Plantea el crítico peruano que “las ideas que se cobijan bajo las categorías actuales de ‘etnia’ y ‘eticidad’ han terminado invadiendo y habitan ahora la categoría de ‘raza’. Desde entonces, ambas imágenes nunca han dejado de andar entrelazadas para dirimir la desigualdad de europeos y no-europeos en el poder, y han producido de ese modo lo que en términos actuales llamamos ‘racismo’ y ‘eticismo’” (1993: 762). En concomitancia con lo anterior, entendemos que el “racismo” se asocia al establecimiento de una superioridad blanca en términos biológicos, y el “eticismo” apunta a la diferenciación entre cultura superior y cultura inferior, aunque siempre la denominación “etnia” se les confiere a los grupos sometidos. Evidentemente el término “etnia” tiene un marcado acento colonial que intenta, en forma subrepticia o anclada en una jerarquía abierta de poder, establecer diferenciaciones culturales y sociales. El ya citado Quijano, quien ha estudiado estas diferenciaciones, reflexiona en un juicioso planteamiento:

La separación formal entre “raza” y “etnia” ingresa bastante tarde, probablemente ya en el siglo XIX, para separar biología de cultura, aunque no siempre claramente. Algunos autores afirman que no hay registro del uso de términos como “étnicos” o “eticidad”, sino hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Es dudoso, no obstante,

que Mariátegui sea el inventor de la palabra “étnica”, que usa antes de 1930. De hecho, los términos “etnología”, “etnografía”, que implican la idea de “etnia” y “étnico”, están en uso desde temprano en el siglo anterior. Parece ser que los franceses comenzaron a usar la idea de “etnia” para tratar las diferencias culturales dentro de una misma “raza”, la “negra” en las colonias de África. Si bien no implica siempre la causalidad biológica de la cultura, el término “etnia” alienta, obviamente, la idea colonial de la “inferioridad cultural” de los colonizados, por su carácter de “etnias”. De allí la idea de que la Etnología o la Etnografía fueran establecidas como disciplinas de estudio de las culturas de los colonizados. Los europeos no eran “etnias” entonces, sino “naciones”. En ese sentido, los pobladores de los países latinoamericanos no son “etnias” en sus respectivos países, salvo si son “indios” (1993: 762).

Los estudios de la CEPAL han sido profundos en cuanto al tratamiento de estas categorizaciones. Consideran que:

Mientras raza está asociado a distinciones biológicas vinculadas a atribuciones relativas a genotipos y fenotipos, especialmente con relación al color de la piel, etnicidad se vincula a factores de orden cultural a la identidad étnica. Etnicidad es un concepto pos racial que está fuertemente influenciado por el constructivismo y el relativismo cultural donde se concibe que tanto la raza como factores étnicos son construcciones sociales y culturales (2000: 4).

Es clara la conexión con los planteamientos de Quijano. En cambio, Rita Segato reacciona frente a los continuos abordajes sobre el asunto de la raza y asevera que su énfasis está puesto en “raza también como trazo, como huella en el cuerpo del paso de una historia otrificadora que construyó ‘raza’ para constituir ‘Europa’ como idea epistémica, económica, tecnológica y jurídico-moral que distribuye valor y significado en nuestro mundo” (2007: 155). Entonces, Segato entiende la apuesta hegemónica detrás del concepto y queda claro que la cuestión de la “raza” fue inventada para justificar de un modo “natural” la expropiación de los pueblos subordinados, tanto de su herencia territorial como de su herencia cultural.



Ahora bien, puede añadirse otro elemento que contribuyó a la porosa diferenciación “racial” enrostrada en el corazón de la colonialidad del poder: la idea de una racionalidad exclusiva e inherente a la cultura dominante, europea y blanca. Eso se traduce como la suposición de que sólo las clases hegemónicas podían producir conocimiento, entronizarse en la modernidad. Una modernidad eurocéntrica que trae consigo el control y dominio sobre todas las relaciones de poder. De este modo, se justifican las formas de explotación y marginación hacia los grupos subalternos. Se produce una relación natural de dominación. La pureza de sangre, en principio; el tener alma o no; pertenecer a una cultura subalterna o dominante, son factores determinantes que asegurarán parsimoniosamente estructuras rígidas de poder y diferenciadas formas de la colonialidad. Es por ello que Walter Mignolo, haciendo una lectura del Estado-nación moderno, preconiza que “la construcción de la nación y sobre todo del Estado-nación ha sido conceptualizada y trabajada en contra de la mayoría de la población, en este caso, de los indios, negros y mestizos. La colonialidad del poder aún ejerce su dominio en la mayor parte de América Latina, en contra de la democracia, la ciudadanía, la nación y el Estado-nación moderno” (2000: 237).

El crítico argentino incluye un grupo especial que son los mestizos. Y es que este asunto del “mestizaje”, como los conceptos que ya hemos trabajado, también es una propuesta colonizadora que sobrepaja unas fuerzas hegemónicas en su cometida por dominar a los grupos étnicos. La poeta Lucrecia Panchano sintetiza este fenómeno con la metáfora de la “mescolanza racial” (2010: 106), en tanto que para ella es “confluencia de razas” (2010: 106), otros podrían llamarla “etnicidades” trasladando la discusión al plano cultural. Por su parte, advierte Segato que “el ideal mestizo bajo el cual se formaron los Estados nacionales de América Latina [...] fue el brazo ideológico que secundó la represión que obligó a la multitud desposeída a temer y silenciar memorias que vinculaban sus vidas con una historia profunda anclada en el paisaje latinoamericano” (2007: 153). Es contundente el apunte de Segato, pues corre el velo y permite entender que, detrás de la política del mestizaje, se esconde un afán por difuminar una historia, unas cosmovisiones, unos imaginarios y una cultura que tiene constructos propios y reivindicaciones legítimas, que en el crisol del mestizaje se pueden anular.

Señala Rita Segato que la política del mestizaje, desde la apuesta de la hegemonía, sólo contribuyó a la “opacidad de la memoria” (2007: 153). Y agregamos que también ha permitido que prácticas discriminatorias por asuntos de “raza” o “etnia” se excusen o silencien bajo el pretexto de que ya hemos superado la brecha racial. Como recrea Frantz Fanon en su libro *Piel negra, máscaras blancas*, el racismo pulula por las calles y se reviste de eufemismos como “cuando se me quiere, se me dice que es a pesar de mi color. Cuando se me odia, se añade que no es por mi color” (2009: 116). El colonialismo del poder está campante y todavía se sigue subestimando la calidad de los descubrimientos mentales y culturales de las “etnias”. Todavía se viven experiencias como la mencionada por Fanon al decir que “el mundo blanco, el único honrado, me negaba toda participación. De un hombre se exigía una conducta de hombre. De mí, una conducta de hombre negro o, al menos, una conducta de negro. Yo suspiraba por el mundo y el mundo me amputaba mi entusiasmo” (2009: 114). No puede plantearse una modernidad sobre la base misma de la colonialidad: la erección de una “raza” en tanto que se le reconozca como legítima o superior, sobre la subalternidad de otra(s) considerada naturalmente inferior. Tampoco sobre el tapete de un pretendido mestizaje que se incita negador u homogeneizador.

En tanto, Serge Gruzinski pone de manifiesto que las discusiones sobre el mestizaje no tienen la novedad que se les atribuye, aunque precisa que tampoco se trata de procesos homogéneos. Contrariamente a lo que plantea Segato, Gruzinski adopta una posición más abierta en el abordaje del tema y clarifica que “a menudo se asocia uniformización, mundialización y mestizajes” (2000:15). Y en este punto coincide con Laplantine y Nouss, cuando señalan que “casi siempre, el mestizaje es sistemáticamente confundido con las nociones no sólo insuficientes sino inadecuadas de miscelánea, mezcla, hibridez e incluso sincretismo, que se ubican en el lado opuesto del fenómeno” (2007: 1). Gruzinski plantea que para entender el asunto del mestizaje es fundamental indicar que no se trata de oponer mestizaje a la defensa de las identidades; es decir, necesariamente, no hay una pretensión de anular una cultura logrando el ensalzamiento de otra(s). Este planteo nuevamente desemboca en lo que subrayan Laplantine y Nouss: “Para muchos, el mestizaje sería la disolución de los elementos en una totalidad unificada, la resolución eufórica de las contradicciones en un conjunto homogéneo, la expresión casi unánime de esa “mundialización” o “globalización” (2007: 1). De este modo, el mestizaje no trata de una solución pacífica o un acuerdo de

“dejación de diferencias” para subsumirse en una caldera en la que se cuece la uniformidad, no remite a una cultura que “se encaja o se suelda” (2007:3), sino que puede entenderse, en términos alegóricos, como un cromatismo que no pretende la exclusión o la homogeneidad.

Podemos comprender las posiciones de los últimos historiadores citados, pero en el juego de poderes y hegemonías encuadrados en la colonialidad –y que reaparecen en la poscolonialidad cuando muy campante toma las armas del periodo precedente, aunque proclama su alejamiento– no siempre sale ganando el respeto por las identidades y las diferencias culturales. El problema es mucho mayor y habrá que revisarlo por entre las hendiduras que dejan las formas de dominación en las que muchas veces se asoman los esfuerzos por eclipsar una cultura en razón de su “no-pureza”, su “no-legitimidad”. Pues, como preconizan Laplantine y Nous, “podría tratarse de una pluralidad imaginaria, a una ilusión de diversidad mantenida con todo y contra todo” (2007:17). Luego advierten que para encontrar los intrincados alcances del mestizaje, “debemos estar más atentos a los pasajes que a los contactos” (2007: 4); ello indica que los procesos de encuentro, de confluencias culturales, allí donde se entretejen las intenciones, los silenciamientos, las imposiciones, enjuiciamientos, las categorizaciones acerca de si son “humanos”, “bárbaros”, “raza inferior” o “raza superior” y luego “etnias”; esos puntos de quiebre no pueden ser soslayados, podrían ser las bisagras desde donde hay que asir la lectura y la comprensión del mestizaje.

## **1.2. Discusiones en torno al concepto de literatura afrocolombiana**

En el 2010 el Ministerio de Cultura de Colombia publicó la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana*, en un valioso intento por compilar las creaciones literarias de un selecto listado de autores, hombres y mujeres, que se denominan afrocolombianos. Sus obras conjugan el incesante interés por develar la preocupación histórica que ha asumido este grupo étnico por lograr que se reconozcan sus valores identitarios, se le otorgue a su cultura el estatus que se merece y no se le siga observando como subalterna, hay un grito airado por su reivindicación. La convergencia de tantos escritores en torno a la misma preocupación suscita preguntarse *ex profeso* por qué se les llama afrocolombianos, cuáles son los criterios que incitan la denominación “literatura afrocolombiana”.

De acuerdo con el estudioso Laurence Prescott, la literatura que recrea las luchas y vindica la identidad negra —en el plano colombiano, recientemente llamada literatura afrocolombiana—, ha recibido distintas denominaciones: “poesía negra, poesía negrista, poesía negroide, poesía mulata, entre otras” (1985: 19). Prescott encuentra el origen de esta modalidad poética en la “tendencia hispanoamericana iniciada en las Antillas y derivada de los movimientos de vanguardia y del gusto por lo negro que caracterizaba la literatura y el arte europeos posteriores a la primera guerra mundial” (1985: 19).

Respecto a Colombia, algunos estudiosos de la cultura afrohispanica, como el crítico cubano Emilio Ballagas, ubican a Candelario Obeso en el centro de los precursores de la poesía negra (Prescott, 1985: 20), nominación que ha sido bastante discutida; de un lado están aquellos que insisten en que la poesía negra debe ser escrita por negros, y entonces, como señala Silvia Valero, “si bien Obeso fue conocido en el círculo bogotano como el Negro Obeso, no es casual que él mismo se declarara mulato” (2010: 6). Es allí donde encuentran su supuesta ilegitimidad, se pone por encima su fisionomía frente a la identidad negra en su complejidad. La misma Valero atribuye el hecho de que Obeso se autocalifique mulato, a una jugada audaz por parte del poeta al tratar de sobreponerse a los rigores de la sociedad de la época que menospreciaría todavía más su poesía al ser identificado como negro. La crítica argentina advierte en Obeso su deseo por “ser un poeta reconocido en el ámbito literario bogotano, por lo cual trataría de alejarse de aquellos estigmas que lo condenaran a una mayor marginalidad” (2010: 7).

Es claro que los discursos literarios son también apuestas políticas surgidas a la sazón de un momento histórico que impone o suscita ciertas legitimaciones, por esta razón, los escritores negros no viven de manera homogénea su africanidad y esta no se encuentra presupuestada en mayor o menor medida por la exaltación de la piel, por la “pureza” de su fisionomía, en tanto que más cercana a los ancestros africanos. El vate momposino transitó por lo que Carlos Jáuregui denomina “blanqueamiento textual” (1997: 582). El poeta se acoge a una técnica legitimante para el momento histórico: una sociedad bogotana blanca, elitista, homogeneizante; donde la “evidente fascinación por la blancura de la amada” (1997: 582) pudo ser el bálsamo que utilizó Obeso para suavizar sus denuncias políticas o su decepción frente al proyecto de nación que se construía en el momento. Prescott reconoce

que las inconformidades en cuanto a la ubicación de Obeso como precursor de la poesía negra en Colombia están determinadas por el desconocimiento en cuanto a las fronteras entre la poesía negra y la poesía negrista. Así las cosas, expone un esbozo histórico para delimitar estas dos modalidades y poder comprender por qué está de acuerdo con la nominación del momposino.

La desilusión hacia la civilización burguesa de principios del siglo XX que ponía énfasis en la lógica y la razón, así como los estudios etnológicos, los libros de viajes que recreaban el mundo mágico, exótico, de África y Oceanía, puso de presente nuevos temas en el arte. La pintura y la escultura que encontró su renovación en la cultura negra recibió el nombre de “cubismo” y el “gusto por el arte negro” es llamado por Ramón Gómez de la Serna “negrismo” (Prescott, 1985: 28). Rápidamente la atención hacia las expresiones artísticas de los pueblos africanos trajo consigo el desarrollo del jazz que le concede vigor a la poesía negrista hispanoamericana, poesía que evoluciona en Cuba, el sur de los Estados Unidos y luego por Europa. Prescott destaca representantes valiosos del negrismo como Regino Pedroso, Nicolás Guillén quien subtitula su libro de versos *Sóngoro Cosongo* con el calificativo de “Poemas mulatos”<sup>5</sup> (1985: 36), nombre aceptado posteriormente por el investigador cubano Fernando Ortiz. Otros destacados poetas negristas fueron Palés Matos, Emilio Ballagas, Manuel del Cabral, el también narrador y ensayista Alejo Carpentier, entre otros. El profesor Prescott encuentra que “en la poesía negrista lo negro fue explotado, pero no fue explorado en sus dimensiones más profundas y humanas” (1985: 47). Es posible que la distancia con las experiencias históricas de los negros haya sido la razón por la cual lo negro se vio más como una moda sonora, alegre, renovadora, exótica, pero el desentrañamiento de la identidad africana se soslayó.

El recorrido por la poesía negrista y el desencanto que produjo en ese momento histórico al no explotar la supuesta identidad negra<sup>6</sup>, conduce a reflexionar en la entronización que se

---

<sup>5</sup> Guillén quiere enfatizar en el mestizaje, la unión entre el componente negro y el español, tanto en el plano biológico de mezcla de razas, como en el cultural, en el que ambos grupos raciales aportan sus tradiciones artísticas.

<sup>6</sup> Contrario a la exotización del negro que encuentra Prescott en la poesía negrista, incluyendo, por supuesto a Palés Matos; Michele C. Dávila presenta una defensa a favor del poeta y afirma que el puertorriqueño “quería provocar a una sociedad que echaba a un lado su herencia africana y celebraba (inclusive utilizando métricas

ha hecho de Candelario Obeso en la poesía negra. El estudio detallado que realizó Laurence Prescott sobre la poesía del vate momposino, lo aleja de la poesía negrista de la que es anterior y revela con rigor que su originalidad

No consiste, entonces, en fundar un movimiento literario o una escuela poética sino en ver al negro desde una perspectiva nueva, como ser plenamente humano, con todas sus complejidades, ambigüedades y contradicciones: en iniciar en Colombia una tradición literaria en la que el negro se expresa a sí mismo con voz auténtica; en despertar una conciencia racial que le permite al negro verse de manera positiva —no como payaso, hazmerreir, esclavo o entretenedor—; y en permitir también al otro mirar al negro con ojos distintos, con los ojos del alma y del corazón (1985: 205).

En Obeso se destacan los valores y pretensiones de la poesía negra, liberada de estereotipos, donde la sonoridad del verso no eclipsa la dignidad y la humanidad del negro, sino que la ensalza; de este modo, la intención del bardo con la materia poética se traslada a reivindicar sus conflictos sociales, raciales, políticos, humanos; así, el arte poético obesiano se sobrepone al dilema de si era negro o mulato. Los autores de la ya mencionada *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana*, de la cual hace parte Hazel Robinson Abrahams; y por otro lado, los escritores César Rivas Lara y Amalia Lú Posso Figueroa, guardadas las proporciones sociales y las distancias en cuanto a que viven en un momento histórico distinto al de Obeso —siglo XX y XXI—, enfatizan, tanto como el momposino, el imperativo de utilizar la palabra no solo como instrumento estético, sino también para enarbolar la reivindicación del negro, pues, como afirma Rivas Lara, “ver los hechos de lejos y esconderse a los sucesos es vegetar ignominiosamente” (2007:174).

---

clásicas en la composición de sus poemas como el endecasílabo italiano) lo que otros consideraban primitivo y atrasado [...], no se preocupa con imitaciones pueriles de aspectos culturales africanos, ni explota ni caricaturiza al negro puertorriqueño” (2007: 70). Más adelante, la crítica añade que “el poeta utiliza la poesía para hacer una denuncia política y social de su país y del Caribe utilizando los mismos estereotipos de los negros creados por la sociedad blanca. Es decir, él destacaba los aspectos de la música, la danza y la sexualidad, para subvertirlos y valorizarlos” (2007: 71).

Hasta aquí la búsqueda por el anclaje de la hoy llamada literatura afrocolombiana ha conducido a inquirir en la poesía negra de Candelario Obeso y la supuesta identidad africana de la poesía negrista que se desarrolló entre la segunda y la tercera década del siglo XX. Podemos agregar otro antecedente más a este recorrido, como es el movimiento de la Negritud que se produjo en Francia conectado con la poesía negrista en tanto que también emprendieron luchas políticas, artísticas y sociales por la dignidad del negro. El término ‘Negritud’ tiene una gran carga semántica y cultural. La “Négritude” surge como una “corriente literaria que produce sus obras entre 1934 y 1948” (Janheinz, 1971: 285). El mayor influjo lo tuvieron el senegalés Léopold Sédar Senghor, Léon Damas, nacido en las Guayanas y Aimé Césaire, de la Martinica. Este grupo de jóvenes fundó la revista *L’Etudiant Noir* que sirvió de medio para exponer sus ideas sobre la descolonización de África, así como la independencia que adoptaron frente al comunismo y el surrealismo. Sus esfuerzos “recogieron los frutos del renacimiento negro, el indigenismo y el negrismo [...] dejaron de mirar a África solamente como exótica y primitiva, para considerarla una cultura específica que había que encontrar y recobrar” (Janheinz, 1971: 288). Aquí se confirman las intenciones de la poesía negra de Obeso en el sentido de conservar la idea de reencuentro con los orígenes africanos, con la ancestralidad, con las cosmovisiones africanas desperdigadas por el mundo<sup>7</sup>.

El término negritud se extiende por Europa y América, y adquiere diversas connotaciones: “Un estilo, una actitud, una esencia, una raza oprimida, un estar-en-el-mundo, un color de piel, la suma de todos los valores” (Janheinz, 1971: 296-298); lo que depurado de esencialismos puede aportarnos algunos elementos para construir los rasgos de la literatura afrocolombiana. A este respecto René Depestre señala que “los poetas y escritores de la negritud han tratado de lanzar una profunda mirada al pasado y al presente del negro antillano. La negritud es, así, el hecho de una toma de conciencia de la situación histórica

---

<sup>7</sup> Philippe Ollé-Laprune, en su reciente libro *Para leer a Aimé Césaire*, resalta que la palabra y las imágenes son preponderantes y recurrentes en la creación literaria de Césaire. Pero también “esa musicalidad, original, parecida a las percusiones africanas, recuerda los textos de Nicolás Guillén y de los poetas negros estadounidenses que tanto le gustaban. Fusión de la palabra francesa clásica y de los ritmos aportados por una África distante y deseada” (Ollé-Laprune, 2008: 25). Es indudable la influencia de los poetas negristas en los bardos negros de movimientos posteriores, cosa por la que Laurence Prescott manifiesta cierto menosprecio. Por otra parte, el libro de Ollé-Laprune recoge gran parte de la obra poética del martiniqueño en la cual se puede evidenciar una constante evocación del trabajo de los negros y su consecuente y necesaria Revolución; Césaire exalta al África y el esfuerzo ineluctable de hacer reconexión con la identidad ancestral.

creada a los negros. Hay en la negritud una preocupación consciente, deliberada, por destruir los mitos y los estereotipos del negro” (1993: 236).<sup>8</sup>

En ese sentido, al caracterizar una literatura afrocolombiana, trasladar los fundamentos de la negritud resulta aportante dada su pertinencia ideológica, aunque nos alejemos de su preocupación por encontrar el esencialismo negro. La necesidad de interpretar el ayer y el hoy con sus nostalgias culturales de África y las gestas reivindicatorias que luchan día a día para liberar al sujeto negro de los prejuicios sociales que lo estereotipan y lo subalternizan, es una realidad ineluctable en esta literatura. Rivas Lara, muy posterior al movimiento de la negritud, también asumió este proyecto descolonizador y desde su pluma pregona: “hay que actuar para ser verdaderamente hombres. La acción transforma la vida externa, pero mayormente transforma y vivifica la vida interior” (2007: 174).

La consideración que luego anota Depestre se advierte como la liberación de una exigencia que para algunos es condición *sine qua non* en la literatura afrocolombiana: “El valor unificador de la negritud no radica en el color de la piel, sino en una situación histórica concreta” (1993: 237). Esto ratifica lo que se acaba de decir, pues debe ponderarse en la creación artística que se dice afrodescendiente, oral o escrita, una consciente relectura del pasado con miras a consolidar los elementos identitarios de la cultura africana.

En este orden de ideas, las obras que hoy se denominen afrocolombianas representan esta cultura y le apuestan a las consignas de las llamadas “negritudes”; coincidiendo con la interpretación que hace Ricardo López de algunos aportes del *Discurso sobre la colonización* de Aimé Césaire: “esta quiere vindicar la historia y la cultura del negro, y su capacidad de construir o recrear un futuro que sea expresión de su civilización” (2011: 9). Está claro que no puede asumirse que en América, y por supuesto en Colombia, ha existido un proceso homogéneo de civilización, eso sería negar la pluralidad de influencias culturales que

---

<sup>8</sup> Sabemos que Depestre se convirtió luego en un importante detractor de la Negritud. En su ensayo “Saludo y despedida de la negritud” se aparta taxativamente de las ideas que enarboló el movimiento. Le critica que “lejos de armar su conciencia de clase contra las violencias del capitalismo, la negritud disuelve a sus *negros* y *negroafricanos* en un esencialismo perfectamente inofensivo para el sistema que despoja a hombres y mujeres de su identidad” (2006:337). Coincidimos con Depestre en rechazar esa búsqueda desgastante de la esencialidad negra que despistó al movimiento y sus seguidores de las luchas reales por su reivindicación social, pues contribuyó a “apartar a los negros oprimidos de las determinaciones que deben fecundar su lucha de liberación” (2006: 337).



rodearon a la población negra en su devenir histórico; se ponen de presente, entonces, otros aspectos para la caracterización de la literatura afrocolombiana: la necesidad de vindicar la historia del negro y la valoración de la diversidad de técnicas para expresar su cultura.

Enarblando las banderas de la negritud, unos años después, el antropólogo y etnógrafo chocoano Rogerio Velásquez concibe el libro *Las memorias del odio*, donde describe con encomiable crudeza la vida aciaga de las comunidades negras del Chocó, sumidas en el descontento y como hecho más determinante presenta el fusilamiento de Manuel Saturio Valencia. Ésta es, a decir verdad, la breve biografía novelada de un Saturio transido de dolor y hastiado por la discriminación racial. Velásquez ficcionaliza el libro como testimonio de Saturio escrito mientras estaba en la cárcel a la espera de su muerte infame, sin otro refugio que la confesión fría de sus pecados y el relato de una ejecución alevosa movida por “esta lucha de razas, de reacciones y de ambientes, de complejos que buscan su posición definitiva” (1953: 25).

Resulta sugestivo que Velásquez engrandezca a Saturio no con orlas ni oropeles, sino con el retrato de un negro que movido por el odio engendrado en la inequidad de la que fue objeto, decide devolver con “largueza lo mismo que recibía” (1953: 25). El héroe presentado en la obra confiesa que “todo lo que cerró mi niñez fue áspero y de odio. Las manos, las miradas, las palabras, los gestos, todo me dejaba cicatrices. El amor mismo era cruel, desmayante” (1953: 17). En Berenjenal, espacio donde se desarrollan los hechos, eran infranqueables los linderos que imponía el color de piel. Cuenta Saturio que:

Su escuela fue un campo de ilustración clasista. Los hijos de los que el pián se come por la nariz o por la boca, por los ojos o los genitales estaban colocados en la última banca al lado de otros muchachos de vientres hinchados, con piernas endurecidas en la navegación a remo, en las tumbas de colino o haciendo de cargueros. Adelante, en la primera fila, disfrutando de las caricias del maestro, estaban los hijos de la nación blanca que vestían botines y trajes despercudidos (Velásquez, 1953: 24).

Es claro que Velásquez busca encomiar en la suerte de los privilegiados blancos, amparados por las leyes de una nación excluyente y una educación para las élites blancas, por supuesto, que contrastaba mezquinamente con los negros, los de “mi raza” (1953:34), “la raza que Dios crió de noche para que el día la humillara” (1953: 61). Cuando en el año 1999 Rivas Lara escribe *Cuentos para entretener el tiempo*, tal parece que las condiciones sociales que rodearon a Saturio en el Chocó no sufrían mutación alguna. En su cuento “La frustración del minero” describe un cuadro muy cercano, pues,

Si los hijos de los invasores vestían lustrosos vestidos y jugaban al *football* con balones de cuero o de caucho, en canchas construidas especialmente para ellos, los hijos de la miseria se disfrazaban con andrajos roñosos y se divertían con pelotas de trapo o de papel en los potreros abandonados y las callejuelas malolientes y fangosas del pueblo (1999: 28).

La crítica social es recurrente, pese a las diferencias temporales. Rivas utiliza el calificativo “hijos de la miseria” para referirse a la gente negra, acentuando su repudio hacia la situación de marginalidad que recrea en la ficción.

En la novela de Velásquez, Saturio cuenta los hechos desde la posición de hombre negro. A veces asume la voz colectiva y rotula a los suyos como la “masa”, “las hojas que el viento social arremolina contra los árboles del bosque”, “los rotos y los descosidos” (1953: 35). Todo este juego verbal, estas metáforas, herramientas discursivas que pretexta Velásquez para configurar la conciencia de lo negro a principios del siglo XX en un escenario social y político dominado por “los otros” (1953: 34), “la nación blanca” (1953: 24), sazonan el contexto para que el etnógrafo chocoano acuñe el concepto de “negredumbre” (1953: 82). Con este se refiere a la gente negra, a la colectividad ligada por unos conflictos, por una cultura; al tejido de negros curtidos por el sufrimiento, que se enfrentan a la inequidad social. Aunque Velásquez introduce el término y no lo desarrolla en el contexto discursivo que lo circunda dentro de la obra, su profundidad está condensada en la realidad que nomina, la masa de negros que comparten no solo el color de piel, sino también, unos valores y las reivindicaciones sociales y políticas que reclaman.

En el prólogo de *Ensayos escogidos* del mismo Velásquez, Germán Patiño analiza el contexto en el cual se propone el concepto y afirma que la “negredumbre” “trata de aquella cualidad por la que el negro de las tierras del Pacífico siempre se nos presenta actuando de manera colectiva” (2010: 12). Patiño encuentra en el término una manera de recoger una voz colectiva, unas luchas compartidas entre corraciales. Ahora bien, Manuel Zapata Olivella parte del concepto de “negredumbre” de Rogerio y asevera que se refiere “a la herencia biológica que nos ha llegado del mestizaje entre lo indio y lo negro, entre lo blanco y lo negro, ese revoltillo africano tantas veces mezclado en el crisol de América” (1997: 108).

La herencia africana recoge la ritualidad, la espiritualidad, los usos y costumbres, los instrumentos, el folclor, la visión del mundo; elementos que se destacarán en la posteriormente llamada literatura afrocolombiana. Pero Zapata Olivella extiende la negredumbre a una vivencia cultural que incluso pueden compartir los blancos, [...] es más una categoría sociológica a la que pertenecen algunos, aún sin saberlo (1997: 108). De esta manera, el escritor de Lórica se sobrepone a la discusión acerca de si la identidad negra puede establecerse solo por el color de la piel, lo que sería una aceptación banal, y propone una condición más profunda al pretender una vivencia cultural mediante la cual se desarrolla un arraigo de la identidad negra. A esta altura, la afrocolombianidad, entendiéndose como expresión de la negredumbre —y su literatura, en consecuencia—, responde a una voz colectiva, o sea, la interpretación del pensamiento de una comunidad, caracterizado éste por una herencia africana; dicha interpretación no se atribuye solamente a quienes son negros, sino también, a aquellos que sociológicamente están inmersos en una cultura y unas cosmovisiones africanas.

Hasta aquí, esta búsqueda sobre el anclaje de la literatura afrocolombiana ha desembocado en el hallazgo de valiosos cimientos que se complementan con el trabajo que realizó el escritor barbadense Edward Kamau Brathwaite en su afán por caracterizar la literatura negra en las Antillas. El estudio lo tituló *Presencia africana en la literatura del Caribe*, donde al rastrear las características de la literatura escrita africana en el Caribe, diferencia cuatro clases atendiendo a criterios formales y de fondo que, guardadas las proporciones, ofrecen pautas para analizar los rasgos de la literatura afrocolombiana. A la primera clase la identifica con la retórica. “El escritor usa a África como máscara, signo o

*nomen*. No sabe necesariamente mucho de África, aunque refleja un profundo deseo de hacer contacto. No está necesariamente celebrando o activando la presencia africana” (1977: 156). Es una tendencia muy marcada entre los escritores colombianos que se inician en el campo literario y que no conocen todavía el imaginario africano con la sistematicidad de un estudio antropológico o sociológico; pero sí, con la sensibilidad de quien se siente inscrito en esta cultura, directa o indirectamente, por vivencia o por ascendencia. Son muchos los escritores que recrean la cultura de los negros, que enaltecen las “huellas de africanía”, unos no son negros –en términos de color de piel–, otros, aunque sí lo son, ni siquiera advierten la presencia de los valores de la cultura afrodescendiente. Zapata Olivella los enmarca en una “negredumbre sin negros” o una “vivencia inconsciente de la negredumbre” y cita como ejemplos a García Márquez, Germán Espinosa, Jorge Isaacs, Tomás Carrasquilla, entre otros (1997: 112). Esta concepción puede resultar un tanto peligrosa y esencialista. ¿Cómo entender que un escritor asume las vindicaciones y la identidad negra sin tener conciencia de ellas? ¿Acaso la afrocolombianidad en la obra literaria se reduce a la sola nominación de usos y rituales ancestrales o a la recreación de cuadros de costumbres, tipismos, muestras del folclor o cualquier otra representación de la cultura afrodescendiente?

En el orden que propone Brathwaite, la segunda clase la denomina “literatura de supervivencia africana, una literatura que trata conscientemente de las supervivencias africanas en la sociedad del Caribe, pero sin hacer necesariamente ningún intento de interpretarlas o reconectarlas a la gran tradición de África” (1977: 156). Aplicado al escenario colombiano, encontramos aquellos artistas —poetas orales o escritos— que viven y recrean con la palabra la realidad afrocolombiana, la presente, la inmediata; pero que quizás sin pretenderlo toman distancia histórica de aquella conexión cosmogónica africana.

Una tercera categoría en la clasificación de Brathwaite es la que llama “literatura de expresión africana, con sus raíces en el pueblo y que trata de adaptar o transformar el material popular en experimento literario” (1977: 156). He aquí el concreto escenario de los literatos que están constantemente reescribiendo la tradición oral, el pensamiento colectivo, adoptándole ropaje escrito y autoría individual a aquellos materiales simbólicos de la cultura que se han construido y salvaguardado en la colectividad como garantes y valores que constituyen su herencia africana, su propia historia, la de sus ancestros.

Esta categoría que postula el escritor barbadense es justamente la que retomamos en este trabajo, dado que nos sirve para inscribir las obras de César Rivas Lara, Amalia Lú Posso Figueroa, Hazel Robinson Abrahams y un universo de escritores y artistas que, si bien reconocen y exaltan esa “expresión africana” o “huellas de africanía” presentes en las producciones culturales afrocolombianas, no se yerguen bajo el paraguas de África para proclamar la legitimidad de sus construcciones, ni andan afanados en búsqueda de esa receta del esencialismo africano. Estos esfuerzos se conciben como un proyecto estético con el cual los escritores no solo aspiran a presentar unos valores culturales,<sup>9</sup> narrar unos saberes, describir su cultura, evocar una historia, sino también, a representar toda una identidad africana y americana desde la literatura. Esta “literatura de expresión africana” apunta a una descolonización cultural, a una subversión de las técnicas narrativas y los artificios de la cultura hegemónica europea, en aras de la preservación de un patrimonio ancestral, pero también, pretende construir una estética propia que resemantice los valores culturales heredados.

Avanzando en la categorización del escritor barbadense, finalmente propone “la literatura de reconexión, producida por [...] quienes han vivido en África y están tratando de relacionar esa experiencia con el Nuevo Mundo, o quienes conscientemente están tratando de extender un puente para cubrir la brecha con la tierra-madre espiritual” (1977: 157). En el plano colombiano no son muchos los ejemplos estrictos en el primer orden (quienes han vivido en África), pero sí hay algunos que, como Manuel Zapata Olivella o Rogerio Velásquez, han buscado enlazar a sus lectores con los dioses tutelares de la religión yoruba y los mundos africanos con sus orichas y sus santorales; ellos mismos han intentado mediar como “orichas literarios”.

Al revisar los *Ensayos escogidos* de Rogerio Velásquez, es evidente la investigación historiográfica y etnográfica rigurosa que hace el autor en aras de ahondar en los profundos orígenes de algunas fiestas, costumbres, instrumentos, toponímicos, etc., propios de la

---

<sup>9</sup> La definición de valores culturales que aquí acogemos remite a la noción que propone Carlos Monsiváis cuando afirma que “valores culturales son aquellos que estructuran (por presencia o ausencia) el sentido del comportamiento de individuos y colectividades, encauzan la relación de naciones y sociedades con las artes y las humanidades, y ayudan -a corto y largo plazo- a jerarquizar los temas y problemas de la vida comunitaria. Hay valores notorios, que las tradiciones religiosas o la tradición civil ensalzan y que, en la práctica, apenas si se advierten, y hay valores que, pese a su enorme presencia, carecen de reconocimientos formales” (2007: 11).

afrocolombianidad y en los que se puede comprobar su génesis africana (Velásquez, 2010). Zapata Olivella en su advertencia “Al compañero de viaje” de *Changó, el gran putas*, le dice al lector:

Ahora embárcate en la lectura y deja que Elegba, el abridor de caminos, te revele tus futuros pasos ya escritos en la Tabla de Ifá, desde antes de nacer. Tarde o temprano tenías que enfrentarte a esta verdad: la historia del hombre negro en América es tan tuya como la del indio o la del blanco que lo acompañarán a la conquista de la libertad de todos (2010a: 35).

De entrada, el escritor sumerge a sus receptores en la cosmogonía africana. Rinde culto a los dioses, la religión ancestral y a las fuerzas sobrenaturales que, según él, tienen poder para aparejar el destino de los humanos; pero también, insinúa su idea del mestizaje y del “revoltillo en el crisol de América”. Advierte que la espiritualidad americana se enriquece de una simbiosis cultural entre los pueblos negros, indios y blancos. Estos conceptos de Zapata Olivella se mueven desde lo literario hasta lo político, sabiendo que su anclaje no está solamente en los postulados de este autor, que se detiene fundamentalmente en el análisis de lo mítico y lo cosmogónico, sino que, además, se apoyan en las investigaciones historiográficas y antropológicas que se emprendieron a mediados del siglo XX, principalmente por el sacerdote José Rafael Arboleda, el antropólogo Aquiles Escalante Polo, el historiador y antropólogo Melville J. Herskovits y la antropóloga Nina S. de Friedemann, como principal divulgadora de la afroamericanística, entre muchos otros. Precisamente a Friedemann se le atribuye el haber acuñado términos como “diáspora africana”, “huellas de africanía”, intentando explicar los fenómenos de la expansión afroamericana. Sumado a estos avances están el interés de estudiosos y universidades estadounidenses frente a las literaturas latinoamericanas, los activistas y movimientos por los derechos civiles, en especial, por las reivindicaciones históricas de las que hasta allí se conocían como comunidades negras.

Esta categoría de la simbiosis cultural y el mestizaje tomaron fuerza entre la academia colombiana hasta hacer conexión con instancias políticas que gestionaban resarcimiento histórico y reconocimientos políticos y académicos para estas comunidades, lo que, entre otras circunstancias, motivó a la constituyente de 1991 para redefinir a la nación colombiana como pluriétnica y multicultural, y así se la reconoció en el artículo 7 de la *Constitución*

*Política de Colombia.* El concepto de raza aparentemente se corrió del discurso político y se acogieron nominaciones como etnia, etnicidad, grupos étnicos; el calificativo de negros fue reemplazado por el de afrocolombianos. Este panorama preparó el escenario para apuntalar las raíces del puente África-América, África-Colombia, como fue la pretensión al reconocer la multiculturalidad en la nación. Con la posterior Ley 70 de 1993 se fortaleció y legitimó en Colombia el concepto de afrocolombianidad y esta nueva categoría remitía a la cultura de las hasta entonces llamadas comunidades negras –ahora comunidades afrocolombianas– y se estableció una normatividad para reconocerles y protegerles todos esos elementos culturales comunes, como la ancestralidad, la territorialidad, la colectividad y su identidad. La afrocolombianidad –y su literatura– se concibe como una construcción identitaria de la colectividad, la suma y vivencia de todos estos valores.

Así las cosas, todo este recorrido iniciado desde la poesía negra hasta aquí, permite asumir que la literatura afrocolombiana es el conjunto de creaciones artísticas, escritas y orales, que, reconociendo la historia, la cosmovisión, la cultura y el inventario de creencias y saberes de las comunidades negras, se constituye en múltiples caminos para expresar la identidad negra e intentar dignificar y sustentar la realidad histórica y actual de este grupo humano. Por supuesto que el rótulo afrocolombiano –para referirse a la literatura– no sugiere una categoría homogeneizante ni para el poeta, pues la creación artística no está desligada de los discursos individuales y los contextos sociales; ni para la obra, que sería la confluencia de saberes, prácticas, estéticas y compromisos con un sistema literario dinámico.

La ya citada crítica argentina Silvia Valero llama a la reflexión en cuanto a los riesgos en la categorización de la literatura afrocolombiana, que como práctica social “niega su reificación”, debe entenderse como un discurso sujeto a contingencias. Advierte sobre la complejidad –a decir verdad, inevitable– de reunir en un mismo grupo a escritores con diferentes experiencias y vivencias de la llamada identidad africana, con distantes momentos históricos que contextualizan los discursos y que implican “tener en cuenta, a la hora de abordar las obras, qué carga semántica contienen en determinados contextos témporo-espaciales y en los autores mismos; conceptos como raza, etnicidad, negro y, por supuesto, afro, si es que correspondiese”, por otra parte, exige revisar las implicaciones de la “dicotomía África-Occidente” (2013). Estamos de acuerdo con Valero al defender que la

nominación “literatura afrocolombiana” es todavía un proyecto en construcción que tiene en su caldera muchas complejidades que *de facto* no están aún resueltas.

### **1.3. Hazel Robinson Abrahams, César Rivas Lara y Amalia Lú Posso Figueroa: expresión africana en el contexto de una apropiación y subversión de la cultura hegemónica europea**

Planteado el debate anterior, encontramos que en *No Give Up, ¡Maan! ¡No te rindas!* de Hazel Robinson Abrahams, *Relatos fantásticos* de César Rivas Lara, *Vean ve mis nanas negras* escrito por Amalia Lú Posso Figueroa, los escritores configuran una literatura de “expresión africana” que pondera ese respeto por las tradiciones negras, por la historia negra. Así, como descubre Capone, “en la tradición, generalmente observamos una permanencia del pasado en el presente, una preformación del segundo por el primero” (2004: 29).<sup>10</sup> Entonces, las obras constantemente nos están remitiendo a los usos y costumbres, las creencias, el erotismo, la religiosidad, los rituales, el habla popular, que se han construido en la cultura afrochocoana y afroisleña, este último es el caso de Robinson Abrahams. Pero ese ir y venir por las tradiciones, que nunca es entrar y salir, pues no se pierde el vínculo, aunque no se está sujeto a él de manera irrestricta e incuestionable, va construyendo una apuesta estética que resemantiza la herencia africana. Al interpretar este fenómeno coincidimos con Capone cuando enfatiza que “sin embargo, esta causalidad nunca es mecánica. Inscribirse en una tradición no solo es repetirla, sino también, transformarla” (2004: 29).<sup>11</sup> Esa transformación de la tradición en las producciones artísticas de los autores seleccionados en este corpus surge como una apuesta ideológica que intenta liberar las obras de los estereotipos que han rodeado a la literatura afrocolombiana y de las lábiles interpretaciones sobre categorías como el erotismo, la religiosidad y la sensibilidad dentro de las obras literarias de autores afrodescendientes. Se atiende al desafío que propone Capone cuando preconiza que “por lo tanto, inscribirse en una tradición significa marcar una diferencia, siendo necesario cuestionar

---

<sup>10</sup> Na tradição, vemos habitualmente uma permanência do passado no presente, uma pré-formação do segundo pelo primeiro (la traducción es nuestra).

<sup>11</sup> Essa causalidade, todavia, nunca é mecânica. Inscrever-se em uma tradição é não apenas repeti-la, como também transformá-la (la traducción es nuestra).



las funciones políticas de las tradiciones: pues, ellas no son simples sistemas de ideas o conceptos, sino verdaderos modelos de interacción social” (2004: 29).<sup>12</sup>

En la obra literaria de Robinson Abrahams, Rivas Lara y Posso Figueroa se advierten dos grandes preocupaciones: primero está el proyecto de rescatar el valor de la palabra hablada con sus diversas manifestaciones populares que encuentran en la décima, las coplas, los refranes, las adivinanzas, los dichos y la sabiduría colectiva, su mayor fuente y arraigo. Los escritores ponderan la vivacidad de las expresiones orales que forman parte del patrimonio de las comunidades negras, quienes, como señala Selnich Vivas Hurtado, antes de la colonización “por su desarrollo material y simbólico, no conocían ni necesitaban el alfabeto” (2009: 21). Los autores del corpus de esta investigación reconocen la espontaneidad y la identidad cultural que suscita la oralitura y los relatos que se van tejiendo en la cotidianidad; no obstante, son conscientes de lo que también subraya el profesor Vivas: “la traición a los conocimientos de sus mayores fue el único camino para la supervivencia que les dejó la nueva cultura escrita” (2009: 18). De este modo, la segunda preocupación de los escritores está en transformar el material popular, oral, colectivo, en construcciones escritas que resemantizan la tradición literaria occidental y, al mismo tiempo, la tradición africana.

Consecuente con lo señalado, Rivas Lara reconoce que, en su poesía y su creación artística, en general —la de Posso Figueroa y Robinson Abrahams también—, se realiza un proceso de apropiación, primero, luego de subversión, en cuanto a las técnicas y recursos para producir literatura escrita. Este fenómeno de transculturación es explicado por el escritor chocoano en tres etapas: una es la adopción, es decir, de aceptación de los repertorios llegados de la Península; otra de adaptación, en que dentro de los moldes tradicionales españoles, va cuajando la expresión de sentimientos propios, y, finalmente, otra de creación, en el que el trovador anónimo traduce el psiquismo colectivo y el pueblo colabora, también, modificando paulatinamente lo que en su origen era una expresión individual (Rivas Lara, 2001: 14).

Dicho proceso de apropiación y subversión supone profundizar en ese contexto cultural, en torno al rol de la escritura, que caracterizó la colonización en América. Ángel Rama, en

---

<sup>12</sup> Inscrever-se numa tradição significa, portanto, marcar uma diferença, sendo preciso interrogar as funções políticas das tradições: elas não são simples sistemas de idéias ou de conceitos, e sim verdadeiros modelos de interação social (la traducción es mía).

su famoso ensayo *La ciudad letrada*, expone las complejidades alrededor del uso de la letra como instrumento de poder y sometimiento. En el período colonial, la sociedad americana estaba radicalmente polarizada: élite letrada-muchedumbre analfabeta; raza blanca y “superior”-otras etnias y, además, “inferiores”; ofrecía el escenario propicio para erigir una estrategia que justificara el supuesto ordenamiento del territorio. La palabra escrita, estandarte de los religiosos, administradores de la Corona, dignos servidores, maestros y privilegiados, se convirtió en el motor de la nueva organización social. Rama reseña el proceso de formación de las ciudades, que imponía, en su “nuevo orden”, la división geométrica del territorio, la estructuración arquitectónica, la administración y gobierno, la jerarquización eclesiástica; el funcionamiento de esta organización implicaba el conocimiento de las letras, la escritura se convirtió en condición indispensable para fortalecer ciertos círculos herméticos de poder.<sup>13</sup>

El crítico uruguayo señala que la élite letrada emprendió incesantes esfuerzos por evangelizar a la población indígena —posteriormente al negro—. La “evangelización (transculturación) de una población indígena que contaba por millones, a la que se logró encuadrar en la aceptación de los valores europeos, aunque en ellos no creyeran o no los comprendieran” (Rama, 1998: 34), facilitó el menosprecio por la oralidad que era el vehículo natural y espontáneo en el que se expresaban los aborígenes. Paulatinamente se produjo, como precisa Rivas Lara, “la aceptación de los repertorios llegados de la Península” (2001:14). De esta manera, insiste el profesor Vivas, “las políticas colonialistas, primero, y, luego, las republicanas, enseñaron de manera consecutiva y gradualmente ascendente el

---

<sup>13</sup> Analizando los efectos sincrónicos —en el contexto de la colonización americana— y diacrónicos alrededor de la escritura y el “vasallaje cultural” que se desprendió de su práctica, el profesor Selnich Vivas advierte que la escritura estimuló “la exclusión, pues no se les brinda a todos. La marginalidad, pues no se imparte por igual y al mismo nivel. La manipulación, pues son apenas unos pocos quienes tienen derecho a fijar y modificar sus reglas. La servidumbre intelectual, pues cuando se le aprende con maestría, no se le quiere dejar, se le idolatra, se le celebra sin atreverse a cuestionarla, y gracias a este fetiche se procede a descalificar el conocimiento que producen los otros medios” (2009: 18). La visión crítica que propone el escritor apunta a descalificar la omnipotencia de la escritura como sistema atávico al poder, que en América —y gran parte del mundo— se la ponderó por encima de las otras formas de pensar no verbales, provocando un parsimonioso, pero cruel menosprecio a los otros sistemas.

privilegio de las letras y los números sobre formas de pensamiento no alfabéticas” (2009: 21).

Zapata Olivella, en su ensayo *La copla de los negros colombianos y su raigambre española*), explora la manera como el castellano se diseminó en América, tal vez como “política del imperio”. Le sorprende que mientras las lenguas plurales de España se “morían en América, conservaban en la Península su plenitud” (2010b: 289). La lengua se volvió un vehículo avasallador y alienante que facilitó la colonización por parte del imperio. Sin embargo, el escritor de Lorica hace hincapié en un hecho interesante al relacionar que “hoy en día es fácil evidenciar en qué países o ciudades prevaleció el gallego, el andaluz o el catalán, por el vestir, el bailar o el sentir, pero en todos ellos, por igual, espigó solo el español como idioma” (2010b: 289). En las carabelas viajaron amontonados españoles de diversa procedencia que olvidaron sus lenguas y se sometieron al verbo homogeneizante del idioma de Castilla, aunque la lengua fue una imposición, se apegaron a otras manifestaciones de su cultura, lo que ha permitido que en América todavía se conserven usos, costumbres, folclor, visión del mundo, propias de distintas provincias españolas; sin embargo, las afectaciones que implica un proceso de sometimiento también son reconocibles.

Zapata Olivella estudia los procesos de apropiación del idioma y la cultura hegemónica española entre los grupos raciales desperdigados en América. Expone que, para el caso de los mestizos, mulatos y zambos, no existía otro idioma que el español. Encontraron en la copla una liberada forma de expresión, pero el contenido fue diverso, motivado por las hazañas forjadas en las canteras de los ríos, las selvas enigmáticas y las incipientes ciudades. El indígena tuvo más opciones que el negro, en tanto que, en defensa de su territorio, su cultura y su patrimonio, “combate o se aparta conservando en gran proporción su lengua —Perú, Bolivia, Paraguay, Ecuador, México—” (2010b: 91), por citar algunos ejemplos.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> En el ya citado artículo de Selnich Vivas, el escritor considera que por cuanto “las culturas autóctonas no tuvieran una escritura alfabética no significa sin embargo: 1) que sus prácticas expresivas no estuvieran hacia 1492 a la altura estética de las elaboraciones artísticas del mundo; 2) que ellas no participaran después de 1492 de los recursos literarios del mundo europeo; 3) que como tales no se desarrollaran paralelamente a las formas de la literatura europea en América, y 4) que sus formas de pensamiento no se puedan reconstruir y aprender a partir de las obras de tema aborígen escritas en idiomas europeos y en idiomas autóctonos alfabetizados” (2009: 16). De esta manera, el profesor Vivas enaltece la legitimidad de las creaciones artísticas autóctonas vertidas en la oralidad, la pintura, la cestería, la alfarería, la escultura, la orfebrería, la danza, la música, la pintura corporal y demás formas de pensamiento no alfabéticas; no obstante, reconoce que la escritura, aunque instrumento y

En cuanto al negro destaca que este no tuvo muchas alternativas, pues “se vio obligado —por grado o por fuerza— a sumarse al español” (2010*b*: 291). De esta manera, se “brinda al abono del mestizaje” (2010*b*:291), Rivas Lara lo explica como una “adaptación a los moldes tradicionales españoles”. Ello indica que sus raíces ancestrales se funden con las del amo o los grupos con los cuales comparte el territorio, se produce una lenta apropiación forzada de la cultura del imperio que facilita su prolongada posición subalterna. De ahí que si “el negro, destroncado de su cultura, de su idioma, [...] empieza a asimilar los del conquistador, hermanándosele, penetrando en su alma, que asimila y transforma en suya propia” (Zapata Olivella, 2010*b*: 291); entonces, en la sartén de su ser se va gestando una estrategia para subvertir lo asimilado de manera que encuentre el depositario de la cultura heredada de África, pero amenazada en América. Las lenguas africanas fueron olvidadas en gran medida por la negredumbre diseminada en América e hicieron del español su nuevo idioma. Sin embargo, no se trató de un proceso pasivo de asimilación, sino que transformaron el contenido de la lengua para que fuera expresión de las vivencias de su cultura, suscitando la formación de nuevas imágenes y conceptos que utilizaron el idioma como vehículo de transmisión. Ello presupone una labor subversiva que explica la espontaneidad arraigada con la que el campesino y orillero del Pacífico, por ejemplo, construye versos, dichos, adivinanzas, décimas, coplas, corrompe la estructura fonética y morfológica de las palabras; le canta a la muerte y a la vida, le declama a la naturaleza y les baila a las desgracias, como quien le atribuye ritmo y cadencia a cada suceso.

La poesía, primero cantada, recitada, bailada; después escrita, sometida a la cadencia del verso español, se configura en el tamiz por el cual el negro se acerca a la literatura escrita. Zapata Olivella coincide con Rivas Lara y añade que:

De todas las formas retóricas, ninguna fue más a tono con la naturaleza del negro como la copla que le permitía la metáfora, el canto y la creación imaginativa. Sometido a la esclavitud o a la servidumbre, ella era la única arma que podía esgrimir contra el amo o el señor en las fiestas, las faenas o el corrillo. El negro se hizo por necesidad trovador. La copla la aprendió del soldado que la llevaba prendida por tradición, y, como él,

---

práctica de poder por parte de la cultura hegemónica, ofrece una oportunidad para reconstruir y perpetuar la identidad de las culturas no occidentales.

pronto la tornó narradora de sus sufrimientos, de su filosofía y esperanza. [...] Trasegó a ella la condición social de su raza esclavizada; y se encariñó con la libertad al rimar su nombre en coplas levantiscas y vindicativas (2010*b*: 292).

El idioma español y las constantes construcciones gramaticales donde se mezclaban formas lingüísticas africanas con el castellano se fueron constituyendo en uno de los tantos vehículos liberadores para este grupo humano. Rivas Lara anota que, en este proceso, el negro va creando con esa lengua que ha hecho propia y se vuelve trovador en su afán por traducir ese “siquismo colectivo” (2010*b*: 292); la palabra hablada, que luego escribe, se vuelve un medio de catarsis y de protesta social.

Concluimos, entonces, que los escritores del corpus se apropian de los recursos artísticos que propone la estética occidental y construyen una manera particular de hacer literatura; han encontrado en los saberes populares y la historia negra compartida el material para resemantizar la herencia africana, de manera que sea expresión de su africanidad, pero liberada de esencialismos antojadizos. Mediante la palabra escrita y oral construyen un espacio en el campo literario para reclamar las reivindicaciones de los marginados social e históricamente y subvertir el discurso hegemónico que ha estereotipado al negro replegándolo a lugares comunes que resisten su descolonización cultural.

#### **1.4. En torno a la definición de lo popular**

La tarea inicial en este capítulo es depurar el concepto de lo popular para luego instaurar el tipo de religiosidad que de allí se desprende. Uno de los teóricos más destacados de la cuestión popular es Stuart Hall, quien, en su artículo “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, plantea el escenario para esta discusión, aseverando que en el estudio de la cultura popular deberíamos empezar siempre por aquí: con el doble juego de la cultura popular, el doble movimiento de contención y resistencia que le confiere dinamismo (1984: 2). Basta con revisar los movimientos revolucionarios negros o de las clases obreras para comprobar lo que establece Hall, esa tensión constante, esa ambivalencia de las esferas marginadas en permanente búsqueda de sentido frente a lo que es del dominio de las élites o aquello que

pertenece a la cultura popular. Lo popular lo definen esas relaciones dinámicas de dominación y subordinación, ya que “no hay ninguna ‘cultura popular’ autónoma, auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y dominación” (1984: 5). De ahí que el pueblo continuamente estará buscando una re-configuración, re-construcción, planteando, en consecuencia, su propia re-presentación cultural.

Hall rechaza que se asocie lo popular con el sentido corriente de lo masivo. Lo masivo entendido como aquello que llega o pertenece a un número indiscriminado de personas y estos lo aceptan e incorporan burdamente, sin tratamiento alguno. Pone en alerta frente a la dinámica de la dialéctica cultural en la cual se desarrolla una “lucha continua y necesariamente irregular y desigual, por parte de la cultura dominante, cuyo propósito es desorganizar y reorganizar constantemente la cultura popular; encerrar y confinar sus definiciones y formas dentro de una gama más completa de formas dominantes” (1984: 6). El estudioso jamaíquino llega a un punto de confluencia en su intento por construir el concepto de cultura popular. Entonces, propone que en ella intervienen “aquellas formas y actividades cuyas raíces estén en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases; que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares” (1984: 6), pero que están dinamizadas y determinadas por “las relaciones que definen a la ‘cultura popular’ en tensión continua (relación, influencia y antagonismo) con la cultura dominante” (1984: 6). Consecuente con Hall, el argentino Néstor García Canclini, reconoce que los investigadores “casi siempre limitaron lo popular a manifestaciones de zonas rurales más o menos ajenas a las transformaciones contemporáneas del capitalismo: lo redujeron a lo “tradicional” (2004: 154);<sup>15</sup> relegaron, de este modo, la cultura popular a “una colección de objetos, prácticas y creencias” (2004: 154). Y este reduccionismo implica que en la práctica el interés se centre solamente en los productos culturales y se subestimen las luchas sociales que se desarrollaron para lograrlos, todo esto con el propósito de adaptarse a las exigencias de una élite.

---

<sup>15</sup> Conferencia dictada en México, en agosto de 1983. La recogemos de *Diálogos en la acción*, Primera etapa, 2004.

Coherente con ello, García Canclini plantea que nos detengamos en el sentido que lo popular recibe en sus prácticas. Descubre una “concepción biológico-telúrica de lo popular” que equipara lo popular con lo nacional. Esto último entendido como “conjunto de individuos unidos por lazos naturales –el espacio geográfico, la raza– e irracionales –el amor a una misma tierra, la religión–, sin tomar en cuenta las diferencias sociales entre los de cada nación” (2004: 155). Evidentemente, en este planteo, el concepto de nación –y el de popular, en consecuencia– está diluido en la tradición. Luego, encuentra una “concepción sustancialista de lo nacional-popular, la estatalista”, según la cual la cuestión popular está dada por todos aquellos instrumentos y agentes que propenden por la preservación del Estado, pero que “también suele recurrirse al origen étnico o al orgullo histórico para reforzar la afirmación nacional, por lo cual esta corriente prolonga en parte la anterior; pero el ejercicio y el control de la identidad no se derivan prioritariamente del pasado sino de la cohesión presente tal y como el gobierno nacionalista la representa” (2004: 156). Aquí lo popular está mediado por todas aquellas políticas que el Estado impulsa con el propósito de unir o cohesionar al pueblo, usando de manera estratégica la historia y las luchas de los grupos humanos, sus intereses, sus manifestaciones espontáneas, gustos y hábitos, con el ánimo de construir una idea de nación cohesiva, que en la práctica no incluye –o al menos no completamente– a los sujetos populares.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Y el estudio sobre lo popular también sedujo la atención de otros teóricos de las ciencias sociales en Latinoamérica. El destacado investigador Carlos Monsiváis encuentra que lo que hoy aceptamos como cultura popular es el resultado de largos procesos de innovaciones tecnológicas en donde “un proceso de dominación ideológica desplaza y oprime los intentos de mantener una tradición, de erigir una ‘singularidad’ cultural y artística [...] y produce mitos ambiguos y productos originales que, surjan como surjan, son asimilados con celeridad por la avidez masiva que los torna cultura popular” (1978: 98). Destaca la primera mitad del siglo XX como una época en la que en México hubo un tráfico vertiginoso de productos culturales rápidamente asimilados por las masas humanas (festividades, concentraciones masivas, circo, cine, teatro, juegos, canciones, entre otros). El estudioso mexicano trabaja en principio con la noción de cultura popular que remite a “aquello asimilado orgánicamente a la conducta y/o a la visión de las clases mayoritarias” (1978: 98), y que en gran medida está dictado por las clases dominantes y aceptado y adaptado por las masas. Su trabajo en México, específicamente en las comunidades urbanas capitalinas, le permitió ampliar su visión de lo popular alejándose luego de esa concepción un tanto romántica que encierra lo popular en un mero inventario de tradiciones y costumbres y, entonces, se instaura en una concepción de cultura popular en el escenario de una sociedad ya no tradicional, sino de masas, que plantea –a la cultura popular– como un proceso dinámico, cambiante, que se mueve y transforma por la acción renovadora de los medios masivos y los avances tecnológicos. De acuerdo con Monsiváis la cultura popular sí se nutre de las tradiciones, pero en mayor medida se alimenta de los cambios, de las tecnologías y los nuevos dispositivos que propone la modernización (también nos apoyamos aquí en el artículo de Monsiváis titulado: “Si no compra no predique’ Hacia una crónica de los comunicadores en América

Siguiendo todas estas disquisiciones, García Canclini redefine lo popular mediando entre la discusión política y la científica en torno al tema. Plantea unos presupuestos: 1. Que lo popular se forma como consecuencia de las desigualdades entre capital y trabajo, la apropiación desigual del capital cultural y por las formas propias de reproducción, transformación y representación cotidiana de los subalternos. 2. Que lo popular se construye en la totalidad de las relaciones sociales, en la producción material y en la producción de significados, en la organización macroestructural, en los hábitos subjetivos y en las prácticas interpersonales. 3. Que lo popular, más allá de un asunto de clases y jerarquías, tiene que ver con los aspectos étnicos, sexuales, de consumo, las formas más diversas de lucha contra la represión (2004: 164).<sup>17</sup>

---

Latina” (2007) porque en este trabajo hace encomio en el rol dinamizador que ejercen los medios de comunicación y los comunicadores en la construcción de valores culturales).

<sup>17</sup> Otros teóricos de las Ciencias Sociales en Latinoamérica que se han ocupado de estudiar la cultura popular son los reconocidos Jesús Martín-Barbero y Pablo Alabarces. El primero, destacado por sus estudios en materia de cultura y medios de comunicación, principalmente en Colombia y México, en su libro *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* analiza cómo en Latinoamérica, desde las primeras décadas del siglo pasado, se ha venido dinamizando el paso de las culturas populares a las culturas de masas, lo que él denomina mediaciones, dado que han implicado procesos de negociación entre distintos actores sociales como el Estado, la burguesía, los campesinos y las masas urbanas. Martín-Barbero descubre que lo popular “no habla únicamente desde las culturas indígenas o las campesinas, sino también desde la trama espesa de los mestizajes y las deformaciones de lo urbano, de lo rural” (1987: 10). El crítico español indaga por la supervivencia de lo popular en las sociedades modernas y encuentra que, al menos en América Latina, “las masas aun contienen, en el doble sentido de controlar, pero también de tener dentro, al pueblo” (1987: 10). El estudio que hace Martín-Barbero sobre la cultura popular –siguiendo aquí los postulados de Gramsci– reubica la visión frente a los actores dominantes y, en consecuencia, sobre los subalternos. pues las mediaciones conducen a establecer procesos de negociación en los cuales la dominación que puedan ejercer los sectores hegemónicos no debe ser entendida solamente como arbitrarias imposiciones, sino que también cabe una aceptación por parte de los subalternos en la medida en que ven representados sus intereses, es decir, se gestiona una complicidad, unos acuerdos (1987: 85).

Por su parte, el argentino Pablo Alabarces, quien desde hace más de dos décadas viene investigando sobre la cultura popular y sus vericuetos, cuestiona las instancias desde donde se ha pensado lo popular, los lenguajes, las prácticas, las opacidades, continuidades y discontinuidades implicadas. En su artículo titulado “Transculturas pospopulares. Las culturas populares, las hibridaciones y lo nacional-popular”, mediante extensos ejemplos extraídos de la historia del cine y la música argentina, pretende mostrar que “la necesidad de reponer el análisis empírico: uno de los problemas que aquejó a la investigación en culturas populares durante más de una década fue el reemplazo del análisis minucioso de objetos concretos por ejemplificaciones apresuradas en las que se buscaba exactamente aquello que se quería encontrar, los rasgos, más o menos fáciles de leer, que señalaran su adecuación con categorías ya establecidas e irreductibles” (2014: 136). El crítico argentino señala que muchas investigaciones que se precian de modernas y/o posmodernas han sobrevalorado la categoría de la hibridación “disolviendo los límites entre lo culto, lo popular y lo masivo, y reconvirtiendo toda la cultura en procesos de hibridación” (2014: 137), como si se tratase de un fenómeno novedoso. La atención debería centrarse en “analizar qué entra en la mezcla, cómo y bajo qué relaciones de poder” (2014:



Años después de la conferencia de García Canclini, Miguel Alvarado publicó en el número 27 de la revista *Aisthesis*, su artículo titulado “Notas sobre el concepto de cultura popular: en torno a las formulaciones y a la unidad del concepto”, que aquí lo retomamos por la profundidad y el rigor con el que aborda el tema. En este trabajo Alvarado reflexiona sobre las reformulaciones que ha sufrido el concepto de cultura popular y propone que su concepción parta de la definición antropológica de cultura de donde se desprende. Alvarado recoge, en primera instancia, tres momentos en el devenir de los estudios antropológicos y sociológicos sobre la cultura y el arte popular: el primero, a finales del siglo XIX, cuando el arte popular era visto como una expresión exótica de culturas exóticas; el segundo, a mediados de los cincuenta, las enmarca como culturas en cambio desde lo tradicional a lo moderno; el tercero, el actual, caracterizado por una revalorización de la cultura y el arte popular debido a las constantes investigaciones e intervenciones en este campo.

Alvarado retoma al antropólogo peruano Manuel Marzal quien se acerca a las culturas populares desde lo religioso. Su obra –la de Marzal– está marcadamente influenciada por Óscar Lewis quien asocia cultura popular a “cultura de la pobreza”. Sin embargo, Marzal va mucho más allá y, señala Alvarado, que “para él la cultura popular engloba las formas culturales propias de la pobreza, pero el concepto no se agota allí, en tanto tendría una relación directa con el sincretismo latinoamericano en sus distintas expresiones” (1994: 63). Así, la religión sería una muestra fehaciente dado que “las formas religiosas de los grupos dominantes se ven influidas por las formas religiosas de los grupos dominados, a partir de una matriz cultural sincrética que se proyecta en lo religioso” (Alvarado, 1994: 63). De este modo, la cultura popular se deviene como un sincretismo que puede producir “síntesis”, dado que las expresiones de los grupos tradicionales y las culturas de masas se fusionan –casi siempre sucede esto– o, también, generar yuxtaposición cuando las pautas culturales mantienen su propia identidad.

Apoyados en los teóricos citados aquí, proponemos como concepto de popular a esas dinámicas representacionales, prácticas y creencias que son producto de la visión de mundo, las luchas históricas y las interacciones sociales que han experimentado los sujetos populares

---

137). En todo caso, deja claro que entre los actores culturales y sociales siempre han existido procesos de negociación y transacción.

en el proceso de construcción de su identidad. Aceptamos, como lo plantean Marzal, que en el proceso de construcción de la identidad se puede generar algún tipo de sincretismo, pero este pocas veces surge como un fenómeno espontáneo fruto de las relaciones sociales. Más que todo –enfaticamos en la porosa convivencia entre dominantes y dominados– resulta de complejos periodos de imposición por parte del dominante o resistencia-negociación por el lado del grupo dominado.

### **1.5. Armando la bisagra conceptual: de qué trata la religiosidad popular**

Luego de abordar la cuestión de lo popular sin la pretensión de haberlo agotado ya, ahora nos detenemos en comprender el concepto de religiosidad con esa adjetivación. Aquí nos encontramos de frente con un campo poco explorado en el plano de la literatura, pues el tratamiento de lo religioso ha sido dado, principalmente, desde la Antropología, la Teología y la Sociología. Tomamos como punto principal de referencia al destacado estudioso del tema a nivel latinoamericano, el ya mencionado antropólogo y sacerdote Manuel Marzal. El peruano define la religiosidad popular contrastándola con la oficial. La concibe “como religión de masas en oposición tanto a las formas religiosas "oficiales" (defendidas por los sacerdotes desde sus diferentes posturas teológicas), como a las de las "minorías" (mantenidas por los elementos más cultivados de la Iglesia y que en ciertos sectores se inspiran en las corrientes teológicas más recientes, como la secularización, la liberación, etc.)” (1972: 237). Nótese que Marzal equipara lo popular con lo masivo y deja aparte el calificativo de “minorías” que aquí nada tiene que ver con religión de masas o de grupos étnicos, sino con sectores específicos dentro de la religiosidad oficial.

Más adelante, Marzal delinea los rasgos que definirían a su juicio la religiosidad popular: que es una “subcultura” religiosa; comprende creencias, actitudes, valores y ritos que sirven para expresar la religiosidad de una gran mayoría del país, y se transmiten como parte de la cultura del grupo; está centrada en los elementos marginales de la religión oficial; es sincrética; que reinterpreta las formas oficiales de la fe (1972: 237). Marzal está encuadrando la religiosidad popular como una cultura reconocida dentro de la cultura religiosa de un país, pero que es propia de un número importante de la población. Además, se nutre de algunos

elementos de la religiosidad oficial, pero los resemantiza dándoles carácter popular, y cita como ejemplos: el bautismo, la primera comunión, la misa y otros rituales propios de la oficialidad.<sup>18</sup>

Justamente sobre ese sincretismo religioso volverá Miguel Alvarado en el ya citado artículo de 1994. Alvarado estudia a Marzal al encontrar en la religiosidad una vigorosa expresión de la cultura popular y una explicación del sincretismo latinoamericano que implicó una asimilación por parte de los dominados de patrones culturales de los dominantes, pero también al revés, como sucedió en la religiosidad. En este orden de ideas, Alvarado recoge las formas de sincretismo religioso que propone Marzal y que plantea la siguiente dinámica: “1. Se acepta el aporte externo y se le da un significado propio. 2. Se conserva la pauta cultural propia y se le da significado externo, proveniente de la cultura que está penetrando. 3. Se acepta la pauta cultural externa, pero a su significado original se le añade un nuevo significado” (1994: 64). Bastante interesante este proceso, pues retrata esa simbiosis, a veces apurada por mecanismos de imposición por la fuerza y, en otros escenarios, producto de una negociación de saberes entre dominantes y dominados. Aquí encontramos los elementos necesarios para sustentar, situándonos desde la postura de la cultura afrocolombiana que descubrimos en el corpus de esta investigación, procesos de apropiación y subversión de la religiosidad de la cultura hegemónica.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> En la mayoría de las comunidades afrochocoanas, por ejemplo, vemos lo que Marzal observó en los indígenas del Perú: una vivencia emocional de ciertas prácticas propias de la oficialidad. Encuentra Marzal que “para el campesino la religión es más un ‘sedante’ de sus problemas que una ‘problematización’ de sus actitudes, por subrayar mucho los aspectos emocionales. Eso desahoga al campesino de muchas tensiones de su vida” (1972: 238). En ellos no hay un afán por comprender teológicamente estos rituales, tampoco un interés por interpretar los pasajes bíblicos desde la exégesis o la hermenéutica, pero a cada experiencia religiosa le confieren un profundo respeto. Señala Marzal que al campesino “no le importa su ignorancia de los dogmas y valores cristianos y del significado de las ceremonias litúrgicas: busca emocionalmente la comunicación con lo divino” (1972: 238). De allí que introduce de manera festiva algunas ceremonias como el bautismo, la primera comunión o la misa, las mezcla con prácticas religiosas populares, incluso las desacraliza, pues la preocupación original no es siquiera la comprensión teológica de las formas oficiales, sino la expresión de sumisión, exaltación de eso que para ellos resulta una experiencia misteriosa, fascinante y tremenda.

<sup>19</sup> También el sociólogo y antropólogo Pablo Semán ha realizado importantes investigaciones sobre el tema de la religiosidad popular en relación con Argentina, principalmente. Semán se detiene a estudiar, entre muchas otras cuestiones, cómo algunos grupos populares latinoamericanos han encontrado en el pentecostalismo una forma para construir su religiosidad. Además, analiza de qué manera la Nueva Era se presenta en la vida cultural de América Latina tensando la concepción de lo religioso y la espiritualidad y generando nuevos lenguajes y experiencias ancladas, en buena parte, en la espiritualidad oriental.

Otras fuentes relevantes en el tema de la religiosidad son los números 20, 27 y 32 de la revista chilena *Aisthesis*, especializada en temas de cultura popular, pues recogen importantes trabajos de estudiosos en la materia que parten de lo antropológico y llegan hasta ofrecer una mirada estética de la religiosidad, que para el caso nos aporta significativamente. En el número 20 de *Aisthesis* nos encontramos con la ponencia de Jaime Moreno, titulada “Acercamiento antropológico a la religiosidad popular” donde, mediante esquemas y gráficos, desarrolla una interpretación antropológica y biológica de la religiosidad. Moreno, así como Marzal, emprende su conceptualización contrastando la religión oficial con la popular. A la primera la denomina racional, pues “tiende a lo claro, a lo preciso y distintivo. Busca la definición y el concepto reduciendo lo particular a principios o leyes universales. Su retórica es la de la formulación correcta y precisa, articulada por la lógica del juicio verdadero” (1987: 15). En cambio, a la religiosidad popular la cataloga como “mitopoética” debido a que “vive de lo oscuro y vivenciado. Da primacía a la experiencia transitoria y particular, en cuanto tal. Su retórica es la de la construcción simbólico-poética, articulada por la lógica del juicio eficaz en la expresión y comunicación de la energía” (1987: 15). Moreno descubre que la religiosidad oficial se queda más en el plano de la palabra, del discurso y, por consiguiente, se torna fría y objetiva. La popular, en contraste, se desarrolla en forma libre, espontánea y vivencial, por lo que resulta más cálida, natural e instintiva. Es mitopoética porque está motivada y atravesada por el mito y el misterio, por fuerzas primitivas a través de las cuales se construyen relatos y rituales que explican lo cotidiano y el sentido de la existencia, pero el afán está puesto más que todo en una vivencia festiva de esa experiencia religiosa. Se encuentra una fascinación por todo aquello que resulte misterioso y tremendo. La vivencia religiosa popular está muy asociada con el miedo, con el suspenso, con la sacralización de aquellas experiencias que no resulten racionales.

En su esquema, Moreno identifica a la religiosidad oficial como “apolínea” dado que propende por el orden, tiene principios inmutables que pretenden la purificación y la plena convicción de sus seguidores debido a su carácter racional. La religiosidad popular, en cambio, es identificada por Moreno como “dionisiaca” porque “privilegia la acción festiva donde vuelca la capacidad de inventiva, improvisación y experiencia de lo misterioso en forma puntual y transeúnte. Busca fundamento. La preceptiva ética está centrada principalmente en cuanto toca las fuerzas naturales” (1987: 16). Está presentando la religiosidad popular como

una elaboración dinámica donde los elementos festivos son integrados de manera instintiva, emocional y rítmica, debido a que, biológicamente, se originan en la zona rincefálica del cerebro que gestiona lo afectivo, lo emocional, lo instintivo, y también es responsable de las reacciones corporales simbólicas. Así pues, estos elementos que decanta Moreno en la religiosidad popular: festiva, misteriosa, rítmica, emocional, simbólica y mitopoética, nos ayudarán a sustentar el análisis de la religiosidad afrocolombiana que se presenta en el corpus.

Ya Mijaíl Bajtín había hecho encomio en este fenómeno, cuando en su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais* realizó una seria interpretación de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento tomando como punto principal de referencia a la obra de Francois Rabelais por considerarla como transgresora de los cánones literarios imperantes, toda vez que se nutre de fuentes populares en resistencia ante las formas literarias modernas. El crítico propone que se lea la obra de F. Rabelais a partir de la estética propia del sistema literario en el cual surge, pues desde allí podrán comprenderse y valorarse lo carnavalesco, la risa, lo festivo, lo vulgar, la grosería, entre otras construcciones literarias inherentes a la obra de Rabelais. Así como en F. R. hay una elaboración dinámica de los elementos festivos que permiten leer la cultura popular, pues de ella abreva, en la religiosidad popular también hay una mezcla de lo emocional, lo instintivo, lo rítmico, que debe ser interpretada en el contexto cultural de donde surge. Señala Bajtín en defensa de esa estética carnavalesca de Rabelais que:

Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas” (2003: 5).

La religiosidad popular que aquí estudiamos a partir de las obras de autores afrocolombianos también se presenta como constructos deliberados donde lo festivo y emocional, el misterio

y el mito ingresan como categorías legítimas que están presentes en sus prácticas y que deben leerse desde allí liberadas de estereotipos y como experiencias válidas de una cultura popular vigente. Como cuando Bajtín reclamaba que “en las etapas primitivas, dentro de un régimen social que no conocía todavía ni las clases ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran, según todos los indicios, igualmente sagrados e igualmente, podríamos decir, «oficiales». Este rasgo persiste a veces en algunos ritos de épocas posteriores” (2003: 5).

Ahora bien, regresando a los estudios que en esta materia se han adelantado en Latinoamérica, encontramos el número 32 de *Aisthesis* publicado en 1999, donde aparece el artículo del teólogo y profesor español Antonio Bentué, titulado “Religiosidad e inculturación en Chile”. En este trabajo, siguiendo a Rudolph Otto, distingue cuatro características de lo sagrado que él las aplica a la religiosidad popular, dado que en esta se vive la realidad como “numinosa”, en tanto que existe la dependencia de una fuerza superior; “tremenda”, porque se siente un temor sagrado hacia esa fuerza superior de la cual se depende; “misteriosa”, pues no hay un lenguaje que pueda expresar en toda su grandeza la superioridad del ser que se adora; “fascinante”, ya que la experiencia religiosa es fantástica e inagotable (1999: 22). En todo caso, Bentué exalta la religiosidad popular como una experiencia que le confiere sentido a la existencia humana y contribuye a su felicidad, hasta convertirse en una “reserva salvífica con respecto a los riesgos provenientes de las presiones culturales modernas” (1999: 25). Y esta última aseveración de Bentué nos permite anclar la tesis que venimos sustentando, en cuanto a que a través del corpus de esta investigación podemos evidenciar cómo a través del tipo de religiosidad popular que se construye en la cultura afrocolombiana, que se apropia y subvierte elementos de la cultura dominante, se realiza un proceso de resistencia frente a la cultura hegemónica; lo que, en términos de Bentué, sería una lucha “salvífica” por la supervivencia de la identidad afrocolombiana.

Anclaremos nuestro análisis de la religiosidad popular afrocolombiana sobre este concepto que plantea Marzal, dado que en *Relatos fantásticos* de Rivas Lara y *Vean vé, mis nanas negras* de Posso Figueroa, observamos que en los rituales y demás prácticas religiosas de la cultura afrochocoana que se recrean en las obras, se mezclan contenidos y prácticas de la religión católica con las pautas y creencias religiosas afrodescendientes, pero a lo que se

apropia de la cultura hegemónica se le concede significado nuevo dentro de la cosmovisión afrocolombiana. En *No Give Up, Maan! ¡No te rindas!* de Robinson Abrahams, el fenómeno es un tanto diferente y más dinámico. Hay momentos en los cuales la religiosidad de los negros esclavos se vive en yuxtaposición con la de las familias blancas que habitan las plantaciones de la isla, conviven sin mezcla aparente. Luego, convocados por el reverendo Joseph, apurados por las tragedias naturales que arremeten contra la isla o alborotados por los azares de la blanca Elizabeth Mayson, se van mezclando las prácticas y saberes religiosos, de modo que los grupos de negros van aceptando pautas religiosas de los blancos que los someten y descubrimos que unas veces a lo original externo le añaden un nuevo significado o lo adhieren a sus prácticas con significado propio dentro de la visión afrocaribeña.

### **1.6. Anotaciones sobre cuerpo y sensibilidades en la cultura popular afrocolombiana**

Los estudios sobre la cultura popular suponen un entramado de debates actualizados a medida que se movilizan tecnologías para comprender las subjetividades. En estas dinámicas la diada cuerpos y afectos o cuerpos y sensibilidades<sup>20</sup> emergen como otras categorías para entender de qué modo los grupos humanos resignifican el mundo. Ana Abramowski y Santiago Canevaro señalan en la introducción al libro *Pensar los afectos: aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades* que: “no deberíamos perder de vista el notable ímpetu moderno por racionalizar y comprender la realidad en su conjunto y allí también se incluirán las experiencias emocionales” (2017: 13). Efectivamente, las interacciones de los sujetos, por ejemplo, en la política, la religión o el seno íntimo de la familia ponen al descubierto una intrincada emocionalidad que atraviesa las representaciones culturales. El tema de los afectos

---

<sup>20</sup> El complejo universo de los estudios culturales latinoamericanos se mueve casi siempre sobre dispositivos y tecnologías dinámicas y discusiones emergentes. Como señala Del Sarto: "no solo teorizan y estudian rupturas y líneas de fuga, sino también sus reconfiguraciones ideológicas y reacomodos institucionales en su conjunción con entramados existentes y en transformación. Son procesos que a lo largo del tiempo reformulan las problemáticas, renuevan los léxicos conceptuales y reconfiguran los contextos a partir de los cuales se analizan" (2012: 51). Evidentemente, se trabaja sobre categorías en construcción que posibilitan alguna flexibilidad epistemológica sin detrimento de la rigurosidad académica; de allí que términos como afectos, emociones, sentimientos y sensibilidades se estén usando indistintamente para facilitar su abordaje. De lo contrario, habría que estar acudiendo recurrentemente a las aclaraciones y precisiones de orden léxico, lo que dificultaría cualquier interpretación o teorización en este campo. Por estas razones, nos acogemos a manejar emociones, afectividad y sensibilidad como expresiones homogéneas que remiten al mismo ámbito de reflexión.

ingresa a los estudios culturales con una obligatoriedad más que justificada, pues parece que no puede separarse el sujeto racional del sujeto emocional, actúan en correspondencia inmanente.

Aceptamos *ex profeso* que la cuestión de los afectos y las sensibilidades siempre han estado allí tanto en la construcción de los productos culturales –literatura, pintura, escultura, música, etc.– como en el estudio crítico y teórico que se hace de los mismos, pues la actividad humana está condicionada en gran medida por la emocionalidad. Cuando Ignacio Sánchez preconizó el auge dentro de los estudios culturales latinoamericanos del denominado, para el caso anglosajón, “giro afectivo” y que luego explicó que se trataba de “lenguajes provenientes de paradigmas distintos y a veces contradictorios, que parecen haber encontrado en el estudio de la afectividad una forma de superar distintos impasses generados por la institucionalización de discursos originalmente concebidos como disidentes” (2012: 12),<sup>21</sup> intentaba relevar la necesidad de reconectar las cuestiones sobre ideología e identidades, que tanto importan, con los “nuevos” lenguajes surgidos desde las afectividades en la acometida de relevar una contemporaneidad cada vez más resistente al tamizaje por el cual ha sido interrogada. La literatura como producto cultural también soporta los mismos vaivenes y amerita su reinterpretación a partir de los lenguajes críticos de los afectos.

El interés de esta investigación no está puesto en escribir un estado del arte que dé cuenta sobre las investigaciones realizadas desde la crítica anglosajona hasta los estudios culturales

---

<sup>21</sup> El investigador Ignacio Sánchez encuentra que el interés por el tema de los afectos dentro de los estudios culturales ya estaba presente en “los argumentos en libros fundacionales del paradigma culturalista, como *De los medios a las mediaciones* de Jesús Martín-Barbero o *Consumidores y ciudadanos* de Néstor García Canclini” (2012: 11). Sin embargo, señala como iniciadores a la academia anglosajona que postuló el “giro afectivo”. Sánchez sitúa una teoría de los afectos más sólida “nacida del interés de los estudios *queer* en superar el racionalismo heteronormativo (Ahmed, Sedgwick), en el estudio sociológico de la comodificación de la vida cotidiana en el capitalismo avanzado (Illouz), en los estudios cognitivos y la neurociencia (Damasio), en las líneas filosóficas derivadas de la lectura deleuziana de Spinoza (Massumi), o en los desarrollos más recientes de la psicología cultural (Brennan, Berlant)” (2012: 12). y de la cual se nutre la academia latinoamericana. Ana Del Sarto aporta otros antecedentes mencionando que “específicamente, en 1995 aparecen dos ensayos claves en este desplazamiento: “Shame in the Cybernetic Fold” de Eve Sedgwick y Adam Frank, y “The Autonomy of Affect” de Brian Massumi, traductor al inglés de las obras fundamentales de Gilles Deleuze y Félix Guattari (*Antiedipo* y *Mil mesetas*). Sin embargo, este enfoque no se formalizó sino hasta fines de la primera década del siglo XXI, cuando aparecen dos libros fundamentales: *The Affective Turn: Theorizing the Social* editado por Patricia Ticineto Clough con Jean Halley (2007), y *The Affect Theory Reader* editado por Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (2010)” (2012: 46).



latinoamericanos en materia de afectos.<sup>22</sup> Eso excedería nuestras intenciones. Simplemente se trata de ponderar la relevancia que tiene el estudio sobre la afectividad en el corpus seleccionado para la investigación, pues permitirá evidenciar cómo en la literatura afrocolombiana se interrogan hegemonías, se construyen nuevas identidades y se descifran maneras de acercarse al mundo y hacerlo cognoscible. Se requiere *desautomatizar la interpretación*<sup>23</sup> de las obras literarias afrocolombianas, es decir, si la contemporaneidad está

---

<sup>22</sup> Aunque no se pretende presentar un estado de la cuestión en sentido estricto, sirven como antecedentes importantes en el estudio de los afectos y las sensibilidades para el caso latinoamericano, los trabajos que recogen en 2012 los editores Mabel Morana e Ignacio Sánchez Prado con el título *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, publicado en Madrid por Iberoamericana-Vervuert. Este libro fue pensado desde el área de Estudios Latinoamericanos de Washington University, donde dedicaron el tercer congreso y libro de la serie South by Midwest a interrogar la producción cultural latinoamericana desde los distintos lenguajes provistos por el “giro afectivo”. Convocaron a especialistas de distintos países y posturas teóricas dentro del ámbito del latinoamericanismo, con la idea no de reducir la cuestión de los afectos a un paradigma identificable, sino de reflexionar de manera colectiva sobre el enorme potencial que los lenguajes críticos del afecto, la emoción y la sentimentalidad tienen para una posible reinterpretación de producciones canónicas de la cultura latinoamericana (Sánchez Prado, 2012).

En el mismo año, Ana Del Sarto publicó su artículo “Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez”. Aquí no solamente avanza en el esbozo de un estado del arte respecto al tema de la afectividad, explorando los intereses de algunas teorías desde la academia estadounidense, reconociendo su influencia en los estudios culturales latinoamericanos, sino que, a partir de estas teorías analiza la reconfiguración de subjetividades en el caso conocido como las “muertas de Ciudad Juárez”.

Un antecedente más lo constituye la compilación que hicieron Ana Abramowski y Santiago Canevaro en 2017 bajo el título *Pensar los afectos: aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*. En términos de los compiladores, el libro apunta a “explorar el mundo del trabajo, el de las creencias y las religiosidades, el campo educativo y de la formación, las migraciones, la militancia, la política, la memoria, la estética, el cuidado, las sexualidades disidentes, la maternidad y el amor romántico, los artículos aquí agrupados prestan particular atención a los sentidos que se construyen alrededor de lo emocional y lo afectivo, advirtiendo tanto las normatividades y regulaciones como así también las negociaciones y disputas. Se trata de operaciones del pensamiento que, sin desechar lo que se impone y aceptando su complejidad, apuntan a una comprensión diferencial de experiencias subjetivas y de procesos sociales tanto del presente como del pasado” (Abramowski y Canevaro, 2017: 17).

<sup>23</sup> Acogemos el término *desautomatizar* a partir del formalismo ruso. Potebnia, Jakobson y Shklovski abordan el tema con muchas coincidencias. Sin entrar en profundidades teóricas sobre los postulados de los formalistas rusos, que para el caso es pertinente disolver y trascender a fuerza de que desvíen la atención de lo que se pretende en esta investigación, nos remitimos a Shklovski porque regodea menos en el tratamiento del término. El ruso descubre en su ensayo “El arte como artificio” que “una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas. De modo que todos nuestros hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático” (2008: 59). Al igual que en las acciones de la vida cotidiana donde la fuerza de los hábitos impide tomar conciencia de los mismos y, en consecuencia, percibirlos como sucesos novedosos o imágenes actualizadas de la existencia, también en el arte se puede producir el “automatismo de la percepción” que rechaza Shklovski. La finalidad del arte no es solo reconocer los objetos, sino posibilitar una visión renovada en cada percepción. Para el formalista las convenciones que se posan sobre la obra una vez admitidas facilitan el automatismo. Por eso, “la imagen no es un predicado constante para sujetos variables. Su finalidad no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento” (Shklovski, 2008: 65). El hábito nos impide ver, sentir los objetos; es necesario deformarlos para que nuestra mirada se detenga en ellos. Lo anterior sustenta que se

trayendo consigo mutaciones en las relaciones culturales, económicas, políticas, religiosas y sociales, entonces las discusiones sobre las identidades, las luchas reivindicatorias a favor de las culturas populares o las ideologías de las comunidades afrocolombianas necesitan ser repensadas también desde nuevas categorías que descubran renovadas –y por qué no inusitadas– perspectivas de análisis. A medida que se forman nuevas subjetividades<sup>24</sup> surgen otras hegemonías, distintas interacciones entre los individuos dentro de su espacio cultural y estos inventarios se resisten a ser leídos en la misma clave. Planteamos un estudio crítico del corpus desde lo espiritual, lo que nos acerca a comprender una de las maneras como la cultura afrocolombiana vive su religiosidad y dialoga con la religiosidad de la cultura hegemónica generando procesos de apropiación, subversión, intercambio, negociación o resistencia; por otro lado, desde el plano corporal y sensible al interpretar los dispositivos a través de los cuales los cuerpos se reconocen a sí mismos, interactúan con los otros y *desautomatizan los sentidos* para aprehender el mundo.

El análisis de la religiosidad que proponemos no nos remite, como ha sido fijado en muchos estudios sobre la cultura afrodescendiente, al riguroso inventario de los rituales. El tema pasa por evidenciar apropiación, negociación y subversión de creencias y prácticas entre

---

busque la *desautomatización* de la percepción, es decir, liberar la interpretación de lo habitual, lo acostumbrado, lo sancionado. Aquí, siguiendo a Shklovski, nos referimos a resignificar tanto las ventanas a través de las cuales se conoce el mundo –los sentidos que se estimulan en las obras literarias–, como la representación y el enjuiciamiento que se hace de la realidad percibida.

<sup>24</sup> La investigadora argentina Valeria Añón presenta un derrotero de enfoques que han atravesado el concepto sobre subjetividades en el campo de los estudios culturales desde sus inicios, con evidente énfasis marxista, hasta la revisión a propuestas estéticas surgidas desde mediados del siglo XX vinculadas a la crónica como un género que “permite el ingreso de la ironía y el humor y admite estrategias textuales de montaje, collage y superposición de enunciadores, constituyendo una subjetividad popular que entrecruza procesos de modernización, gramáticas e imaginarios tomados de la industria cultural, tradiciones refuncionalizadas” (Añón, 2015: 262). Añón reconoce la complejidad de establecer una definición unívoca acerca de las subjetividades dada la variedad de paradigmas que han intentado darle “entidad y legitimidad teórica” a la moviediza concepción respecto al sujeto, la reflexión sobre sí mismo y la alteridad. De ahí que “leer las representaciones y los discursos también implica analizar los modos en que este sujeto heterogéneo se configura en ellos, así como sus evidentes contradicciones” (2015: 258). En este estudio pretendemos comprender los afectos y las pasiones que se generan entre los sujetos populares, las sensibilidades que se configuran en las experiencias de los cuerpos al explorar los sentidos y las emociones, de modo que confrontan representaciones y aluden a “conflictos, desigualdades, resistencias, también a negociaciones –siempre enmarcadas en las condiciones materiales de las prácticas y los discursos–” (2015: 262).

grupos humanos; presentar una vivencia festiva de lo religioso a partir de cuerpos poseedores de virtudes naturales que despiertan afectos en los sujetos con los cuales se relacionan. La otra categoría crítica corresponde a la sensibilidad y la afectividad. Esto implica desarmar la preconcebida visión del mundo y recalibrar los cuerpos para entender que existe también, frente al mundo, audición, olfacción, gustación, caricias y movimiento, otros sentidos, otras ventanas para asomarse a la realidad y así descifrarla. Se construyen nuevas masculinidades y femineidades, aparece otra oratoria amorosa e inusitados lenguajes para expresar el erotismo y la genitalidad. *Desautomatizar la interpretación* de la literatura afrocolombiana conlleva a estructurar otra categoría de intelectuales que surgen desde los grupos subalternos para interrogar la racionalidad y traer a la superficie nuevas hegemonías que se gestan dentro de estas culturas y refrescan la discusión respecto a lo identitario.

En *No Give Up, Maan! ¡No te rindas!*, *Relatos fantásticos* y *Vean vé, mis nanas negras* se despliegan muchas posibilidades para demostrar cómo a través de los sentidos se puede, no solo conocer el mundo, sino también representarlo, repensarlo. Todos los sentidos actúan como emisores y receptores en este flujo de información que va desde los cuerpos hacia el mundo y viceversa. Esa comunicabilidad permanente se ve condicionada y mediada por el conjunto de códigos culturales construidos y adquiridos en el entorno social. La cultura ejerce como una modeladora de la conducta humana y, en gran medida, determina las definiciones que se hacen de la realidad, lo que conlleva a coincidir con Gabriel Giorgi cuando establece que “el cuerpo se convierte en un material que exhibe los dispositivos políticos y las series históricas que lo producen y lo transforman” (2015: 66). La manera como los sujetos reconocen sus potencialidades y se autodefinen demarcará los criterios para situarse dentro de las jerarquías sociales, condicionará sus interacciones con los individuos con los cuales comparte el escenario y, en consecuencia, fijará los patrones para la construcción de la alteridad.

Las experiencias que viven los sujetos les permiten reflexionar sobre sí mismos. Ese autorreconocimiento está determinado por la información que les llega de los sentidos. Así, “ver, escuchar, gustar, tocar u oír el mundo significa permanentemente pensarlo a través del prisma de un órgano sensorial y volverlo comunicativo” (Le Breton, 2007: 22). Entrar en contacto con la realidad, ese despertar cotidiano de la sensibilidad, implica un extrañamiento

constante a fuerza de vencer la automatización de la costumbre que niega ciertas representaciones. Los sentidos permiten simbolizar el mundo, posibilitan una ligazón entre el individuo y el entorno. Señala Le Breton que “venir al mundo es adquirir un estilo de visión, de tacto, de oído, de gusto, olfacción propia de la comunidad de pertenencia. Los hombres habitan universos sensoriales diferentes” (2007: 15). El sistema de creencias que circunscribe a los sujetos empuja sus interpretaciones hacia derroteros y certezas validadas por el medio. Desautomatizar las percepciones arrastra transgresiones a los patrones culturales, pero esas rupturas son las que dilucidan zonas de opacidad en la manera de estructurar las interacciones sociales y en los discursos con los cuales los sujetos se reconocen.

Ingresar en la racionalidad latinoamericana con una poética que releve el desbordamiento de las percepciones del mundo a través de sentidos que, aunque siempre han estado allí, han sido relegados subrepticamente dado el vigor concedido en la cultura occidental a la vista y el oído, es de por sí una apuesta seductora. Sin embargo, este relevamiento no implica anulación de sentidos, ni siquiera momentáneamente. En el corpus de la investigación todos los sentidos actúan en conjunto, se nutren de la misma sustancia del mundo y la saborean articuladamente. La percepción se despliega como una pieza musical donde cada instrumento aporta una nota especial, pero la armonía resultante no puede separarse, fragmentarse. Como advierte Le Breton, “no se pueden aislar los sentidos para examinarlos uno tras otro a través de una operación de desmantelamiento del sabor del mundo. Los sentidos siempre están presentes en su totalidad” (2007: 46). Claro está que en cada experiencia con el mundo sucede que un sentido puede tomar protagonismo en la percepción sin anular a los otros, como en el concierto que por momentos un instrumento entra en mayor acción, pero los otros no son desmantelados.

En las obras seleccionadas para el corpus se despliega una dinámica relación entre los individuos y el escenario en el cual se desenvuelven. Ya sea que se trate de espacios culturales que soportan una historia de lucha y códigos conductuales que remiten a la vivencia de una herencia africana, o entornos naturales que condicionan usos y costumbres arraigados, los escenarios se construyen a modo de narrativas en función de comprender las subjetividades que se van tejiendo y los debates alrededor de las interacciones entre dominantes y

dominados y los procesos de negociación de saberes que sirven como prueba de alteridad. Cada relato actúa como una pintura en movimiento. El discurso se escenifica y los comportamientos de los sujetos se corporalizan, de modo que leer los cuerpos es interpretar una concepción del mundo. Ya lo preconizaba Le Breton al señalar que “si el cuerpo y los sentidos son los mediadores de nuestra relación con el mundo, solo lo son a través de lo simbólico que los atraviesa” (2007: 22). Las percepciones se traducen como insumos producto de la penetración que hacen los cuerpos en el universo. Los lenguajes de los cuerpos soportan una pluralidad porque la realidad también es así. De allí que las interpretaciones resulten igualmente plurisignificativas, como lo analizaremos en los siguientes capítulos al abordar en el corpus seleccionado tanto la dimensión espiritual de los sujetos populares en el plano de la religiosidad, como la dimensión afectiva de los cuerpos explorando el erotismo y las sensibilidades.

## Capítulo II

### 2.1. Hazel Robinson Abrahams: una escritura con olor a selva y mar

Sin lugar a dudas, la edición de la novela *No Give Up, ¡Maan! ¡No te rindas!* que hace parte de la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana* con el prólogo de Ariel Castillo Mier, promovió de manera significativa la recepción de Hazel Robinson Abrahams entre la academia y su reconocimiento como novelista, ya que se le admiraba hasta el momento como cronista sobre temas caribeños. Seguramente motivados por esta publicación del Ministerio, después se realizaron algunos estudios importantes sobre la novela de Robinson Abrahams. Es innegable que la literatura raizal rompe las fronteras políticas, geográficas y lingüísticas. Hazel no es un caso aislado. Se integra a ese prolífico abanico de autores que escriben en español, inglés, creole: Lenito Robinson-Bent, Lolia Pomare, Juan Ramírez, Oakley Forbes, Dulph Mitchell, Henrietta Forbes, Shanelle K. Roca Hudgson, Noris Hooker Corpus, Harley Bent, Isaura Walters, Steve Steele Castillo, Sedney Suárez Gordon, Adel Christopher Livingston, Keshia Howard, Elkin Robinson, Emiliana Bernard, Shirley Cottrell Madariaga, entre otros.

En 2011, derivado de la investigación *Desde la otra orilla: identidades (trans) nacionales y en conflicto en la literatura de San Andrés (1984-2010)*, la profesora Mónica María del Valle publicó el artículo titulado: “Escenario edénico y naturaleza prístina en *Sail Ahoy!!! ¡Vela a la vista!*, y *The Spirit of Persistence*, de Hazel Robinson Abrahams: dos formas de recuperar una isla colonizada”. En este trabajo reconoce que la producción literaria isleña apenas comienza a tomar fuerza y abrirse paso en el canon literario colombiano, siempre por la ventana de la afrocolombianidad. Reitera que “si bien los proyectos de etnoeducación en la isla han luchado por fomentar la circulación y escritura de los cuentos de Ananse y otras narraciones orales, en creole, el resultado de estos esfuerzos, traducidos en libros y/o materiales escolares, no circula en el continente como material de lectura corriente” (2011b: 21). Del Valle se cuestiona sobre las razones por las cuales Hazel escoge el molde de las novelas fundacionales siguiendo un patrón decimonónico bastante soslayado en el siglo XX. Encuentra en este hecho –que juzgamos como transgresor– “la primera ambigüedad que atraviesa la novela” (2011b: 24) refiriéndose tanto a *Sail Ahoy!!!* como a las otras dos novelas

de Robinson Abrahams, pero enfatiza que así la escritora “establece rasgos culturales a los cuales petrifica como tradicionales caracterizando tanto el espacio social como el natural y creando personajes heroicos memorables” (2011*b*: 24).

Del Valle también se interroga por algunas apuestas subversivas que asume Hazel en su obra, ¡¡¡particularmente en *Sail Ahoy!!!*, pero que arropan en el mismo escenario a sus otras dos novelas. Es el caso de la lengua en la que está escrita: el español. Plantea que la “elección de la lengua se justifique en razón de cierta precariedad del creole, por su juventud, como lengua literaria o con mayor razón, en razón de lo limitado del círculo lector en la isla que, como en el caso francocaribeño, restringiría muchísimo la circulación del material y obliga a los escritores a usar la lengua colonial para expresarse, aún contra ella” (2011*b*: 26). Evidentemente, la investigadora coincide con nosotros en relevar en Hazel Robinson, así como en muchos otros escritores afrocolombianos, ese proceso de apropiación de los moldes escriturales europeos, que van más allá de la elección de la escritura como vehículo y un género literario como campo de acción artístico, hasta advertir fenómenos transgresores utilizando la obra de arte como instrumento descolonizador y contrahegemónico.

Otro trabajo importante que debemos reseñar es el artículo publicado por María Teresa Garzón en 2015, titulado “Cuando el amor nace en una esquina del mapa. ¡Mestizaje en *No Give Up, Maan! ¡No te rindas!*”. La investigadora de entrada cuestiona la recurrente ubicación de esta obra como novela fundacional y ofrece analizar otras aristas que podrían correr la discusión hacia las relaciones de poder implicadas en el mestizaje. Siguiendo el concepto de Arias Vanegas, enrostra que el mestizaje “como tropo ayudó, en cierto sentido, a “limpiar” el pasado colonial y afirmar lo nuevo de la nación frente a éste, pero de manera diferenciada. Es decir, blancos, indios y negros colaboran en la construcción del Nuevo Mundo, pero sin dejar el lugar que ocupan” (2015: 34). Coincidimos con estos planteamientos. Habíamos precisado, en consonancia con Segato, que la cuestión del mestizaje se levanta como una estructura que pretende ser armónica, pero que, subrepticamente, silencia identidades y perpetúa jerarquías de poder coloniales, vistas desde la opacidad poscolonial como desigualdades superadas. Garzón reconoce, sin ambages, que “la novela no sólo habla del mestizaje como efecto del tráfico de una mujer blanca hacia un

mulato, convertido en símbolo de todo un colectivo, sino que narra las complejidades y violencias que ello implica” (2015: 34).

María Teresa es aguda en su análisis sobre el mestizaje y lo gestiona como un racismo enmascarado que busca un blanqueamiento nacional. Resuelve la elección de ese código narrativo en la novela de Robinson Abrahams como una apuesta donde “lo que está en juego es la polémica sobre el colonialismo colombiano hacia el archipiélago, el cual involucra y reactiva las mismas dificultades y discusiones que suscitaba la independencia de los países latinoamericanos respecto a España durante el siglo XIX” (2015: 35). La investigadora mexicana va enumerando, desde la novela de Hazel, esos nudos que deja el mestizaje y descubren su intrincada concepción de armonía. En todo caso, encuentra que la novela de Hazel continúa la discusión en torno a las contradicciones del mestizaje, ya que, “aunque termina afirmando que la “verdad” triunfó, no deja clara a cuál verdad se refiere: al definitivo blanqueamiento de George, al oscurecimiento de Elizabeth, la posibilidad de una sociedad mestiza equitativa o simplemente a la imposibilidad de todo ello” (2015: 42). Ahora, si bien seguiremos la línea de Garzón Martínez en cuanto a la lectura del mestizaje en *No Give Up, ¡Maan! ¡No te rindas*, decantaremos desde las figuras de la subalternidad presentes en la novela, principalmente lo negro, otras categorías de análisis como la religiosidad, la sensibilidad y los afectos!

El tema de la identidad desarrollado en las novelas de Robinson Abrahams ha cautivado la atención de algunos investigadores. Tal es el caso de la tesis de Maestría escrita por Diva Piamba titulada: *De isleños a sanandresanos: ¡la construcción de identidades en San Andrés Isla vista desde las novelas No Give Up, Maan! de Hazel Robinson Abrahams y Los pañamanes de Fanny Buitrago*. En este trabajo la autora rastrea la construcción de conceptos como *Isleñidad* y *sanandresidad* en el escenario de la colonialidad y que son entendidos como construcción de identidades por parte de quienes viven en el Archipiélago de San Andrés y Providencia. El primer concepto se devela desde la obra de Robinson Abrahams y el segundo a partir de la novela cuya autora es Fanny Buitrago. Piamba desenmaraña las relaciones amorosas y comerciales que se desenvuelven en la novela, especialmente tras la llegada de Elizabeth a Henrietta. Además, enumera procesos de construcción de la isleñidad como “la inclusión de la religión bautista que, en el contexto, aún hoy permanece en el 70%



de las familias isleñas de San Andrés; además, desde San Andrés, esa isleñidad que se construye con los ingleses se ve en la inserción musical de ritmos europeos como el shottish y la polka que hoy en día se mezclan con ritmos negros como el calypso y el mento” (2016: 67). Luego, vuelve su mirada a Henrietta, el espacio ficcional de la obra, y descubre que allí hay otra evidencia “con la música de la iglesia y las sonatas de piano; y, por supuesto, la maestría en la navegación marítima, así como la ligereza en la construcción de botes y canoas con diseños con influencia europea” (2016: 67).

Diva Piamba concluye, tras todos estos hallazgos, que “el concepto de isleñidad, en general, comprende la fusión total de la cultura inglesa propiciada por los amos en las islas y la afrocaribeña construida por los africanos esclavizados” (2016: 67). Nos queda de los planteamientos de esta investigadora respecto a la novela de Hazel, un sabor a mestizaje que se reduce ingenuamente a una “fusión” cultural. Pero esto de la identidad en la obra de Robinson Abrahams sedujo también a la profesora Alejandra Rengifo, quien publicó en ese mismo año el artículo “Entre la novela histórica y la identidad sanandresana en la obra de Hazel Robinson”. En su escrito realza que Hazel Robinson “hace de sus textos novelas históricas en las cuales se perfila la identidad de los sanandresanos, su génesis y desarrollo como pueblo” (Rengifo, 2016: 19). Ubica a las obras de la sanandresana dentro del espectro de las novelas históricas que siguen el modelo de Walter Scott, las novelas decimonónicas y de principios del XX, dado que se nutren del contexto sociohistórico y describen las costumbres y las circunstancias alrededor de los fenómenos narrados.

Y en ese tejido de novelas históricas que construye Robinson, según lo presenta Rengifo, se va dibujando “la formación de una identidad isleña basada en la simbiosis de lo impuesto por el hombre blanco y lo rescatado de las costumbres africanas no tardó mucho en florecer” (2016: 26). Esta es, en general, la línea de sentido que ofrece el artículo de Rengifo. Ella, sin alejarse mucho de lo que ya había propuesto Piamba, conjuga a las tres novelas de la sanandresana en un mismo universo que muestra distintas caras y momentos en la configuración de la identidad isleña. Por eso describe que “mientras en *No Give* se perfila una identidad cultural proveniente del continente africano que entra en conflicto con la de los blancos conquistadores y colonizadores, en la segunda novela ya se habla de una identidad social isleña más establecida” (2016: 27). En la última novela de Hazel, *El príncipe de Saint*

*Katherine*, centra su mirada en la construcción de la identidad desde la religión. Nosotros volveremos sobre esta cuestión de la identidad, pues atraviesa contundentemente la poética de Robinson Abrahams, pero nuestro análisis estará centrado en la novela *No Give Up, ¡Maan!* y dirigida desde otras categorías de análisis que refresquen la construcción de la afrocolombianidad.

## **2.2. Caos en el paraíso caribeño: la religiosidad en *No Give Up, ¡Maan!* ¡No te rindas!**

La novela *No Give Up, ¡Maan! ¡No te rindas!* inicia describiendo un paisaje natural donde convivían dos grupos humanos: “Blancos y negros, o en esos tiempos, amos y esclavos, acostumbrados a escarbar el horizonte cuantas veces posaban la vista en él” (Robinson, 2010: 35). Hacia la mitad de la obra el narrador le concede la palabra al reverendo Joseph Birmingham quien, tratando de ubicar en el tiempo y el espacio a la recién aparecida Elizabeth, detalla que la isla

Pertenece a la Nueva Granada, pero que yo personalmente he llegado a la conclusión de que ellos desconocen o han traspapelado su existencia. Estamos a 215 millas del primer puerto de la que debe ser la madre patria, Panamá; y a 375 del segundo, Cartagena de Indias; a 175 de la costa de Talamanca y a 400 de Jamaica a donde pensaban ir ustedes. De la civilización, del puerto de Nueva Orleans, estamos a 1.100 millas (Robinson, 2010: 95).

La isla, que se llamaba Henrietta, corresponde a lo que hoy es San Andrés. Y el reverendo sigue el protocolo de presentación indicando que “. –Viven en la isla cinco plantadores de algodón acompañados tres de ellos de sus esposas, doscientos esclavos, entre negros traídos del África, otros nacidos aquí, de la nueva raza –si se le puede llamar así– y, por último, George y yo” (Robinson, 2010: 96).

La vida azarosa de los esclavos entre el trabajo duro en las plantaciones de algodón, los servicios domésticos, y el tener que soportar la rudeza de los amos era la nota discordante en el paraíso. De repente, un esclavo se lamenta: “Ova yaaa... (Allá...). A lo que de inmediato se respondió con: –We de yaaa (Estamos aquí)” (Robinson, 2010: 36). Y la naturaleza parece

despreciar la esclavitud y las desigualdades en la isla. Ráfagas de aire se van arremolinando hasta convertirse en un huracán endemoniado que arrasa las plantaciones, las casas, y destruye todo a su paso. Prontamente, ese comienzo pacífico se estremece y la furia apocalíptica en la isla Henrietta trae consigo, primero el caos y el desorden en la naturaleza, pero luego este cataclismo fuerza un nuevo comienzo. Resulta imperativo establecer un orden social y económico distinto en la isla. La naturaleza actúa en la novela como un personaje más que ingresa en la escena desde el principio. Su accionar opera como un dispositivo que va suscitando los cambios en Henrietta y, a medida que avanzan los hechos, propone distintas dinámicas que pasan por los planos religioso, cultural y económico. La naturaleza parece oponerse a la colonización o al menos ofrece un campo de batalla en el cual se mueven alteridades y cosmovisiones en tensa convivencia.<sup>25</sup>

La inundación exhibe en principio dos reacciones bajo dos visiones de mundo diferentes. Los negros esclavos, conocedores de las impetuosas manifestaciones de la naturaleza, interpretan el desorden como un aviso de sus dioses, casi una conmiseración ante su vida aciaga. De allí que, mientras rugían los vientos y las tempestades, las negras se guarecen y cantan. Por otro lado, están los amos blancos, quienes también conocen la naturaleza y sus imprevistas reacciones, pues llevaban mucho tiempo conviviendo en la isla Henrietta y habían experimentado los avatares de un paisaje indómito, pero al que, paulatinamente, se iban acomodando. Richard Bennet y Harold Hoag, dueños cada uno de una plantación, en contraste con los esclavos negros, maldicen su suerte y ponderan la pérdida económica: sus cosechas de algodón, las viviendas, los esclavos que eran otro tipo de mercancía. Sufren la tragedia, pero se repliegan y discuten una nueva estructura económica sobre la base del cultivo de coco.

Elizabeth Mayson, la blanca y virginal jovencita descubierta entre el desastre y los recovecos de una embarcación huérfana, la goleta que salió desde Newquay con destino hacia Nueva Orleans, y que llega hasta la isla sacudida por la tormenta, se convierte en el elemento bisagra que emparenta las culturas y dinamiza tensas negociaciones de saberes. La muchachita iba en la embarcación acompañada por sus padres y muchos ingleses que mueren

---

<sup>25</sup> Más adelante volveremos con mayor profundidad sobre el papel de la naturaleza dentro del relato.

en la tragedia, en total, ciento cinco náufragos. La noche del caos fue hallada atontada, desnuda y desprovista. El héroe que da con ella es el mulato George, reconocido por todos como un “*ñanduboy*”, no del todo aceptado por los negros esclavos, pues lo veían como quien se cree superior a ellos por sus relaciones con los blancos, pero tampoco gozaba de la total simpatía de los amos dado su origen de las entrañas de una esclava negra y, sobre todo, por sus ideas revolucionarias insistiendo en buscar nuevas opciones de cultivo en Henrietta o establecer cambios en las relaciones comerciales. George, bajo el amparo de la luna, había rebuscado entre los restos conmovedores de una embarcación. Agotado y estropeado por las pesquisas en una nave que solo mostraba muerte y destrucción, se quedó estupefacto “ante la presencia de otra de las víctimas, una mujer con parte de su cuerpo en la mitad del camarote y la otra sosteniéndose en el aire, mientras la brisa que llegaba por las rendijas seguía abanicando su vestido” (Robinson, 2010: 73). La única sobreviviente en esta reducida goleta y quien, sin pretenderlo, cambiaría el rumbo de la isla.

En el relato de *No Give Up, ¡Maan! ¡No te rindas!* prima un narrador omnisciente que va contando los episodios con un tono misterioso, pero se presentan también muchas intromisiones en primera persona para reproducir, sobre todo, el pensamiento de los blancos y del mulato. Las opiniones de los negros casi siempre son editadas por el narrador. En el primer capítulo se informa que “un nuevo fenómeno, nunca antes visto en la isla, inquietó también la gelatinosa superficie del mar” (Robinson, 2010: 35). De plano entra el suspenso ante la novedad de un evento que está a punto de romper con la calma que hasta entonces había reinado en el Edén. Parece que a partir de ahora la naturaleza y las cosas están renaciendo a una nueva vida caótica. El narrador va humanizando los elementos y fenómenos naturales. Se relata que:

Despachadas de la nada, unas ráfagas de aire puro y limpio irrumpieron en el ambiente, cortando el calor a medida que abrían el paso a otras de mayor intensidad que sacudían las matas de algodón interrumpiendo el vals del tic-tac y obligando a los capullos a despojarse de sus preciosas motas y a bailar una loca melodía en la que las secas cápsulas convertidas en maracas predominaban sobre el chillido de los pájaros y los insectos, pero impotentes ante el batir de los árboles más grandes en su afán de defenderse del ataque inesperado (Robinson, 2010: 37).

En la novela de Hazel la naturaleza no es solo el escenario, sino también, una entidad que determina el rumbo de los humanos, juzga sus acciones y motivaciones, las castiga o las refrenda según su incuestionable código legislativo. El narrador omnisciente de ese primer capítulo le confiere al accionar de la naturaleza un ritmo acompasado, toda una danza donde la destrucción acaecida es parte de un ritual de purificación, hay música en las motas de algodón que se arrancan bruscamente y se desplazan por entre los árboles, acordes desesperados desprendidos de los pájaros y los insectos avizorando la inminente tragedia, y bailes eróticos entre palmeras extasiadas que chocan unas contra otras como si estuviesen cansadas de estar enhiestas y silenciadas día tras día contemplando en la isla los pesares de los negros cargando sobre sus hombros el fruto de las cosechas.

El narrador detalla el cataclismo inicial donde se ve a los esclavos clamando la intervención de la naturaleza. Cuenta que “de cuando en cuando, alguno se levantaba perezosamente y con el dedo índice barría el sudor de la frente; luego levantaba el brazo y con el mismo dedo enhiesto como el asta sin bandera de su vida buscaba determinar la dirección del viento” (Robinson, 2010: 35). El viento se presenta como esa fuerza sobrenatural abrazadora que va anunciando el mensaje de los dioses y la ruta de su próxima intervención. Es como una especie de Hermes, el dios mensajero dentro del Olimpo griego, a quien todos aguardan expectantes para saber el nuevo designio. Luego, el esclavo “con los párpados aún fruncidos, miraba el sol y lo maldecía. Maldecía en una lengua que solo ellos entendían. Lo único que sus amos les habían dejado conservar” (Robinson, 2010: 36). Se trataba de desafiar al astro, ese que había sido inclemente y sordo con ellos durante todo el tiempo transcurrido, a quien ahora suplicaban que los mirara con piedad. Maldecir al sol en la lengua de los negros era un acto subversivo, una manifestación de franca protesta utilizando un instrumento tan suyo, tan desde las entrañas de la fibra negra, convocando la complicidad de sus divinidades.

A la maldición se le agrega el canto en su propia lengua, “y en esta letanía siguieron por horas. Eran los esclavos utilizando la forma ideada de comunicación por medio de la cual transmitían sus alegrías y chismes y desahogaban todas las emociones reprimidas por el cautiverio” (Robinson, 2010: 36). Y las horas de letanía produjeron una respuesta. Se cuenta que “cuando más se necesitaba y menos se esperaba, irrumpió en el ambiente la respuesta a

sus maldiciones —o la derrota a las enseñanzas del pa' Joe—. Despachadas de la nada, unas ráfagas de aire puro y limpio irrumpieron en el ambiente” (Robinson, 2010: 36). Así llega la tempestad. El narrador la interpreta como una respuesta a las súplicas, cantos y maldiciones de los esclavos que contrariaban los adoctrinamientos del sacerdote católico quien durante gran parte de la novela condena muchos de sus rituales. La naturaleza que se describe en el primer capítulo se enfurece para apurar un renacer en la isla que sea más benévolo con los negros.

La tragedia natural y las reacciones que se desencadenan entre los personajes nos permiten establecer un inventario de creencias. Por un lado, los esclavos negros, aferrados a sus tradiciones africanas, cantan y danzan en una mezcla entre miedo y resignación. Sus rutinas cotidianas no tenían mayor motivación, así que el desastre natural le agregaba cierta terrible novedad a la jornada. En medio de todo, al menos surgía la posibilidad de algún cambio que, por el momento, no estaba claro. George, el *ñanduboy*, y *tante* Friday se instalan en la iglesia durante el huracán buscando refugio. George conserva la serenidad y está “con la seguridad que treinta años imponen, aceptando como fenómeno de la naturaleza lo sucedido y listo para emprender la reconstrucción” (Robinson, 2010: 45). Se trata de un progresista, librepensador, que ve en el cataclismo las bases para un renacer. Al mulato se le describe como alguien que conoce perfectamente las tradiciones, usos y costumbres de los esclavos negros, que no está completamente adoctrinado por el reverendo Joe y que permanece en constante provocación ante las decisiones comerciales de los plantadores de la isla; es más un parteaguas que apura procesos de renovación. Por eso, con el amanecer, sale a ponderar los resultados y revisar insaciable entre las ruinas cualquier hallazgo hasta dar con el paradero de la blanca Elizabeth.

El reverendo Joseph Birnington se mantuvo escondido dentro de la iglesia durante la inundación. Dado que constantemente increpaba a los negros respecto a sus creencias, a las que juzgaba como diabólicas, tras la tempestad se encontraba enfrentando sus propios cuestionamientos respecto a las razones de esta catástrofe. Se veía en la misma posición de Noé luego del diluvio “con la diferencia de que él heredó una tierra limpia física y moralmente. Yo, en cambio, estoy por enfrentarme a unos plantadores iracundos por la pérdida de la cosecha y la destrucción de sus viviendas, y a unos esclavos confundidos que me interrogarán sobre el maestro de la obra: ¿Dios o Satanás?” (Robinson, 2010: 45). Así, la

novela de Hazel, a través del personaje Birmington, tramita un enjuiciamiento a los procesos de evangelización que se presentaron en San Andrés y Providencia en el escenario de la colonización y que se replicaron por el Caribe y el Sur de América.

La imposición de los dogmas de la religión católica que caían como azotes en las mentes de los esclavos negros, dado que la explicación para todo lo bueno y puro, lo progresista y benéfico, se encontraba en la pluma y la voz de los curas; sin embargo, los desastres y las enfermedades, lo ruin y oscuro, lo bárbaro e impuro, hallaban su razón de ser en las ceremonias y creencias de la negredumbre, asociadas, casi siempre, a lo demoníaco y pecaminoso. El bautismo católico al cual se obligaba a muchos esclavos, y los exorcismos que se practicaban, anidaron en la mente de un significativo número de negros la idea de que necesitaban purificarse para sacudirse la influencia del mal. La estrategia de sembrar sentimientos de culpa frente a todo lo malo que ocurría alrededor de los negros funcionó como dispositivo para movilizar la conciencia subalterna en los esclavos. No obstante, el canto de celebración pronunciado por los negros en su propia lengua, al cual hicimos referencia atrás, permite leer que estos esclavos de Henrietta se negaban a interiorizar culpas que no eran suyas, pese a las enseñanzas y adoctrinamientos del reverendo Joseph.

Notamos que Birmington compara la tragedia con el diluvio. Esto conduce a establecer relaciones intertextuales que conectan los sucesos de la novela de Robinson con los primeros capítulos del Génesis bíblico. Organicemos los hechos. Primero, Henrietta es habitada por los plantadores y sus esclavos negros en medio de una tensa calma dada las jerarquías de poder y las distantes cosmovisiones –africana, por un lado, y blanca, católica, por el otro<sup>26</sup>–.

---

<sup>26</sup> El escenario ficcional de Henrietta retrata de manera fehaciente los asentamientos humanos que se fueron instaurando en el Archipiélago con sus enfrentamientos históricos que van más allá de la tenencia y explotación de la tierra y la propiedad sobre los bienes y servicios, pues se trató de cosmovisiones que transitaron entre la pugnacidad y la negociación de saberes. El profesor e investigador Alberto Abello, reconstruyendo la historia del Archipiélago de San Andrés y Providencia, precisa que: “antes de la colonización europea eran unas islas despobladas, sólo visitadas por indígenas misquitos de la costa centroamericana. Los europeos se las disputaron, especialmente Providencia por su agua y tierra fértil. Colonos ingleses, puritanos de religión llegaron en el siglo XVII a Providencia a hacer comercio y a dedicarse a la agricultura. Llamaron Henrietta a San Andrés y Old Providence a Providencia, pero su asentamiento fracasó. El archipiélago estuvo en disputa hasta 1641 cuando desde Cartagena se estableció su control por parte de los españoles y el Tratado de Versalles de 1783 logró el reconocimiento a España por parte de Inglaterra. Las islas hicieron parte de la independencia de la hoy Colombia. Ya en el siglo XX, en 1928 se firmó un tratado de delimitación de áreas marítimas con Nicaragua, que sólo hasta el 19 de noviembre de 2012 fue alterada por un fallo de la Corte de La Haya. Pero la soberanía de Colombia sobre el archipiélago ya nadie lo discute” (2013: 6).

El Génesis bíblico, en sus primeros capítulos, comienza relatando la creación del mundo por parte de Dios, Adán y Eva como pobladores iniciales ubicados en el jardín del Edén, luego Satanás entra en acción a través de la serpiente, se rompe la armonía cuando la pareja cede a la tentación y, como consecuencia de su pecado, comienza la degradación de las especies y con ella tensas relaciones sociales, comerciales y, sobre todo, espirituales, que se van gestando entre sus descendientes.

Segundo, en la isla Henrietta se produce esa inundación leída en contrapunto, bien desde la cosmovisión afrodescendiente, en principio como aparente benevolencia de las deidades africanas en favor de sus hijos esclavos, bien como castigo sobre los dueños de las plantaciones dada la institucionalización de la esclavitud en la isla y las gastadas actividades comerciales. En el primer libro de la Biblia se refiere que “vio Jehová que la maldad de los hombres era mucha en la tierra, y que todo designio de los pensamientos del corazón de ellos era de continuo solamente el mal” Génesis 6:5).<sup>27</sup> El hecho que provoca el desagrado de Jehová es la maldad de los hombres, quienes, olvidando los principios de benevolencia, hermandad y devoción a su Creador, se convirtieron en inmorales, perversos, en suma “se corrompió la tierra delante de Dios, y estaba la tierra llena de violencia” (Génesis 6: 11).

Dichas actitudes ponen al descubierto una incipiente sociedad sentada sobre la base de la violencia de unos contra otros y ello motiva el castigo divino demostrado con el diluvio universal. El Génesis relata que “así fue destruido todo ser que vivía sobre la faz de la tierra, desde el hombre hasta la bestia, los reptiles, y las aves del cielo; y fueron raídos de la tierra, y quedó solamente Noé, y los que con él estaban en el arca” (Génesis 4: 23). Quienes perecieron en el diluvio entendieron que la palabra de Jehová era firme y que sus preceptos debían cumplirse. No aprovecharon la bondad de Dios, no se arrepintieron y, seguramente, cuando la lluvia descendió comprendieron la magnitud de su pecado, pero ya era tarde. En Henrietta, en cambio, la tragedia natural trajo consigo el enojo de los plantadores y luego la discusión y puesta en marcha de cambios comerciales, aunque la explotación de los esclavos

---

<sup>27</sup> Todas las citas bíblicas de este trabajo son extraídas de la versión Reina Valera de 1960, dado que es la versión en español más utilizada por los protestantes y toda la comunidad de hispanohablantes que sigue la tradición judeocristiana.



se mantuvo hasta ya el final de la obra cuando llega el anuncio acerca de la abolición de la esclavitud.

Hemos reseñado que, luego de la inundación en la isla, George encuentra a la blanca Elizabeth. Tras su hallazgo se gestó un reordenamiento de la estructura socioeconómica de Henrietta y ella, en sintonía con el mulato, propenden por ciertas consideraciones para los esclavos, conciliaciones de saberes que desemboquen en algunos reconocimientos para los negros. Si revisamos el relato bíblico, hallamos que, luego del diluvio, el regreso de la paloma que Noé había enviado indicaba que ya el arca se había estacionado en tierra seca y que las aguas habían desaparecido de la superficie. Además, Jehová mostró su “señal del pacto que yo establezco entre mí y vosotros y todo ser viviente que está con vosotros, por siglos perpetuos. Mi arco he puesto en las nubes, el cual será por señal del pacto entre mí y la tierra” (Génesis 9: 12-13). El arcoíris representaba el pacto entre Dios y los humanos de no volver a castigar la tierra a través de la lluvia, pero ello implicaba que la humanidad obedecería al Señor y cumplirían con un nuevo orden bajo los preceptos divinos. La bella joven Mayson entró en la escena posdiluviana de Henrietta como señal de pronta transformación al fungir como paloma de la paz y mediadora entre los distintos estamentos sociales. Su inserción en la historia está revestida de una descripción excelsa. El narrador cuenta que Elizabeth soñó que “como un ángel, había volado de su cama, pero incapaz de encontrar al velero con su familia, desesperada, cansada y completamente agotada se había caído a la mar” (Robinson, 2010: 83). En la novela se configura este personaje como una mediadora espiritual y social entre los habitantes de la isla, que no se acomoda radicalmente a las creencias de blancos o negros, por momentos procura el reconocimiento de todas las cosmovisiones sin pretender mezclarlas forzosamente.

Llegamos a otro escenario de análisis de la religiosidad en la novela *No Give Up, ¡Maan! ¡No te rindas!*, el cual tiene que ver con el establecimiento de entidades espirituales mediadoras. En este sentido, recordamos que Jaime Moreno hablaba de una religiosidad popular “motivada y atravesada por el mito y el misterio, por fuerzas primitivas a través de las cuales se construyen relatos y rituales” (1987: 16). Los negros comienzan maldiciendo al sol por su abrasadora compañía en las jornadas de recolección del algodón, con cánticos irrumpen en lamentos de invocación que, tras la lluvia, se convierten en notas de “franca

alegría, una clara nota de victoria, el reconocimiento de que la naturaleza era su aliada y ella había triunfado” (Robinson, 2010: 37). Este ritual de agradecimiento estaba dirigido al viento que llegaba como esa fuerza originaria, superior, que los arropaba en inefable esperanza, pero con ineluctable desconcierto. Pronto, la fuerza del viento los empuja “como si quisiera defenderlos. Adentro y en completa oscuridad, dieron rienda suelta a sus sentimientos. Hablaban, gritaban, otros cantaban y no faltaron algunas nerviosas carcajadas. Tal parecía que toda esta energía estaba dispuesta a desafiar igualmente a la tormenta” (Robinson, 2010: 39).

Surge en los negros una fuerza instintiva desbordante, que corta la densa oscuridad con gritos y frenesí como vertiendo toda la hiel de sus días amargos. Y el narrador cuenta que, tras pasar la tempestad, “el dilema que se les había presentado era saber a quién dar gracias, si a Dios o a ziza” (Robinson, 2010: 49),<sup>28</sup> insinuando que la catequesis del reverendo Joe tendría alguna semilla de sumisión a las creencias católicas germinando en los corazones de los esclavos. Y sí, la novela constata ciertos episodios en los cuales los esclavos negros aceptan algunas pautas de la religión católica que profesaba el sacerdote, quien, investido del poder que la Misión le había concedido y que él ostentaba con deleznable prepotencia, les infundía miedo a los esclavos o se burlaba de sus rituales. El narrador relata que los negros “cantaban animados una alegre melodía al huracán que, según pa’ Joe, les atacaría de nuevo, convencidos de que sus improvisadas alabanzas ahuyentarían el regreso” (Robinson, 2010: 63). Pese al temor infundado, la llama de África y su inventario de creencias nadie la podía arrancar de sus corazones, el canto en su lengua dirigido a la fuerza del viento y en nombre

---

<sup>28</sup> En su libro *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, Martín Lienhard explora en los procesos de construcción de la cultura alfabética en las Américas. Su estudio está centrado más que todo en las culturas indígenas, pero las dinámicas que plantea las retomamos aquí porque permanecieron vigentes tras la llegada de los esclavos africanos al escenario americano. El investigador encuentra que la conducta lingüística-religiosa de los originarios constata un sistema dicotómico donde la religión de los grupos autóctonos convive en ellos de manera paralela con la religión cristiana. El episodio que se extrae de la obra describe la dicotomía religiosa que se está produciendo en la mente de los esclavos con la presencia de dos entidades espirituales, una ancestral y la otra impuesta por los misioneros, y que reproducirá en ellos una mezcla de saberes o la sumisión religiosa a una práctica u otra dada la conveniencia o la negociación del momento. Lienhard estima que esa dicotomía “hará surgir un fenómeno de diglosia: delante de los representantes del poder colonial se ‘hablará’ cristiano, mientras que en la comunidad indígena se sigue practicando el ‘idioma’ ancestral. Muchos misioneros, defraudados por la poca profundidad de la conversación cristiana entre sus protegidos, se quejan de tal sistema diglósico” (1990: 157) como lo veremos en el sacerdote Joe que constantemente le reprocha a los negros sus letanías y el uso de su lengua ancestral y sus leves avances en el aprendizaje de la lengua y las prácticas religiosas europeas.

de sus dioses evidenciaba una fe poderosa en los mitos y deidades a cuya merced dedicaban sus días.

Por los motivos anteriores, “con oscuras voces evocaban los truenos; comparaban las mujeres a las nubes, luego imitaban los tambores para amenizar el baile de despedida donde los relámpagos lograban desalojar las nubes antes de que llegara el implacable viento convertido en sus amos” (Robinson, 2010: 63). Los esclavos confiaban en sus letanías, se aferraban a sus dioses y con ellos a la vida, aunque también sabían cuándo despedirse de la existencia corporal; lo que explica por qué, al divisar los muertos de la goleta extranjera, entonaron “la letanía de la muerte, la despedida de Kuku-fata” (Robinson, 2010: 63). El narrador le cede la palabra al mulato George, quien, en consideración y defensa de las tradiciones de los negros, reconoce que “para ellos el ritmo y la música es el estado de éxtasis que comunica al hombre vivo con el muerto, o sea, con los espíritus de sus antepasados y por medio de ellos con sus dioses Omulú, Obatalá, Changó, Oba, etc.” (Robinson, 2010: 165).

Hay en este episodio y lo que se viene analizando dos fenómenos que merecen especial atención, dado que ilustran las porosas relaciones desarrolladas en el escenario de la colonización. En primer lugar, observamos que, en gran medida, los procesos de colonización que se desplegaron por las Américas estuvieron motivados y sustentados sobre la defensa de dogmas religiosos. En su libro *Católicos y puritanos en la colonización de América*, Jorge Cañizares-Esguerra explora en toda esa demonología que se construyó alrededor de la colonización. Revela cómo la figura de Satanás fue estratégicamente manipulada y utilizada por los que se autodenominaron defensores del Reino de Cristo para justificar los enfrentamientos contra los indígenas, primero, contra los negros esclavos, después, afanados por destruir y expulsar el mal que supuestamente los habitaba. Además, los colonizadores estaban seguros de que los colonizados y, especialmente sus chamanes, “eran capaces de manipular la naturaleza y producir ‘cosas extrañas’ con la ayuda de Satán” (2008: 27). Por eso tantos esfuerzos para evangelizarlos, controlarlos, someterlos forzosamente, pues así se podía “explicar la conquista y la colonización, basados ambos en una interpretación de la expansión sancionada por la Biblia y que formaba parte de una larga tradición cristiana de violencia sagrada dirigida contra diabólicos enemigos interiores y exteriores” (2008: 23). Los agentes dominantes se mantenían en alerta contra los dominados, pues su apego a la

naturaleza y la devoción profesada a sus dioses les resultaba amenazante. Señala Cañizares-Esguerra, siguiendo la obra del teólogo puritano Edward Johnson, que “junto con las tormentas marinas, los disidentes religiosos y los satánicos ataques de los indígenas americanos, el paisaje mismo aparecía como un aliado del diablo en la lucha de éste para exterminar a los colonos” (2008: 28).

Un segundo fenómeno tiene que ver con el mulato George, presentado en la novela primero como un acólito, ya que desempeñaba la función de ayudante del reverendo en los oficios religiosos y domésticos. A medida que avanza la obra se transforma en una especie de fraile bajo la orden de Joseph Birnington, pero con una tensa conexión con los esclavos dado su origen de las entrañas de una negra en unión con un blanco. Este personaje actúa como bisagra al tratar, con la anuencia del sacerdote, de reconciliar a los esclavos con sus amos y también de llevarlos hacia una negociación con las creencias que implantaba el reverendo, procuraba que ambas cosmovisiones convivieran pacíficamente. No obstante sus esfuerzos, George no era del todo legitimado por Birnington que a veces lo menospreciaba e incluso cuestionaba sus convicciones. En este sentido, Cañizares-Esguerra anota algo que resulta revelador. Precisa que los Inquisidores de Indias sopesaban el origen y el estatus racial y social de quienes querían ingresar a estas órdenes o aquellos que se refugiaban en la vida religiosa como en el caso de George que fue acogido en la iglesia. En consecuencia, “los que tenían orígenes o relaciones más próximas a los pobres, las castas, los indios americanos y los negros se volvían automáticamente sospechosos de ser agentes del diablo, no de Dios. Los negros y los mulatos eran en particular considerados potenciales aliados del diablo” (2008: 48). Los oficios de esta especie de fraile mulato son menospreciados a través de toda la obra, situación que se acentúa cuando establece relaciones amorosas con la blanca Elizabeth, pues se esperaba que él continuara solamente ayudando en los oficios religiosos en compañía del sacerdote y que no se inmiscuyera con las cuestiones económicas de la isla, mucho menos que se atreviera a transgredir los códigos de honor y pureza ya establecidos.<sup>29</sup> Además,

---

<sup>29</sup> En el segundo apartado de este capítulo nos detendremos en las relaciones amorosas y filiales que se desarrollaron en Henrietta.

El mestizaje era percibido como una de las armas desplegadas por el diablo para socavar la expansión del cristianismo en América. Así, por ejemplo, el arte de discernir si los espíritus que visitaban a los eremitas, frailes, monjas y beatas de las comunidades místicas en expansión en las Indias eran entes celestiales o infernales, se hallaba vinculado a la amenaza del mestizaje (2008: 47).

Es claro que en el escenario de la colonización la cuestión racial movilizó las relaciones sociales y fue determinante también en el plano religioso.

Ahora bien, ya reseñamos lo que sucedía en el extremo de la isla donde estaban los esclavos. Del otro lado, el escenario nos pone frente a otra cosmovisión, otro estado de creencias. El reverendo Birmingham, George y *tante* Friday se refugiaron en la iglesia, “ahí se resguardaron mientras la tempestad se desencadenaba y durante todo el tiempo que duró. La iglesia y la casa misional, obedeciendo al comportamiento caprichoso que toman a veces los huracanes, no sufrieron más que unas goteras” (Robinson, 2010: 43). También sorprende la reacción de estos tres personajes. Si los esclavos se aferraban a sus tradiciones y divinidades, el sacerdote, el mulato y Friday, pese al miedo que imponía la situación,<sup>30</sup> habían encontrado en la iglesia un lugar de refugio y, no obstante los temores naturales por el ímpetu de la tormenta, en el Ser supremo de la religión católica tenían puesta la confianza en que pronto pasaría la tempestad y ellos estarían a salvo. El reverendo tuvo tiempo incluso para dormir sobre su banca arropado con el mantel de la mesa de comunión. Joseph Birmingham ostentaba un poder ganado con rezos, adoctrinamientos y la imposición de su figura por parte de la Misión que lo delegó para evangelizar en una isla inhóspita de la cual no se esperaba mayores resultados en cuanto a fieles dada la raigambre de los negros en sus tradiciones ancestrales. Joe dejaba ver su marcado desprecio hacia las ceremonias de los esclavos, un desdén frente a la religión que los negros habían heredado de África y mantenido viva en América, las juzgaba como demoniacas y recalcitrantes. Al cura le inquietaba ver que los esclavos “nos entienden perfectamente, y logran con facilidad hablar con nosotros, pero voluntariamente han escogido esa forma de hablar como su arma en contra de la esclavitud, despreciando la más poderosa y eficaz: la oración” (Robinson, 2010: 106).

---

<sup>30</sup> Sobre el tema del miedo volveremos con detenimiento más adelante.

Y la cita anterior desemboca en la tesis que venimos ponderando aquí. Los negros africanos, sin perder su acervo cultural afrodescendiente, sin olvidar su lengua materna, se apropiaron de muchas estructuras gramaticales de la lengua de sus amos, impuesta por negociación o por la fuerza<sup>31</sup>, pero, en muchos casos, la mezclaron con sus lenguas ancestrales ya sea por necesidad, dada las obligatorias interacciones con los amos plantadores y con el reverendo, o como un acto de subversión a través de la palabra.<sup>32</sup> No permitieron que se les obligara a pensar únicamente en la lengua de los amos y así mantuvieron vivas las tradiciones y creencias propias. La obra marca aquí la rebeldía de los negros ante la intención de colonizar su pensamiento. Como se señaló en el primer capítulo, citando al profesor Selnich Vivas, las comunidades aborígenes “habían construido modelos de pensamiento que les resultaban armónicos con sus prácticas sociales, culturales, y científicas” (2009: 21). En

---

<sup>31</sup> El ya citado Martín Lienhard señala en su obra que la aparición de la literatura escrita y el aprendizaje de la lengua estableció una dinámica en la cual “uno de los dos interlocutores, o los dos simultáneamente, adquiera (n) el ‘lenguaje’ o sistema de comunicación del otro: el alfabeto europeo, tal vez también el idioma, para los ‘indios’; el idioma indígena, para los europeos. Los protagonistas de este acercamiento mutuo y a menudo conflictivo serán, en el campo europeo, los misioneros y los funcionarios coloniales; en el campo autóctono, ciertos miembros de los antiguos grupos dirigentes” (1990: 90), lo que configura procesos de negociación entre colonizadores y colonizados movilizados en gran medida a través de los líderes de los grupos humanos originarios quienes sirvieron de mediadores entre los amos europeos y los miembros de sus comunidades. El crítico suizo describe cómo esos líderes (a veces llamados caciques) a cargo de bloques poblacionales (resguardos, por ejemplo) recibían favores, títulos y ciertos privilegios al servir como colaboracionistas en estos procesos, incluso eran tenidos en cuenta como informantes en la elaboración de una historiografía autóctona, pero vaciada en el molde literario europeo. Aunque se trató de una estrategia dominadora por parte de los europeos y de resistencia-negociación para el caso de los originarios, “la política idiomática de las subsociedades indígenas coloniales favorecía, asimismo, por supuesto, la conservación de los idiomas amerindios como instrumentos centrales para garantizar su cohesión social y étnica” (1990: 138). El idioma era uno de los dispositivos más efectivos para preservar el imaginario colectivo indígena y negro, sus creencias y prácticas culturales, de allí las luchas por mantener vivas sus lenguas. También hay que dar cuenta, como ya se insinuó, que a determinados grupos de colonizadores les tocó, dentro de la lógica de la negociación colonial, aprender la lengua de los dominados. Así, observamos que “en varias áreas, y a veces hasta entrado el siglo XX, el proceso de ‘indigenización’ idiomática de los sectores dominantes prevalece, de hecho, sobre el de la asimilación lingüística de los indios” (1990: 139). Claro está que la tendencia europeizante fue la predominante.

<sup>32</sup> Lienhard analiza estas interacciones lingüísticas que se produjeron en el escenario de la colonización y encuentra que en ciertos lugares se presentaron lenguas mixtas y fenómenos de diglosia al entrar en contacto la lengua de los originarios con la lengua de los europeos. Señala que “surgen vastas zonas caracterizadas por la copresencia de un idioma europeo y de uno o varios idiomas indígenas o ‘mixtos’. Presencia simultánea no equivale a equilibrio entre dos prácticas de prestigio igual. El idioma europeo [...] nunca deja de ser el idioma oficial o dominante: el de la administración, de la alta jerarquía eclesiástica, de la alta justicia, de la literatura oficial o de ‘prestigio’, de las relaciones con la metrópoli. La vigencia del idioma indígena o popular, en cambio, se limita -fuera de los dominios eclesiásticos y los autogobiernos indígenas- a la comunicación en o con los sectores marginales. Estamos, pues, frente a una típica situación de diglosia, con un idioma de alto prestigio (A) y otro de bajo prestigio (B)” (1990: 140). La obra de Robinson evidencia que en el entorno ficcional de Henrietta se produjo, por parte de los esclavos negros, la mezcla de sus lenguas africanas con el idioma de los amos, demostrando que “los idiomas autóctonos, paralelamente, tuvieron que adaptarse para dar cabida a las nuevas realidades materiales o espirituales propuestas o impuestas por los europeos” (1990: 142).

consonancia con esto, permitir el olvido de la lengua materna implicaba de facto someterse, irremediablemente, a la pérdida de esos lazos que los unían inexorablemente con África. El profesor Vivas llama la atención hacia este fenómeno en el escenario de la colonización y afirma de manera taxativa que “la imposición del alfabeto ocasionó entre los aborígenes un trauma cultural irreparable. El alfabeto en tanto única tecnología legítima del pensar facilitó la colonización y el vasallaje intelectual y provocó una forma de muerte cerebral” (2009: 21). En Henrietta los esclavos adoptaron una posición de legítima subversión y se resistieron a que los amos o el reverendo Birmingham implantaran esta forma de vasallaje.

La novela inscribe otra reacción particular de quienes representan el poder económico en la isla. Hoag y Bennet están asustados por el rumbo económico de Henrietta. Particularmente, Hoag se encontraba fastidiado por los lamentos de los negros. Atormentado por esto maquina castigos para los esclavos. A los colonizadores la única fuerza superior que parecía motivarlos era el apego a sus plantaciones, no eran sumisos ni a Dios ni a Ziza; por eso, cuando el mulato George invita a Bennet a que se refugie en la iglesia por orden del cura, quien sospechaba los posibles coletazos de la tormenta, Bennet opta por el sarcasmo: “—*Divine revelation?* —preguntó Bennet—. Diga eso al viejo Ben, yo me quedaré aquí. De todos modos, de volver el huracán, no habrá salvación física ni espiritual para nada ni nadie. Dudo mucho que la iglesia resista un ataque del sur, aunque Birmingham se pele las rodillas rezando” (Robinson, 2010: 48). Es claro que los plantadores no creían en el poder mediador del reverendo y tampoco en las instalaciones de la iglesia como lugar seguro. Y no solo se trataba del desprecio por ese lugar físico, sino que también se revelaba la incredulidad hacia una institución religiosa que no llenaba las expectativas de estos hombres afanados por las riquezas y la explotación de los esclavos. Su expectación no estaba determinada por los designios de un predicador o las premoniciones de sus santorales —los del cura—, sino que creían en todo aquello que representara poder, riquezas y lucro personal, de allí que se escondieran bajo la sotana del reverendo solamente cuando sus prédicas pretendían acallar la rebeldía de los esclavos y acentuar la sumisión hacia sus amos.

Empero, los plantadores sí manifestaban algo de respeto por el cura y tuvieron que reconocer que Joe se había erigido como el guía espiritual de la isla. Su presencia y actuación en Henrietta intentaban ser mediadoras en la relación entre amos y esclavos, entre los cinco

plantadores, entre George y Elizabeth, entre George y los plantadores, entre todos los pobladores y Dios. Constantemente procuraba orientar a los colonos para que tomaran buenas decisiones y se sometieran a las ceremonias y plegarias católicas. Sentía que su deber era conducirlos por el buen sendero en el nombre de Dios. Por ello, al saber la pérdida material y humana luego de la tempestad y contemplar los rostros impacientes de los plantadores, “Birmington los siguió con la poca luz de la tarde hasta que se perdieron tras la oscuridad y los árboles caídos. Después, elevando sus ojos al cielo en actitud piadosa, dijo: —¡Pobres almas! En tus manos los dejo, Señor. ¡Yo no podré cuidar de ellos!” (Robinson, 2010: 69). Esta actitud del reverendo demuestra que estaba convencido de su supuesto papel redentor y así se le ve durante toda la novela: afanado por establecer un orden urdido desde su lógica clerical, incansable en la estrategia de silenciar las distintas cosmovisiones que conviven en la isla y lograr el adoctrinamiento, especialmente de los esclavos.

En su relación con los negros se advierten por parte del reverendo, de un lado su desprecio por las tradiciones africanas y, del otro, el afán desaforado por evangelizar a los esclavos, actitudes que se explican con la declaración del ya citado Cañizares-Esguerra intentando comprender las motivaciones de los puritanos, por ejemplo, en su expansión colonial en el Nuevo Mundo. Concluye que “se veían movidos a embarcarse en una reconquista contra el demonio en América con el fin de recobrar el continente para Dios” (2008: 30). Las estrategias del reverendo –sin importar su gravedad– tenían una justificación que se preciaba de ser sagrada e ingresaban en el imaginario misionero con una dignidad y bondad supuestamente incuestionables, debido a que estos considerados soldados de Cristo o “colonizadores de origen europeo estaban totalmente convencidos de la abrumadora presencia de demonios en el Nuevo Mundo” (Cañizares-Esguerra, 2008: 30). Así las cosas, los esfuerzos del reverendo Joseph Birmington que durante la obra transitan desde un trato pueril y mendicante hacia los esclavos, lo que denota por momentos una consideración como mentes infantiles, dependientes, dominadas por una fuerza maligna que los embota, hasta el menosprecio y la satanización de sus costumbres, creencias y su lengua, conllevan a entender que “para los colonos, la colonización era una batalla épica en curso. En el mundo de los europeos, los demonios eran entes reales, fuerzas físicas cotidianas y no, según estaríamos dispuestos a asumir de manera condescendiente, fantasías de la imaginación ni metáforas con las que renombrar las adversidades de la colonización” (Cañizares-Esguerra, 2008: 30).



Todas estas sensibilidades<sup>33</sup> que se van dibujando en la obra las relevamos aquí porque son puntos donde se enquistaron, durante la colonización, algunas jerarquías de poder y formas de racismo movidas por la cuestión religiosa. Efectivamente, “el diablo actuaba en el Nuevo Mundo a través de la erosión de las jerarquías raciales y sociales de la sociedad bien ordenada que el estado de los españoles había tratado de edificar, llevando a los fieles a caer en sus trampas” (Cañizares-Esguerra, 2008: 47).

El sacerdote se proclama como mediador entre las almas cristianas y Dios. El narrador lo describe de esa manera. Su muerte al final de la novela es de una teatralidad religiosa que lo eleva a la figura de supuesto intercesor y redentor al presentar su vida como arrebatada en ofrenda a favor de los esclavos. El desenlace de la obra está configurado como un tipo de performance donde se mezclan el discurso religioso con el discurso político recreando con intensidad la sofocante lucha de clases que se ha librado en toda la novela. Siguiendo los planteamientos de Diana Taylor en su libro *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* donde rastrea prácticas performáticas que se han insertado en la cultura latinoamericana, encontramos que Hazel Robinson propone el cierre de la obra a través de escenas que se desarrollan en cámara lenta y así se pone la lupa para entender esos “comportamientos corporalizados” (Taylor, 2015: 3) con implicancias profundas, ya que “operan como actos vitales de transferencia, al transmitir saber social, memoria” (Taylor, 2015: 3). Los actos finales focalizan el análisis en un fenómeno sociopolítico trascendental como es la abolición de la esclavitud que durante un prolongado momento de la escena aviva la llama de la libertad en los esclavos. En otro plano del escenario se desarrolla la estrepitosa muerte del sacerdote iluminando así un quiebre en las relaciones y prácticas religiosas que se construirán en la isla de allí en adelante.

Analicemos cada escena de la performance. Primero aparecen en acción los plantadores muy angustiados por el futuro de su empresa comercial y la trata de esclavos: “Richard Bennet bajó la cabeza y sin palabras se devolvió al balcón en compañía de los otros, sentía que su mundo se desplomaba y lo arrastraba mercedamente” (Robinson, 2010: 216). El narrador enjuicia a Bennet y deja ver su conmiseración hacia los esclavos. El nerviosismo de

---

<sup>33</sup> En el segundo apartado de este capítulo nos detendremos con mayor profundidad en el plano de las sensibilidades y los afectos.

los amos parece augurar un cataclismo con la ferocidad de la tormenta con la cual se abre la novela. Luego, una segunda escena más intensa y palpitante donde intervienen todos los actores principales de la obra. Por un lado, “a las dos de la tarde, los más de doscientos esclavos esperaban como una alfombra humana frente a la Misión” (Robinson, 2010: 216). Para ellos había llegado el momento de cambiar su rumbo o, al menos, alivianar sus cargas. Se habían preparado durante todo el relato para su actuación magistral. Allí volcarían los gritos y sentimientos reprimidos por los plantadores y por Joe con su discurso demonológico. En el escenario también están desde “el balcón, sentados en fila, esperaban la sentencia los cinco plantadores, tres esposas y Birmingham. En otra mesa, muchos papeles, plumas, tintas y almohadillas para quienes no sabían firmar; los tres visitantes, Elizabeth y George. Algo retirados, los veinte esclavos, el capitán y los perros” (Robinson, 2010: 216). El narrador cuenta con pausada avidez cada detalle como organizando las piezas de un rompecabezas: “el doctor Venecia, con una hoja de papel donde había garabateado unas líneas, se levantó e hizo ademán para que todos los presentes hicieran lo mismo. Inició su anuncio en castellano, con Elizabeth traduciendo al inglés y George al dialecto ideado por los esclavos” (Robinson, 2010: 216). Se establece un inventario de roles que configura un mismo discurso epistemológico: la colonización. Interactúan esclavos, latifundistas, el poder hegemónico con sus tentáculos avasalladores y su discurso en castellano, la lengua del imperio, la escritura como elemento legitimante, la blanca Elizabeth traduciendo al inglés y representando esas colonias inglesas que llegaron también a la isla buscando expandirse, el mulato George usando el dispositivo de la lengua de los esclavos y con ello valida ese dialecto que, como ya hemos reseñado, ingresó siendo una mezcla entre el castellano y las lenguas ancestrales. Este momento del relato es contundente porque resume las identidades que están en constante resistencia y negociación durante toda la novela de Robinson. La escena siguiente corresponde a la lectura del decreto de abolición de la esclavitud que no despertó el frenesí de los esclavos, tal vez los únicos que tenían serios motivos para celebrar. El narrador explica ese mutismo debido a que “las cicatrices de la esclavitud en sus sentimientos habían llegado tan hondas, petrificadas como el coral que formaba la isla misma, que desconocían el sentimiento que correspondía a la noticia recibida” (Robinson, 2010: 217). Descrito así, la primera etapa de la colonización, la que correspondía a la esclavitud, había dejado en los esclavos profundas huellas de subalternidad y trascendentales silenciamientos.

La escena final de la performance, la que sigue al anuncio sobre la libertad de los esclavos y la abolición de la esclavitud en la isla, delinea una aparatosa exaltación de Birnington como el mediador de la isla. Su cuerpo rueda de manera dramática por la escalerilla del campanario y es recibido por Friday. El telón se cierra cuando el reverendo “aprovechó sus últimos segundos para mirarla y dijo: —*No give up, tante Friday, no give up...*” (Robinson, 2010: 218). El sacerdote muere y los esclavos renacerían a una nueva vida libre de esclavitud. Pero, aunque cesa la mediación religiosa del reverendo, en este plano las relaciones entre los grupos humanos que convivían en Henrietta no cambiaría radicalmente, pues el decreto leído por el doctor Claudomiro Venecia, el nuevo prefecto de este archipiélago, nombrado hacía seis meses por el Nuevo Reino de Granada, sentenciaba que:

Habiendo encontrado que aún existe en estas islas el denigrante estado de esclavitud de la mayoría de la población, les informo que la esclavitud fue abolida en tierra firme y yo os declaro igualmente en libertad. A cada cabeza de familia se le entregará suficiente tierra para cultivar y desde hoy en adelante sus únicos protectores a quienes deben rendir tributo y fidelidad es a la Iglesia Católica Romana y al Gobierno de la Nueva Granada. Desde este momento la bandera del Reino ondeará sobre este territorio (Robinson, 2010: 216).

En materia religiosa no se reconoce la diversidad de credos y prácticas. La religión de los esclavos continuaba relegada y se les seguía exigiendo fidelidad a la Iglesia Católica. El investigador Alberto Abello consignó este hecho que ficcionaliza Hazel Robinson, el cual trata de un momento definitorio en la historia del Archipiélago que determinó su renacer en materia económica con implicancias también en el plano social. Abello precisa que “durante el siglo XIX se producía algodón y tabaco, que dieron paso a una importante producción de coco para la exportación. Pero al declinar la producción de coco, vino la crisis de las islas. Y para contrarrestar esa situación el gobierno de Rojas Pinilla hace la declaración de Puerto Libre” (2013: 7). La obra de Robinson finaliza con un cuadro nostálgico por el recuerdo oprobioso de una época marcada por la esclavitud y el despliegue de una nueva lucha por la reconstrucción social, económica y espiritual de la isla. Muchas emociones y afectos se quedan como suspendidos en el ambiente, en todo caso, se insinúan que la relación amorosa

entre la blanca Elizabeth y el mulato George será la próxima mediación que transformará el rumbo de Henrietta.

### **2.3. Endogamia, exogamia y relaciones filiales: afectos y sensibilidades en tensión**

El apartado anterior permitió analizar de qué manera la novela de Hazel Robinson establece una tensa convivencia de creencias religiosas, descubriéndose entre los grupos humanos involucrados la lucha constante por mantener vivos sus saberes y las perspectivas de lo sagrado como elementos constitutivos de su identidad. En ese escenario ficcional detonan, por un lado, formas de dominación que intentan silenciar una cultura –la afrodescendiente y lo que de ella se derive– en razón de esa supuesta “no-legitimidad” por motivos raciales, sobre la cual hicimos amplia referencia en la teorización del primer capítulo. En otro orden, están los concebidos como subalternos que se resisten a la negación de sus representaciones; de ahí que su lengua, los rituales, su espiritualidad, y ahora también las relaciones amorosas, resulten en mecanismos para cuestionar la colonialidad y gestionar estrategias que resquebrajen las hegemonías, reconozcan y legitimen las diversidades.

En *No Give Up, ¡Maan! ¡No te rindas!* algunos sujetos construyen relaciones filiales que se mueven dentro de la porosidad suscitada por la operatividad de las distintas cosmovisiones. Asimismo, entre los grupos humanos se reproducen ciertos vínculos amorosos que complejizan la convivencia, porque como telón de fondo se hallan los prejuicios raciales y morales, las jerarquías de poder y un inventario de saberes en pugna. Como señala Peter Wade, “el mestizaje es un espacio de lucha” (2003: 292), que en la colonialidad implicó el enjuiciamiento de quienes transgredieran los códigos de honor y el orden social establecidos, en tanto que en la poscolonialidad se suaviza bajo el paraguas de un supuesto multiculturalismo que predica inclusión y ruptura de identidades esencialistas, pero, evidentemente, no puede ocultarse que “el mestizaje y sus componentes siempre están sujetos a las jerarquías del poder político y económico, y a las jerarquías del racismo. No pueden escapar de ellas” (Wade, 2003: 290). Entonces, el análisis que desarrollaremos en este segundo apartado, con base en la novela de Robinson Abrahams, tendrá el mestizaje como categoría de discusión para entender, con ese panorama de fondo, los afectos y las sensibilidades que se tensan al tejerse lazos filiales y relaciones amorosas en el microcosmos colonial de Henrietta.

### 2.3.1. Sobre miedos y pulsión de sentidos

A medida que discurren los episodios de la novela se dilucidan distintas emociones y afectos entre los personajes, movidos por los avatares de la naturaleza y el reordenamiento socioeconómico subsecuente. Las tensiones por motivos raciales siempre están en vaivén y agudizan el surgimiento de nuevas subjetividades, pues los grupos humanos reinterpretan constantemente la realidad a partir de sus cosmovisiones. Como señala Le Breton, “frente a una misma realidad, individuos con cuerpos impregnados por culturas e historias diferentes no experimentan las mismas sensaciones y no descifran los mismos datos; cada uno de ellos es sensible a las informaciones que reconoce y que remiten a su propio sistema de referencia” (2007: 24). Los primeros episodios de la novela, por ejemplo, nos encuadran en el caos causado por la tormenta del cual se desprenden distintas reacciones en los grupos que conviven en la isla, determinadas por las creencias religiosas que cada uno sigue —como ya lo analizamos en el apartado anterior—, aunque también, condicionadas por la organización social que impera en Henrietta y la racialización del poder como trasfondo. En todo caso, hay una emoción que, si bien es gestionada por los individuos de distintas maneras y valiéndose de las estrategias y recursos que su posición social y su cosmovisión les posibilita, termina desenmascarando en los sujetos certezas sobre la fragilidad humana y, al mismo tiempo, traspasa las jerarquías preconcebidas, pues todos descubren su vulnerabilidad e ineluctable rendición ante el miedo. Proponemos, entonces, que Hazel Robinson demuestra en su obra que el miedo resquebraja hegemonías e instala a los individuos, sin miramientos en cuanto a su cultura, en equiparables niveles de fragilidad.

Siguiendo a Del Sarto se puede comprender “el cuerpo humano como un sistema de información y comunicación más” (2012: 47), lo que significa que las emociones, los afectos, las reacciones de los cuerpos, arrojan los códigos para comprender la manera como el mundo los está impresionando y cómo ellos lo están interpretando. En la isla los negros eran, socialmente, los más vulnerables, los más expuestos a cualquier peligro. Cuenta el narrador que se veían “obligados a convertir la mitad de un talego —el que antes sirvió de abrigo a la harina traída a la isla— en una especie de abanico para tapar su sexo, estaban ese día regados en los acres que no se contaban, agachados entre las matas de algodón” (Robinson, 2010: 35). Las condiciones de vida de los esclavos eran deplorables. Largas jornadas de trabajo,

escasez de alimentos que no compensaban las energías gastadas en rutinas diarias tan asfixiantes y con un sol que los sofocaba inclemente.<sup>34</sup> Cuando se desata la tormenta las emociones se confunden. Se trataba de un fenómeno que a todos los habitantes de Henrietta les demostraba sus limitaciones y por ello se cuenta que los esclavos corrieron a guarecerse “adentro y en completa oscuridad, dieron rienda suelta a sus sentimientos. Hablaban, gritaban, otros cantaban y no faltaron algunas nerviosas carcajadas. Tal parecía que toda esta energía estaba dispuesta a desafiar igualmente a la tormenta” (Robinson, 2010: 39). Se registra una sucesión de emociones, pero se infiere que durante largo tiempo estos individuos habían contenido muchos sentimientos y el deseo ferviente de la libertad. El temor ocasionado por el huracán, el presagio de la muerte que ya los rondaba, azuzó en los esclavos una lábil percepción de liberación insospechada. A la postre, dominantes y dominados podrían morir. La tragedia, respuesta de sus dioses o no, caería sobre todos los habitantes de la isla sin distinción alguna. La naturaleza enjuiciaba a todos los individuos sin reparar en distinciones sociales, culturales o raciales.

Leer los cuerpos es descifrar el universo. En la primera parte de este capítulo reseñábamos que los negros llegaron a ver en la tormenta la conmiseración de sus dioses, una respuesta a sus constantes súplicas para que aconteciera algo en la isla que movilizara un cambio. Sin embargo, “el pánico fue total cuando los esclavos quedaron a la intemperie en pleno desafío del monstruo desconocido. Instintivamente, como los perros, los cerdos y demás animales domésticos, se dirigieron a la casa grande, y debajo de ella la algarabía de los animales se completó con los gritos de los aterrorizados esclavos” (Robinson, 2010: 39). Se observa temeroso al eslabón más bajo de la pirámide social que se levantaba en la isla, quienes con trabajo forzoso mantenían la economía del lugar. Esclavos y animales reunidos en un mismo sitio. Ya no sobre la tierra, como los otros pobladores, sino en el sótano, hecho que registra el narrador como para agudizar la escena y situar a cada sujeto en la categoría que se le había

---

<sup>34</sup> Sindy Moya Chávez, investigadora de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, publicó el estudio titulado *El Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina: escenario bilingüe*, en el cual rastrea los primeros asentamientos de colonizadores en el Archipiélago. Registra, siguiendo los estudios de Vollmer, que “el Archipiélago tuvo el algodón como base de su economía a su vez que había algunos cultivos de subsistencia. Este tipo de economía necesitaba de mano de obra esclava que fue traída principalmente del Caribe Anglófono y algunos de África Occidental. Debido a la situación de estos esclavos hubo dos revueltas en 1799 y en 1841. Los plantadores se asentaban específicamente en la Loma y en San Luis. Para 1806 se calculan 1200 personas en San Andrés de las cuales 800 eran esclavos” (2010: 17).

asignado en esa cerrada estructura social. El miedo es la emoción que lleva a los sometidos a buscar refugio, pero también los motivó para asirse de sus creencias clamando el amparo de sus divinidades tal cual lo explicamos atrás. La choza “se convirtió ese día en el calabozo de la nave donde todos habían iniciado este obligado cautiverio y el disfraz de sus gritos, carcajadas y cantos se convirtió pronto en suspiros y después en inconsolables llantos” (Robinson, 2010: 39). El miedo de los esclavos, su llanto desesperado, puede interpretarse como la incertidumbre, no solo a causa de la tormenta que estaban enfrentando en ese momento, sino también, por el sistema esclavista que los sometía y que tampoco sabían cuándo terminaría. Es un temor al presente aciago y también hacia el futuro desesperanzador. Una experiencia colectiva, un miedo intersubjetivo frente al cual todos responden también con manifestaciones colectivas espontáneas, pues comparten las mismas motivaciones.

Apenas comienza el accionar de los vientos y todo se oscurece, “Ben, el esclavo jefe, con el miedo que sentía por lo que estaba ocurriendo, decidió hacer un conteo para saber si todos habían logrado escapar” (Robinson, 2010: 40), pero todos estaban allí. Las expresiones usadas por el narrador permiten establecer varias hipótesis en relación con el esclavo jefe y, al mismo tiempo, en torno a los conflictos constantes entre dominantes y dominados en el escenario de la colonización: 1. Debía vigilar que los otros esclavos no se escaparan. Seguramente tendría que responder con su vida en caso de cualquier fuga. 2. Pese a que tenía un grupo bajo su responsabilidad, el esclavo jefe deseaba que huyeran –si no todos, al menos un número importante– cuando la situación se los permitiera, sobre todo en un evento como el que enfrentaban donde era más factible hacerlos pasar como muertos, víctimas del huracán. 3. Posiblemente, en Henrietta ya se habían producido cimarronajes teniendo como estrategias la oscuridad de la noche o las tragedias naturales. 4. La fuga era una experiencia muy riesgosa planeada con sigilo que, de seguro, implicaba la complicidad de otros esclavos. 5. El miedo que sentía Ben era inferior al deseo de que los otros esclavos logran fugarse y así liberarse del dominio de los plantadores.

Otro que experimentó miedo durante la tormenta y después de ella fue el mulato George. Un personaje que, al igual que el sacerdote Birmingham, servía de bisagra entre los plantadores y los esclavos. El cura lo era en términos religiosos; el mulato, proponiendo estrategias para mejorar la economía de la isla y, al mismo tiempo, intentando el

reconocimiento de la cultura negra. Mientras arreciaba la tormenta su preocupación mayor estaba centrada en la seguridad de los esclavos y, sobre todo, la de su madre que también era una esclava negra y muy vulnerable, ya que la historia la presenta como muda. El narrador registra que, luego del caos, George se dirigió al esclavo Ben y le “hizo la pregunta que no se había atrevido a hacer a Richard Bennet: —¿Cómo está mi madre? —Muy bien, muy bien —respondió Ben—. Ella y *tante* Toa se pasaron la noche en la casa grande” (Robinson, 2010: 48). Aunque gozaba de ciertos privilegios al vivir bajo el amparo del sacerdote, se aprecia que George mantenía conexión afectiva y cultural con quienes compartía su origen. La inundación también la entendió como una oportunidad para el progreso económico del lugar, de ahí que “no pudo evitar la sensación de un nuevo comienzo y el optimismo de que en su poder estaba prolongar este nuevo sentimiento” (Robinson, 2010: 44).

Fueron sus ideas progresistas y su visión descolonizadora las que, como lo estudiaremos más adelante, lo motivaron a transgredir los códigos morales y culturales que imperaban en Henrietta al punto de enamorarse de la blanca Elizabeth, lo que significaba una franca subversión contra las hegemonías. Ella también ingresó a la cotidianidad de la isla presa del miedo debido al naufragio donde fue la única sobreviviente. George la halló desprovista y “cuando la alzó la sintió completamente desgonzada en sus brazos, sin el menor lamento o gemido, y su única señal de vida, su único movimiento fue esconder su rostro entre el antebrazo y el cuerpo de George” (Robinson, 2010: 74). La tragedia en la que se vio inmersa la enfrentó con su vulnerabilidad, de ahí que el mulato se convirtió en su refugio, se aferró al cuerpo de George como su salvavidas. De acuerdo con lo que señala Sara Ahmed, “el miedo restablece la distancia entre cuerpos cuya diferencia se lee a partir de la superficie” (2015: 107). Los prejuicios, que bajo otras circunstancias tal vez hubiesen impedido el acercamiento entre ambos, dada sus evidentes diferencias físicas y culturales en medio de una sociedad racializada, en ese momento fueron quebrantados debido a que la urgencia estaba demarcada por la necesidad de salvar y salvarse. La emoción del miedo posibilitó el contacto entre los cuerpos, se generó una relación de proximidad que, en cuanto avanza la historia, produce el rompimiento de estereotipos en razón del color de piel y las cuestiones culturales.

En otro orden y, no obstante su apego a la fe católica, sus rezos y constantes plegarias, la naturaleza le demostró al sacerdote Birmington que su humanidad era vulnerable al igual que



todos los otros habitantes de la isla. La novela lo muestra “agotado por el cansancio de las largas horas en vela y el miedo al furor que se desató afuera toda la noche, contra su voluntad quedó vencido por el sueño hasta cuando el reloj de la iglesia dio las seis campanadas de la madrugada” (Robinson, 2010: 43). Durante el huracán se mantuvo aferrado a sus creencias religiosas, con la cruz y la Biblia en firmes plegarias rogó por su vida y la integridad de la isla. Los negros clamándole a sus dioses ancestrales, el cura suplicándole a su divinidad. Este escenario caótico unió a los sujetos en torno a una sola petición, un mismo propósito: implorar por la vida y la estabilidad, pues las vieron seriamente amenazadas. El cura constató al despertar que también sintió temor y que no era omnipotente, su debilidad manifiesta confirmaba que la suya era una humanidad tan frágil como la de los esclavos que también temieron por sus vidas.

Si bien la realidad de la tormenta era la misma para todos los moradores de Henrietta, es claro, como lo anotábamos siguiendo a Le Breton, que cada grupo humano allí interpretaba la situación según sus intereses y su marco de referencia cultural, social y económico. Los plantadores estaban muy preocupados por la cosecha de algodón que se había perdido y por los esclavos que pudieran ser arrastrados por el huracán. Bennet, por ejemplo, también se hallaba atemorizado, “sus ojos estaban algo nublados aún por el recuerdo del desvelo, la preocupación y el miedo al terror de la hecatombe de las pasadas horas” (Robinson, 2010: 47). A pesar de su poder económico y su posición privilegiada en la estructura social de la isla, el miedo los sobrecogió. De acuerdo con la narración, este plantador era el único que tenía cierta consideración hacia los esclavos, simpatía especial que lo llevó a desarrollar un afecto filial con algunos de ellos. En muchas ocasiones intervino ante los otros dominadores para sugerirles mejorar el trato dado a los esclavos. Sin embargo, el narrador registra que los otros hacendados, aunque sintieron pavor y temieron por sus vidas durante la tormenta, era el inventario de pérdidas económicas su mayor inquietud –inclúyase entre los bienes en peligro a los esclavos que poseían, quienes podían escapar o morir, es decir, preocupaba la fuerza laboral que representaban y no sus vidas en términos de humanos e igualmente dignos–. Seguramente los colonos se preguntaban por qué se habían quedado en esta isla tan apartada. De acuerdo con el relato, se sentían atrapados en Henrietta. Habían llegado hasta allí buscando otras formas de riqueza y proyectaron en el cultivo de algodón una rentabilidad

ambiciosa que ahora la tormenta derrumbaba de tajo. La angustia por no saber de dónde vendría la recuperación económica resultaba abrumadora.

El narrador relata que justo después del huracán uno de los plantadores, Harold Hoag, “escuchaba los lamentos sin comprenderlos, cosa que lo enfurecía cada vez más. Le decía a Bennet: —A estos haraganes —y miraba a los esclavos regados por la falda de la loma, hurgando entre los escombros— si no los necesitara, te juro que los ahorcaba a todos” (Robinson, 2010: 50). Se detecta el menosprecio hacia el trabajo realizado por los esclavos, rechazo a las costumbres africanas, pues sus cantos resonaban como aparente burla ante las pérdidas económicas, una indiferencia por parte de los subalternos que retrataba su enojo y descontento frente a ese sistema esclavista en el cual padecían la peor parte, puesto que, además de ser violentados física y emocionalmente, su trabajo no era remunerado.<sup>35</sup> En los plantadores es claro el enojo porque si los esclavos se rebelaban o morían, la mano de obra estaría en peligro. Señala Ahmed que para la “política del miedo”, sobre la cual realiza un estudio riguroso, “el miedo funciona constituyendo a los otros como temibles en tanto *amenazan con absorber al yo*. Dichas fantasías constituyen al otro como un peligro no solo para el yo propio como yo, sino para la propia vida” (2015: 107). Los colonizadores no entendían sus cantos porque los entonaban en las lenguas que los esclavos habían heredado de sus ancestros.<sup>36</sup> Temían que la insurrección se produjera delante de ellos, pero sin

---

<sup>35</sup> Es un claro ejemplo de que racializar el poder conlleva *de facto* a la racialización del trabajo, lo cual fue (es) una peligrosa tecnología usada por las hegemonías para naturalizar la explotación de los considerados como subalternos en razón de su identidad, Analiza Aníbal Quijano que “la clasificación racial de la población y la temprana asociación de las nuevas identidades raciales de los colonizados con las formas de control no pagado, no asalariado, del trabajo, desarrolló entre los europeos o blancos la específica percepción de que el trabajo pagado era privilegio de los blancos. La inferioridad racial de los colonizados implicaba que no eran dignos del pago de salario. Estaban naturalmente obligados a trabajar en beneficio de sus amos” (2000a: 207). En la llamada postmodernidad estos siguen siendo argumentos para mantener de manera subrepticia estrategias para contratar mano de obra barata por motivos no solo raciales, sino también, de género, clase social, condición de migrante o desplazamiento forzoso.

<sup>36</sup> Hazel Robinson aporta en su novela un dato histórico en el plano lingüístico muy importante. El narrador le cede la palabra al sacerdote Birmingham quien señala que: “Todos ellos han decidido, en su incapacidad de asimilar su nueva vida, formar un dialecto propio que no es más que la fusión de distintos dialectos africanos intercalados con palabras inglesas mal pronunciadas a propósito, entre los esclavos hombres y mujeres de no menos de veinte tribus distintas y, por consiguiente, la contribución a ese dialecto que a través de los años se ha arraigado definitivamente es enorme. Tiene mucho de rebeldía, un ejemplo de él es la adaptación del sentido del ritmo que nos despista por completo” (Robinson, 2010: 106). Lo que registra la escritora sanandresana aquí es coherente con los resultados de la investigación realizada por la ya citada Moya Chávez quien, siguiendo los rastreos de Carlos Patiño, descubre, en relación con los esclavos, que “era de esperarse que estos grupos estuvieran constituidos por una gran heterogeneidad con respecto a su procedencia y filiación étnica.

percatarse al ser urdida en una lengua que desconocían. En este hecho encontraban una de tantas justificaciones para odiarlos, maltratarlos y catalogarlos como amenaza. La fantasía de ver la peligrosidad de los otros “funcionan, por consiguiente, para justificar la violencia en contra de otros, cuya existencia llega a sentirse como una amenaza para la vida del cuerpo blanco, pero que, como amenaza para la vida, *puede llegar a dar en vez de tomar la vida*” (Ahmed, 2015: 107). Preservar la vida del esclavo es un acto que en la racialización del poder obedece solo a un interés económico, pues debe cuidarse contra todo(s) la estabilidad socioeconómica de las hegemonías, es otra manera de cosificar la Otredad. En la colonización las hegemonías establecieron contacto con los subalternos, bien desde la violencia descarada, el autoritarismo; bien, a partir de una fingida bondad o falsa condescendencia. En todo caso, se trata de un comportamiento maniqueo que se desliza al ritmo de los contextos, pero que tiene los mismos efectos: silenciamientos, amenazas, repliegues, fulminación de alteridades.

El panorama planteado hasta el momento demuestra que existe una estrecha conexión entre colonización, subjetividad, emociones y afectos. La colonización es delineada como un escenario muy movedido donde los avatares de la vida cotidiana, y en este caso, especialmente, las dinámicas de la naturaleza, reproducen comportamientos inusitados entre los individuos que pueden ser leídos desde una perspectiva emocional. De acuerdo con los ejemplos extraídos, dos situaciones se relevan en este ambiente colonizador que tiene como espacio físico a una isla expuesta a las ambivalencias del clima y el sorpresivo accionar de la naturaleza: 1. Miedo por la posible destrucción de las plantaciones de algodón o coco y con ello el derrumbe de la economía y el resquebrajamiento de las hegemonías establecidas. 2. Miedo por la muerte de los habitantes de la isla, especialmente de los esclavos, no por el valor que les atribuyen en tanto que seres humanos dotados de dignidad, sino por el costo monetario o la mano de obra que cada uno representaba para el sistema colonizador. El miedo opera como una emoción catalizadora en esta alteración del orden social establecido y detona los intereses particulares, desnuda la conducta de los grupos humanos en juego.

---

Heterogeneidad que en ocasiones era incluso inducida por los amos como estrategia de poder y coerción, que hacía que los grupos dominados fueran diversos lingüísticamente, que predominaran barreras de comunicación entre ellos” (2010: 15). Robinson y Moya registran procesos de formación de lenguas creole dentro de las plantaciones en el escenario de la colonización, surgidas como una respuesta subversiva de los esclavos ante la política de aislamiento diseñada por las hegemonías en la acometida de evitar las interacciones entre los afrodescendientes y así evitar tanto el arraigo de los imaginarios ancestrales como los posibles cimarronajes.

Las experiencias previas, durante e inmediatamente posteriores a la tormenta reproducen y condicionan toda una subjetividad emocional a partir del miedo suscitado entre los personajes, que está vinculada a factores socioeconómicos y culturales. Ahora bien, el temor generado entre los grupos humanos presentes en la isla, también dispara en los cuerpos un despertar de los sentidos, un fino rastreo en el ambiente con el propósito de descifrar el mundo caótico que se instaura alrededor de ellos. Teniendo presente que las “percepciones sensoriales y su visión del mundo son tributarias de los simbolismos adquiridos” (Le Breton, 2007: 24), descubrimos que la sensación de peligrosidad tributada por el miedo, la incertidumbre debido a las condiciones de una naturaleza indómita e impredecible, la animosidad de sujetos que reinterpretan ese nuevo estado de cosas, el sistema colonizador y sus jerarquizaciones preestablecidas, despiertan ciertas sensibilidades, pues los sentidos se agudizan para comprender el entorno y el comportamiento de la Otridad.

Con motivo del desastre natural se producen nuevas miradas, más escrutadoras y con sutiles matices y acentos. El mundo se toca, se huele y se escucha con una atención distinta, con sospecha. Cuando apenas despuntaba el nuevo día tras la tormenta, Birmingham y el mulato George se adentran en el ambiente primando el sentido del olfato. El desorden de afuera los interpelaba bruscamente, les llegó de inmediato “el nuevo olor, el aroma que impregnaba la atmósfera, una mezcla de árboles violados, tierra húmeda y mar revuelto. Respiraron hondo tratando de enviciar sus pulmones con el aroma que pronosticaba algo nuevo y distinto para la isla” (Robinson, 2010: 44). La nueva realidad fue primero olfateada y luego vista y tocada. La profunda respiración de ambos involucraba una pesquisa, un escudriñamiento para actualizar el olor del mundo, su presagio. Se narra que luego de esto el sacerdote “con mirada desorbitada recorría todo a su alrededor. Le era fácil dibujar con su vista el contorno de la isla” (Robinson, 2010: 44). El asombro lo petrificaba al inventariar ahora con sus ojos los resultados de la tragedia. Su mirada estaba impregnada de juicio, de espanto apocalíptico, pues evaluaba lo sucedido desde los códigos religiosos y concluía que se trataba de una acción divina en respuesta a algún mal proceder en la isla.

El cura “seguía escudriñando con sus pequeños ojos grises lo que parecía que quedaba en el mundo. Estudiaba cada pulgada que su vista recogía y se dejó sentir como el único sobreviviente perdido entre los escombros de más de seis mil acres de desastre” (Robinson,

2010: 45). Experimentaba una orfandad espiritual que lo pasmaba porque debía ofrecerle a los que le seguían, por la fuerza o no, una explicación convincente y que no contradijera su discurso clerical. Su lectura de lo acontecido siempre fue en clave religiosa queriendo interpretar la supuesta voluntad divina en lo que ahora tenía frente a sus ojos. En cambio, George establece un segundo contacto con la nueva realidad ya no primando la ventana del olfato, sino a través del tacto. Él sigue penetrando en el trastocado mundo a través de la piel y, entonces, “sintió el suelo húmedo y fangoso, pero no pudo evitar la sensación de un nuevo comienzo” (Robinson, 2010: 44). Donde Birnington ve solo desastre y castigo divino, el mulato, liberado de prejuicios religiosos, avizora un renacer y acaricia la esperanza de un reordenamiento socioeconómico. La condición movediza del suelo que ahora pisa George es una metáfora del hendimiento que ha sufrido toda la estructura geopolítica de Henrietta y que el mulato aprovecha para tramitar ciertas transformaciones hasta donde su situación social y racial le permiten.

Los colonizadores posaron sus ojos en el ambiente y las suyas eran miradas de mapeo, de inventarios. El interés estaba puesto en ponderar las pérdidas y el futuro del sistema. “Harold Hoag, en la plantación vecina, recorría con la vista los campos de algodón convertidos en la espumosa cresta de una gran ola, salpicada de punticos negros. Maldijo su decisión de esperar dos días más para la recolección” (Robinson, 2010: 38). Luego el narrador agrega que “caminó hacia la puerta principal de su casa y del dintel tomó su binóculo y lo colocó en el eterno fruncido entrecejo. Atisbó el horizonte y su descubrimiento le hizo exclamar: —*God damned my luck!* (¡Dios maldijo mi suerte!)” (Robinson, 2010: 38). Aquí emerge la persistente actitud de los plantadores de inocular culpas frente a todas las contrariedades que acaecían en la isla; ya sea a los esclavos, bajo argumentos morales, religiosos o prejuicios raciales; a Dios, en quien tenían una fe fluctuante y caprichosa. A medida que avanza el relato de la novela se deduce que la ira de los colonizadores expresada en sus miradas traería consigo un mayor control de todo aquello que estuviera bajo su dominio: el trabajo, el espacio, los cuerpos, la moralidad, la sexualidad y con ello los imaginarios culturales.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Anibal Quijano explora en las operaciones que usó Europa en todo el mundo colonizado con el propósito de configurar un nuevo universo de relaciones intersubjetivas de dominación: 1. Expropiaron a las poblaciones colonizadas -entre sus descubrimientos culturales- aquellos que resultaban más aptos para el desarrollo del capitalismo y en beneficio del centro europeo. 2. Reprimieron tanto como pudieron las formas de producción

Como explicábamos atrás, los episodios trágicos relatados en los primeros capítulos de la novela avivan la sensibilidad de los esclavos. Pasan de una emoción a otra, de la confianza en sus dioses al miedo y la zozobra. Los sentidos se abren al mundo y, entonces, transitan del canto al baile, de las danzas a los rezos, de los gritos al mutismo temeroso. “Cuando perdían todas las esperanzas, comenzó a amanecer y con la luz del nuevo día, el agua y el viento no fueron tan violentos. Sin embargo, solo hasta las nueve de la mañana aclaró y todos pudieron salir para apreciar la magnitud del desastre” (Robinson, 2010: 42). La vista les propició el primer contacto con la esperanza porque sus vidas habían sido preservadas y seguramente llegaría el día cuando todo sería diferente, pero también les enseñaba el caos que luego ellos tendrían que ordenar. En páginas posteriores se cuenta que muchos negros intentaron rebelarse cuando el plantador los obligaba a transitar por lomas fatigosas y pasajes oscuros y escabrosos debido a los restos de palmeras y otros árboles traídos por el huracán. Todo este panorama exacerbó el fastidio de los dominados y demostró que la colonización siempre fue un escenario de tensiones. Sin embargo, el apego a sus imaginarios les mantuvo viva la esperanza. “Ajenos a los problemas personales de sus amos, los esclavos empalmaban el día con otro cualquiera. Cantaban animados una alegre melodía al huracán que, según pa’ Joe, les atacaría de nuevo, convencidos de que sus improvisadas alabanzas ahuyentarían el regreso” (Robinson, 2010: 63). Como en muchas situaciones de la cotidianidad del afrodescendiente, el canto y el baile se convirtieron en su mejor catarsis, surtieron un efecto liberador.

### **2.3.2. Endogamia, exogamia, relaciones filiales y moralidad en Henrietta**

La novela de la sanandresana cruza algunas categorías desprendidas de la discusión sobre la colonialidad y el mestizaje. Allí las hegemonías se sostienen sobre la base de la explotación de un grupo humano y la justificación pasa por lo económico, pero se estructura desde la

---

de conocimiento de los colonizados, sus patrones de producción de sentidos, su universo simbólico, sus patrones de expresión y de objetivación de la subjetividad. 3. Forzaron a los colonizados a aprender parcialmente la cultura de los dominadores en todo lo que fuera útil para la reproducción de la dominación, sea en el campo de la actividad material, tecnológica, como de la subjetiva, especialmente religiosa (2000a: 209-210). Estas estrategias de dominación usadas por los colonizadores son las que cristalizamos en esta investigación con base en las obras de Hazel Robinson, Rivas Lara y Posso Figueroa, al tiempo que relevamos los dispositivos ideados por los grupos afrodescendientes para subvertir la cultura hegemónica.

cuestión racial, y esta realidad no puede soslayarse. Como sostiene Peter Wade, “varios acercamientos al problema empiezan con el dominio en las relaciones de poder. Donde existe una jerarquía social y esa jerarquía tiene dimensiones racializadas (es decir, que se juega con imágenes y discursos raciales y se constituyen y se reproducen identidades raciales)” (2008: 1). De modo que, aunque se trata de una sociedad incipiente, la adscripción a cada estrato social está demarcada, fundamentalmente, por los rasgos biológicos. Esa racialización del poder trae consigo complejas relaciones cotidianas donde la “técnica común en la dominación es el control sobre la sexualidad y el sexo: sea por medio del abuso sexual (por ejemplo, la violación), sea por el control sobre las relaciones sexuales y el comportamiento sexual” (Wade, 2008: 1). La obra de Robinson presenta un universo en el cual son aprobadas las relaciones amorosas entre aquellos que pertenecen al mismo grupo racial, pero se denigra de las uniones entre individuos de grupos distintos. A los hombres blancos no se les condenan los abusos sexuales contra las esclavas negras, pero se desaprueba al mulato que aspira amores con la blanca advenediza. Los códigos morales son antojadizos y movidos según la conveniencia de las hegemonías. Además, como señala Wade, también se genera “la cosificación y fetichización del subalterno en términos sexuales (como objeto del deseo y la repugnancia). De ahí sigue la racialización del sexo” (2008: 1).

A la isla Henrietta se la describe como un escenario no muy extenso y con pocos pobladores. Es apenas previsible que en un microcosmos como este se reproduzcan múltiples tensiones y se vaporicen afectos. Imponer una cerrada jerarquización que tenga como consigna fulminar las mezclas raciales y enraizar normas de higiene social y una moral que custodie el honor y el “buen comportamiento” genera muchas porosidades porque los afectos están al vaivén. De acuerdo con Del Sarto los afectos pueden ser “acciones determinadas por causas internas o pasiones determinadas por causas externas” (2012: 49). La misma escritora amplía luego el concepto precisando que “los afectos-acciones son decisiones de la mente (¿consciente?) y acciones del cuerpo (razón corporal) (¿inconsciente o irracional?), y los afectos-pasiones son sufrimientos o padecimientos tanto de la mente como del cuerpo (afectos negativos)” (2012: 49). Conviene analizar las acciones y pasiones que se construyen entre los grupos humanos que habitan la isla para comprender los debates que despliega el mestizaje y las subversiones que se producen en ambientes racializados.

En el primer apartado se registró que en Henrietta la organización social era muy simple, solamente “cinco plantadores de algodón acompañados tres de ellos de sus esposas, doscientos esclavos, entre negros traídos del África, otros nacidos aquí, de la nueva raza — si se le puede llamar así— y, por último, George y yo” (Robinson, 2010: 96). La pirámide social levantada en la isla tenía en lo más alto a los plantadores blancos y a sus esposas. Entre los esclavos negros, la esfera más baja de esta sociedad, se establecían distinciones dado que los más adultos habían sido traídos de África y los otros se repartían entre hijos de esclavos y aquellos mulatos producto de las relaciones “indebidas” entre los amos blancos y las negras esclavas. La estructura jerárquica de la isla era celosamente “protegida” para evitar cualquier detrimento económico y moral. Advierte Mara Viveros, siguiendo las investigaciones de Wade, que:

En el periodo colonial los dispositivos de pureza de sangre que hacían referencia inicialmente únicamente a la religión se convirtieron en mecanismos de dominación racial que operaron a través de normas patriarcales para producir una descendencia legítima, salvaguardar los privilegios materiales y simbólicos de las élites y garantizar la continuidad de este orden colonial (2016: 24).

La biologización social sirvió para establecer categorías de lo humano y, de esta manera, naturalizar la posición de dominantes y subalternos. El color de piel fue el dispositivo empleado para fijar las identidades y evitar cualquier movilidad social de carácter ascendente.<sup>38</sup> El concepto de “legítimo” adquiere en este panorama una plurisignificancia que se desprende de la racialización del poder. Se trata de las transacciones y comportamientos que no transgreden ni amenazan la moral, la religión, la cultura, la política social y económica, ni la “pureza de sangre” proclamada y validada por la clase dominante.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> El ya citado investigador Eduardo Restrepo analiza el flujo de abordajes académicos y gubernamentales que se han hecho desde la primera década del nuevo milenio alrededor de las poblaciones negras. El profesor asevera que “estas nuevas articulaciones reconfiguran los lugares de la negritud en la formación nacional de la alteridad, sin que supongan una disolución de los lugares y articulaciones previos” (2013: 154). Encuentra que luego de la etnización se planteó lo que él denomina “racialización diaspórica”, y que “supone una inflexión histórica y de subalternización que un registro naturalizante de la inferioridad que apela a la gramática de la sangre o de los genes” (Restrepo, 2013: 154).

<sup>39</sup> El escritor colombiano Manuel Zapata Olivella, en su libro *Por los senderos de sus ancestros* señala que “el carácter de «mala sangre» o sangre esclava estuvo reservado para el negro y sus descendientes, no importaba con qué raza se hiciese el cruce. Es fácil advertir que esta clasificación obedecía no tanto a un prejuicio racial



Lo “legítimo” es pensado de manera vertical, de arriba hacia abajo, es decir, desde lo que se le antoja a la clase dominante, todo aquello que preserve su poder y su moral. No hay “reciprocidad jurídica” que implique pensarlo en sentido contrario, desde aquello que salvaguarde la “dignidad” del dominado, porque el concepto de lo digno se eclipsa de manera ventajosa en este juego de poder. Incluso, conviene a los subalternos el silencio, la sumisa aceptación de este “marco jurídico” porque cualquier asomo de subversión es rápidamente sofocado o castigado. Una lectura desde la jurisprudencia actual, sin caer en un *excursus* jurídico, permite inferir que en esta jerarquía social racializada no se respetó el derecho natural que remite a los valores y principios que residen en la conciencia humana y, por lo tanto, son anteriores y están por encima de cualquier normatividad jurídica impuesta por quienes ejercen el poder y la legislación. La colonización instituyó su propio marco legal inclinándose siempre por favorecer primeramente la voluntad caprichosa de los hombres blancos. Tampoco fueron equiparables los privilegios concedidos a hombres y mujeres de la élite, de modo que también había jerarquías dentro de las hegemonías, asociadas a la cuestión de género. Esto lo hace notar Wade cuando aclara que “la relación del poder no es neutra en cuanto al género: son los hombres (heterosexuales) blancos los que están manejando el ejercicio del poder (lo que no quiere decir que no haya complicidad de parte de las mujeres blancas)” (2008: 5).

En *No Give Up, ¡Maan! ¡No te rindas!* no se detectan sujetos homosexuales en ningún grupo social. De haber existido entre los estratos dominantes se lo hubiera señalado como un comportamiento contrario a la moral, pues la virilidad siempre estuvo asociada al poder y este a su vez a la heterosexualidad. El rol de las tres mujeres blancas presentes en *Henrietta*, esposas de los plantadores, se reduce a un estricto cumplimiento de lo permitido, se limitan a “comportarse bien”. En la novela se reproduce el diálogo entre los plantadores Hoag y Chapman del cual podemos extraer suficientes datos para comprender la posición de las esposas blancas. Hoag comenta:

---

como a un muy práctico tamiz para impedir que el esclavo o su descendencia pudieran perder su carácter de proletario dentro del sistema colonial” (2010: 309). Se confirma aquí que esa taxonomía humana en razón de la “pureza de sangre” o no era un ardid para preservar las jerarquías y garantizar la existencia de una clase trabajadora.

—Tu mujer debe estar con el baúl listo para salir con la primera vela que desgarré el horizonte.

—Pues todavía no. Qué te parece que el baúl no lo hemos encontrado. Pero no hay duda de que pronto iniciará de nuevo su campaña «*I want to go home*» («Quiero ir a casa»).

—¿Y qué piensas hacer?

—Con respecto a Gladys, nada (Robinson, 2010: 61).

La esposa no está completamente a gusto con vivir en una isla apartada en América. Sin embargo, aunque se le permitía dar su opinión, ello no implicaba consecuencias inmediatas en las decisiones de su marido. El hombre procuraba siempre que sus movimientos y transacciones estuvieran encaminados ante todo a sostener su poder social y estabilidad económica. El deseo de la mujer debía estar sujeto al de su esposo. La etiqueta social no veía con buenos ojos a una mujer que se rebelase contra su conyuge. Si esto sucedía, lo mejor era mantenerlo guardado en la intimidad del hogar, pues afectaría la imagen viril del esposo y la conducta moral de la señora. Sin embargo, es muy probable que, pese a no reconocérselo públicamente en medio de una sociedad patriarcal, dentro de los hogares la influencia ejercida por las damas en la voluntad de sus esposos, resultaba determinante para las decisiones que ellos tomaban. “—Emma —decía Hoag—, tendremos que hacer algo. Bennet se ha vuelto completamente loco. Primero esa absurda decisión de sembrar cocos y luego... —No —interrumpió ella” (Robinson, 2010: 104). El esposo la consulta, la reconoce como interlocutora válida y, además, el uso del verbo en plural —“tendremos” — supone una complicidad entre ambos, aun cuando luego sea el varón quien opine públicamente.

Cada esposa debía ser “digna de mostrar” frente a la sociedad. Sobre ellas recaía, en buena medida, la responsabilidad de mantener en alto el decoro y el buen nombre de la familia. Viveros anota otros elementos que consideramos muy relevantes para el análisis:

En esta operación fue crucial el control del comportamiento sexual de las mujeres de la elite, consideradas como los agentes que podían traer contaminación al interior de la familia, amenazando la pureza de sangre que definía en buena parte la posición social de la elite en la jerarquía social y racial. La castidad o “virtud de las mujeres” (esposas,

hermanas, madres, hijas) se convirtió entonces en el significante del honor familiar (2016: 20).

En la novela se describe a tres esposas pendientes de su conducta moral, recatadas y defensoras del honor familiar. No se constata en la obra que tuvieran hijos. Se sabe que la maternidad dentro del vínculo matrimonial significaba prestigio y prosperidad, aumentaba el honor de la familia y robustecía la imagen viril del esposo, así como representaba un signo de bendición para la mujer. Aunque las esposas se hallaban un poco descuidadas físicamente, ya que el narrador las compara con la belleza fresca y el cutis lozano de Elizabeth y encuentra que “en nada parecía el cuero en que se habían convertido la cara de Emma y Ruth” (Robinson, 2010: 139), tal vez por los efectos del sol que golpeaba en la isla; no obstante, se trataba de damas que debían evitar la infidelidad de su parte y procurar la estabilidad de sus matrimonios.

La llegada de Elizabeth, por ejemplo, revolvió el ambiente. Las casadas se mantuvieron a la defensiva porque sabían que, si sus maridos se veían seducidos por la joven y ella correspondía a sus afectos, la sociedad pasaría por alto este detalle por el solo hecho de ser varones. Bennet, temiendo que el mulato tuviera oportunidad con la muchacha propuso que “alguno que tuviera mujer la invitara a pasar los días con ellos, pero también era abusar, poner a prueba la amabilidad de Emma, los celos y la fingida indiferencia de Ruth” (Robinson, 2010: 140). Observamos que la belleza de la joven, su evidente capacidad para concebir hijos, lo cual contrastaba con la infertilidad de las esposas de los plantadores, así como su linaje europeo, la convertían en una mayor amenaza. Si bien es cierto que “concubinato, adulterio y sodomía fueron pecados asociados muy frecuentes con las poblaciones racializadas” (Viveros, 2016: 24), la realidad de Henrietta demostraba que algunos hombres blancos eran infieles, tenían relaciones contrarias a los códigos morales establecidos. Tal vez la diferencia estaba en que de las élites siempre se esperaba una “conducta apropiada”, casi de manera connatural; en cambio, de los dominados se daba por sentado su tendencia a lo “malo” e “impropio”, pues resultaría consecuente con el estatus de “salvaje” que les indilgaban, sería apenas una obviedad.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> En este orden de ideas, se vuelve revelador el capítulo V del libro *Piel negra, máscaras blancas*, que titula “La experiencia vivida del negro”. Allí el reconocido Frantz Fanon analiza cómo en la modernidad la sociedad

Hoag toma la voz en el relato y cuenta que su mujer “contra mi voluntad insistió en acompañarme a la recogida de la cosecha en el norte. Ayer sus sospechas eran algo más exageradas que de costumbre. —¿Sigue con miedo de un hijastro *ñandú*? —Miedo, no. ¡Pánico!” (Robinson, 2010: 61). Las mujeres eran conscientes de las desigualdades que existían aun dentro de las esferas más altas de la estructura social. El temor de esta esposa blanca indica que el concebir hijos con las esclavas era una práctica que se estaba propagando en Henrietta. Si esto sucedía con su esposo, ella tendría que aceptarlo resignada, dado que en este microcosmos colonial

los códigos de honor tuvieron diferentes perspectivas para mujeres y hombres: para éstos, el honor podía depender en gran medida del poder de su autoridad y no se afectaba por relaciones sexuales o arreglos familiares y parentales con mujeres de clases sociales y grupos étnico raciales percibidos como inferiores, mientras que, para las mujeres, podía depender más o provenir directamente de su familia (Viveros, 2016: 22).

La búsqueda de una “descendencia legítima” conllevó a una endogamia social que, en esta, una sociedad naciente donde solo existían dos clases sociales, dominantes y dominados, con unos cuantos sujetos situados en las fisuras que va dejando el sistema pese a su hermetismo y recelo —la blanca advenediza, el mulato—, remite causalmente a una endogamia racial. En sentido práctico, durante la colonización, como se demuestra en la novela de Hazel Robinson, la endogamia funcionaba sobre todo para las mujeres blancas, estaban obligadas moralmente a defender esta conducta en ellas, contra todo, y en sus maridos, hasta donde el egocentrismo lujurioso y materialista se los permitía, para que el honor de la familia y la pureza de sangre no se transgredieran. Sin embargo, las pasiones de los hombres blancos, solteros o casados, tenían un soterrado “permiso social” para el desenfreno. El narrador de *No Give Up, ¡Maan! ¡No te rindas!* explica que

---

continúa condicionando el comportamiento de la gente negra, según lo “esperado” por un mundo racializado que tiene presupuestada la conducta en razón de la clasificación racial. Su perspectiva es profundamente crítica e introduce una reflexión del tema cruzando el discurso sociológico, antropológico y psicológico mediante una estética literaria muy intimista.

Harry Chapman y Mosses Golden eran los más jóvenes de los cinco plantadores. Y mientras el uno en el occidente vivía tiranizado por los celos de su mujer, el otro en el oriente sembraba algodón a la par de hijos *ñandú*. Aumentaba en esta forma en cinco por año los esclavos de la plantación. No los reconocía como sus hijos, pero le complacía saber que aumentaban los brazos en el campo (Robinson, 2010: 60).

Se infiere de este episodio que, si bien la cultura hegemónica de la isla había establecido la endogamia racial y social –en esta sociedad racializada remiten a la misma realidad– como estrategia para evitar el mestizaje, en la cotidianidad la exogamia era practicada de manera pública –por iniciativa de hombres blancos– con un propósito principalmente económico, pero que pasaba también por la búsqueda de placer sexual y la posibilidad de concebir hijos, pues sus esposas eran infértiles, esto justificaba el hecho en cierta medida, así como el silencio cómplice de las señoras blancas.<sup>41</sup> Ni siquiera se reconocían los hijos, pues el carácter de hijos legítimos estaba reservado solamente para aquellos nacidos bajo el vínculo matrimonial con esposas blancas. En ninguna parte de la novela se consigna que alguno de estos plantadores dejara a su mujer para contraer un nuevo matrimonio con la esclava negra o que los blancos solteros las eligieran como opción marital. No hay evidencias de que las mujeres subalternas mejoraran sus condiciones de vida tras tener relaciones amorosas –públicas o clandestinas– con sus amos. Cada uno permanecía en el lugar asignado en la sociedad de acuerdo con su fenotipo. Los hombres de la élite no perdían su honor por estas relaciones exogámicas, como lo explica Wade:

Era fundamental el rol jugado aquí por las nociones del honor: el dominio se ejercía por medio del control del honor (sexual) de las mujeres blancas, el cual era muy vulnerable y propenso a ser tachado por cualquier sospecha de relaciones íntimas no apropiadas a su estatus; mientras el honor de los hombres era casi invulnerable en este

---

<sup>41</sup> Zapata Olivella analiza cómo eran tratadas las mujeres negras que, a juicio de los amos blancos, parecían más hermosas. El deseo abusivo de los dominantes las reducía a mercancías que podrían usarse de manera arbitraria. Estas relaciones sexuales contribuyeron al mestizaje y al aumento de la mano de obra. Precisa que “las africanas, cuidadosamente seleccionadas por los traficantes negreros entre las más robustas y hermosas, eran prontamente acaparadas por los hacendados blancos, administradores coloniales, criollos y soldados. La situación se tornó tan dramática que en repetidas ocasiones los esclavos africanos solicitaron a la corona que impidiese el acaparamiento por los amos de las mujeres negras que llegaban a la América” (2010: 307).

sentido y no se tachaba por las relaciones extramaritales con mujeres de bajo estatus (2008: 6).

Esto contextualiza el pánico que sentía la esposa de Hoag. Aunque los códigos sociales eran más condescendientes al juzgar las relaciones extramatrimoniales por parte de los hombres, sí se afectaba la emocionalidad de la señora, sus afectos, su estima como mujer y esposa. Ahora, en relación con los Otros, la mujer negra con quien se sostenían las relaciones sexuales y los hijos que nacían, se suscitan tres apuntaciones: 1. Muchos encuentros sexuales de los amos con las esclavas fueron por la fuerza aprovechándose del poder que ostentaba el patrón. El esclavo Ben aporta datos sobre la llegada de los plantadores a la isla. Cuenta que en el barco que abordó *massa* Bennet venían muchos esclavos asustados y atemorizados por los maltratos que sufrían. Recuerda “cuán lejos estaban ya los últimos gritos que, según *tante*, se escucharon por días durante la travesía; es la única que no recibió maltratos, pero, aun así, gritó día y noche hasta que se le acabaron los gritos” (Robinson, 2010: 81). Las mujeres eran atormentadas y entregadas a los señores blancos para que las violaran. La que sería la madre del mulato gritó su suerte hasta cansarse. Bennet se acomodó en su camarote y “cuando él fue a dejar el baúl, la vio por primera vez. Acurrucada en una esquina de la cabina dando gritos como en serie y ni siquiera se volteó para mirarlo. Cualquier día dejó de gritar, seguramente porque ya no tenía nada que gritar” (Robinson, 2010: 81). Las violaciones a las esclavas no contaban como delito porque, para la época, el derecho natural no superaba el derecho a la propiedad. Violación y bastardía hacen parte de las opacidades de la colonización. 2. Si el narrador cuenta que las esposas blancas eran celosas, cabe la posibilidad de que ellas, con la anuencia o no de los señores, violentaran física o emocionalmente a las esclavas con quienes sus maridos tenían relaciones extramaritales. 3. Todos estos eventos configuran otras formas de cosificar a la gente negra y demuestran que en la relación amos y esclavos los afectos se relegan a un segundo plano, las convenciones sociales y los beneficios materiales se superponen.

Empero, la novela destaca el comportamiento de *massa* Bennet como una excepción ambivalente frente a lo que venimos desenmascarando. El plantador demostraba un afecto especial, cierta conmiseración hacia los esclavos al punto de ejercer una lábil defensa de los mismos. En diálogo con Hoag le hace ver que “si trataras de entenderlos, los comprenderías,

y como te he repetido en otras ocasiones, te rendirían mucho más” (Robinson, 2010: 51). Esta parece ser una posición un tanto anticolonial, pero que, a juzgar por los otros episodios que se cuentan en la novela, no configuran un discurso abiertamente contrahegemónico, sino la estratagema de un colonizador consciente de que, si ofrece un buen trato a los subalternos y les provee cierto grado de afecto, obtendrá de ellos mayor producción, sumisión y reducirá, en consecuencia, los riesgos de fuga y las rebeliones. La dudosa benevolencia que manifiesta Bennet, incluso cuando les aclara a los otros plantadores que sus “esclavos no están en venta ni lo estarán. Cuando no los necesite más, les daré libertad y si aún tengo tierra, la repartiré entre ellos” (Robinson, 2010: 55), la asumimos más que todo como una estratégica decisión de no contribuir por ningún motivo al aumento de las riquezas y la mano de obra de sus competidores también colonizadores, aunque con ese improbable procedimiento los esclavos resultarían beneficiados.

La aseveración anterior tiene sustento en asuntos raciales que se pesquisan en la novela. Bennet “en una ocasión se burló del mundo, pero se encontraba borracho y con ira. Una forma cobarde y vil que jamás se perdonó” (Robinson, 2010: 141). Esto refiriéndose a la vez en la que tuvo relaciones con la esclava y de cuyo acto se concibió al mulato George. Las dos condiciones en las que se hallaba en aquel momento –borracho y con ira– permiten inferir que no fue un encuentro movido por el amor, sino una violación a la esclava, que la sociedad colonial no le condenaría al dominador porque la (posible) víctima era a su vez mujer, esclava, negra y una propiedad. En cambio, él era hombre, blanco, colonizador y dueño.<sup>42</sup>

Por otra parte, se relata que cuando el plantador se enteró de que Elizabeth y George estaban enamorados, entonces sus prejuicios raciales salieron a flote y “no concebía que una mujer tan bella se casara con el hijo de una esclava, aunque ese hombre era su propio hijo” (Robinson, 2010: 141). Bennet no era tan diferente de los otros colonizadores. La idea de la exogamia no cabía en su cabeza cuando era la mujer blanca la que se entregaría a un hombre

---

<sup>42</sup> Frantz Fanon, en el capítulo II del libro *Piel negra, máscaras blancas*, que titula “La mujer de color y el blanco” analiza la experiencia de la mujer negra, esclava o no, que sostiene relaciones amorosas con el europeo. El foco está centrado en ella. La idea allí es “determinar en qué medida el amor auténtico continuará siendo imposible en tanto no sean expulsados ese sentimiento de inferioridad o esa exaltación adleriana, esa compensación que parece ser el indicativo de la *Weltanschauung* negra” (2009: 65). Aquí coincidimos con el martiniqueño al señalar que, como herencia de la colonialidad, perviven sentimientos de inferioridad en la conciencia de mucha gente negra, lo que desemboca en esa exacerbada exaltación de las personas blancas.

mulato. De ahí que “se asomaba inconfundible la envidia. Era la mujer que mira al mundo a través de los ojos del alma. Él desconocía las dimensiones del amor sin compromisos, convencionalismos o moldes prefabricados” (Robinson, 2010: 141). El origen negro de George contrariaba los códigos morales de la isla. Seguramente, si el contrincante de Bennet fuese un joven blanco, entonces sus celos se habrían enfriado rápidamente. Los lazos sanguíneos que lo unían al mulato no superaban los prejuicios de una sociedad racializada regida por códigos morales anclados a la biologización.

Sin lugar a dudas, George es un personaje controversial porque su accionar en la isla cuestiona la idea del “buen comportamiento” y el orden social constituido. Su padre, Bennet se lo entregó al sacerdote para que le ayudara y este le enseñó a leer y a escribir, le otorgó funciones casi de fraile en tanto que le colaboraba en el trabajo misionero y tocando el piano. En la casa de la Misión se había conformado un tipo de familia interracial conectada por el afecto filial y los asuntos religiosos –Birmingham, George y Friday–, pero distantes en cuanto a su visión de mundo. El mulato aclara sus afectos:

Admiro y le debo mucho al viejo, pero cuando se pone en el mismo plan que los otros, mis sentimientos se confunden. Sabes Elizabeth, a flor de esa piel negra, camuflada por la misteriosa oscuridad y las facciones bastas, a veces hasta el punto de despertar temor, se esconde la raza más sentimental y sensitiva. En sus necesidades de afecto y el que ellos pueden prodigar son mucho más exigentes y amplios que la raza blanca. Los escapes como esta noche, son el único hilo. Frágil, por cierto. Lo único que les queda en el mundo que lleva un ritmo al cual ellos también pertenecen, y no para ser sometidos al yugo de la esclavitud vil y degradante (Robinson, 2010: 154).

Más allá de las diferencias en cuanto al color de piel, el mulato apreciaba al sacerdote y viceversa, pero mantenía una conexión emocional con sus parientes africanos. La forma como los describe revela un alto grado de identificación con su cultura, sus imaginarios y el firme rechazo hacia el sistema colonial. Se interna en la psiquis de los esclavos y descubre sus sensibilidades y el cúmulo de emociones que silencian la aridez cotidiana de la estructura esclavista. Estamos frente a un discurso bastante subversivo que, a juzgar por las demás aseveraciones de George dentro de la novela, implican la configuración de un cimarronaje urdido lentamente. Este personaje crea una subjetividad que interpela constantemente los



convencionalismos coloniales y enjuicia la racialización de la sociedad en la que convive. A través de George se cuestionan muchas temáticas de gran interés para los estudios culturales latinoamericanos, por ejemplo, la identidad y el mestizaje. En la novela se registra una pregunta muy relevante para lo que venimos discutiendo. Elizabeth lo interroga sobre su identidad:

¿Tú te consideras negro? —No —y añadió sonriendo—, según ellos, yo soy *ñandú*. —¿Y qué significa ese nombre? —Eso lo aprendieron de los indios de la costa de Talamanca, es una madera roja, muy dura y un pájaro africano americanizado. Elizabeth: yo estoy muy a gusto y en paz con mi mezcla, he asimilado costumbres blancas, pero también lo mismo he hecho con algunas tradiciones negras. Podría convivir con cualquiera de los grupos, pero ellos no saben, no han descubierto la forma de aceptarme. —¿Y cómo te sientes respecto a tu rechazo? —No es exactamente rechazo de parte de los negros, es un sentimiento de traición. Me divierte que se preocupen ellos. —¿Y los blancos? ¿Qué crees que sienten ellos? —Desprecio, consecuencia de su ignorancia o más bien estupidez, de su falsa seguridad (Robinson, 2010: 154).

George se identifica como perteneciente a las dos culturas. Frente a este reconocimiento, las reacciones de negros y blancos desenmascaran otra vez el odio por cuestiones raciales que imperaba en la isla. Los esclavos ven el mulataje de George con una ira que puede leerse en varias direcciones. Rabia porque producto de las relaciones sexuales entre la esclava muda y el amo blanco —aunque hubiese sido por la fuerza— se produjo la mezcla. Rechazaban la traición que gritaba la piel mezclada, el hecho de vivir con el sacerdote y también seguir muchas de sus creencias religiosas —aunque él igualmente respetaba las tradiciones de los negros y a veces participaba de ellas—. Además, sabía leer y escribir. Tal vez se trataba de celos porque el mulato había tenido una mejor vida que la de ellos en la Misión o, simplemente, obedecía al odio entre las razas como resultado del menosprecio que ellos padecían por su color de piel y su condición de dominados.

En el otro extremo está el rechazo que recibía el mulato proveniente de los blancos y que él lo indilga a su “falta de seguridad”, debido a que veían en él una amenaza para el sistema colonizador en razón de que en su piel se declaraba la mezcla racial en medio de una sociedad

para la cual la exogamia racial era una afectación a la moral y la higiene social, pese a que, como ya lo dijimos, acolitaban con mojigatería que esta fuera una estrategia para aumentar la mano de obra. Otras razones del desprecio hacia George se sustentaban en la básica instrucción que recibió del sacerdote, en que tenía ideas progresistas y una evidente fascinación por las tradiciones africanas. Desde la perspectiva de las élites todos estos aspectos podrían desembocar en la gestación de alguna rebelión ulterior liderada por el mulato. Tras enamorarse de Elizabeth y ser correspondido por ella, el odio de los blancos hacia George se exacerbaba. Se afincaba la posibilidad de que tuvieran una prole mestiza y la iniciación del cultivo de coco del que tanto insistía. La herencia que había rescatado la joven tras el naufragio podría ayudar a cristalizar ese sueño. Agréguese a todo este panorama que, tras la muerte del sacerdote, George y su esposa adquirirían mayor influencia espiritual en la isla. Todas estas perspectivas auguraban cierto ascenso del mulato, una especie de blanqueamiento social.<sup>43</sup>

En la cita extraída de la novela se observa, así mismo, una visión positiva del mestizaje. A través del personaje se presenta el fenómeno en términos de una mezcla desde la perspectiva biológica, pero también, como la asimilación de las dos culturas que conviven en la isla. Al indicar que George adoptó “algunas” tradiciones de cada grupo, se indica que hubo una selección consciente de esos imaginarios hasta lograr la construcción de su propia representación del mundo donde los saberes se concilian “armónicamente”. La manera como el personaje resuelve la diversidad cultural en pugna dentro de la isla y que, además, lo atraviesan en su humanidad remite a un hibridismo cultural que romantiza el mestizaje y lo reduce al mero “tomar de aquí y de allá”, luego mezclar y ya está. Quienes asumen el mestizaje con esta concepción pretenden la resolución aparentemente benévola de un asunto mucho más trascendental, que pasa por el riesgo de fulminar identidades bajo el pretexto de propender la superación de esencialismos étnicos, el silenciamiento de los marginados –con

---

<sup>43</sup> Mara Viveros profundiza en las razones por las cuales durante la colonización y después de esta el blanqueamiento racial dinamizó en buena medida las estructuras de una sociedad racializada. Apoyada en Wade, entiende por blanqueamiento “la búsqueda de escapar de lo “negro” para asegurarse una mejor forma de existencia social en un contexto que valora lo “blanco” como sinónimo de progreso, civilización y belleza. Esta búsqueda se lleva a cabo de dos modos, primero, a través del mestizaje en un proceso intergeneracional, y, en segundo lugar, a través de la integración a redes sociales no negras. Mientras que el primero es evidente en la apariencia física, estoy más interesada en el segundo, porque revela la dinámica social en juego” (Viveros, 2016: 18).

la venia de estos, inclusive— o la perpetuación disimulada o no de las hegemonías. Como relevábamos atrás, en concordancia con Wade, no puede desconocerse que esta idea de mestizaje está asociada a una racialización del poder. Por eso, el mismo investigador anota que “reconocer esto nos da una visión crítica de los teóricos que plantean que el hibridismo y las relaciones de la diáspora rompen necesariamente con las identidades esencialistas y, de esa manera, pueden retar a las relaciones de poder dominantes” (2003: 290).

El personaje de la novela, George, con su comportamiento incluyente, su respeto y servicio al sacerdote —que no rendición silenciosa—, sus ideas y propuestas progresistas, su discurso en defensa de los esclavos, pero sin atacar frontalmente a los dominadores y su abierta declaración de amor a la blanca Elizabeth, sí logró retar en buena medida a las hegemonías de la isla, pero los resultados más que significar un golpe drásticamente contrahegemónico, demostraron que la lucha de los marginados —y en favor de ellos— debe ser más agresiva y abierta. Que el mestizaje a la manera como lo plantean las élites enarbolando la bandera de la inclusión, pretendiendo ser esta la respuesta que resuelve todo, amerita revisión. Si bien, como lo precisábamos en páginas anteriores, el mestizaje es un espacio de pugna, no se puede adoptar una actitud “automáticamente optimista, porque implica desestabilización y movimiento de diáspora; ni es una razón para que los latinoamericanos se duerman en los laureles porque el mestizaje puede tener efectos de inclusión. Es una lucha para ver qué va a ser incluido y excluido, y para ver hasta dónde pueden retarse las jerarquías de poder” (Wade, 2003: 292). Los esclavos negros se mantenían en actitud de lucha, en plena defensa de sus representaciones. En la novela se demuestra que no solo se enfrentaban contra sus amos, sino que también se rebelaban frente a los esfuerzos del sacerdote por evangelizarlos. A través de la religión, valiéndose de la política de la demonología o la caridad —lo mencionamos en la primera parte de este capítulo— Birnington no optaba siquiera por la mezcla, sino por la negación y eliminación de la visión de mundo de los esclavos. George le comenta a Elizabeth que

—él piensa que su misión es reemplazar esas costumbres ancestrales con su cultura, su creencia, sus métodos; y ellos a pesar de la vida en esclavitud son obstinados y reacios a las innovaciones en sus vidas. Utilizan estos encuentros, y también el idioma en una silenciosa batalla para demostrarlo. Elizabeth, el reverendo Birnington no quiere

reconocer que es un mito eso del esclavo feliz que acepta el cristianismo. —Atrofiar la personalidad del negro es la meta, y al paso que van, lo lograrán a la vuelta de pocas generaciones. Con la esclavitud del trabajo, obligados a sobrevivir, aceptar una cultura y costumbres que chocan con su carácter, más el desprecio imperdonable de todo lo que son y representan, el negarles hasta el primitivo derecho de la institución familiar. Todo eso, Elizabeth, los convertirá en seres que no tendrán más que un sentimiento degradante de sí mismos (Robinson, 2010: 153).

La escritora sanandresana rechaza, mediante la voz de George, las estratagemas usadas por la religión hegemónica que se asentó en la isla, cuya pretensión fue borrar los imaginarios propios de la cultura negra e implantar mediante la evangelización oportunista y la fuerza, creencias que chocaban con la visión de mundo de los africanos. Se enfatiza en el desprecio del que fueron víctimas y que condujo, en alguna medida, a asimilar un pensamiento subalterno. Se afectó la estima propia y se quedó en muchos de ellos la idea de la raza inferior, lo que, a la postre, es una prolongación de la esclavitud, incluso cuando se haya proclamado legalmente la abolición de la misma. En la poscolonialidad esa imagen degradante de sí mismos se dibuja en tantos escenarios latinoamericanos cuando originarios y afrodescendientes enaltecen con morbosa afectación todos los insumos culturales que llegan de Europa, pavoneando estas “novedades” como insuperables genialidades. Además, aflora esa baja autoestima cuando se destacan los patrones de belleza –física, artística– europeos y se rechaza la estética propia por considerarla que “no cumple” con los cánones de lo aceptable, como lo ilustraremos, por ejemplo, en el último capítulo al analizar el cuento de la nana Bella Luz en *Vean Vé, mis nanas negras* de Posso Figueroa. Aquí en la novela de Robinson se atisba algo de esa exaltación excesiva del Otro. Desde que los esclavos se enteraron sobre la aparición de Elizabeth “vivían obsesionados con la mujer que encontró George y con ella tejieron infinidad de cuentos y leyendas” (Robinson, 2010: 102). Seguramente la consideraban como un ser superior y de una belleza elevada. Esto es consecuente con el apelativo de “ángel” que inmediatamente le indilgó *tante* Friday situándola como una mediadora espiritual, un ser puro que ingresó a la isla para transformarlo todo. Claro está que al finalizar la obra se aprecia cierta afinidad entre la joven y los esclavos, pues ella participó de algunos rituales suyos y les demostró algo de afecto rompiendo así con el marcado desprecio al cual estaban acostumbrados.

Como resultado de todo el menosprecio recibido por las jerarquías de Henrietta y dada la política de la endogamia racial, en los esclavos se formó la imagen de que no eran lícitas las uniones amorosas entre personas de distintos grupos raciales. Y no solamente estaba recalcada su ilegitimidad, sino que en ellos se interiorizó la idea de que no eran merecedores de una pareja blanca, era aspirar demasiado. Por eso, cuando George y Elizabeth se enamoraron, la negra *Tante Toa* le advierte “—George —dijo la anciana, con cara de preocupación—, ¡Georgeee, hijo! —exclamó—, estás colgando el sombrero más alto de lo que podrás alcanzarlo” (Robinson, 2010: 174). Su temor ilustra tanto el rechazo que sentían hacia las mezclas raciales dado el resentimiento guardado contra los colonizadores, el verse como inferiores en esa jerarquización de lo humano que se les enrostraba cada día y también la conciencia sobre los odios que enfrentaría el mulato por aspirar al amor de Elizabeth. Los esclavos no creían que George lograría concretar una relación amorosa con la joven recién llegada. Los convencionalismos sociales imperantes en la isla se habían implantado en la psiquis de los negros. Estaban reproduciendo el pensamiento del colonizador y esto los hacía víctimas de otra forma de violencia producto de la racialización: lograr en los dominados la implantación de prejuicios y códigos morales.

En el imaginario de los esclavos, emparentar con la mujer blanca era una forma de traición, y de ahí se infiere que también ellos terminaron aceptando la endogamia racial. Ya sea, como lo acabamos de expresar, debido a una conciencia subalterna, por miedo o por rechazo a la hegemonía, los negros no aspiraban al mestizaje. Ahora, Wade hace una lectura del mestizaje y señala que “como ideología nacionalista, generalmente se mira como un proceso más o menos disfrazado de blanqueamiento, tanto en términos físicos como culturales, y de dominio masculino” (2003: 277). En la novela no se detecta que George procurara una relación amorosa con Elizabeth motivado por la búsqueda de algún ascenso social, el relato delinea el surgimiento de un afecto espontáneo y sincero sin la intención de querer alejarse de su conexión con la cultura negra. Por el contrario, al contar con el cariño y la fuerza ideológica de la joven se animó a enjuiciar con mayor ímpetu la idea del sacerdote de erradicar las costumbres de la gente negra. Empero, más allá de sus sinceros afectos, sí se lograría un blanqueamiento social. El *ñanduboy* pensaba “¿qué tengo que ofrecer? Ni siquiera un apellido. No tengo capital. ¿Qué haré? ¿Qué puedo hacer?” (Robinson, 2010: 169). De plano el matrimonio con la joven conllevaba la obtención de un apellido que hasta el momento su

condición de hijo bastardo no se lo había permitido. Tendría mayor prestigio, pues dejaría de ser el simple mulato, el *ñanduboy*, y pasaría a ser el esposo de la Mayson —o el señor Mayson— y eso le implantaba una nueva historia y eclipsaba la anterior. Sobre todo, podría invadir Henrietta con su prole libre y blanqueada biológicamente, lo que con Hatse significaría solamente aumentar el número de posibles esclavos. Tener hijos sería el mayor golpe para las hegemonías de Henrietta conformada por hombres-blancos-viejos algunos casados con mujeres-blancas-viejas-descuidadas-infértiles.

La vida amorosa de George es la cuota romántica de la novela de Hazel Robinson. Tenía una relación amorosa con la joven negra llamada Hatse. Una esclava que vivía en las plantaciones de Chapman y que, según creía el mulato, era hija del esclavo Ben, pero que este nunca la reconoció, lo que deja claro que también entre los subalternos existían ciertas conductas impropias asociadas al sexo y al género. Nótese, para el caso de los hombres, que el narrador relata, además de esto, que George y Hatse “llevaban diez años en esta relación que él jamás deseó formalizar” (Robinson, 2010: 159). Parece que entre los esclavos la idea de compromiso amoroso no calaba fácilmente y los hombres eran los que decidían sobre la seriedad o no del vínculo. George, al saber que de verdad estaba enamorado de Elizabeth le dijo a Hatse que “no volveré a ti, te dejo con la libertad de buscar otro hombre. Entre los esclavos era la costumbre. Hatse, a pesar del repudio que sentía por las mezclas, había llegado a admirar a *ñanduman* o «Red», como a veces le decía” (Robinson, 2010: 158). De ahí se extrae que eran los varones quienes tenían la facultad de dar por terminada una relación amorosa. También entre los subalternos existían jerarquías de poder determinadas por el género. Las mujeres esclavas corrían el riesgo de ser doblemente vulneradas —aunque con arbitrariedades distintas, por supuesto—, por sus amos y por los varones esclavos. Hatse ve al mulato con respeto y sumisión, pese a que ella ciertamente arrastraba el prejuicio del mestizaje, lo admira y se siente culpable por la ruptura. Al creer que lo único que podría aportarle al joven era el placer sexual, expresa: “—Trataré de dar más de mí al próximo para que no vuelva a suceder esto” (Robinson, 2010: 159). La estima de la muchacha estaba anclada solamente en su capacidad para ofrendarle placer al varón. Con sus palabras logró devolverle a George algo de la culpa que sentía y por eso el narrador cuenta que esa noche él se sintió como un traidor.

Contrario a lo que pasó con Hatse, George proyectaba en Elizabeth la que sería su compañera de vida, por eso la animaba para que se quedara en la isla, y ella aceptó. Era consciente de que al pretenderla atacaba las normas de Henrietta que no aprobaban el matrimonio interracial. Anota Viveros que “las políticas que impidieron el matrimonio interracial en el periodo colonial fueron siempre un tema de tensiones y controversias, cuyo trasfondo era la búsqueda de continuidad de un orden social basado en jerarquías de raza y sexo” (2016: 21). De manera que se trataba de un acto transgresor y amenazante para las jerarquías. El narrador da cuenta de miradas llenas de deseo, roces de piel, caricias un tanto pueriles, y besos tiernos que se volvieron otra forma de conversación entre los amantes en un ambiente dentro de la Misión donde ni el sacerdote, ni Friday aprobaban el vínculo, pues desafiaba el código de honor prefijado. Tuvieron diálogos profundos en los cuales ambos expresaban sus ideas con franco rechazo al sistema colonizador. Elizabeth detestaba las intenciones de Birmingham en el sentido de aniquilar las tradiciones africanas, pero aplaudía la estrategia de los negros al defender sus costumbres de “una sociedad que desconoce y desprecia su cultura, de criterio estrecho, y la incapacidad de aceptar diferencias” (Robinson, 2010: 150).

A través de esta joven pareja interracial Hazel Robinson presenta una reflexión profunda en cuanto a las opacidades que trae consigo la lucha de clases y la racialización. Mediante el discurso de George a través de la novela se apela a la búsqueda de la igualdad y la superación de las diferencias entre los grupos humanos porque la racialización conduce a la jerarquización y luego a la cosificación de la Otridad. Este personaje toma la voz de los esclavos, se introduce en su psiquismo para luego iluminar sus afectos, temores, inconformidades, igualmente, sus contradicciones. La retórica del mulato se ubica desde la colonialidad, pero, además, cuestiona la poscolonialidad donde el racismo es todavía un asunto no resuelto. George se dirige a tante y declara: “—Tante, escucha bien: tú, mi madre, Bennet y yo, somos iguales que esa mujer. Nuestra única diferencia es que unos somos hombres y ustedes mujeres y algunos pueden mirar más allá de lo permitido” (Robinson, 2010: 175). El discurso del mulato es una incitación para descolonizar el pensamiento. Su atrevimiento al establecer una relación amorosa con Elizabeth es justamente mirar más allá de lo permitido, correr el velo, interrogar a las jerarquías, subvertir a las hegemonías que le

han encontrado a cada grupo humano su-lugar-en-el-mundo. No el que les corresponde, sino el que les concedieron las élites en su arrogante disposición para organizar el sistema mundo.

La joven correspondió al amor que surgió sabiendo que contrariaban los convencionalismos de esa sociedad colonial. Sus afectos hacia George comenzaron por la gratitud y transitaron por la empatía emocional e ideológica, después el deseo. Mediante este personaje la escritora sanandresana está planteando la conciliación de los grupos humanos, no solo desde la perspectiva de quienes han sido sometidos, sino, como iniciativa también de los sujetos que históricamente han estado en las esferas dominantes. Así, la pregunta de Elizabeth y la respuesta de George cuando hablaban del rechazo del cual él era objeto, ingresa en este final como una propuesta conciliadora: “—¿Y cómo sabes que yo no tengo el mismo sentimiento? —Porque te enseñaron lo que significa la palabra «amor». —Yo no recuerdo eso... —El ejemplo, Elizabeth, tuviste buen ejemplo” (Robinson, 2010: 155). Hazel Robinson encuentra en el amor, como un sentimiento que encierra reconocimiento del Otro, respeto por las subjetividades y muchos valores más, el vínculo perfecto para comprender y aceptar las diferencias de manera auténtica, contrario a la errada idea de mestizaje que aquí discutimos donde, como lo señalaban Laplantine y Nouss en el capítulo anterior, podría tratarse de una pluralidad imaginaria o una ilusión de diversidad mantenida por las jerarquías sociales con todo y contra todo. Con esta unión interracial George lograría ascenso, pero la blanca perdería prestigio y se ganaría el recelo de las élites blancas.

Al cierre del capítulo queda demostrado que en la novela *No Give Up, ¡Maan! ¡No te rindas!* se configura la colonización como un escenario de lucha incesante. Mientras las élites dominantes pretenden anular las representaciones y menospreciar los saberes de los grupos marginados, ellos se mantienen combativos, aferrados a su identidad para poder, como lo precisa Hall, “reprimir lo que la amenaza”. A través de la obra aflora la resistencia, tanto de la esfera dominante para no permitir la rebelión ni el ascenso social, porque en un universo racializado a la manera de Henrietta, se han presupuestado los lugares para cada casta y se ametralla cualquier salto. Los grupos dominados también se resisten a la colonización del pensamiento y a cambiar su manera de interpretar el mundo. Estas resistencias condicionan ciertas negociaciones con el propósito de mantener la estabilidad del sistema y hasta preservar la vida: los esclavos algunas veces acudieron a la Misión y



participaron de ciertas ceremonias religiosas dirigidas por el sacerdote, pero a ellos también se les permitió realizar sus rituales. Pese a la proclamada endogamia social, la relación amorosa entre el mulato George y la blanca Elizabeth demuestra que, aunque parezca una rareza, las hegemonías pueden ser resquebrajadas, subvertidas e interpeladas, pero corresponde a las esferas populares persistir en las reclamaciones. Entonces, como se ha desarrollado en este capítulo, el siguiente también permitirá explorar procesos de apropiación, negociación y subversión de la cultura hegemónica en *Relatos fantásticos* de Rivas Lara teniendo como campo de estudio el inventario de creencias religiosas afrocolombianas y los afectos que se arraigan en los cuentos.

## Capítulo III

### 3.1. César Enrique Rivas Lara: el narrador de la afrochocoanidad

La obra literaria del escritor César Enrique Rivas Lara se ha convertido en un canto a las expresiones africanas del pueblo afrocolombiano. Desde las últimas décadas del siglo XX, su producción literaria ha sido objeto de estudio en algunos escenarios académicos afanados por sacudir el canon literario y abrirle paso a esas otras estéticas que proponen maneras distintas y válidas de concebir el mundo. Se ha destacado como un líder chocoano que enarbola la defensa de su identidad. Y así se considera a Rivas Lara entre su gente: un narrador que empuña la pluma como su arma más combativa en contra de la subalternidad.

Rivas Lara inició sus estudios de secundaria en un colegio prestigioso y aristócrata de Quibdó, reservado para las élites blancas que se aventuraban ambiciosas en esta tierra de gente negra, buscando apoderarse de los sectores productivos, la materia prima que brotaba de los socavones y convertir a sus nativos en sus jornaleros. Esta institución se constituyó en el lugar donde él y sus hermanos vivieron algunas demostraciones del racismo campante. El Chocó no lograba sacudirse del colonialismo: rancio, desmesurado, enmascarado. Las aulas de la institución claretiana fueron el escenario donde los hermanos Rivas Lara padecieron “la experiencia vivida del negro” en términos de Frantz Fanon.<sup>44</sup> Comenta el maestro que su primer día en el colegio lo puso de frente con su negrura, pues fue objeto de burlas por su color de piel y acento de negro pueblerino (Mena Barco y Rivas Lara, 2017). Él se reconocía orgullosamente negro y con ello se imponía lo que a la sazón era una identidad con su andamiaje histórico. Como describe Fanon “era a la vez responsable de mi cuerpo, responsable de mi raza, de mis ancestros. Me recorría con una mirada objetiva, descubría mi negrura, mis caracteres étnicos, y me machacaban los oídos la antropofagia, el retraso mental, el fetichismo, las taras raciales, los negreros” (2009: 113). Siendo un impúber Rivas Lara se lanzó impávido al ruedo del autorreconocimiento y descubrió que la historia de su gente

---

<sup>44</sup> Describimos aquí la experiencia sufrida por el escritor en los primeros años de su vida académica porque, como él nos lo señaló en las entrevistas que le realizamos en 2013 y 2017, cada episodio discriminatorio del que fue víctima en las aulas de clase, sumado a los incidentes que observaba por las calles de Quibdó y en las interacciones cotidianas de los chocoanos, fueron la fuerza que lo motivó para construir historias en las cuales el tema del racismo y el etnicismo son el hilo conductor. Rivas Lara ficcionaliza decisivos incidentes de esa “experiencia vivida del negro” y hace de su obra literaria un espacio para la denuncia y la crítica a ciertos procesos de colonialidad y subalternidad que se registran en la historia del departamento del Chocó-Colombia.

cargaba con unos estereotipos que sus compañeros de clase le enrostraban como a quien lo enfrentan contra el espejo para que descubra su pestilencia, sus brotes, su costra.

Cuenta el escritor que el salón de clases estaba dispuesto para que se distinguieran los grupos sociales. La mayoría blanca tenía los puestos marcados para evitar cualquier confusión. Los pocos mulatos venidos a más recibían el saludo de unos cuantos “niñitos blancos”, Y para César Rivas, para sus hermanos, tenían demarcados los rústicos pupitres que pudieran soportar su humanidad negra, transida de pobreza. Rivas Lara “ocupaba sitio. Iba hacia el otro... y el otro evanescente, hostil, pero no opaco, transparente, ausente, desaparecía. La náusea” (Fanon, 2009: 113). Tenían que soportar el asco de las luchas raciales en un escenario educativo donde se esperaba enarbolar las banderas de la equidad y la igualdad entre las gentes. Al salir de la clase, atravesaba la carrera Primera atestada de pomposas familias blancas que se apresuraban para asistir a festejos, juegos de “riquillos” y discusiones políticas azarosas, en contraste con los negros que pasaban raudos soportando el sol inclemente y el peso de los bultos de comida, madera o material para las construcciones. Las mujeres negras sostenían con una mano las sombrillas de las señoronas de sociedad y con la otra mano cargaban resignadas la prole de sus amas. Había que enseñarle al niño blanco a que no le temiera a su niñera negra, que evitara la “náusea”.

Fanon reflexiona en la experiencia del racismo y lleva la cuestión a un plano de sofocante excitación. Se asoma por entre las hendidias de esta lucha de razas y se detiene a observar que “el negro no tiende ya a ser negro, sino a ser frente al blanco” (2009: 111). Está señalando que le toca acomodar sus comportamientos, premeditarlos en tanto que respondan a lo que se espera de él. No se le está permitido abusar de su libertad, sino moverse en el círculo que se le ha fijado. Actuar como negro, reír como negro, festejar como negro, llorar como negro. Cuidado con el libreto. No se permiten innovaciones. Concluye el martiniqués que se espera “una conducta de hombre negro, o, al menos, una conducta de *negro*. Yo suspiraba por el mundo y el mundo me amputaba mi entusiasmo. Se me pedía que me confinara, que me encogiera” (2009: 114). Ese encogimiento sugiere una adaptación al molde impuesto, una coherencia con el “deber ser” del subalterno en aras de mantener la “armonía social” hegemónicamente construida por el blanco. A veces proclamada con descaro ambicioso y, en ocasiones, sostenida subrepticamente, no sea que el negro se despierte. La experiencia de

Rivas Lara durante estos años escolares urdió en su interior el coraje para emprender desde la pluma la defensa de una identidad negra que él reconoce como propia. Sus diatribas ulteriores, desde la copla, la décima, el cuento, la novela y el ensayo, están impelidas por consignas anticoloniales. La lectura de sus obras, aun de aquellas que produjo cuando era un escritor amateur, ponen al descubierto su descontento con esas relaciones de poder en Chocó, Colombia y el mundo que perpetúan hegemonías sobre la base del racismo.

Retornemos un poco a la vida escolar de Rivas Lara y dejemos suspendida su experiencia de negro para conocer sus otras preocupaciones literarias. Del colegio Antonio María Claret pasó a la Institución Ricardo Carrasquilla donde terminó el bachillerato. Aquí el ambiente es más heterogéneo. Los jóvenes negros encontraron un mejor espacio y las relaciones con los blancos se tornaron más horizontales. Siguiendo su amor por las letras viajó a Bogotá donde adelantó estudios de Filología e Idiomas en la Universidad Libre. Mientras transcurrían los años de la licenciatura, ejerció como docente en el Colegio Militar. Para esta época ya había comenzado su actividad literaria, escribió poemas con temas diversos y consiguió que el sargento rector le publicara en hojas de mimeógrafo sus primer y segundo libros de poemas: *Poemas de cumpleaños* (1968) y *Veinte poemas desesperados* (1969). Cuenta el escritor que este hecho se constituyó en un logro determinante en su vida, los poemas fueron empastados de manera rústica, pero gustaron al joven poeta. De cada libro le entregaron cien ejemplares que rápidamente circularon entre compañeros de estudio, alumnos, padres de familia, conocidos y colegas. Los poemas le facilitaron muchas conquistas furtivas y siendo un joven universitario, se enamoró y engendró a su primer hijo, César Julio Rivas Beytar. Este amanecer de Rivas en la poesía estuvo marcado por un estilo florido en el que las metáforas alrededor de los atardeceres y las noches de luna en el Chocó fueron una constante evocación. En su “Poema N° 303”, como quiso llamarlo, se pasea nostálgico cuando

Son las cuatro de la tarde  
 y cae un véspero opaco sobre la tierra gélida.  
 A lo lejos veo centellear un lampo:  
 el flamígero de angustia y desconsolación;  
 y ya viene la noche;  
 y gimotea un silencio de pesadumbre en mi corazón (1968: 11).

En 1970 se graduó como Licenciado en Filología e Idiomas. Regresó a Quibdó y ejerció la docencia en el colegio Carrasquilla, mientras participaba en el proceso de creación de la Universidad Tecnológica del Chocó (UTCH). Cuatro años después contrajo matrimonio con la también docente Leticia Elena Tapias Moreno, de cuya unión nacieron Luddy Elena, Amny Gisselly, Magdy Carolina y Letty Marianne. Luego realizó un posgrado en la Universidad Estatal de California. En el mismo año publicó los estudios biográficos *De Rogerio Velásquez a Miguel A. Caicedo* (1974) como un primer homenaje a estos escritores, y luego *Quién es quién en el Chocó* (1974). Culminados sus estudios en California, recibió en 1976 el título de Magister en Educación. Luego, consiguió otra beca que le permitió ingresar a la Universidad de Clinton (Estados Unidos) allí terminó una Maestría en letras, en el año 1978. Al año siguiente publicó *Diccionario popular chocoano y apuntes regionales* (1979), obra didáctica que recoge gran parte del habla popular chocoana a manera de frases proverbiales, dichos, piropos, regionalismos y apodos típicos con una sucinta explicación contextual. Fue el primer trabajo de Rivas Lara en el campo de la oralitura y un augurio de su apego a la tradición oral. En este mismo año decidió realizar en el Centro Internacional de Hilversum (Holanda) estudios especializados en Comunicación. Toda esta formación académica y literaria la alcanzó sin renunciar a su oficio como profesor de tiempo completo en la Universidad Tecnológica del Chocó. Ejerció como Secretario General entre 1987 y 1988, rector encargado en varios periodos y traductor en distintos eventos, gracias a su dominio del inglés, francés, latín y griego.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Los años ochenta fueron muy importantes en el oficio literario del *Monsieur*, como también es conocido, porque le permitieron retomar el vuelo en las letras animado por los estudios que estaba adelantando en el exterior. En esta década publicó las novelas cortas *Frustración y crimen* (1980) y *Naufragio* (1982). Nuevamente presentó un trabajo de exaltación a la tradición oral del Pacífico chocoano titulado *Coplas, décimas y refranes oídos en el Chocó* (1985), un primer homenaje al considerado Padre del Chocó mediante el estudio biográfico titulado *Perfiles de Diego Luis Córdoba* (1986). Finalizó este periodo con un texto didáctico, es más un breve manual con algunas apuntaciones prácticas para quienes se inician en el ejercicio literario y que decidió llamar, de manera un tanto ambiciosa, *Cómo escribir un libro* (1989). Luego se hizo miembro fundador y académico de número de la Academia de Historia del Chocó y recibió Mención honorífica por los trabajos realizados. En 1987 fue candidato por la UTCH al premio Príncipe de Asturias, pero no le fue otorgado. La década del noventa fue también muy relevante en la vida literaria del escritor, su estilo ya estaba más consolidado y había alcanzado un gran reconocimiento en la comunidad chocoana. En este decenio desarrolló un importante trabajo de investigación biográfica con el objeto de homenajear algunos pilares del arte y la cultura chocoanas y, al mismo tiempo, incursionó en el cuento que se convertiría en su género preferido. Publicó, entonces, *Testimonio de Ramón Lozano Garcés* (1990), *Cuentos y relatos que son la vida* (1991), *Guía de autores chocoanos* (1993), *Semblanza de Nefaly Mosquera Mosquera* (1994), *El último juglar chocoano: Onofre Moreno Vélez, el poeta de Guayabal* (1994), *Miguel A. Caicedo, Vida y Obra* (1996), *Diego Luis Córdoba: Un hombre históricamente necesario* (1997), *Cuentos para entretener el tiempo* (1999).

En el perfil bio-bibliográfico de Rivas Lara se observa un fenómeno un tanto complejo cuando se trata de comprobar en sus obras las relaciones intertextuales que establece, pues su creación artística condensa las técnicas narrativas de diferentes escritores: regionales, nacionales y extranjeros, de disímiles movimientos literarios y distantes épocas de actuación en el mundo artístico. Además, el escritor chocoano en una misma década escribió obras de distintos géneros literarios; así, en un poco más del primer decenio del siglo XXI publicó, casi en años sucesivos, textos de la tradición oral, cuentos, novela breve, estudios biográficos y un ensayo. En ellos mezcló aspectos formales de movimientos literarios que han perdido cierta vigencia en el campo literario, combinó técnicas discursivas producto de lecturas de muchos años atrás y que venía madurando con alguna parsimonia, con estilos literarios modernos.<sup>46</sup>

El afán por registrar la sabiduría popular, la oralitura y el acervo cultural afrodescendiente tienen en los intelectuales chocoanos un especial tratamiento, son prueba

---

<sup>46</sup> Desde los primeros años del siglo XXI aumentó la pasión de Rivas Lara por la escritura y comenzó a diligenciar su jubilación para dedicarse con más tranquilidad al oficio literario. Con su popularidad, en parte porque logró una mayor participación en eventos académicos, algunas distinciones locales lo engalanaron. Después del año 2000 publicó nuevamente dos libros que condensan la herencia africana y los saberes ancestrales, como son *Tradición Oral en el Chocó: mitos, supersticiones y agujeros en la sabiduría popular* (2000) y *De la expresión popular, el verso y la adivinanza en el folclor literario* (2001). Escribió, luego, una colección de cuentos que entrelazan lo anecdótico y testimonial con la ficción de tipo social, titulado *Callejón sin salida* (2002). El asunto de la crítica social con buenas dosis de humor y sátira que había desarrollado en *Tragicomedia de burócratas* lo continúa, como si se tratara de la segunda parte, en la novela corta *Folclor, comedia y carnaval* (2003). Al año siguiente persiste en la crítica a los conflictos sociales y creó una novela en torno al desplazamiento de los chocoanos a las urbes del interior del país: *Los desplazados* (2004). Después, publicó *Relatos fantásticos* (2006), una exquisita colección de cuentos que combinan los relatos populares de la negredumbre chocoana vestidos con ropaje escrito. Continuó con una obra de carácter biográfico: *A cien años del fusilamiento de Manuel Saturio Valencia* (2007). Este se convirtió en un año trascendental en la vida del maestro, pues se jubiló, aunque no se ha desprendido definitivamente de la academia, ya que sigue dictando algunos cursos en forma esporádica, pero nunca deja de escribir. Al año siguiente de su jubilación publicó otro trabajo biográfico denominado *Tres grandes afrocolombianos. Rogelio Velásquez, Arnoldo Palacios y Miguel A. Caicedo* (2008).

Sus obras más recientes son un compendio de ensayos breves que pretenden presentar *El Chocó que Colombia desconoce* (2012), una traducción de las charlas dominicales del humanista polaco Sebastián Wójcik Wesoly que tituló *Todavía es tiempo de aprender* (2013), la colección de cuentos titulada *El hombre de las máscaras* (2015) y en mayo de 2017 presentó un ensayo crítico sobre la vida social y política del Chocó, *Palabras que arden. Chocó; crítica y reflexión*. En este último libro, como en el resto de su pluma, Rivas Lara reclama la reivindicación de los derechos de sus afrochocoanos. Es evidente que su obra está el afán por describir una cultura, la afrocolombiana, desde sus ángulos: político, social, cultural, mítico y religioso. Es concluyente que en la narrativa del escritor se exalta la cultura y el folclor chocoano apuntando a configurar su propia expresión de la africanidad.

de ello *Del sentimiento de la poesía popular chocoana* (1973), *Chocó mágico folclórico* (1977), *Diez plus sonetos y demás olvidos* (1981) de la autoría del afrochocoano Miguel Caicedo Mena y, por otra parte, *Coplas, décimas y refranes oídos en el Chocó, Tradición oral en el Chocó: mitos, supersticiones y agüeros en la sabiduría popular, De la expresión popular, el verso y la adivinanza*, escritos por Rivas Lara. Estos dos chocoanos, al igual que la estudiosa Mariela A. Gutiérrez, asumen que “la narrativa folclórica de cualquier país del mundo debe recogerse con genuino cuidado, porque este es un folclor sin adobos ni recargos, sin pretextos literarios de costumbrismo o humorismo regional” (2007: 233). De ahí que los autores sean escuetos en la narración y austeros en los adornos cuando se trata de recoger la oralitura de su tierra. Curioso que los dos escritores rompen con el esquema clásico de la décima al realizar alternancia rigurosa de los versos y combinar la rima consonante con la asonante. La intención didáctica que caracteriza estas obras es fruto de la formación pedagógica de los literatos y la sensibilidad con la que narran cada línea permite colegir el sentimiento identitario que los mueve. Caicedo Mena también asumió la ideología de la expresión africana al ahondar en lo mítico, lo religioso y en los saberes ancestrales heredados. Son recurrentes la denuncia social por la corrupción política y el aislamiento histórico de la tierra chocoana; tanto Rivas Lara como Caicedo se retraen de cualquier adhesión política y son radicales en sus reivindicaciones en favor del Chocó y la población afrocolombiana.

Cuando en los años sesenta el etnólogo y antropólogo chocoano Rogerio Velásquez enseñaba Preceptiva Literaria en el Colegio Carrasquilla. Rivas Lara era un aventajado estudiante de secundaria y los relatos sobre los clásicos de la literatura universal y la tradición oral del Pacífico en labios del docente avivaron la imaginación del joven y fortalecieron su gusto por la belleza literaria. Velásquez fue un maestro de la copla, las creaba a partir de la historia de su raza y de su cotidianidad utilizando elementos aparentemente fútiles y considerados de raigambre africana: la canoa, el canaleta, los toponímicos, etc.; y de temas diversos, como la raza, los elementos civilizadores, pueblos, ríos y aldeas, la religiosidad, entre otros asuntos. En su obra, Velásquez no pretendió enfrentar al negro con el blanco, sino, darle voz al marginado y protestar por la posición subalterna que históricamente se le ha otorgado a la negredumbre. No obstante, destacó la asimilación que hace en su lírica de la cultura escrita hegemónica europea y reconoce que los suyos son “versos vestidos de luz, agua de beber, roble sentimental clavado en la lírica castellana, a cuya sombra se detendrán

los viajeros del mundo a repensar en la belleza” (2010: 508). Nótese la confirmación que hace el etnólogo y poeta chocoano de la tesis que sostenemos en cuanto a que el escritor afrocolombiano se apropia de la cultura hegemónica europea y luego la subvierte al crear material literario que expresa la belleza de su africanidad. Al revisar las obras de Rivas Lara y de Velásquez sale a relucir el carácter etnográfico de la prosa en su afán por describir una cultura. Los dos emparentan la historia con la literatura, y sus ensayos, que bien pueden rotularse como exaltaciones o reivindicaciones de la negredumbre, someten el hecho histórico narrado a la belleza de la metáfora, al didactismo de la comparación o a la denuncia de la ironía, sin perder la objetividad y la precisión que exige la historiografía.

El asunto de la discriminación social y racial, el hambre y la marginalidad histórica en la que han vivido las comunidades negras del Pacífico colombiano, son el hilo conector entre Arnoldo Palacios, Carlos Arturo Truque y Rivas Lara<sup>47</sup>. Los tres son incisivos en la denuncia y sensibles a la problemática. Arnoldo lo hizo desde su novela *Las estrellas son negras* (1949) en la que trascendió el estilo, la temática (luchas bipartidistas) y las estructuras narrativas de la época al crear un personaje como Irra quien cuenta sus frustraciones con el lenguaje común de su gente. Irra ama, vive y lucha sumido en la ira y el descontento. Por su parte, Truque, que en algunos cuentos se distancia del costumbrismo tan marcado en Palacios, utilizó diferentes imágenes para advertir la desgracia humana. En su cuento “Granizada”, tal vez el más reconocido, describió la tragedia de un pueblo sumergido en la pobreza y desprovisto de todo a causa de la granizada y la insensibilidad del Banco; al igual que el Irra de Palacios, le reclaman a Dios por tanta injusticia. La granizada simboliza la desgracia que proviene de fuerzas sobrenaturales, la que escapa a la finitud humana.

---

<sup>47</sup> No solo estos escritores desarrollan estas temáticas que tienen merecida relevancia. Investigadores vigentes y activos se están interesando por la causa afrodescendiente en su complejidad social y teórica. En el 2010, bajo la edición y coautoría de Claudia Mosquera, Agustín Laó-Montes y César Rodríguez, se publicó el libro *Debates sobre ciudadanía y políticas raciales en las Américas Negras*. Hace parte de los resultados del proyecto: “Acciones afirmativas para negros, afrocolombianos, raizales y palenqueros: ¿un paso hacia la justicia representativa étnico-racial negra?”, patrocinado por la Fundación Ford, área Andina y Cono Sur, Programa Derechos Humanos y Ciudadanía. El libro está dividido en cinco partes: “Modernidad, globalización y formaciones raciales”, “Raza en la historia y la sociedad colombianas”, “Nación y ciudadanía”, “Racismos y derecho”, finalmente, “Ciudadanía, procesos censales y políticas étnico-raciales”. Los reconocidos académicos que intervienen encaran un replanteamiento del concepto de raza y lo insertan críticamente en las políticas raciales de América Latina. Se actualiza la discusión en torno al racismo en el escenario de la ciudadanía, la inclusión, la exclusión, la colonialidad y las diferentes formas de violencia que se viven en Latinoamérica.



La convergencia con otros autores no se queda allí. Sin duda alguna, los cuentos de Óscar Collazos concurren en un mismo tema: el desarraigo. El tratamiento que hace Collazos de este tópico es muy sutil. Lo presenta en sus diferentes rostros: desarraigo de la tierra, de la familia, de las posesiones, de los ideales, de la cultura, de la espiritualidad; y escoge escenarios tan disímiles e inusitados: un prostíbulo, un barco, cantinas, dejando claro la fugacidad de la vida y la temporalidad de las posesiones. Rivas Lara, por su parte, coincide con Óscar Collazos en este aspecto, si bien su tratamiento es menos metafórico. Su novela *Los desplazados* condena el desarraigo violento de la tierra y la situación infame a la que se somete quien llega a la urbe en esa condición. En el cuento “Cicatrices del tiempo” (Rivas Lara, 1999: 77) se asemeja a Collazos en tanto desfigura la imagen del hombre y lo va fragmentando en cada añoranza, en cada despedida; además, utiliza el mismo tono melancólico y la narración pausada que acentúan la nostalgia del desarraigo.

Deteniéndonos en el ámbito nacional colombiano, observamos que Rivas Lara desarrolló una marcada relación intertextual con la obra del bogotano Álvaro Salom Becerra de quien leyó gran parte de su obra, el maestro Rivas tomó la manera como éste utiliza la comicidad para realizar denuncia social. Sus dos novelas –las de Rivas Lara– *Tragicomedia de burócratas* y *Folclor, comedia y carnaval*, descubren la estrecha relación entre Becerra y el escritor chocoano. El telón de fondo es demostrar el hastío por los vicios de los políticos y la actitud pasiva del pueblo que se deja embelesar con los festines que rodean las campañas políticas, se pelean entre ciudadanos y se olvidan de protestar por los atropellos que sufren por parte de sus dirigentes. El manejo de las costumbres y mañas populares es otro elemento común a estos dos escritores. Como caso especial registramos el comportamiento de Casiano Pardo, personaje de la novela *Al pueblo nunca le toca*, escrita por Salom Becerra, el cual enamoraba cuanta mujer estaba a su paso, las seducía con zalemas y luego las poseía candorosamente, como cuando “condujo a Chavita quien se tapaba pudorosamente los pechos con una mano y el monte de Venus con la otra, hasta el catre dorado y la invitó a que se tendiera en él, mientras la besaba y acariciaba lujuriosamente” (Becerra, 2000: 45). Casiano comparte el mismo vicio libidinoso del conquistador Alicardo de Jesús, personaje del cuento de Rivas Lara titulado “El trago mágico del amor” (Rivas Lara, 2006: 71) que “con un físico que hacía delirar a las mujeres, tenía, además, un verbo ameno y seductor que orlaba con palabras bellas y sonoras [...] hasta cuando se le entregaban en cuerpo y alma. No

había quinceañera que no suspirara por él” (2006: 71). En estas dos referencias se observa que en Becerra se desarrolla lo popular cachaco y en Rivas lo popular chocoano con sutiles dosis de humor.

El campo de la oralitura y la tradición oral le confieren cierta comodidad a Rivas Lara, la mayor parte de sus escritos están permeados por este componente. Sigue dos líneas de trabajo, por un lado, hace una selección de versos, adivinanzas, dichos, mitos y sabiduría popular, que la presenta a manera de un dossier con un carácter didáctico, es el caso de *Tradición oral en el Chocó: mitos, supersticiones y agüeros en la sabiduría popular*. En este texto el escritor es consciente de que en la reescritura de la tradición oral surge un nuevo texto, que desde su nueva transmisión propone nuevos universos de sentido, distintos códigos que modifican la valoración de las expresiones étnicas y las realidades incitan lecturas afectadas por la formalidad de la escritura. Por esta razón, el autor se preocupó por consultar y valorar fuentes fidedignas. Al prologar su obra dejó claro su respeto por la oralidad en su estado primigenio y colectivo, pues ha sido disfrutada con mayor espontaneidad y arraigo por los pueblos y su receptividad está garantizada al tener intromisión en los patrones culturales, las normas de crianza y se adhieren al acervo lingüístico que se aprende en la familia y se intensifica en la comunidad. Por otra parte, el escritor introduce el saber colectivo en el lenguaje y la psicología de los personajes, en la descripción de los sucesos y el paisaje, en el argumento de las obras, es una vivencia de la afrocolombianidad.<sup>48</sup>

Vivencia que también se presenta en los estudios biográficos que realiza el afrochocoano, los cuales siguen la línea de Miguel Caicedo y Rogerio Velásquez en la escogencia de personajes que encarnan los valores de la colectividad y que, ante todo, son

---

<sup>48</sup> En la última década, la preponderancia que ha tomado el pluralismo teórico y epistemológico, motivado por los estudios coloniales y poscoloniales, ha fortalecido la importancia de los saberes tradicionales en la construcción del conocimiento. León Olivé, docente investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México, en su artículo “Por una auténtica interculturalidad basada en el reconocimiento de la pluralidad epistemológica” (2009), considera que una “sociedad de conocimientos” es “una donde sus miembros (individuales y colectivos) (a) tienen la capacidad de apropiarse de los conocimientos disponibles y generados en cualquier parte (b), pueden aprovechar de la mejor manera los conocimientos de valor universal producidos históricamente, incluyendo los científicos y tecnológicos, pero también los *conocimientos tradicionales*, que en todos los continentes constituyen una enorme riqueza, y (c) pueden generar, por ellos mismos, los conocimientos que hagan falta para comprender mejor sus problemas” (Olivé, 2009: 20). De este modo, el trabajo de los escritores afrocolombianos, por supuesto Rivas Lara, es de absoluta actualidad y pertinencia epistemológica, pues se trata de entender y demostrar el aporte de las tradiciones ancestrales a la resolución de los problemas sociales y a la construcción de un universo plural de conocimientos.

pilares en las gestas sociales que libran los chocoanos. De su afán por realizar estos estudios se colige que Rivas concibe la exaltación de los afrocolombianos ilustres como una manera de insistir en la presencia laboriosa y proactiva de ellos en la construcción de la nación, quiere demostrar los valores identitarios de la gente negra, tal vez por eso en ocasiones al escribir las biografías su pluma sí se desborda y cae, sin proponérselo, en artificios y orlas innecesarios. Sobresalen en el plano de los estudios biográficos el reconocimiento que hace del insigne Diego Luis Córdoba, tanto en *Perfiles de Diego Luis Córdoba* como en *Diego Luis Córdoba: un hombre históricamente necesario*, el segundo libro es complemento del primero. El propósito es ensalzar su esfuerzo por lograr la creación del departamento del Chocó en la década del cuarenta, describir y elogiar su perfil político, social y el poder de su oratoria.

Avanzando en esta panorámica, se observa que Rivas Lara tiene cierto gusto por el género cuentístico. Confiesa que “de muchacho me agradaba contar historias con pocas palabras. Esto de las pocas palabras va con mi temperamento” (Mena Barco y Rivas Lara, 2013). Posee la capacidad para entrar en la trama sin mayores dilaciones ni ornatos. Los personajes generalmente son redondos y van evolucionando con una sutileza y una malicia, constantemente atravesada por una creencia popular. Sus cuentos están cargados de elementos ancestrales, imaginarios colectivos, folclor y supersticiones; la colección de cuentos titulada *Relatos fantásticos* recoge todos los aspectos mencionados y se constituye en un verdadero paradigma de expresión africana dentro de la obra literaria del escritor,

Su obra novelística es corta. *Tragicomedia de burócratas* es su mayor realización en este campo. Esta novela y *Folclor, comedia y carnaval*, que puede considerarse como su continuidad, se tratan de otra forma de la etnografía literaria que realiza este escritor, su intención es la recolección de perfiles sociales, populares, que sustentan el ambiente de las novelas. *Tragicomedia de burócratas*, publicada en los ochenta, tiene particular importancia, pues refleja a un escritor ya formado literariamente, invadido de las influencias de sus iniciales viajes al exterior, hastiado de una época en la que la politiquería en el Chocó estaba en un furor descarado —parece que el panorama no ha cambiado mucho— y el pueblo se sumía en una desesperanza casi apocalíptica, sin reacciones inteligentes. Había un menosprecio por la cultura afrocolombiana. Las élites de poder, imbuidas en la ambición, no

se interesaban por fortalecer el patrimonio inmaterial del pueblo y se deleitaban en realizar alianzas mezquinas y delictivas con absoluta desfachatez, tal parece que la literatura ofrecía el único medio para criticar y denunciar con el poder de la palabra, valiéndose de técnicas sutiles como el humor; en este escenario se concibe la novela.

Al igual que en el cuento, en el plano del ensayo Rivas Lara señala que alcanza cierta habilidad al escribir. Explica que se debe a “su ritmo ágil y ameno, por ser la composición que más se adapta a la urgencia de nuestro tiempo. A través de él me permito recrear ideas, puntualizar acontecimientos históricos y hacer revelaciones. Para mí representa un diálogo abierto con la cultura, que me permite exponer mis puntos de vista sobre un tema sin agotar la materia” (Mena Barco y Rivas Lara, 2013). Y sí, ese diálogo abierto con la cultura lo llevaron a publicar en 2012 su libro *El Chocó que Colombia desconoce*. El autor lo concibió a propósito del Bicentenario de la Independencia de Colombia. En esta obra, una vez más, hermana la historia y la literatura para narrar sobre aquellos hechos y personajes que han marcado y encauzado la historia del Chocó, pero han sido invisibilizados en Colombia, hecho que el autor lamenta. Está narrado con un lenguaje sobrio, sin grandilocuencias, pero es contundente en la denuncia social, sin perder su alto grado de sensibilidad y objetividad. Consta de diecisiete capítulos. “Santa María de la Antigua del Darién: primera ciudad de América en tierra firme. 500 años” (Rivas Lara, 2012: 21) es el título del primer ensayo. Allí, por ejemplo, el autor reclama para el Chocó el reconocimiento de este lugar como la puerta de entrada a Colombia de la civilización europea.

Al detallar todos estos rasgos del literato chocoano es interesante enfatizar en que, como afirma el escritor Alan Ryan en su artículo “Identidad y cosmopolitismo”: “no construimos nuestra interpretación del mundo a partir de cero, las aprendemos en las sociedades en que nos criamos. Por otra parte, somos hijos de una determinada sociedad en medida mucho menor de lo que imaginamos” (2006: 33). En este sentido, la obra de Rivas Lara no es solo la construcción e interpretación de un microcosmos, no es la aislada visión de un mundo regional, sino la apertura a un universo en el que convergen: la construcción de una identidad afrocolombiana, sus experiencias locales, nacionales y ecuménicas que han implicado la apropiación de la cultura hegemónica subvertida en su producción literaria; sus saberes

ancestrales heredados y honrados con la pluma, y las reivindicaciones presentes y futuras que reclama para su pueblo.

En el Chocó, la región natal de Rivas Lara, se lo exalta como uno de los grandes escritores regionales que aún vive, lo que en parte explica el hecho de que sus obras sean objeto de análisis literario en instituciones de educación secundaria y en la Licenciatura en Lingüística y Literatura de la Universidad Tecnológica del Chocó. No obstante, la mayoría de los trabajos realizados carecen de profundidad y madurez investigativas y las críticas a sus producciones no superan algunas referencias halagüeñas en periódicos locales o universitarios guiadas más por el afecto y el orgullo regional que por una seria revisión a su obra literaria.

En el plano nacional, sobre él y su pluma se han desarrollado pocos estudios trascendentales. En el rastreo efectuado solamente se encontró la tesis realizada en el 2010 por Glímer Quezada Arias para optar al título de Magister en Literatura Colombiana: *Balance Bio-Bibliográfico de la literatura chocoana de los Siglos XIX y XX* en la cual el investigador presenta una biografía general e incompleta del escritor y la reseña de algunos de sus libros. Hallamos, además, la tesis realizada por la profesora Ruth Aleida Cuesta en 2014 para optar al título de Magister en Lingüística en la Universidad Nacional de Colombia, titulada: *Manifestaciones de la cortesía en la novela Tragicomedia de burócratas de César Rivas Lara*, en ella adentrándose en el campo de la pragmática, especialmente la “cortesía mitigadora” y la “cortesía valorizante”, tomando como base de estudio estrategias como la atenuación y el estudio de actos de habla corteses que se mezclan a partir del esquema clasificatorio de los actos de habla propuestos por Haverkate.

En cuanto a los *Relatos fantásticos*, solamente se hallaron breves referencias en periódicos locales anunciando lecturas de sus cuentos en eventos literarios departamentales, pero no hay un estudio riguroso que decante el tratamiento que hace Rivas Lara de las tradiciones y creencias populares a través de los cuentos que conforman esta colección. Así, este trabajo investigativo se constituiría en el primer abordaje profundo sobre la estética de lo popular desde esta obra del escritor chocono. Así, a partir de todo lo reseñado hasta aquí, se evidencia que los estudios críticos sobre la obra literaria afrocolombiana denotan una vacancia académica de urgente interés. Es cierto que se han realizado investigaciones sobre

la cultura negra, pero no se han encontrado trabajos que delinear una representación de lo popular desde lo popular o lo hegemónico; tampoco se ha configurado una estética del erotismo, la religiosidad, entre otras categorías, a partir de los cuentos de Rivas Lara seleccionados para el corpus. En última instancia, el estado de la cuestión remite a la necesidad de entender de qué modo en *Relatos fantásticos* se realiza una apropiación de la cultura hegemónica europea y una subversión de la misma como estrategia para legitimar una estética de lo popular.

### **3.2. La religiosidad en *Relatos fantásticos*: entre fuerzas sacras y mediadores enigmáticos**

En *Relatos fantásticos* se presenta un tratamiento especial de la experiencia negra, que en términos de Hall es “la experiencia histórica de la gente negra en la diáspora” (2010: 294). En la obra se configura una religiosidad donde las expresiones mítico-religiosas de la cultura afrochocoana conviven y a veces se nutren de los repertorios de la religión judeo-cristiana y la cosmovisión indígena. El análisis que proponemos apunta al delineamiento de lo que Hall denomina “estética negra (los distintos repertorios culturales a partir de los cuales fueron hechas las representaciones populares) y de las contranarrativas negras” (2010: 294), que nos permiten establecer procesos de apropiación y subversión de la cultura hegemónica como estrategia para promover reivindicaciones históricas en favor de las comunidades negras.

La obra desarrolla veintitrés historias donde se recogen hechos cotidianos a partir de situaciones, algunas aparentemente fútiles; otras, engrandecidas por el elemento mítico-religioso. En la narración de los cuentos, Rivas Lara le da singular tratamiento a lo que Gérard Genette denomina “focalizaciones” (1972: 244), mediante las cuales, en este caso, se descubre la mirada del narrador para explicar el hecho mítico-religioso. Genette habla de “focalización interna” y en este plano distingue una focalización “fija” cuando prima el punto de vista de un personaje; “variable”, si el foco de los hechos se centra primero en un personaje y luego en otro, pero respetando una sucesión; “múltiple”, siempre que se evoque o presente un acontecimiento varias veces desde el punto de vista de varios personajes. En otra instancia,

propone una “focalización externa”, toda vez que el héroe no permita que se conozcan sus pensamientos y sentimientos (1972: 244).

Consecuente con el planteo de Genette sobre las focalizaciones, observamos que en *Relatos fantásticos* el autor toma distancia de los hechos acudiendo al artificio de concederle la palabra a un narrador protagonista que mantiene una focalización fija al contar los sucesos, como en el cuento titulado “El resucitado” (Rivas Lara, 2006: 17). Hermes Candelario, criado en Bella Luz, un caserío del Atrato, narra en primera persona una escalofriante experiencia suya que cuestiona el misterio de la muerte. Cuenta que un día “me fui pa'l monte y, a pesar de que tomé las precauciones del caso, una culebra me picó en el pie” (Rivas Lara, 2006: 17). Hermes tiene el control total del relato y describe de recorrido los episodios. pone de manifiesto sus sentimientos y pensamientos como cuando se extraña debido a que “sinceramente creí que estaba protegido contra las culebras, porque mis oraciones me ayudaban” (Rivas Lara, 2006: 17).<sup>49</sup> Pese a todos los esfuerzos hechos por los curanderos,<sup>50</sup> un médico lo declaró muerto. Es curioso que el protagonista, incluso, relata las situaciones que se desarrollaron durante las horas que estuvo “muerto”, dejando claro que “lo que enseguida refiero es basado en lo que me contaron familiares y amigos que tenía de cabecera” (Rivas Lara, 2006: 20), pero relata minuciosamente los hechos y los organiza desde su perspectiva, los explica, los interpreta desde su visión religiosa de la muerte; de esta manera, el narrador protagonista mantiene en el relato una focalización fija.

---

<sup>49</sup> En el relato de Hermes se reconoce un profundo respeto hacia la selva. Su intromisión en este lugar considerado misterioso y hasta sagrado para las comunidades indígenas y afrocolombianas implica una preparación espiritual. El historiador afrochocoano Sergio Mosquera, amplio conocedor de las tradiciones ancestrales afrodescendientes, nos ayuda a comprender los hechos que aquí se reseñan. Mosquera expone que “la selva es un misterio, al entrar en ella los mayores se encomiendan, con el rezo de una particularísima oración o secreto, para que los buenos espíritus los protejan y así evitar que un mal espíritu convertido en un animal, les cause un daño, los "ofendan". Quien conoce la selva tiene que dominar esas plegarias, sobre todo porque algunas de ellas acompañan la efectividad de las plantas” (2000: 23). Parece que Hermes tomó estas precauciones y, además, estaba bajo la protección mayor de la oración conocida como la de “San Pedro y San Pablo”, la cual tiene una supuesta efectividad entre los negros del Pacífico colombiano. El mismo Mosquera registra en su libro *Visiones de la Espiritualidad Afrocolombiana*, el testimonio de la señora Beliza Martínez, una orillera del río Bebará, quien relata la oración así: “San Pedro cayó la peña, San Pedro se levantó, San Pedro por ser San Pedro y un señor tan poderoso, líbralos de culebras y animales ponzoñosos. No muries de culebra porque a San Pedro mentás y esta palabra la digo, con toda fe en el nombre de mi padre San Pedro y San Pablo” (2000: 24).

<sup>50</sup> En la segunda parte del capítulo retomaremos este cuento para destacar la configuración de algunos tipos de intelectuales o *sabedores* populares representados, por ejemplo, en los curanderos.

Ahora bien, también hay cuentos donde la voz la tiene un narrador testigo que, además, recoge las opiniones de otros testigos de los hechos, pero los narra solamente desde su perspectiva, es decir, mantiene una focalización fija. En el cuento “La aparición misteriosa de mamá” (Rivas Lara, 2006: 113),<sup>51</sup> la historia la introduce un narrador en tercera persona, que recibió la versión por parte de Macías, el tío de Elisondo Cuadrado a quien le sucedieron los hechos. El narrador le cede la voz a Macías para que él cuente que a Elisondo lo petrificó de espanto la sala dispuesta para la primera noche de novena por la muerte de su madre el día anterior. Él –Elisondo–, quien hacía muchísimos años había dejado a su madre y familiares, sin mayores muestras de afecto desde la distancia; regresó porque su progenitora le suplicó un encuentro antes de su deceso. Supuestamente dialogó con ella en el aeropuerto, la mujer lucía joven y saludable. Pero al llegar a casa se dio cuenta que nada coincidía, pues su mamá había fallecido el día anterior, de ochenta y cinco años y muy enferma. El narrador domina todos los detalles y hasta se adentra en la mente de los personajes para decantar sus elucubraciones, expresa sus dudas frente a ciertas realidades alrededor del tema de la muerte y cuestiona creencias ancestrales. Es claro que este artificio narrativo le permite a Rivas Lara construir sus interpretaciones respecto a la cultura popular afrochocoana y así va tejiendo lo que Hall denomina “contranarrativas negras”.

Un ejemplo más. En “El hombre que se inflaba y desinflaba” (Rivas Lara, 2006: 27), la voz narrativa es la del indígena perteneciente a la comunidad Embera, Bartolo Lozano Casamá, quien cuenta la historia de un negro que vio en Guayaquil. El negro, como parte de su espectáculo, ingería doce litros de agua y luego empezaba a “evacuar el agua a través de las narices y el conducto de la orina” (Rivas Lara, 2006: 30) hasta quedar completamente seco. Resulta especial que el indígena narrador es “bastante culto que, además de conocer varias lenguas indígenas, entre ellas el cuna y el wounans, habla un español perfecto, se comunica aceptablemente en inglés y se defiende en francés” (Rivas Lara, 2006: 2). El discurso ahora es más refinado y cuidadoso con los detalles. El narrador expresa su asombro por las hazañas del negro, pero les concede credibilidad plena, tanto así, que agrega al relato las explicaciones de un médico que él mismo consultó para encontrarle una razón científica a los sucesos y sacarlos, según él, del plano meramente especulativo o mágico. Prima en el

---

<sup>51</sup> Más adelante volveremos sobre este cuento para analizar algunas sensibilidades y afectos que se descubren alrededor del tema de la muerte.



cuento una focalización fija, pero el narrador indígena introduce un metarrelato con una voz distinta, hegemónica, la del médico con sus explicaciones científicas.

En *Relatos fantásticos* discurre un lenguaje coloquial enriquecido con expresiones populares y esto acentúa la verosimilitud de los episodios, pues, salvo algunos casos, se trata de campesinos, curanderos, lustrabotas, etc., quienes toman la voz en la narración para contar sus experiencias, las del vecino, o situaciones que han causado temor entre la comunidad, sin embargo, nadie se ha atrevido a contarlas. En algunos relatos los protagonistas, o los testigos de los hechos, que fungen como voceros, se auto presentan contando detalles minuciosos que los identifican con algunas costumbres del Pacífico colombiano, como el tener un apodo a raíz de un hecho gracioso sucedido en sus vidas, por un defecto físico o moral o, simplemente, porque los padres así lo quisieron. Otros se presentan según la labor que realizan en el campo, como la minería, la agricultura o la explotación de madera, entre otras. Las historias en su conjunto condensan una polifonía, son material oral cubiertos con el ropaje de la escritura, pero sin perder su carácter popular y su conexión afrocolombiana.

Rivas Lara articula en los *Relatos fantásticos* varios fenómenos discursivos que demarcan una religiosidad que, si bien se mueve sobre una base mito-poética –en términos de Moreno–, trasciende en sus formas y sus motivaciones y se apropia de experiencias y símbolos de la religión tradicional católica, validados por el discurso hegemónico, al tiempo que los reinventa al mezclarlos con las pautas y creencias de la religiosidad afrochocoana.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Aquí descubrimos, a partir de los *Relatos fantásticos* de Rivas Lara, algunas conexiones entre la religiosidad afrochocoana y la religión católica. Dentro de nuestro análisis lo situamos en la categoría de un sincretismo incipiente, dado que las creencias y las sensibilidades que se conectan no siguen una formalidad en la práctica que permita identificar un sistema religioso sincrético robusto. Mosquera coincide con nuestro trabajo y ofrece una explicación desde la historiografía: “En el Departamento del Chocó, territorio poblado mayoritariamente por el contingente afrodescendiente, no floreció un tipo de elaboración religiosa sincrética al estilo candomblé, macumba o vudú presentes en otras partes de América con características étnicas similares. Aquí el proceso religioso siguió otro curso dando como resultado la refuncionalización del santoral católico. Ello, parcialmente se debió, al corto periodo que duró la importación de africanos a la región, el apogeo duró menos de un siglo, tiempo en el cual no pudo madurar una religión sincrética” (2000: 14). Es claro, por supuesto, que en la religiosidad afrochocoana hay una resemantización de ciertas prácticas y figuras de la religiosidad católica que, como lo analizábamos en la primera parte de este capítulo siguiendo a Cañizares-Esguerra, ingresaron en el imaginario afrodescendiente primero con una violencia epistémica dada la agresiva campaña contra la supuesta demonologización de las Américas, pero que luego se fue afincando en la cosmovisión de los negros, aunque con significados distintos, subvertidos. Mosquera reafirma esto insistiendo en que “el hombre y mujer afrocolombianos se encuentran íntimamente relacionados, unidos, comunicados, con los santos católicos. Ellos están presentes en todas las actividades realizadas por la gente, son sus compañeros en todos los quehaceres. Ello es posible, de acuerdo con nuestra apreciación, porque la mentalidad afro-chocoana refuncionalizó el santoral católico dándole nuevos contenidos a las virtudes que le habían sido otorgadas a cada uno de ellos.

Cuatro son los fenómenos más determinantes que observamos en *Relatos fantásticos*. El primero tiene que ver con la presencia inexorable de un ser superior y el establecimiento de una mediación ante esa fuerza, en favor de seres carnales, muy parecido a lo que sucede en *No Give Up, ¡Maan! ¡No te rindas!* Por encima de todas las situaciones, y al través de ellas, se mueve un espíritu superior, dominante, determinante, ante el cual se inclinan los personajes, ya suplicantes, ya agradecidos, pero que, en todo caso, lo consultan y lo invocan, y reconocen que revolotea sobre ellos y motiva sus acciones. Esa presencia espiritual a veces toma una corporalidad, como cuando en el cuento “El regreso del que no podía volver” (Rivas Lara, 2006: 165) el padre de Heidy Maritza, quien estaba muerto de acuerdo con la madre de la muchacha, tiene varios encuentros inexplicables con la joven.<sup>53</sup> Ella reconoce su presencia física –que la madre pone en duda porque había visto el cadáver del militar– y el padre, además, la tranquiliza diciéndole que “nunca los he dejado solos, siempre he estado espiritualmente con ustedes” (Rivas Lara, 2006: 167). Se confirma el misterio y el influjo de fuerzas primitivas, como lo subraya Moreno. A veces en los cuentos se identifica esa fuerza como el Dios del cielo que predica la religión católica, en otros momentos no se le atribuye nombre, pero tampoco se discute su poder soberano.

El cuento “El atrevido que se burlaba de la muerte” (Rivas Lara, 2006: 175) evidencia otra vez el poder sorprendente de esa fuerza suprema. Ya el citado Bentué ha identificado en la religiosidad popular su carácter “numinoso”, dada la sublime dependencia de una fuerza superior. En este relato el narrador nos cuenta que Eusebio Muriel era un enigmático personaje que “se ayudaba y lo ayudaban, ¡se lo juro por la Santa Cruz!” (Rivas Lara, 2006: 175). En el transcurso de la historia se enumeran con desparpajo las tantas maneras como ese chocoano, haciendo alarde de su “don” esquivó los lazos de la muerte. En el texto se llega hasta lo carnavalesco cuando se describe que Muriel esquivaba balas de manera aterradora, cerca o lejos, cualquiera fuera la distancia desde la cual se le disparara; a la cabeza, a los pies o directo al corazón, el hombre evadía todas las balas. Muchos fueron los rifles que se

---

Esas nuevas funciones sirven para mantener la vida haciendo más placentera, y sin traumatismos, la existencia de las personas. Los santos vinieron a desempeñarlas en el más acá, es decir, en la vida terrenal, para ayudar a la gente” (2000: 15).

<sup>53</sup> En el segundo apartado de este capítulo retomaremos esta historia para entender los afectos que se tejen en el seno familiar tramitados alrededor de la muerte y la superstición.

guardaron nuevamente tras haberse descargado íntegros sobre la humanidad de Muriel, pero sin causarle daño mayor, pues aquella fuerza sobrenatural lo favorecía. El efecto causado en quienes presenciaban y referían sus hazañas se traduce como la vivencia de una religiosidad que se torna “tremenda”, dado que, como señalamos en el primer capítulo, Bentué encuentra que se siente un temor sagrado hacia esa fuerza superior de la cual se depende. Por un lado, Muriel presume y reverencia la fuerza que lo empodera y, por otra parte, la gente de su comunidad que lo conoce acepta de facto que, por encima del negro, se mueve un poder inefable, tremendo.

El segundo fenómeno en la construcción de la religiosidad en *Relatos fantásticos* tiene que ver con la necesidad de una mediación espiritual. Al existir una fuerza espiritual que domina todo, en los relatos se asume que los seres mortales deben suplicar su piedad y su favor. Entonces, este ambiente de carencia humana apura la búsqueda de un mediador que interceda ante el ser supremo. El juego discursivo propuesto por Rivas Lara en el tejido de las historias establece dos tipos de mediación. La primera está anclada en la forma, la estructura narrativa que se sigue en las historias, los criterios formales como se dispone el discurso en *Relatos fantásticos*. Observamos un esquema vertical jerárquico a través del cual fluye la palabra, el elemento que convoca a los participantes de esto que podríamos denominar como un *ritual literario*. En este orden de cosas, la palabra se dinamiza desde un *génesis* hasta su *apocalipsis*. El *génesis* es el principio donde el casi siempre iletrado, poseedor de la historia que le sucedió a él mismo o a un conocido suyo, tiene el poder, es el ser supremo, autoridad que le confiere la tenencia de la verdad. Luego, interviene el entrevistador –un letrado– que ingresa a la escena edénica como mediador y recibe el don de la palabra hablada y la deposita en la grabadora que se convierte en el dispositivo donde reposa la palabra por un tiempo. Después, el mediador transcribe la palabra que recibe de la fuerza suprema, buscando que, a través de la escritura se preserve el mensaje con sus símbolos y signos dotados de significados dentro de un universo afrocolombiano. Cuando los relatos son contados, leídos, interpretados, entonces se pasa a otro momento del ritual que es el *apocalipsis* o la *revelación* del misterio. El mediador predica la palabra, la deja al arbitrio tanto de letrados como iletrados.

Y este binomio popular-oral versus letrado-escritura nos remite a una de las tantas negociaciones que se establecieron en la panoplia de la colonización americana movilizadas por el alfabeto. La escritura alfabética significó una innovación impuesta por los europeos en el plano de la comunicación y la cultura con consecuencias sociales, políticas y religiosas desbordantes. La transcripción gráfica del discurso, los hallazgos y los acontecimientos importantes de las Américas desembocó en un ensalzamiento del poder que representó para los colonizadores la práctica de la escritura. El proceso de mediación que acabamos de señalar en *Relatos fantásticos* donde la palabra es el dispositivo que fluye a través de entidades sociales –iletrado-letrado– y en ese tránsito cambia de formato –oral-escrito– tensa las relaciones de poder entre los sujetos, pero aquí genera resistencia, primero; negociación, después.

Detallemos esta dinámica. Los hechos que se relatan en los cuentos nacieron en la cotidianidad de personajes iletrados y en entornos populares. El primer poseedor del saber es el sujeto popular que lo vivió o lo recibió mediante el discurso oral que circuló en su colectividad. En el cuento “El resucitado”, por ejemplo, el protagonista de los hechos, Hermes Candelario, se reconoce como dueño de la información, advierte que la historia es suya y dirigiéndose al sujeto letrado que lo interpela, le solicita “prométame que me va a dar algo, porque de pronto usted, que es escritor, con esto hace una novela bien buena y gana plata, y yo, que soy el dueño de la historia –porque las cosas me sucedieron fue a mí– me quedo jodido sin levantarme siquiera pa’ los cigarrillos. Póngame atención y tome nota” (Rivas Lara, 2006: 17). El primer momento del encuentro entre los actores de la escena denota una resistencia por parte del iletrado quien es celoso del saber que tiene consigo. Hermes aclara que “lo voy a referir por última vez porque ya lo he referido más de cien veces” (Rivas Lara, 2006: 17). Es decir, al campesino le preocupa que el relato cambie de dueño, dado que toma el riesgo de que el entrevistador se apropie de la historia y se proclame como su autor corriéndolo de la zona de poder que confiere la tenencia de la información, y también le causa recelo el cambio de formato que tomará luego su anécdota en las manos del letrado pasando a la categoría de novela escrita. Estas disyuntivas conllevan a una negociación entre los personajes, pues en el transcurrir del cuento se colige que el escritor accedió a “darle algo” a Hermes.

Rivas Lara da cuenta de ese juego de poderes que se libra entre la oralidad y la escritura. En sus relatos pondera, como señala Lienhard, que “en una cultura oral o predominantemente oral, la memoria colectiva da fe de los comportamientos pasados de los individuos” (1990: 31). Las historias destacan la importancia de la oralidad en la circulación y preservación de la cultura popular. El escritor chocoano no cae en el “fetiche” de la escritura, como preconiza Lienhard, en términos de sobrevalorar el prestigio del alfabeto, sino que registra los relatos populares con una minuciosidad salpicada siempre de esa raigambre afrodescendiente en sus tonos y matices, en el ritmo al contar

sin el ánimo de alterar el hilo medular de los relatos para hacerlos concordar con sus convenciones y prejuicios, me contaron hechos insólitos aprendidos de oídas de amigos y parientes cercanos que se los transmitieron con una afirmación única, a través de un juego de imágenes virtuosas, y unos símbolos pujantes, manifiestos como fuerzas vivas, operantes en la sociedad (Rivas Lara, 2006: 14).

Los cuentos conservan esa intensidad propia del campesino cuando cuenta sus hazañas sentado a la mesa, jugando dominó o naipe, desparpajado en la orilla del río o apurado por la palanca de recatón. Sin embargo, la transcripción que hace el letrado de cada historia no pierde ese carácter ceremonial naciente en la realidad misma y que caracteriza el discurso oral del sujeto popular cuando la narra en primera instancia. Parece, como propone Lienhard, que la escritura “performa” los hechos y así “sancionado efectivamente por una puesta en escena determinada, el acto escriptural deriva aquí su eficacia del prestigio que aureola su origen” (1990: 29). Rivas Lara termina conciliando la oralidad y la escritura como una estrategia subversiva que se apropia de los recursos de la cultura hegemónica para preservar la cultura popular afrodescendiente.

La segunda mediación se produce dentro de la historia, en el plano del contenido mismo. Nos detenemos en uno de los cuentos con mayor fuerza en la trama: “El resucitado”. Ya hemos reseñado que a Hermes lo mordió una culebra “mandada” por alguien. Su cuerpo, que se creía muerto por la ciencia médica, fue vestido y acomodado en la caja fúnebre, pero una vieja misteriosa irrumpió en la escena e impidió que le inyecten formol: “A este hombre nadie me lo toca, hay que esperar otro tantico. Y se plantó al pie de la caja” (Rivas Lara, 2006: 22). La actitud impetuosa de la señora, aunque provocó la burla y el desconcierto de

familiares y amigos, impidió cualquier procedimiento fatal. Dentro de la caja mortuoria Hermes “sentía el calor de manos generosas que me acariciaban, y escuchaba perfectamente las palabras de solidaridad y de dolor que la gente pronunciaba, encomendándome al Altísimo y pidiéndole que me recibiera con las manos abiertas en su reino” (Rivas Lara, 2006: 24). Se anota aquí que, en esta comunidad afrochocoana, existe la creencia en el Altísimo, que equivale a Dios o Jehová en el mundo judeo-cristiano, sumado a la idea de que luego de la muerte las almas llegan hasta el reino de Dios como premio por sus obras, de allí la súplica ferviente de los dolientes y del mismo Hermes, quien en su estado confuso “hablaba con Dios, pero Dios no me escuchaba. Hubo momentos en que dudé de su existencia” (Rivas Lara, 2006: 24). Y esa transitoria incredulidad del penitente se disipa cuando ingresa la misteriosa mediación de la vieja que con “una voz tierna me dijo: “Dios todavía no te necesita, de aquí te levantarás triunfante como Lázaro resucitado, ya vengo”.<sup>54</sup> Esas palabras le devolvieron el alma a mi cuerpo” (Rivas Lara, 2006: 24).

El carácter premonitorio de las palabras de la vieja es avasallante, pues nadie la contradice y Hermes recibe la calma que necesita. Es una extraña, pero se convierte en su única esperanza. El cuento finaliza con las palabras de Hermes que da “gracias a Dios por todo lo que hizo por mí por intermedio de esa vieja querida y providencial que murió para que yo volviera a vivir” (Rivas Lara, 2006: 26). La historia genera así la mediación que realiza la vieja llegando hasta el sacrificio de dar su vida para que Hermes resucitara. Nos remite el relato al establecimiento de una relación intertextual con el pasaje bíblico donde se reseña que Jesús actuó como mediador ante Dios en favor de la humanidad llegando, incluso, hasta dar su vida para que “todo aquel que en Él crea no se pierda, sino que tenga vida eterna” (San Juan 3:16). Los evangelios bíblicos registran que Dios es el Ser supremo y Jesús es el mediador que “da su vida en rescate por muchos” (San Mateo 20: 28). El imaginario popular se apropia de estos principios de la religión oficial y establece intercesiones humanas benévolas, mediaciones misteriosas que destacan bondades de sujetos populares y los presentan como seres abnegados, sufrientes, que no temen pasar por “trances” tormentosos

---

<sup>54</sup> La Biblia reseña la poderosa resurrección de Lázaro en san Juan 11: 43 -44: “Y habiendo dicho esto, clamó a gran voz: ¡Lázaro, ven fuera! Y el que había muerto salió, atadas las manos y los pies con vendas, y el rostro envuelto en un sudario. Jesús les dijo: Desatadle, y dejadle ir”.

con tal de “liberar” a otros de algún yugo. La intención literaria es también configurar héroes populares con virtudes sobrenaturales.

Genette habla de “intertextualidad” como el conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otros textos de variada procedencia: del mismo autor o más comúnmente de otros, de la misma época o de épocas anteriores, con una referencia explícita (literal o alusiva, o no) o la apelación a un género, a un arquetipo textual o a una fórmula imprecisa o anónima (1989: 10). En este orden de ideas, descubrimos en *Relatos fantásticos* otro proceso relevante en la configuración de esa religiosidad popular y es la relación de copresencia de muchos episodios y creencias bíblicas. Con ello Rivas Lara demuestra que la cultura afrochocoana está fuertemente ligada e influenciada por la Biblia y la religión judeo-cristiana. El relato de Hermes Candelario reafirma la creencia cristiana respecto a la serpiente como un animal maldito<sup>55</sup> que, además, es enemigo del hombre y ha servido como enviada del mal para causarle daño a los humanos.<sup>56</sup> En otros relatos se insertan textos de la Biblia extraídos de los Salmos como oraciones suplicando protección ante el Dios celestial de la religión cristiana: “Oh, Jehová, tú eres mi Dios, sigo buscándote. Mi alma, de veras, tiene sed de ti. Dios de mi salvación, no me desampares; no me dejes solo en el largo camino de la vida” (Rivas Lara, 2006: 191).<sup>57</sup>

Cerramos este apartado explorando una cuarta construcción de lo religioso en la obra *Relatos fantásticos*. Ya en el primer capítulo nos apoyamos en Marzal para sustentar que en los cuentos se aprecia en la cultura popular afrochocoana la apropiación de un conjunto de creencias y símbolos religiosos pertenecientes a la tradición religiosa judeo-cristiana, pero a los tales se les ha conferido un significado propio dentro de la cosmovisión afrodescendiente. En el velorio de Hermes, por ejemplo, la disposición del lugar escogido para velarlo se describe como “una especie de altar, contra la pared, con las imágenes de Jesús y María y

---

<sup>55</sup> Leemos que en Génesis 3:14 que “Jehová Dios dijo a la serpiente: Por cuanto esto hiciste, maldita serás entre todas las bestias y entre todos los animales del campo; sobre tu pecho andarás, y polvo comerás todos los días de tu vida.

<sup>56</sup> Y Génesis 3:15 relata que, a raíz del pecado, la serpiente, que teológicamente está representando a la obra del Diablo, posee una “Enemistad entre ti y la mujer, y entre tu simiente y la simiente suya; ésta te herirá en la cabeza, y tú le herirás en el calcañar.

<sup>57</sup> Esta cita puede tratarse de una combinación entre versículos del Salmo 27 y el Salmo 63:1.

una estampa de San Judas Tadeo, mi santo de devoción [...] en los extremos de la caja había cuatro cirios encendidos que alumbraban mi viaje hacia la eternidad” (Rivas Lara, 2006: 21). Identificamos en esta escena a Jesús, María, San Judas Tadeo, entidades fuertes en la religión católica y en torno a los cuales hay un vasto inventario de creencias, situados frente a cirios encendidos como evocación al fuego y la luz, símbolos que se mueven tanto en el mundo cristiano como en el africano, pero juntos, dentro de este imaginario, cumplen el papel de acompañar, guiar y proveer finalmente un reposo sublime para el alma. Los elementos religiosos de ambas culturas conviven pacíficamente, se complementan. Y, aunque la cita del cuento no lo explicita, anotamos aquí que la imagen de Jesús es la de éste crucificado, símbolo identitario de la religión judeo-cristiana, pero que, en el contexto de la cultura negra amplía su significado, dado que la cruz se utiliza para espantar malos espíritus, invocación de fuerzas superiores, para ratificar juramentos –como lo indica el narrador de “El atrevido que se burlaba de la muerte” –.

Otro detalle sobresaliente en el ritual fúnebre es la actitud de esta cultura afrochocoana frente al fenómeno de la muerte. Rivas Lara recoge en el cuento “El resucitado” una ceremonia en la cual se escucha el “golpe seco como el que hacen las fichas de dominó cuando se estrellan contra las mesas de juego y no me equivoqué; también oía algarabía, voces [...], oía entonar cantos tristes y rezar” (Rivas Lara, 2006: 23). Objetos como las fichas de dominó y los juegos de azar entran en la escena mortuoria africana como elementos festivos que no indican burla frente a la muerte y el dolor de los parientes, sino como una afirmación de que la música y el juego son dispositivos liberadores y expresiones de un dolor que aguarda también la esperanza porque en el acto están Jesús, María y San Judas, quienes, invocados mediante los cantos, los rezos y los alabos fúnebres, tendrán piedad del difunto y le concederán descanso y una recepción en el reino celestial, según lo conciben los afrochocoanos.

La intromisión de la vieja catalogada como bruja o hechicera por interponerse con su extraña operación de resurrección la entendemos como un artificio de Rivas Lara para resemantizar el papel de la bruja. Diana Luz Ceballos, ha sido una estudiosa de la brujería y la hechicería sobre todo en el Nuevo Reino de Granada. Ella establece algunas pistas que nos permiten entender el asunto. Precisa que en la América precolombina la magia era “rituales



que interpretaban los principios míticos de la comunidad, el mago o chamán era un intermediario entre lo sobrenatural y lo real, entre el individuo y la entidad mágica, entre la divinidad y su creyente” (1994: 65). En los rastreos que hace Ceballos evidencia que el chamanismo era una práctica que cundía en la América precolombina, en este momento como demostración de poder político, religioso y curativo entre las incipientes organizaciones de los indígenas. Con la colonización, la magia se volvió perseguida si se hacía con fines maléficos, pero aprobada cuando la intención era curativa. Muchos blancos recurrían con sigilo al poder curativo de la magia.

La brujería, conocida como “la copiosísima gama de prácticas mágicas presentes en todas las culturas” (Ceballos, 1994: 83) se convirtió, en algunos escenarios coloniales, en una muestra de poder, en tanto que quien tiene el saber mágico puede curar o comunicarse con otras dimensiones ontológicas, es solicitado por la comunidad o por agentes externos a ella, otorgándole un poder mediador que lo eleva por encima de su entorno. Ceballos enfatiza que, en los estudios realizados en torno al tema durante la Colonia, no encontró que a los indios se les llamase brujos, este era un término que se le indilgaba a los negros, seguramente por su “condición de desarraigados y trasplantados”; así también, por “su espíritu más libre y levantisco”. “El término hechicero es menos malévolo que el de brujo” (1994: 88). En este sentido, al castigarse la brujería y la hechicería como expresiones de lo malo, lo demoníaco, lo pervertido, lo lujurioso, tanto indios como negros salían muy mal librados.

Ceballos reseña en su libro que al negro se le catalogó como brujo desde su llegada, de ahí que todavía persista como rezagos de esta época —en la institución religiosa y en el imaginario colectivo—, la asimilación del diablo y el color de la brujería, con lo negro, con la raza negra. Rivas Lara corre el velo de este asunto, se eleva por encima de la estereotipación y, a la vieja del cuento “El resucitado”, la convierte en heroína al ser la mediadora que procuró el regreso de Hermes a la vida, aunque con ello la anciana muriera. En este relato de Hermes, en “La pesadilla del bus escalera” y en otros cuentos, se transparentan rituales y hazañas en torno a la hechicería, pero rodeados de un contexto social que la legitima, la enaltece, a veces se burla de esta práctica, en otras ocasiones se beneficia; en todo caso, la reconoce como otra forma de conocer y vivir la religiosidad.

Los *Relatos fantásticos* dejan ver un tipo de religiosidad donde grupos afrodescendientes construyen sus propias representaciones con el propósito de establecer vínculos entre sus miembros y entre estos y sus divinidades. La religiosidad se propone así, como una dinámica social a través de la cual se van tejiendo puentes con el pasado y el presente ofreciendo un mapeo de ciertos recorridos en la historia de los pueblos que van generando procesos de resistencia o negociación de saberes y creencias en el cometido de construir una visión de mundo y maneras de relacionarse entre sí.

### **3.3. Muerte y superstición en la cultura popular afrocolombiana: afectos y sensibilidades en el vaivén**

Los *Relatos fantásticos* ofrecen muchas perspectivas de análisis dada las diversas categorías epistemológicas que vinculan. Ya en la primera parte de este capítulo estudiamos la configuración de una religiosidad popular que da cuenta no solo de un sistema de creencias que actúan como expresión de la herencia africana en Colombia, sino de procesos de intercambio, negociación y subversión de saberes espirituales con la cultura hegemónica. En este segundo apartado centraremos la atención en demostrar cómo a través del tema de la muerte y la superstición desarrollados en los cuentos se descubren afectos entre los sujetos afrocolombianos y se despliegan nuevas sensibilidades al templan la pretérita concepción de visión de mundo. Aquí, “la noción de visión del mundo para designar un sistema de representación (también una metáfora visual) o un sistema simbólico adecuado a una sociedad traduce la hegemonía de la vista en nuestras sociedades occidentales, su valorización, que determina que no haya mundo que no sea el que se ve” (Le Breton, 2007: 14). La apuesta está empeñada en descentrar esta hegemonía relevando la manera en que los otros sentidos son interpelados a medida que los cuerpos se reconocen a sí mismos y se abren al mundo, pues, como señala Le Breton, “el mundo es la emanación de un cuerpo que lo penetra. Entre la sensación de las cosas y la sensación de sí mismo se instaura un vaivén” (2007: 11). Ese vaivén de afectos y sensibilidades pone en juego la resignificación de una cultura movilizadora también como respuesta a las nuevas subjetividades que se construyen en las interacciones entre los individuos que comparten una historia común o en la relación con las jerarquías de poder.

En los cuentos de Rivas Lara se dimensiona un contrapunto entre la fantasía y la realidad. Incorporan elementos del mundo suprasensible, mítico y folclórico, a través de los cuales se puede leer la concepción del mundo que tiene la cultura afrocolombiana, pero que, en los relatos, mediante la apropiación de los recursos fantásticos adquiere categoría artística. Así las cosas, el ropaje de la escritura y las técnicas que el escritor retoma de la literatura fantástica actúan como un vehículo para reinterpretar la tradición oral del Chocó y mostrar la expresión de su identidad africana. El principal elemento de este género del cual Rivas Lara se apropia tiene que ver con los temas fantásticos, que en la obra remiten a la muerte y la superstición, principalmente. Aquí los resignificaremos en clave de afectos, pues de estas categorías se desprenden la esperanza, el miedo, el asombro, el erotismo y nuevas sensibilidades que afloran cuando los cuerpos se enfrentan al mundo de lo fantástico. Se sabe que las ficciones fantásticas están presentes en la creación literaria desde la antigüedad. Es común descubrir algunos de sus elementos, por ejemplo, en *Las mil y una noches*, la *Odisea* o en la narrativa de Dante Alighieri. Aunque este tipo de literatura nace propiamente a principios del siglo XIX en el contexto del Romanticismo alemán, desde la primera mitad del siglo XVIII la novela gótica inglesa ya había explorado en sus temas y sus efectos que luego el Romanticismo alemán desarrolló a fondo. En este contexto, los escritores fantásticos representaban en sus relatos el mundo subjetivo de la mente y la imaginación. Hacia esta misma dirección apuntaba la especulación filosófica de entonces; de ahí que en principio el cuento fantástico se presentara como cuento filosófico.<sup>58</sup> Así las cosas, el discurso fantástico plantea la relación entre realidad habitada y percibida y el mundo del pensamiento (Múscolo, 2005). Interesa, para el análisis de *Relatos fantásticos*, entender el recalibrado que realizan

---

<sup>58</sup> Entre el 24 y 28 de septiembre de 1984, se celebró en Sevilla un ciclo de conferencias en torno a la literatura fantástica, organizada por Ediciones Siruela y la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Al evento asistieron Jorge Luis Borges, Ítalo Calvino, Carlos García Gual, Antonio Rodríguez Almodóvar, entre otros. Varios de los invitados coincidieron en reconocer el origen indefinido de la literatura fantástica. Borges, por ejemplo, señaló que “la literatura fantástica es la más antigua. Empieza por la mitología, por la cosmogonía, y se llega muy tardíamente a la novela, por ejemplo, o al cuento. Se empieza por el mito, luego se llega al razonamiento, y luego muy tardíamente a la literatura realista. La literatura es esencialmente fantástica” (1985: 25). Calvino, al igual que la ya citada Silvina Múscolo, encuentra filiación entre el relato filosófico y el relato fantástico. Arguye que “el relato fantástico nace como un sueño con los ojos abiertos del idealismo filosófico, con la intención declarada de representar la realidad del mundo exterior, subjetivo, dándole una dignidad igual o mayor que la del mundo de la objetividad y de los sentidos. Por lo tanto, es éste también relato filosófico” (1985: 41).

los sujetos populares de la realidad habitada para así validar las percepciones que tienen del mundo y las representaciones que emergen de allí.<sup>59</sup>

Para entender los recursos estéticos de la literatura fantástica de los cuales se apropia Rivas Lara y que luego subvierte para dar cuenta de esas representaciones culturales afrocolombianas, conviene presentar algunos apuntes generales sin la intención de crear una teorización rigurosa alrededor del tema.<sup>60</sup> Por considerar el estudio de Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* bastante sistemático y el referente primario de muchas investigaciones en este campo, nos remitimos a él como fuente primaria para establecer las características fundamentales del género fantástico. Al mismo tiempo, es preciso considerar algunos aportes de nuevos estudiosos de lo fantástico, como los colaboradores en el número 218-219 de la revista *Quimera*, dedicado a este tema, quienes proponen un acercamiento más fresco y, a veces, apartado de los planteamientos de teóricos canónicos.

Pretendiendo definir lo fantástico, Todorov plantea que “es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (1994: 24). Concibe, categóricamente, la vacilación del lector como la primera condición de lo fantástico. El mismo autor propone encontrar convergencia con otros escritores; así, recoge el concepto de Castex, quien afirma que lo fantástico se caracteriza “por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real” (Castex en Todorov, 1994: 25). Louis Vax reconoce que el relato fantástico “nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable” (Vax en Todorov, 1994: 25). En tanto que Roger Caillois asevera que “todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibles en el seno

---

<sup>59</sup> Ya en la tesis de Maestría habíamos analizado cómo Rivas Lara se apropia de la estructura y los temas de la literatura fantástica y luego los subvierte para dar cuenta de cómo interpreta la cultura afrocolombiana el tema de la muerte, los agüeros y la superstición. Aquí retomaremos esta investigación, pero para entender los afectos y las sensibilidades que se configuran en los sujetos populares al enfrentarse con estas categorías, construyendo nuevas representaciones de la realidad.

<sup>60</sup> Para un estudio profundo de la literatura fantástica enlistamos a los grandes representantes del género: Jan Potocki, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Gérard Labrunie, Édgar Allan Poe, Villiers de L'Isle Adam, Robert Louis Stevenson, Henry James y Franz Kafka. En Latinoamérica: Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, entre muchos otros. Con esta variedad de escritores, intentar definir el género resulta complejo dada la heterogeneidad de las obras. El trabajo riguroso de críticos como Roger Caillois, Louis Vax, M. Schneider, Harry Belevan, Tzvetan Todorov y los acercamientos de Borges, Cortázar, Adolfo Bioy, entre otros, permiten concebir las características canónicas de lo fantástico.

de la inalterable legalidad cotidiana” (Caillois en Todorov, 1994: 25). Es evidente que, en todos los conceptos referidos, el elemento común es el misterio que aparece de manera brutal, que irrumpe, que se enfrenta con el mundo real movido por lo sobrenatural. La transgresión de la realidad se constituye en un elemento importante en la literatura fantástica.

Los teóricos citados coinciden en que el género fantástico parte de la realidad, surge de entre ella. David Roas, estudioso del género, acepta en principio que la literatura fantástica es absolutamente realista, puesto que su tema central es la realidad. Luego afirma que, si bien la literatura realista solo nos muestra lo real, la fantástica va más allá al transgredir la razón homogeneizadora, reductible, al presentarnos individuos desdoblados, tiempos y espacios simultáneos, monstruos, rupturas de la casualidad racional, confusión entre sueño y vigilia, desolación de los límites entre la realidad y la ficción. Lo fantástico para Roas tiene voluntad subversiva, pues lo oculto sale a la luz para alterar y problematizar nuestra concepción de lo real (2002: 14-15). Por su parte, Pampa Olga Arán explora en los planteamientos de intelectuales muy citados respecto a lo fantástico y encuentra que de acuerdo con las interpretaciones de Vax y Caillois lo fantástico pierde todo contenido histórico, trasciende y apunta a convertirse en literatura de escape o evasión onírica. Siguiendo los estudios clínicos de Freud, Arán descubre que los relatos fantásticos –en sus versiones siniestras– compensan las prohibiciones al permitir satisfacciones vicarias que expresan impulsos libidinales, que se niegan en el inconsciente a aceptar las prescripciones de la sexualidad. Luego ausculta en el estudio de Sartre, quien desde una posición filosófica analiza que la dimensión fantástica es la forma pura del acto de imaginar y de conocer y la que establece la relación más auténtica de la conciencia humana con el mundo. De todas maneras, concluye Arán, la narrativa fantástica sigue siendo una herencia cultural para la memoria de Occidente que, por un lado, se asienta sobre profundos imaginarios colectivos y, por otra parte, alerta sobre la precariedad de toda ley (Arán, 2002).

Todorov le otorga a lo fantástico un carácter “evanescente” y lo sitúa como la línea divisoria entre lo extraño y lo maravilloso. Establece un juego temporal en el que participan estos géneros; entonces, lo maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, aún no visto, por venir a un futuro. En muchos casos puede pasar que los elementos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes ni en el lector implícito. La

característica de lo maravilloso no es una actitud hacia los acontecimientos relatados, sino la naturaleza misma de esos acontecimientos. En lo extraño, lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa al pasado. En este género se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos. Lo fantástico, sin embargo, por la vacilación que lo caracteriza, no puede, por cierto, situarse más que en el presente. Es una experiencia que atraviesa la obra, por lo cual, tanto el personaje como el lector se enfrentan a las posibles explicaciones o no, del fenómeno sobrenatural.<sup>61</sup> La vacilación<sup>62</sup> es un elemento fundamental en lo fantástico, pues hay textos que conservan la ambigüedad hasta el final, es decir, más allá de ese final. Una vez cerrado el libro, la ambigüedad subsiste. De este modo, cuando el lector se extraña frente a algo sobrenatural, no es tanto porque crea su imposibilidad, o que no existe; sino porque duda, de acuerdo con el contexto en que se desarrolla el hecho, sobre su posible equivocación o ambigüedad (Todorov, 1994).

José María Merino, en su artículo “La impregnación fantástica: una cuestión de límites”, subraya que, aunque haya literatura puramente fantástica, “existe también una mayor o menor impregnación de elementos misteriosos provenientes del sueño, la intuición, la mirada poética, la memoria, en la ficción no estrictamente fantástica, de manera que [...] no está del todo delimitada la entrada al reino de lo fantástico” (2002: 28). Todorov observa que algunas obras mantienen largo tiempo la vacilación fantástica, pero acaban en lo maravilloso o lo extraño. De ahí se forman, además de lo extraño-puro y lo maravilloso-puro –como ya se definió–, unos subgéneros transitorios: fantástico-extraño y fantástico-maravilloso. El autor

---

<sup>61</sup> En consonancia con Todorov, Ítalo Calvino argumenta que lo fantástico “exige una mente lúcida, un control de la razón sobre la inspiración instintiva o subconsciente y disciplina en el estilo; exige que se sepa a un mismo tiempo, distinguir y mezclar ficción y verdad, juego y espanto, fascinación y distanciamiento, es decir, leer el mundo en múltiples niveles y en múltiples lenguajes simultáneamente” (Calvino, 1985: 43).

<sup>62</sup> Para Todorov la vacilación es el elemento principal del relato fantástico. De ahí que criticara a Lovecraft por afirmar que “el criterio de lo fantástico no se sitúa en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esta experiencia debe ser el miedo” (Lovecraft en Todorov, 1994: 31). Al igual que este último crítico, David Roas en el 2002 escribió: “lo imposible y lo desconocido son los elementos sobre los que descansa la construcción de todo relato fantástico y su efecto, a mi entender fundamental, sobre el lector: el miedo” (2002: 41). Todorov cuestiona la consideración del miedo como elemento determinante para la determinación de lo fantástico. Arguye que no puede ser que el género de una obra dependa de la sangre fría de su lector. Además, los cuentos de hadas pueden ser historias de terror (cita a los cuentos de Perrault), y, por otra parte subraya que hay relatos fantásticos en los cuales está ausente todo sentido de temor (cita a *La princesa Brambilla* de Hoffmann).

ubica lo fantástico-extraño cuando los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, finalmente, una explicación racional. Las explicaciones pueden ser: el azar, las coincidencias, el sueño, la influencia de las drogas, las supercherías, los juegos trucados, la ilusión de los sentidos, la locura. En cambio, lo fantástico-maravilloso está enmarcado dentro de la clase de relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la aceptación de lo sobrenatural (Todorov, 1994). De todas maneras, la vacilación, como elemento inquietante, consigue provocar en el lector un estado de incertidumbre producto de un hecho que se supone sucede en el mundo real, pero que rompe con la lógica y el orden establecidos. La misma extrañeza se debe producir en el personaje de la ficción al dudar entre una explicación natural y sobrenatural de la situación planteada. En este orden, no cabe dentro de lo fantástico, ni lo alegórico, ni lo poético.

El último aspecto de la literatura fantástica que resulta relevante para el estudio tiene que ver con los temas de lo fantástico que tanto interesan a los estudiosos del género. En su ya citado artículo, Merino clasifica los temas de lo fantástico en tres grandes conjuntos: el de los entes fantásticos, que abarca espectros, fantasmas, aparecidos, vampiros, vurdalaks, nosferatus, no muertos, resucitados, sombras, reflejos, la imagen, el doble, criaturas artificiales, criaturas fruto de alteraciones físicas, animales y plantas fantásticas, entre otras. El segundo conjunto lo conforman atributos y situaciones fantásticas, entonces pueden estar en objetos, muebles, espejos, armas, cuadros, piedras, relojes, anillos, pociones, ungüentos, conjuros, libros, lugares, edificios y reductos dotados de propiedades extraordinarias. El tercer grupo corresponde a los espacios y tiempos fantásticos. Merino precisa que la mayoría de las novelas modernas poseen estas características: saltos en el tiempo, tiempos y espacios paralelos (2002: 28-29).

Después de explorar en las características principales del género fantástico, es conclusivo que en su configuración resultan determinantes lo sobrenatural, la ambigüedad y la actitud vacilante o de incertidumbre. Es este el escenario artístico que encuentra el escritor Rivas Lara para dar a conocer la tradición oral del Chocó contenida en los *Relatos fantásticos*. El escritor chocoano despliega un ambiente misterioso en el cual las apariciones de los muertos, los poderes sobrenaturales, los escenarios enrarecidos, permiten desentrañar algunas representaciones del mundo propias de los afrocolombianos. Los relatos no son

esencialmente fantásticos en el sentido riguroso del género, pero denotan una apropiación de sus condiciones substanciales que luego subvierte el autor para adaptar las realidades de la cultura y la tradición oral de su departamento. Son una apuesta por reconocer el acervo cultural inmerso en las narraciones de los abuelos y campesinos, en los antepasados que, aunque casi siempre iletrados, perfilan otros tipos de intelectuales, supersticiosos portadores de saberes y de una especial concepción del mundo donde los cuerpos desnudan nuevas sensibilidades y afectos.

En algunos cuentos de *Relatos fantásticos* que tienen que ver con el tema de la muerte esta categoría en principio incursiona en medio de una relación no conflictiva con los personajes, los espacios y las situaciones. Al revisar el relato “La aparición misteriosa de mamá” (Rivas Lara, 2006: 113) del cual hablamos en la primera parte de este capítulo, vemos que Matías se encuentra con su madre en el aeropuerto “se trezaron en un abrazo prolongado en el que el sentimiento arrancó lágrimas y suspiros”; luego, el hijo comenta: “Eres la misma, mamá” (Rivas Lara, 2006: 114). Aunque él sabía que su madre tenía ochenta y cinco años y estaba muy enferma, no parece extrañarse por su condición jovial inexplicable, tampoco porque ella supiera la hora exacta de su arribo, menos aún por su abrupta desaparición en cuestión de segundos después de haber platicado. La escena evidencia que en principio lo que une a los personajes es un sentimiento de amor y celebración del momento presente –el reencuentro familiar– que relega al segundo plano cualquier asomo de miedo o temor por el cambio físico que ostenta la madre, el cual no se acomoda a lo esperado en una anciana octogenaria.

Rivas Lara desarrolla los hechos desde lo fantástico-maravilloso, conviniendo con Todorov cuando señala que esta clase de relatos se presentan como fantásticos y terminan con la aceptación de lo sobrenatural. A pesar de las ambigüedades en las palabras de su madre, el personaje no reacciona: “Por dentro estoy muerta. Solo la alegría de volverte a verme ha prestado la vida por un momento” (Rivas Lara, 2006: 114). En el relato se presenta a la muerte como un estado que no genera pavor o aversión, sino que despierta ternura y concilia afectos filiales. Y la vida ingresa en la escena como un don que puede ser tomado o despojado dependiendo de las motivaciones que inciten a los individuos. En este caso particular, se releva la creencia afrocolombiana que el mismo Rivas Lara recoge en su libro



*Tradición oral en el Chocó: mitos supersticiones y agüeros en la sabiduría popular*, al describir que a veces le sucede a una persona agonizante —o aún recién muerta—, que su espíritu sale a recorrer los lugares y personas que siempre le fueron muy gratos o con quienes mantuvo una relación especial. El propósito es despedirse o “recoger sus pasos”, es decir, visitar por última vez los lugares frecuentados y en los cuales cultivó ciertos afectos, de esta manera su alma no quedará divagando y conseguirá descansar en paz. También se asume que los muertos pueden regresar a la corporalidad durante periodos cortos para terminar asuntos pendientes como sanar relaciones rotas o darle alguna lección a quien se ha portado mal. (Rivas Lara, 2000).

Cuando Matías llegó a la casa familiar encontró aparejado el altar novenario y allí el cuerpo inerte de su madre. La confirmación por parte de las hermanas sobre el deceso de la mamá el día anterior le resultó pasmosa, pues lo enfrentan con la dualidad dado que había hablado con la matrona en el aeropuerto hacía tan solo dos horas.

Lo recibieron en un ambiente de tensión anímica que le comprimió el corazón. El silencio frío y la aflicción en los rostros eran delatores de una realidad para él inconcebible en esos momentos. Entró presuroso y casi se paraliza. En el fondo de la sala, en cuyo centro se levantaba imponente una imagen iluminada de doña Flora, había corona de rosas y recordatorios. “¿Qué pasó aquí?” —exclamó en un arrebató de incomprensión con el mundo y con la vida. La respuesta la tenía ante sus ojos: sillas dispuestas, en orden, para rezo funerario, mujeres vestidas de negro que entraban y salían, llanto, tristeza, desolación y condolencias (Rivas Lara, 2006: 116).

Ahora las emociones fluctúan entre el asombro, dado el diálogo que recordaba haber sostenido con su progenitora en el aeropuerto; la confusión, pues el cuerpo lleno de vitalidad y alegría que abrazó luego de su aterrizaje contrastaba con la humanidad vencida, vetusta y yerta que reposaba en el ataúd; y la tristeza, al enfrentarse con la muerte del ser querido. Aunque Matías no es quien cuenta los hechos, el informe del narrador advierte la vacilación tanto en el personaje como en el lector, ya que se intenta sustentar la aparición de la madre a partir de argumentos que se validan dentro de la cultura afrocolombiana. Pero esa explicación

sugiere, como precisa Todorov, la existencia de lo sobrenatural. Al finalizar el cuento, justo cuando Matías se aprestaba para abordar el avión de regreso a New York, se sonríe, pues ha visto a su madre quien se despide de él. En el desenlace de este relato Rivas Lara realiza una subversión del género fantástico. A un hecho que en principio se dispone en el marco de lo fantástico-maravilloso, su terminación se instaura en lo fantástico-extraño, toda vez que los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales, reciben, finalmente, una explicación racional. Los hermanos del personaje atribuyeron el incidente al complejo de culpa que lo hacía ver espejismos o a una afectación mental por el fallecimiento de la progenitora. Matías, sin embargo, evalúa la aparición misteriosa con el tamizaje de sus representaciones culturales alrededor de la muerte y termina aceptando los hechos como posibles.

Situación similar se desarrolla en el cuento “El regreso del que no podía volver” (Rivas Lara, 2006: 165) del cual mencionamos algunos detalles atrás. Se recrea el triste panorama de una familia afrochocoana, que al inicio de la historia enfrenta dos sentimientos: primero, el desarraigo, debido a que tuvieron que partir del ambiente rural donde vivían felizmente para internarse en la capital colombiana: escenario urbano y desconocido, una cultura muy diferente a la propia, clima frío y hostil. Este relato focaliza una situación recurrente en las familias afrochocoanas que se ven abocadas al desplazamiento territorial forzoso o no, hacia territorios donde enfrentan privaciones y hasta la discriminación racial. Algunos son rechazados por comportarse, voluntariamente, contrarios a las normas establecidas en el nuevo escenario sin que ello tenga relación alguna con enjuiciamientos por cuestiones étnicas. No obstante, los individuos reconvenidos se refugian en la porosa discusión sobre criterios raciales para justificar su conducta antisocial y eximirse de la culpa. Otros, como la hija de Rosa, sin renunciar a sus costumbres y valores, se adaptan a los códigos del nuevo lugar y establecen renovados vínculos que garantizan su estabilidad y realización personal. Vemos que la joven “supo relacionarse muy bien con sus compañeritas de curso y, por su forma de ser especial, de saber llegar a los demás, se ganó el aprecio de quienes descubrieron en ella la preciosidad de sus virtudes” (Rivas Lara, 2006: 166). En la mayoría de los casos donde las familias cambian abruptamente de domicilio son los menores quienes más se desestabilizan emocionalmente y experimentan miedo, ansiedad y resistencia al cambio. En el cuento la niña se acomoda a las novedades y su trato afable, así como su talento, concitan

a quienes la rodean para valorarla sin que medien sus rasgos biológicos y culturales. La actitud de la joven trae a la superficie a individuos que establecen estrategias de vida pacíficas que permiten conquistar sensibilidades y crear afectos en un hábitat impuesto de repente.

El segundo sentimiento que golpea a la familia del relato es la tristeza debido a la muerte del esposo y padre en un operativo militar cuando cumplía su función como agente de policía. El narrador cuenta que “Doña Rosa se sumió en el dolor, la soledad y el desespero ante lo repentino de sobrellevar una carga económica para la que no estaba preparada, sin embargo, supo sortearla de alguna manera sin abandonar la ciudad en la que abrigaba la esperanza de educar a su hija” (Rivas Lara, 2006: 165). El difícil panorama de una madre cabeza de familia que debe sofocar su luto a fuerza de lucha, pues la estabilidad del hogar debía mantenerse. No obstante la doble experiencia del desarraigo: del lugar de origen y del esposo y padre, se mantiene la esperanza que las motiva. Este tejido de emociones planteado en el relato despierta las sensibilidades del lector para que empatice con los personajes y comprenda los hechos fantásticos que siguen. Un narrador omnisciente cuenta que hacía tres años había muerto el esposo de doña Rosa, cuando éste se le apareció a su hija en ciudad Kennedy –una localidad de Bogotá– y le negó que estuviese muerto y le advierte: “—Sé que no comprendes mis palabras; no hablemos de esas cosas ahora, mejor celebremos el reencuentro feliz. Se fueron a una cafetería aledaña y departieron escasos cinco minutos” (Rivas Lara, 2006: 167). La menor, aunque sabe de su fallecimiento, no se asombra ante la presencia de quien decía ser su padre, dialoga con él, acepta sus explicaciones y se brindan afecto. Su madre le explicó que eso era imposible. A partir de ese momento comenzó la incertidumbre de la niña ante la misteriosa aparición de papá. Más adelante en la historia, la joven arriba en el aeropuerto de Quibdó, ciudad donde pasaría sus vacaciones, nuevamente aparece su papá y le informa que venían en el mismo vuelo. En este punto de la narración se agudiza la vacilación de la niña, quien duda sobre la realidad de ese evento. Al finalizar el relato, el narrador informa que la niña acepta el hecho sobrenatural como algo real. La madre intenta justificar el fenómeno aduciendo que su hija tuvo una perturbación mental, delirio o alucinación. El relato transita del pesar por el fallecimiento del ser querido al goce filial que despierta la figura del padre que, pese a estar muerto, su extraña aparición es aceptada y recibida con entusiasmo por la hija. Se tramita una reconciliación con la muerte y su resignificación como una entidad

cercana, sin peligrosidad. Incluso, se llega hasta la infantilización de la muerte al dibujar un comportamiento juguetón dadas sus apariciones y desapariciones pueriles.

En otras historias, Rivas Lara enlaza hechos inexplicables que sugieren una burla a la muerte y son la filigrana con la cual se tejen una serie de creencias, agüeros y mitos de las comunidades afrocolombianas. El relato de “El resucitado” (Rivas Lara, 2006: 17) analizado en la primera parte de este capítulo, donde Hermes cuenta que estando en el monte fue picado por una culebra, ofrece un ejemplo especial. Cuando el curandero le revisa la pierna argumenta que aquella culebra fue “mandada”, con ello indica que alguien malintencionado rezó el animal para que le hiciera daño, como se cree en el Chocó. Hermes sigue contando que el curandero le “puso manos y mejoré”, lo que insinúa que pudo tratarse de algún remedio natural o una sesión de rezos y otros trucos muy efectivos, según los campesinos, para combatir los efectos peligrosos y rápidos de una culebra mandada. En esta parte del relato Hermes le concede la palabra al curandero para que explique cómo se sabe que una culebra es mandada: “Cuando una culebra es preparada por un enemigo, entierra el agujijón directamente en las venas para que el veneno obre rápido en la sangre y paralice el corazón” (Rivas Lara, 2006: 18). Esta historia, como otras de los *Relatos fantásticos*, cristalizan la configuración de varios tipos de intelectuales, como los curanderos, que emergen desde la cultura popular toda vez que interpretan las experiencias cotidianas y ofrecen explicaciones para los fenómenos que se disparan en las interacciones entre los sujetos populares, pero desde discursos y escenarios anti o contrahegemónicos.

Aquí la figura del curandero<sup>63</sup> la concebimos como un intelectual, pero no en el sentido tradicional de la categoría contaminada de porosidades epistemológicas, históricas y

---

<sup>63</sup> El ya citado historiador Sergio Mosquera rastrea la genealogía de los curanderos. Sigue las investigaciones de la estudiosa colombiana Diana Luz Ceballos quien analiza el uso de los términos brujería, magia, hechicería, yerbatería y comprueba cómo hacia el siglo XVII las acusaciones por esas prácticas van extinguiéndose para entrar en escena la figura del curandero. Mosquera afirma que para ella éste ya es producto de una cultura mestiza y granadina. Se tolera su función benéfica, sin que la maléfica haya desaparecido e incluso se requiere de sus saberes. También cita a la estudiosa María Cristina Navarrete para señalar que los curanderos prescriben, junto con las hierbas medicinales y remedios curativos empíricos. Los propósitos de estas hierbas podían ser benéficos si se trataba de curar una enfermedad, pero podían ser maléficos si se creía que la dolencia había sido provocada por un agente externo. Según Mosquera, esta consideración da paso a la existencia del hechicero-curandero como una sola persona, el cual se puede apreciar en el juicio seguido a Mateo Arara, en 1652 en Cartagena de Indias, donde él manifiesta haber traído este saber de África. Anota, además, que el curandero, en la región de Citará, va a ser nombrado en los documentos de archivo notarial a principios del siglo XIX, esto hace suponer su existencia en el siglo XVIII. En el testamento de la esclavizadora doña Nicolasa Becerra, otorgado el 23 de abril de 1809, encontramos que ella fue mordida por una culebra venenosa, cuando se

culturales que pervierten su aplicabilidad en este contexto. Sabemos, como lo señala Raymond Williams, que

las tensiones sociales que rodean la palabra son importantes y complejas y van desde un antiguo tipo de oposición a un grupo de personas que usan la teoría e incluso el conocimiento organizado para emitir juicios sobre asuntos generales, hasta una oposición diferente, pero a veces relacionadas a las elites que pretenden estar en posesión de tipos no solo especializados sino directivos de conocimientos (2003: 189).

Tradicionalmente los intelectuales han sido concebidos como aquellos individuos que producen y validan el conocimiento que circula en una sociedad. Tarea muchas veces manipulada por las instituciones que custodian los bienes simbólicos. El concepto ha estado estructuralmente ligado a la modernidad, aunque Carlos Altamirano encuentra que “sacerdotes y profetas son antepasados más o menos lejanos del intelectual” (2002: 149), en tanto que fungían como anunciadores de verdades y creencias. En la genealogía del término rastrea como principales antecesores de los intelectuales a los hombres de letras o filósofos quienes en la cultura del Iluminismo con sus fastuosas metrópolis se regodeaban en salones sociales, cafés y prestigiosos clubes de lecturas, donde discurrían las tertulias sobre el pensamiento iluminista. Los periódicos fueron los medios que disponían para publicar sus discursos. En su sentido moderno, Altamirano señala que remite a “una misión de las elites culturales para con su sociedad: la de esclarecerla, guiarla y, generalmente, también reformarla” (2002: 149).

La idea de intelectual que recogemos y validamos está en la órbita de lo planteado por Claudia Zapata para el caso de los indígenas. Siguiendo a estudiosos como Gramsci, Marx, Lukács, Spivak, entre otros, señala que un estrato de la sociedad indígena reconocida como intelectuales se empeña en la función (social, en términos de Gramsci) de adelantar un proyecto político en torno a una identidad étnica y la liberación de los lazos coloniales, se reconoce como sujeto subordinado perteneciente a una sociedad subordinada y por ello da cuenta de su situación desde su conciencia étnica que le permite no solo percibir las

---

encontraba en su platano del río Buey. Inmediatamente, por intermedio de don Melchor de Barona, le solicitó ayuda a don Carlos María de Andrade, quien se hallaba en la Peña, para que este le prestase auxilio con su Negro curandero Antonio Pegedo (Mosquera, 2000: 38-39).

diferencias, sino también, valorarlas en su sentido positivo. Son intérpretes de su grupo, pues dan cuenta de la realidad social que viven, discuten la subordinación que los relega y buscan revertir las históricas relaciones de poder que los sitúa en la subalternidad (Zapata, 2005). Para los efectos de esta investigación postulamos usar, en lugar del vocablo intelectuales, el término *sabedores* porque deviene más descontaminado de los sesgos iluministas y de la asociación a las elites o las hegemonías, y conserva la idea de portador de saberes, forjador de conocimientos, intérprete.

En los *sabedores* no se ostenta una intelectualidad que surja por la fuerza y se instaure como una clase rigurosamente establecida, privilegiadamente asimilada. Se trata de sujetos populares que emergen desde los grupos subalternos – su rol y misión son orgánicos, en términos de Gramsci– para interrogar la racionalidad y traer a la superficie las representaciones del mundo que se configuran dentro de estas culturas y cuestionan la discusión respecto a la identidad local y nacional. En la obra de Rivas Lara aparece el curandero, cuya autoridad cultural está representada por el conocimiento ancestral que ha heredado de sus antepasados y perfeccionado mediante la experiencia cotidiana, la investigación voluntaria y práctica. En su entorno social son individuos que gozan del reconocimiento y el respeto de aquellos con quienes comparten una historia de lucha y reconocen la posición subalterna desde la cual les ha tocado reclamar reivindicaciones políticas y de todo orden. Sus saberes sobre plantas medicinales, oraciones y secretos para aliviar malestares y dolencias desafían la religiosidad oficial y la ciencia médica y a veces la complementan. De acuerdo con el imaginario afrocolombiano, se convierten en otras alternativas para preservar y cuidar la vida humana.

En el relato de “El resucitado” Hermes Candelario acudió primero al curandero antes de confiar su salud a los médicos, ello demuestra la confianza en el conocimiento tradicional del curandero que se destaca en la comunidad no por estar al servicio de unas elites que lo regulen, sino por ofrecer sus saberes para el beneficio de la sociedad. Hay un compromiso único y es servir, en términos espirituales sería mediar por la sanidad de aquellos que comparten su visión de mundo. Así como los curanderos, también pueden ser incluidos en esta categoría de *sabedores*, las parteras, cantaoras, narradores orales y escritos (dejamos abierta la lista con la salvedad de que su inclusión no sea antojadiza, sino sustentada en los

planteamientos que esbozamos) que le ofrecen a la sociedad una interpretación de sí misma y del mundo, en el sentido de portavoces e intérpretes de un imaginario colectivo. Es evidente que, al igual que los intelectuales en su sentido moderno, tienen poder e influencia social, pues el conocimiento los empodera, pero también los compromete con un proyecto social y una identidad. La cultura y las luchas compartidas los convoca, los recluta. Combaten por conquistar a un público que reconozca su capital cultural, lo que equivale a demandar, desde sus saberes específicos, procesos de transgresión, resistencia y negociación a la sazón de las hegemonías que los enfrenten.

Regresando al análisis del relato sobre Hermes, notamos que la estructuración de esta historia donde un personaje narra en primera persona su experiencia y luego se introduce el testimonio del curandero quien revela algunas creencias afrocolombianas, es un artificio del escritor para lograr que el lector crea lo contado porque la voz que ahora explica la situación es un *sabedor* cuyo conocimiento ha sido validado culturalmente. Completamente de acuerdo con Todorov cuando señala que lo maravilloso le propone al lector creer sin creer verdaderamente, luego entonces, el hecho no está concebido en el plano de lo fantástico que plantea es el dilema de creer o no creer (1994: 37-49). Y Hermes sigue relatando en primera persona cómo fue que un enemigo suyo le “preparó” ese animal maldito —lo supo después—: “se tomó el trabajo de hacer un muñeco de balsa, a mi imagen y semejanza, lo santiguó al revés, lo rezó varias veces, lo cubrió con espesas bocanadas de humo de tabaco rancio, y lo envolvió de pies a cabeza en una sábana negra para tramarme” (Rivas Lara, 2006: 18). Por ser narrado el hecho insólito en primera persona, parece difícil no creerle, aunque el evento siga en el plano de lo insólito.

Hermes cuenta que empeoró y finalmente el médico que lo atendió después del curandero dictaminó su muerte. Ahora la voz del narrador protagonista parece emerger desde el ataúd para contarnos que “cogieron mi cadáver todavía tibio y lo metieron en la primera caja que encontraron” (Rivas Lara, 2006: 20) y entonces el lector explícito experimenta miedo y expectación por la situación misteriosa de Hermes. Al cadáver no se le hizo la autopsia por la intromisión de la vieja extraña que aquí hemos interpretado, de acuerdo con la religiosidad

afrocolombiana, como una mediadora.<sup>64</sup> Lo más insólito del relato es que alrededor de las once de la noche, Hermes comienza a despertar, confiesa que “sentía un fuego que me devoraba por dentro: era la sangre que se me iba calentando; se me iba subiendo a la cabeza [...], choqué con el borde de algo” (Rivas Lara, 2006: 23). Este es el punto máximo del relato en el que el mismo personaje narrador reconoce la ambigüedad de lo que cuenta, acrecienta la vacilación. Después le roció un brebaje en la cara, y Hermes cuenta que “¡vivo, me dije! Y de un salto salí de la cama” (Rivas Lara, 2006: 24). El ente fantástico se ubica en la tipificación de los resucitados que propone el ya citado José María Merino. El mismo protagonista menciona en el relato que como la vieja murió se quedó con la duda respecto a qué contenía la botella cuyo contenido le rociaron.

Cuando Hermes despertó “la sala la desocuparon en menos de lo que canta un gallo” (Rivas Lara, 2006: 25). El impacto de los asistentes y dolientes fue terrible. Seguramente muchos de los familiares y conocidos que deseaban verlo vivo ya habían renunciado a toda esperanza y, entonces, el choque emocional resultó violento. La estampida alocada de los espectadores permite inferir que, si bien se estaba entre una comunidad afrodescendiente que respetaba las estrategias y saberes de la vieja rezandera, la muerte seguía siendo una entidad que provocaba miedo, asombro o, al menos, inexplicable expectación. El mismo protagonista cuenta que “no pude enfrentar ese choque violento con la realidad y me desmayé” (Rivas Lara, 2006: 25). Su nuevo estado consciente, el reconocimiento de su corporalidad y la disposición del escenario abrumaron su mente y revolvieron sus emociones al punto del colapso. De acuerdo con la historia, esta desordenada sucesión de emociones genera nuevos afectos entre familiares, conocidos y transeúntes dado que “la gente no se me acercaba porque yo dizque era un remedo de fantasma que les inspiraba terror. Nadie creía que yo hubiera estado tieso durante diez y seis horas metido en una caja” (Rivas Lara, 2006: 25). Claro que reconocerlo como un fantasma llevaba implícito la creencia en que estos existen y de paso expone el pavor que suscitan en los individuos que dicen haber tenido estas experiencias tremendas.

---

<sup>64</sup> Siguiendo los planeamientos de Sergio Mosquera y Diana Luz Ceballos en consonancia con la noción de *sabedores* que postulamos aquí, la vieja del relato puede ser incluida en esta categoría, dado su conocimiento de la dimensión espiritual y su “virtud” valorada como una mediadora dentro de la cultura afrocolombiana.



Con este cuento Rivas Lara está no solo recreando algunos ritos concebidos como sagrados y supersticiones inherentes a la espiritualidad y las sensibilidades entre las comunidades afrodescendientes, sino también, cuestionando el poder de la ciencia frente a situaciones insólitas como esta que solo se comprenden desde la cosmovisión afrodescendiente. Según Todorov, en las historias fantásticas –sobre todo estas sobre resucitados– el narrador habla por lo general en primera persona, pues “es la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje, puesto que, como es sabido, el pronombre “yo” pertenece a todos [...]. El narrador será un “hombre medio”, en el cual todo (o casi todo) lector pueda reconocerse” (1994: 69). El narrador omnisciente, al estar por fuera de la diégesis y juzgar los hechos o anticiparlos, le reduciría al relato fantástico su carácter ambiguo y el nivel de vacilación que tanto interesa a este género, por el contrario, si es la voz del personaje la que cuenta los hechos sobrenaturales, éstos entrarían en sospecha y suscitarían la necesidad de ser probados. En estas narrativas lo habitualmente llamado “sobrenatural” e inconcebible adquiere un carácter “natural” dado que las fronteras de lo visible están mediadas por una cultura, unas creencias que cuestionan lo que se ha acostumbrado a ver como imposibles. La aceptación de esta culebra “mandada”, la validación del trabajo realizado por el curandero, el reconocimiento de la vieja como una mediadora y la admisión implícita de un “resucitado” despliegan un estado de cosas con nuevas simbolizaciones de lo cotidiano, una representación alternativa de un mundo contrasistémico donde sobrepujan subjetividades que eclosionan desde el inventario de experiencias y la revisión a esa visión de mundo de la cultura popular.

Ahora bien, el relato titulado “De rumba con la muerte” (Rivas Lara, 2006: 91) desarrolla lo erótico intersectado con el tema de la muerte. En su abordaje mezcla lo maravilloso, lo fantástico y lo extraño con las subcategorías que propone Todorov. En este cuento se presenta a un Pascual Valerio: macho, conquistador y bohemio, intentando cortejar a una joven hermosa que se encontraba parada en una esquina solitaria siendo muy de noche. El hombre, acostumbrado a enamorar, le ofreció su carro y ya con esto creyó haber sumado una nueva conquista a su larga lista. La escena del cuento se desarrolla en un ambiente que podría resultar peligroso para una mujer sola, pero aquí se describe a una muchacha que no se deja intimidar por las circunstancias, y a quien la esperada peligrosidad del espacio y la hora de los hechos se convierten en sus aliados. Luz del Carmen entró en el relato tomando el control

del encuentro, serena y autoritaria. Pascual intentó conquistarla de tajo, pero ella optó por el cortejo, condujo al hombre hacia esta instancia. La figura femenina, a diferencia de otros relatos de la tradición afrodescendiente, no aparece sometida, sino controladora, como lo veremos también en los cuentos de Posso Figueroa donde se configuran retratos de mujeres empoderadas y con destacado liderazgo social. En las historias de Rivas Lara y en las de Posso Figueroa se releva el debate respecto a la sexualización del género en una sociedad patriarcal de donde se desprenden tensiones sexuales que cristalizan relaciones de poder y representaciones de lo masculino y lo femenino. La apuesta estética de los afrochocoanos estallan frente al mamerto proyecto de nación multiculturalista<sup>65</sup> que reduce todas las discusiones sobre las diferencias al mero terreno de lo racial aniquilando otras realidades que, aunque interconectan con el tema, merecen ser estudiadas como categorías pertinentes.

El narrador describe la actitud inicial del personaje masculino, quien se frota las manos revelando que su conciencia machista espera la fácil rendición de la dama. Se está concibiendo a la mujer como un otro predispuesto para la sumisión. Sin embargo, la joven deja claro que, si bien aceptó su invitación, desea que él la trate con dignidad y haga méritos para ganarse su afecto. Se presenta luego el cortejo por parte de Pascual Valerio. Primero intentó con un trato infantil que ella rechazó, después se puso a disposición de la joven complaciéndola en su deseo de bailar. Tercero, en el baile se explaya en promesas, palabras bonitas, intentos de besos y el apurado deseo de comenzar una vida de pareja con la mujer.

---

<sup>65</sup> La investigadora Claudia Zapata es una estudiosa del multiculturalismo en América Latina. Su preocupación está centrada, principalmente, en relevar las incidencias para el caso indígena. Consideramos que las preocupaciones que plantea son replicables al plano afrolatinoamericano. En su libro *Crisis del multiculturalismo en América Latina. Conflictividad social y respuestas críticas desde el pensamiento político indígena* explica que cuando habla de multiculturalismo no se refiere “a la totalidad del proceso social protagonizado por los movimientos indígenas, sino a uno de sus resultados: el de las políticas de reconocimiento que se han implementado en la mayoría de los países latinoamericanos” (2019: 12). Las preocupaciones de Zapata son múltiples y sustentadas con estadísticas y argumentos a partir de intelectuales indígenas, principalmente. Realiza “una reflexión crítica sobre el multiculturalismo latinoamericano, con especial énfasis en el contenido ideológico de su narrativa y su relación con el reforzamiento del capitalismo extractivista en la región” (2019: 14). Hace un recorrido por las discusiones que se han mantenido en la opacidad en todo este entramado del multiculturalismo y que, a su juicio, anuncian su decadencia, su crisis. Coincidimos con ella al señalar que el proyecto multiculturalista tiene muchos sesgos que ameritan su revisión. Propone, en consecuencia, “un momento pos multicultural que pasaría por trastocar las bases del modelo económico; por trascender la cuestión de la identidad y la cultura concebidas como compartimentos; por repensar la categoría de otredad que se ha empleado para rotular la diversidad cultural; y por tender puentes efectivos entre las demandas de los pueblos indígenas y los sectores excluidos en general, con vistas a una transformación profunda en el sistema de distribución del ingreso y del poder político. Eso pasa por cuestionar el sesgo culturalista del multiculturalismo, por exponer las lógicas raciales que allí se despliegan” (2019: 111).

En contraste, la dama se resiste a esa verborrea y lo frena con un “es muy prematuro. Tú no me conoces todavía” (Rivas Lara, 2006: 93). Durante el encuentro se recrean comportamientos sexuales que, por un lado, reinciden en la presentación de un hombre seductor convencido de la supuesta superioridad que le confiere su masculinidad puesta a prueba en la noche cuando se cree que la mujer no puede caminar sola porque estaría vulnerable. Luego, se expone a un varón que se aventura al beso y a las promesas con el sobreentendido de que la voluntad femenina resultará débil y crédula. En el otro lado, se dibuja la conducta de una mujer que acepta el coqueteo que le prodigan, que no demuestra miedo, aunque sea de noche. Sin entrar en pugnacidad con el enamorado, ostenta seguridad en sí misma y dominio de la situación.

Avanzado el cuento, los diálogos sostenidos entre los dos protagonistas van arrojando expresiones ambiguas que concitan el misterio y advierten que se trata de un personaje femenino que se desliza en otra dimensión espiritual. La mujer comenta “No me conocerás jamás”, “Donde yo vivo, tú no podrás vivir, al menos, por ahora, pero algún día te tocará” (Rivas Lara, 2006: 91). El narrador esparce en el aire una serie de indicios que mantienen en suspenso la atención del lector en el afán por descubrir la naturaleza de la mujer. Aunque el hombre la dejó en una casa real después de la fiesta, las respuestas telefónicas que recibió al llamar al número indicado por la joven lo enfrentaron con la sorpresa de que nadie la conocía allí. Cuando al día siguiente a la cita Pascual llega a la dirección que Luz le había anotado y toma conciencia de que se trata del cementerio, se queda petrificado. En esta historia Rivas Lara reviste a la muerte de feminidad y con ello eleva a la mujer a una altura sublime, impertérrita, libre de vasallaje. A través de la narración se establece un contrapunto entre el plano de lo real, representado en la figura de Luz; y el plano de lo fantástico, la muerte misma. Al mismo tiempo, este ser sobrenatural —la muerte—, ejerce un dominio sobre la voluntad humana tipificada en Pascual. Sin embargo, como señala Todorov, “no basta comprobar este hecho: es necesario, además, preguntarse por su significado [...] estos seres simbolizan un sueño de poder” (1994: 89). En este caso, la reivindicación de la mujer para que no se le conciba solo como objeto del deseo, sino como ese “otro” que merece reconocimiento y respeto.

Finalizando el relato, el narrador extradiegético reflexiona en que “los muertos también hablan y se divierten, que se levantan de sus tumbas, recogen sus pasos y vuelven puntuales a su morada de descanso eterno” (Rivas Lara, 2006: 98). Hay aquí varios elementos de la espiritualidad y la sensibilidad afrodescendientes que Rivas Lara pone al descubierto usando el artificio de lo fantástico. Los verbos de esta declaración: “hablan”, “divierten”, “se levantan”, “recogen”, “vuelven” delinean una visión de mundo, donde se concibe a la muerte como un estado mejor y colmado de experiencias dinámicas y placenteras; en constante y libertina actividad, sobre todo nocturna; cercana al mundo de los vivos, pero de manera amigable, desprovista de peligrosidad, casi juguetona e infantil; superior e imperturbable, cargada de una emocionalidad equilibrada —nótese además las apariciones de muertos que se narran en otros cuentos de *Relatos fantásticos*—.

En la obra también se incluye otro cuento que tiene entre sus protagonistas a una mujer. En este se descubre un erotismo ligado ya no a la muerte, sino a la superstición, otra categoría que atraviesa la obra literaria del chocoano. El relato titulado “El trago mágico del amor” (Rivas Lara, 2006: 71) se desarrolla en dos momentos que tensan las interacciones entre los géneros. La parte introductoria presenta a la figura masculina representada por Alicardo, apodado orgullosamente “El Tumbador”, “El Jinete”, “El Castigador” dado su trato con las mujeres. Estos apelativos ensalzan las habilidades del sujeto en la tarea de enamorar damas de toda clase e insinúan de plano cierta estigmatización hacia la mujer y evidente violencia de género, pues, como consecuencia de un “Tumbador” resulta una mujer aplastada; si existe un “Jinete” es porque, señala el narrador, “sabía cabalgar como un experto, sobre el dorso de las mujeres, como si fueran un jumento u otra bestia de carga” (Rivas Lara, 2006: 71); un “Castigador” remite a mujeres aplastadas, violentadas física, emocional y sexualmente, con o sin su consentimiento. El narrador dibuja el retrato recurrente del hombre enamorado que experimenta goce egoísta en la seducción amorosa aprovechando que era “privilegiado por la naturaleza con un físico que hacía delirar a las mujeres, tenía, además, un verbo ameno y seductor que orlaba con palabras bellas y sonoras [...]. Ese no respeta falda y se burla de todo el mundo: jóvenes, adultas, solteras, viudas, separadas y casadas” (Rivas Lara, 2006: 71-72). Las pasiones que disfruta y genera este sujeto encuentran respuesta en las mujeres que aborda, su sensualidad conecta con la emocionalidad de ellas hasta el clímax del acto sexual, de allí se desprende un erotismo vinculado a una experiencia social debido a que el

entorno con el cual interactúa Alicardo de alguna manera celebra su comportamiento. Aquellos que repiten sus apodosos enaltecen constantemente su conducta y lo empoderan.

El personaje no está interesado en relaciones duraderas, sino en el placer y la conexión erótica circunstancial. Precisa Georges Bataille que “la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos” (1997: 15). El objetivo está puesto en el encuentro de los cuerpos, el placer momentáneo que pretende confirmar una masculinidad a través del sexo. En el segundo momento de la historia el galán pierde su protagonismo y los hechos precipitan otro orden jerárquico donde la figura femenina toma el control del espacio y los episodios. Se cuenta que una noche Alicardo penetró en una casa de citas y rápidamente entró en contacto con una mujer muy hábil. La escena cobra misterio cuando se reseña que ella pronunció un “ya vuelvo” para luego regresar con dos copas de champaña que el hombre bebió con avidez. Los dos se extasiaron y terminaron en la cama.

El acto central del encuentro sobre el cual fija su atención el narrador se realiza cuando “ella valiéndose de los sentimientos desbordados de su cliente ocasional, le preparó hasta el rebote *la copa del encanto* y lo invitó a brindar. ‘Es para que vuelvas’, le dijo coquetona y sonreída” (Rivas Lara, 2006: 73). Efectivamente, se produce un rebosamiento en la emocionalidad del hombre expresado en caricias, besos y promesas amorosas, lo que resulta en sometimiento ante la mujer. Ella aprovecha la debilidad masculina para afincar sus pretensiones y exacerbar las pasiones. La expresión irónica pronunciada por la amante, su sonrisa y coquetería declaran una discontinuidad en el control de la situación que ahora pasa a manos de la dama, la jerarquía se invierte. En el episodio, “la copa del encanto” se convierte en el instrumento para castigar la conducta sexual desmedida del varón. Por el tono de la narración y los hechos descritos posteriormente, el comportamiento y las estrategias de la mujer obtienen aprobación dentro del relato, no solo por la intención moralizante del cuento en términos de rechazar el fenómeno de la estigmatización hacia la mujer al usarla como objeto de placer y luego abandonarla a su suerte, agrandando el ego masculino; sino también, porque en el plano cultural validan la creencia popular afrocolombiana en brebajes o jugos que sirven para aquietar la libido desbordada de los hombres.

El narrador informa que Alicardo se volvió manso por amor a esta mujer, hacía todos los oficios de la casa y aceptaba todas sus infidelidades. Muchos rumoraban que había sido “cogido” por ella. Al final la dama les explicó a las celestinas que la requerían, el secreto mágico para atrapar a un hombre. La mujer que logró “amansarlo” es exaltada en la historia como una heroína que vindica a las mujeres burladas por este personaje, pues él “se rindió a sus pies como un mendigo desesperado por un cacho de pan” (Rivas Lara, 2006: 74). Al desentrañar la historia queda la ambigüedad sobre qué contenía la pócima que bebió Alicardo de manos de aquella dama. Pero la supuesta virtud sobrenatural que usa la heroína no tiene una explicación racional dentro de la historia y así se desplaza la atención hacia algunas prácticas y creencias supersticiosas ancladas en el imaginario afrodescendiente como dispositivos para interpretar conductas y fenómenos que sacuden las sensibilidades y reproducen otras representaciones de la realidad. La figura del “jugo mágico del amor” logra marcar el enigma, acentuado por lo no dicho y explicado en el relato; el suspenso, pues terminada la narración el lector sigue en la ambigüedad que generan los efectos del jugo en el comportamiento de Alicardo.

Pues bien, estamos en el gran campo de la superstición. Rivas Lara trata de manera indistinta la superstición y los agüeros. Precisa que “son creencias populares de tipo mágico o animista que, querámoslo o no, influyen de alguna manera en nuestro comportamiento, actitudes y sentimientos, no pocas veces en franca contradicción con la ciencia, la fe religiosa y ciertos códigos existentes” (2000: 13). También reconoce que en muchos casos “tienen origen en supersticiones y agüeros de origen europeo y africano, que hemos venido transformando y adaptando a nuestro medio geográfico de acuerdo con nuestra forma de entender la vida, producto de nuestras vivencias, de nuestras costumbres ancestrales” (2000: 12). En el plano afrocolombiano, este aspecto está íntimamente determinado por la brujería<sup>66</sup>, pues a través de esta se explican en este contexto la mayoría de los fenómenos extraños que

---

<sup>66</sup> Si hay en Colombia un escritor que haya estudiado el tema y creado historias que relacionan la brujería con la cosmovisión africana, es Pedro Gómez Valderrama (1923-1992). Algunos de sus cuentos, de corte histórico, como *Los pulpos de la noche* (1978), tienen una intención crítica y moralizante, aunque no escapan a la estereotipación del negro. Los escenarios que encuentra para recrear sus historias se instauran entre las ventanas, las iglesias, los monasterios, los palenques o la pampa cubierta de noche en la época colonial; con el objeto de encontrar su anclaje en un sistema social, cultural, político y religioso resquebrajado en la incipiente sociedad americana. Pero esta brujería está emparentada con el chamanismo, la magia, la curandería.

acaecen en los cuentos de Rivas Lara. El tratamiento de este tema en el canon literario colombiano —y en muchos otros países— ha sido el hilo a través del cual se ha configurado una “imagen maligna y peligrosa” con relación a los negros y a los indígenas. Conviene así, un acercamiento teórico, sin afán de erudición, con el objeto de establecer linderos conceptuales y hasta históricos. En páginas anteriores habíamos pasado por el tema. La brujería, la hechicería —en principio las asumiremos como conceptos aislados—, la magia y otras prácticas adivinatorias han existido desde tiempos inmemoriales que serían difíciles de establecer, por lo menos sí, rastrear. En las sociedades judías que menciona la Biblia, Jehová había prohibido este fenómeno y fue reconocido como una abominación a Dios. “No sea hallado en ti quien haga pasar a su hijo o a su hija por el fuego, ni quien practique adivinación, ni agorero, ni sortilego, ni hechicero, ni encantador, ni adivino, ni mago, ni quien consulte a los muertos”<sup>67</sup>. Entre las religiones o grupos procedentes del cristianismo esta ha sido una verdad difundida y defendida durante siglos.

En ciertas ediciones de la revista *Mito*, el escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama publicó algunos estudios y reflexiones suyos en torno al origen y las implicaciones de la brujería y la hechicería<sup>68</sup>. Destaca que “los antropólogos sitúan como probable origen de la hechicería, los restos de algunas religiones de Europa” (1955: 36). No interesa por ahora establecer a cuáles religiones europeas o de cualquier parte del mundo, se les puede indilgar un origen único de la hechicería. Lo que parece evidente entre los investigadores es que los rituales hechiceros durante la Edad Media y periodos anteriores, se presentan como una amalgama, un sincretismo de dioses y ceremonias. Sí es concluyente pensar que estas prácticas casi siempre estaban asociadas a lo prohibido, a lo escondido. Gómez Valderrama rastrea en Europa algunos vestigios y encuentra que “a medida que la Cristiandad afianzó su

---

<sup>67</sup> Cita tomada de la *Santa Biblia*, versión Reina Valera, revisión de 1960. En: Deuteronomio 18:10-11.

<sup>68</sup> En su cuento *La procesión de los ardientes* (1959), el escritor colombiano Pedro Gómez Valderrama aborda la mezcla entre erotismo y brujería. El siguiente fragmento describe una escena de orgía y brujería negra: “estaba en el infierno, negros y negras bailaban y cantaban desnudos gesticulaban hacia él, daban vueltas. De pronto una hembra se desplomaba y enlazaba con sus piernas unos de esos cuerpos musculosos y las canciones seguían y se mezclaban con los gemidos y los alaridos del amor, hablaban en un idioma extraño, acaso el mismo de las minas, pero eran el demonio sin taparrabos incubos y súcubos de la noche. Les vio sacrificar un gallo, echarse la sangre en la cara y seguir bailando, alrededor de la hoguera, al son del tambor y de la canción ininteligible” (Gómez, 1996: 152).

poder, vinieron leyes más severas para prevenir la práctica de ritos paganos. Poco a poco comienza la persecución” (1955: 37). Pero esa persistente indagación por la génesis de la hechicería remonta al escritor a una búsqueda en el oficio de los trovadores, establece que:

El origen del fenómeno social producido por la hechicería, parece arrancar de la época de las Cortes de Amor, y parece que los hechiceros fueran descendientes de los trovadores. En los hechiceros confluyen las ideas sobre el sexo, repudiadas por la moral de la época, que se ha ido haciendo más tensa, que dan los trovadores, y los elementos del paganismo latentes desde épocas remotas, transmitidos de generación en generación (1955: 40).

Al ser los trovadores, de acuerdo con lo que infiere Gómez Valderrama, posibles ascendientes de los hechiceros, la explicación para la proliferación clandestina de la hechicería resulta concluyente: fue la voz a voz, el recorrido por los pueblos, lo que permitió su pronta propagación y la mezcla de rituales producto de la mezcolanza de creencias y costumbres populares. “No son las hogueras las que la extinguen, sino la filosofía de los enciclopedistas, y el tremendo drenaje de la Revolución Francesa” (1955: 41). Es bastante ambicioso creer que estas prácticas lograron extinguirse, pues en el siglo XXI todavía siguen realizándose y con mayor prestigio social. Por otro lado, pensar que las ideas de libertad y derecho que se propagaron con ésta y otras revoluciones y el influjo científicista de la academia eliminaron estos rituales, es subestimar la fuerza de las costumbres populares y los arraigos ancestrales. Atrás habíamos reseñado que para la investigadora colombiana Diana Ceballos la brujería es entendida como una copiosísima gama de prácticas mágicas presentes en todas las culturas del mundo. En los *Relatos fantásticos* la categoría aparece como una fuerza y práctica sobrenatural muy recurrente que convierte al personaje en héroe, ya que recibe dones y sabiduría enigmáticos, superiores.

Un caso especial que ilustra el tratamiento que hace Rivas Lara de la superstición y la brujería en una estética de lo fantástico, lo constituye el cuento “La pesadilla del bus escalera” (Rivas Lara, 2006: 37), ya que éste tipifica el modelo de los otros cuentos que desarrollan dicho tema. La voz narrativa es la de un testigo de los hechos, pasajero del bus-escalera con la ruta Quibdó-Medellín, que cuenta la extrañeza del ayudante por el peso extraordinario, a pesar de su contextura delgada, de la señora que intentó bajar del bus por negarse a pagar. En



este momento del relato, comienza la ambigüedad, al dudar entre si se trata de una mujer o de alguien con poderes sobrenaturales, capaz de convertirse en plomo. Avanzado el trayecto la señora solicita que el bus se detenga, pero el conductor es reacio. Sorprende el segundo suceso misterioso del relato. El bus se detiene sin ninguna explicación lógica y solo arranca tres horas después cuando la extraña mujer satisfizo sus necesidades. Este hecho nos pone en el plano de lo fantástico al instaurar el dilema “creer o no creer” lo sucedido. El mismo narrador revela su consternación.

El misterioso suceso se realiza varias veces, entonces todos comentaron que la mujer era una bruja. El relato está recreado con cierta dosis de humor, lo que resulta subversivo frente al género que pocas veces acude a este recurso, dado que se perdería el halo de misterio y miedo que se espera que provoquen. Cuando la viajera desconocida se bajó del bus, se despidió con ironía y luego les gritó: “La pesadilla sigue. Hoy no van a llegar a ningún Pereira”. Y sucedió que “en las cercanías a Bolombolo, un trancón de camiones y un derrumbe les cerro el paso. Allí permanecieron día y medio” (Rivas Lara, 2006: 45). Los episodios están concebidos desde lo fantástico-maravilloso, ya que terminan con una aceptación y explicación del hecho sobrenatural. Nótese que los pasajeros coligieron que se trataba de una bruja por la curiosa coincidencia entre su descenso del bus y la avería de éste, luego su regreso y el enigmático arranque del automotor. Los viajeros, que se infieren son la mayoría afrodescendientes, conocen acerca de oraciones y secretos utilizados en defensa personal y para provocar maleficios como sucedió con el bus y, en consecuencia, con el conductor y los pasajeros. La explicación de los fenómenos acaecidos dentro del bus desafía la racionalidad latinoamericana y europea, pero se validan en el universo afrodescendiente, pues remiten al imaginario popular que acepta la existencia de sujetos conectados con entidades espirituales que les conceden virtudes y dones especiales.

Efectivamente, la mayoría de los cuentos que Rivas Lara presenta en *Relatos fantásticos* encajan en el marco de la categoría que Todorov nominó lo fantástico-maravilloso, así intenta sugerirle al lector que los fenómenos sobrenaturales relatados tienen una “explicación” en la visión del mundo de la cultura afrodescendiente que, aunque producen extrañamiento por lo insólitas que resultan, logran cabida en un imaginario colectivo que los acepta como reales, desafiando el pensamiento hegemónico. Entender esta poética que transita desde lo fantástico

hasta comprender las expresiones de la herencia africana en la cultura popular afrocolombiana y atravesando *de facto* las sensibilidades y los afectos que se construyen en los sujetos al enfrentar su representación del mundo implica *desautomatizar la interpretación* conferida a la cotidianidad y a esos fenómenos que a veces suceden entre la indiferencia de una racionalidad que tiene presupuestados los epistemes y validados aquellos discursos que no transgreden lo *non posse*. Como señala Le Breton, “la experiencia antropológica es una manera de desprenderse de las familiaridades perceptivas para volver a asir otras modalidades de acercamiento, para sentir la multitud de mundos que se sostienen en el mundo” (2007: 16). Entonces se encalla en una estética de lo sobrenatural. Se desenmascaran códigos culturales cotidianos, los cuales dan cuenta de otras subjetividades resultantes al desafiar el miedo a la muerte y al universo suprasensible e internarse en una espiritualidad afrodescendiente enigmática y supersticiosa, que acepta el influjo de virtudes y fuerzas extraordinarias que pulsan un vaivén de emociones en las relaciones entre los individuos.

Bajo este entendido puede explicarse, finalmente, la increíble fuerza de “El Flaco”, protagonista del cuento “El flaco o el burro: la misma cosa” (Rivas Lara, 2006: 133). Mediante la figura de la paradoja se retrata a un personaje que, por un lado, era “un estibador de complexión aparentemente débil y cuerpo enjuto, que vivía del rebusque callejero. Su presencia desgarrada no inspiraba nada a nadie” (Rivas Lara, 2006: 133), pero poseía una fuerza extraordinaria permitiéndole levantar toda clase de cosas descomunales. Dentro de la historia se describe a un hombre rechazado por su apariencia física delgada y de quien su entorno social no espera ninguna proeza. Su aparente debilidad corporal producía la burla de sus compañeros quienes eran aprobados por la comunidad bajo el tamiz de una masculinidad indiscutible dada la musculatura que ostentaban. Este relato remite a la misma situación de discriminación que padecía la nana Bella Luz de *Vean vé, mis nanas negras*, del cual hablaremos en el capítulo siguiente, en ambos casos se enfrentan los estereotipos de un ambiente social que encuentra en el modelo de belleza corporal el pretexto para jerarquizar la masculinidad o la femineidad de los individuos y de paso su legitimidad como sujetos que cumplen con un fenotipo. Estamos ante fenómenos de racialización de la belleza y el género instaurados sobre la base de la rancia discusión respecto a la taxonomía de lo humano por motivos biológicos.

El hombre sorprendió a su comunidad y se ganó el respeto de todos sus colegas también cargadores y rebuscadores. Su fuerza exagerada sofocó la burla de quienes lo rechazaban por su apariencia enjuta. El narrador revela muchas situaciones donde el apodado, primero “El Flaco” debido a su delgadez y luego “El Burro”, por su fuerza y resistencia, descrestó a todos los burladores al demostrar su capacidad para cargar bultos pesadísimos. El tono de la narración insinúa que las habilidades del hombre solo podían deberse al influjo de entidades superiores que le hayan concedido el don. Rivas Lara explica en su ya citado libro *Tradición oral en el Chocó: mitos, supersticiones y agüeros en la sabiduría popular* que en la cultura popular afrocolombiana existe la creencia en las oraciones especiales y los “secretos” que se aprenden y se recitan para acceder a determinadas energías vitales. Las primeras –las oraciones–, de acuerdo con el escritor, “son una mezcla de palabras, a veces sin sentido, en las que se intercalan con frecuencia los nombres de Jesús y María y algunos santos antiguos y desconocidos. Se rezan usualmente por las mañanas” (2000: 128). Se trata de relatos orales que mezclan de manera sincrética elementos de la tradición judeocristiana con el imaginario afrodescendiente, pero que, curiosamente, causan recelo y temor entre las personas que las escuchan o saben de alguien que acude a estas oraciones para adquirir alguna virtud. Entre las poblaciones afrochocoanas puede asociarse esta práctica al influjo de Satanás o cualquier otra realidad espiritual tenebrosa e incierta. Quienes saben ciertas oraciones lo mantienen solapado y si deciden legarlo a sus familiares, lo hacen con sigilo. Lo mismo pasa con los “secretos”, claro que a estos se les indilga de tajo la injerencia de fuerzas extrañas o del mal. Ello explica su nombre y el hermetismo con el que se aprende y preserva en la memoria. Rivas Lara señala que están relacionados con las oraciones al tener “las mismas características y son hechos para ocasiones de urgente invocación en situaciones apremiantes; por lo regular, son más breves que las oraciones y su acción –según concepto de los entendidos– es inmediata” (2000: 128).

Consecuente con lo anterior, el hecho fantástico-maravilloso de un hombre con fuerza descomunal es aceptado por la comunidad afrodescendiente, siguiendo a Rivas Lara, bajo la superstición de las oraciones o los secretos, pues la apariencia física del personaje no es coherente con la resistencia que posee. “El Flaco” posiblemente estuvo ayudado por “la

oración del Justo Juez” (Rivas Lara, 2000: 134),<sup>69</sup> “la oración de las once mil vírgenes” (Rivas Lara, 2000: 131 o la “Oración de la piedra de Ará” (Rivas Lara, 2000: 128) que sirven para obtener mucha fuerza y defenderse de los enemigos; o la “oración a San Atanasio” (Rivas Lara, 2000: 132), según los campesinos, igualmente eficaz. Otra explicación para la fuerza sobrehumana del personaje se encuentra en la creencia en la “ombligada” que, de acuerdo con Mosquera, es “una transferencia hacia los seres humanos; de las energías que poseen otros seres de la naturaleza” (2000: 33). En la cultura afrocolombiana se cree que la sustancia utilizada para ayudar en la sanación del ombligo de los recién nacidos condicionará su energía vital o su virtud, por ello se aseguran de usar elementos naturales autóctonos (espinas de pescado, hormigas, diente de león, cola de tigre raspada, etc.) que le confieran saberes o fuerzas excepcionales.<sup>70</sup>

En la misma línea del relato anterior se encuentra el cuento “A flote sobre una hoja de plátano” (Rivas Lara, 2006: 85), donde El Cholo Benedicto narra la experiencia que

---

<sup>69</sup> Si bien los campesinos y orilleros son personas amables y siempre dispuestos a compartir sus conocimientos sobre la sabiduría popular afrodescendiente, como bien da fe de ello el maestro Rivas Lara en la introducción a su obra *Tradición oral en el Chocó: mitos, supersticiones y agüeros en la sabiduría popular*, cuando se trata de revelar oraciones y secretos son extremadamente celosos, pues consideran que no pueden provocar a ciertas “fuerzas superiores” ni correr el riesgo de que esa información llegue a mentes malévolas que la puedan usar para hacerle daño a otros. También arguyen que se debe ser cuidadoso con esos saberes porque, según ellos, las personas que las aprenden adquieren un compromiso con algunas entidades que no es fácil deshacer. Esto puede explicar por qué Rivas Lara en su libro solamente nombra las oraciones y los secretos, explica para qué sirven, pero no transcribe el contenido, dejando al lector con la intriga. No obstante lo anterior, la “oración del Justo Juez” es de las pocas que relata. Para la muestra citamos la primera parte en la cual podemos apreciar el sincretismo entre la religiosidad cristiana y la espiritualidad africana: “Justo Juez, rey de Reyes y Señor que siempre reina con el Padre, con el hijo y con el Espíritu Santo. Divino Señor, ayúdame, líbrame y favoréceme sea en el mar o en la tierra de todos los que a ofenderme vienen, así como librasteis al Apóstol San Pablo y al Santo Profeta Jonás que salió libre del vientre del pez de la ballena, así gran Santo Justo Juez, oh divino autor, oh Santísima Trinidad bendita, oh grandes potencias sagradas, oh santas reliquias. Me sirve esta santa oración de ayuda para poder defenderme de todo, y que en los campos de batalla no sirvan de nada ni las armas blancas ni las armas de mis enemigos. Que sean todas quebradas las espadas, los sables, los fusiles, los puñales como las armas de fuego queden magnetizadas y las mías que sean aventajadas y nunca vencidas...” (2000:134).

<sup>70</sup> Sergio Mosquera amplía lo que hemos expuesto sobre este tema. El historiador reseña que la ombligada “direcciona la vida del individuo porque a este se le introduce un centro de energía vital que lo predispone para la realización de ciertas actividades, oficios o dones especiales, los que están en relación con el medio, por esto el poder que se cree adquirir a través de la ombligada es una representación de la cosmovisión, y permite acceder a información sobre los hábitos, costumbres y dedicaciones económicas de la sociedad para lograr su control. Por ejemplo: la presencia del oro en las ombligadas nos remite a comunidades mineras y algunas creencias que acompañan dicha actividad. Ombligar con espina de pescado es señal de hábitos alimenticios basados en la pesca, la hormiga conga nos indica la presencia constante en el monte, donde este es uno de los animales más temidos de cuya picadura hay que estar inmunizado” (2000: 34).

sobrecogió de espanto a su primo. Se trata de aquella vez en que vio a un hombre que caminaba por encima del agua montado en una hoja de plátano. El hecho encuentra su explicación en el imaginario chocoano basado en el “secreto de la araña” (Rivas Lara, 2000: 140) que otorga a quien lo posee la capacidad para andar por encima del agua. Se destaca también, Daniel, protagonista del cuento “El campeón que no sabía jugar” (Rivas Lara, 2006: 105). Cuenta el narrador que el hombre dizque no sabía jugar dominó y, sin embargo, se consagró como el campeón indiscutible que se ganaba todas las partidas. En la superstición chocona, esta habilidad es asombrosa y se racionaliza, pues se sabe que existe “El secreto de Santa Catalina” (Rivas Lara, 2000: 140) que se reza, sobre todo, para la buena suerte en los juegos de naipes, dados y dominó, tal como lo desarrolla Rivas Lara ampliamente en su obra sobre las supersticiones y los agüeros populares.

Encontramos en todo este desarrollo alrededor de la muerte y las supersticiones en el universo afrocolombiano visto desde los relatos de Rivas Lara, la construcción de un sujeto popular que constantemente está siendo interpelado por el imaginario colectivo, condicionando así su significación del mundo. Como precisa Le Breton: “las percepciones sensoriales arrojan físicamente al hombre al mundo y, de ese modo, al seno de un mundo de significados; no lo limitan, lo suscitan” (2007: 21). Los hechos fantásticos que rastrean las historias evidencian un péndulo de afectos y sensibilidades entre los sujetos y suscitan una reflexión sobre las representaciones que han forjado de sí mismos y de la cultura que los atraviesa. Se está de acuerdo con la premisa de que “un mundo sin los demás es un mundo sin lazo, destinado al no-sentido. El conocimiento sensible se amplía incesantemente mediante la experiencia acumulada o el aprendizaje” (Le Breton, 2007: 27). Esta formación de subjetividades es también un reconocimiento de la alteridad y la otredad, de modo que todo el tejido de personajes sobrenaturales, seres humanos dotados de sabiduría enigmática, embrujos, apariciones, visiones y evocaciones remiten a que existe en Rivas Lara un propósito nacionalista, o al menos regionalista, en el sentido de aportar al inventario de mitos, supersticiones, saberes y costumbres que alimentan la cultura popular y revelan la pluriétnicidad colombiana de la que tanto alarde se hace en este país. El trabajo transgresor, subversivo, que hace el autor en sus *Relatos fantásticos* apunta a entrecruzar la estética canónica del género fantástico con narrativas tradicionales refuncionalizadas, para así darle voz a los marginados y legitimidad a esos otros discursos que reclaman reconocimiento, al

tiempo que desafía desde su cosmovisión la idea de racionalidad que ha establecido la cultura hegemónica. Del mismo modo, en el siguiente capítulo Posso Figueroa interpelará la racionalidad hegemónica usando como dispositivo los cuerpos femeninos y sus saberes.

## Capítulo IV

### 4.1. Amalia Lú Posso Figueroa: una pluma erótica al ritmo de *Vean vé, mis nanas negras*

Cuando en el primer capítulo de este trabajo citamos al escritor Brathwaite, postulamos que Amalia Lú Posso Figueroa se inscribe en la tercera categoría que plantea el barbadense, pues la producción literaria de la afrochocoana configura una literatura de expresión africana, en la cual el material popular se convierte en “experimento literario”. Al hablar de “material popular” se acepta *ex profeso* que la literatura afrocolombiana está nutrida de composiciones artísticas pertenecientes a la colectividad porque de suyo nacen y de suyo hablan, pero que el escritor las reconstruye a su arbitrio. Posso Figueroa, en su obra *Vean vé, mis nanas negras*, va tejiendo una especie de *frivolité*, como ella misma dice, con historias que se incuban en la marrullería y la coquetería de sus nanas negras, llegando hasta los oídos de la niña Amalia, porque ellas se las relataron sin mojigatería y con “pinche inglés” mientras la llevaban a la escuela o atendían los quehaceres domésticos en medio de la cotidianidad azarosa, pero festiva, que se goza y se padece en Quibdó, la tierra donde se crio la escritora.

Es considerada por muchos como una mujer mulata, pero a ella no le preocupa la intensidad de su negrura y se identifica como afrocolombiana, y ya está. Siendo una joven con un carácter templado realizó estudios de Psicología en la Universidad Nacional de Bogotá. Su paso por esta alma máter estuvo sofocada por las constantes luchas en las que participó como fiel militante de las Juventudes Comunistas que habían tomado mucha fuerza en las décadas del sesenta y el setenta con sus arengas agresivas y sus ideales revolucionarios. Tras su graduación en la Universidad Nacional descubrió que la institución “aceleró el ritmo de mi cerebro, formándome como psicóloga, para que ayudara a desacelerar el ritmo del cerebro de los demás. Allí se disparó el ritmo de mi lado izquierdo y aprendí que el más justo de los ritmos es el que te permite pelear por el bienandar de los demás” (2018:15). Su producción literaria se instaura, principalmente, en el cuento, lo suyo es el arte de contar, de ir hilvanando historias para ser relatadas con esa musicalidad que rememora los tambores africanos y el libre andar de las chocoanas, que bambolean ágilmente su humanidad, afanadas por buscar un escampadero para las lluvias torrenciales que descienden implacables sobre la selva chocoana. Amalia Lú fue conquistada por sus nanas en esto del cantar y el contar. Cuando cuenta, entonces canta. Reconoce que “mis nanas negras me enseñaron a disfrutar al

milímetro la riqueza del cuerpo, me metieron en el corrinche de gozar con todos los ritmos que tiene mi cuerpo” (2018: 15).<sup>71</sup>

La obra de esta autora es un canto a la herencia africana, pero vertida en el molde chocoano. Sus relatos, si bien mantienen esa raigambre africana que los nutre, se mantienen cercanos al Chocó de antes, de ahora; de suyo nacen. Las descripciones de los espacios ficcionales nos remiten a las riberas de los ríos que vierten sus aguas en el océano Pacífico. Los personajes, casi siempre femeninos, dibujan los rostros y el carácter de la negredumbre chocoana. Y en esta tradición Posso Figueroa no se encuentra sola. Su amistad con el escritor Arnoldo Palacios, el autor de *Las estrellas son negras*, remite también al parentesco que conservan por esa crudeza en el contar, ese desparpajo que los mueve a presentar situaciones eróticas sin miramientos ni genuflexiones. Confiesa Palacios en las primeras páginas de la novena edición de *Vean vé, mis nanas negras*, que “imbuidos en el afán de no dejar morir el bagaje de la imaginación africana, de la imaginación negra, de la imaginación que no sale de leer ni escribir, Amalia y yo nos encontramos. Es seguro que los cuentos del Chocó no son africanos, son chocoanos, pero, aunque en algo del fondo, sí lo son. También son africanos. Son negros. Son nuestros” (2011: 7). Entre los dos hay una intensa complicidad en la que aflora el respeto por la cultura heredada de los ancestros africanos, pero, al mismo tiempo, se liberan de proclamar la legitimidad de sus producciones bajo el paraguas de África o esa lábil y maniquea búsqueda de lo esencial negro.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> En la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana*, de la cual ya hemos hablado, se le concedieron unas cuantas páginas a la profesora Amalia Lú. Al reseñar su biografía en el libro *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*, Guiomar Cuesta y Alfredo Ocampo, los compiladores, resaltan que con su “cuento, *Delfa García y Jesusita Blandón*, ha sido traducido al portugués en *Histórias das terras daqui e de lá* (Río de Janeiro: Zeus, 2007). Con su espectáculo *Cuentos eróticos del Pacífico colombiano*, se ha presentado en escenarios de Colombia, España, Francia, Venezuela, Argentina, México, Brasil, Ecuador y Estados Unidos. Ha sido distinguida con el Decreto 0010 del 11 de mayo 2007, de la Gobernación del Chocó: «Exaltar la vida y obra de la escritora y poeta chocoana, Amalia Lú Posso Figueroa» (2010: 169).

<sup>72</sup> Guiomar Cuesta y Alfredo Ocampo recogen el listado de las obras de Posso Figueroa, el cual transcribimos fielmente del libro *Antología de mujeres poetas afrocolombiana: Fidelia Córdoba. Inocencia Palacios. Gunedilda Manyoma*, revista *Número 16* (Bogotá: 1997); *Vean vé, mis nanas negras* (Bogotá: Brevedad, 2001); *La gallina picotdeoro y el gallo cocorocó* (Bogotá: Consuelo Mendoza, 2001, selección de textos Juan Gustavo Cobo); *Barujo, al ritmo de mis nanas* (Medellín: Comfama, 2004); *Mido mi cuarta y paro en ella*, revista *Mnemósyne*, (Tenerife, Islas Canarias, España, 2004); *O mejor en Cuentos a 100 manos* (Bucaramanga: Sic, 2004); *Honorio Lozano. Cuentos y relatos de la literatura colombiana. Antología* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005, Luz Mary Giraldo, selección y textos); *Secundina Caldón (El Magazin, Ciudad Viva, idct, Bogotá, 2005)*; *Anunciación* (Agenda Cultural, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, 2006); *Mido mi*



Es evidente que el libro más importante y reconocido de Posso Figueroa es *Vean vé, mis nanas negras*. En esta colección de cuentos convergen muchos de los relatos que Posso Figueroa ha publicado en distintas revistas nacionales y extranjeras. El libro propone una estética sutil y audaz que se aleja bastante del patrón común al que nos tiene acostumbrado el repertorio de obras afrocolombianas, pues, como reconoce Jaime Arocha en los comentarios a manera de prefacio en la novena edición de *Vean vé, mis nanas negras*: “refresca que este libro, al contrario de casi todos los que nos hablan del Chocó, no se regodee en inventarios de marginalidades y carencias. Es de erotismo, pero, sobre todo, de las alegrías rebeldes y palenqueras” (Arocha, 2018: 13). Si hay un tema predominantemente seductor en *Vean vé, mis nanas negras* es el asunto del ritmo hirviente por la “arrechera” y la “calentura” que comienza indiscriminadamente en cualquier parte del cuerpo de esas nanas negras y a veces se les prolonga por toda su humanidad como si se tratase de alguna posesión sobrenatural solamente explicable por la nana. El ritmo del que hablan las nanas les puede nacer empotrado en las nalgas como en Wbaldina Conto Asprilla, o al roce con el clítoris como le sucedía a Maximina Mendoza Mina, detenerse en la angarilla cual el caso de la nana Ismenia Marmolejo, anidarse en el ombligo que era el goce de la nana Genarina, e incluso bambolearse con las tetas de Fidelia Córdoba. El ritmo de las nanas es una categoría que desnuda el erotismo de estas historias y que sugiere una lectura interdiscursiva entre la música y la literatura en la obra de Posso Figueroa.

La crítica literaria poco se ha ocupado de la producción literaria de Amalia Lú. Los acordes resultantes de sus muchísimas presentaciones en festivales y encuentros nacionales e internacionales, las nueve impresiones de *Vean vé, mis nanas negras* en casi siete años<sup>73</sup>, parecen no haber azuzado todo el ritmo necesario para que la crítica literaria se interese más

---

*cuarta y paro en ella (Odradek, Medellín, 2006); Adelaide, la de Mozart (El Magazín, Ciudad Viva, idct, Bogotá, 2007); El galandro. El libro de las celebraciones (Bogotá: Domingo Atrasado, 2007); Delfa García y Jesusita Blandón (Histórias das terras daqui e de lá. Río de Janeiro: Zeus, 2007, traducción al portugués); Basilisa Balanta Copete (Guadalajara: Ministerio de Relaciones Exteriores/Ministerio de Cultura, 2007); Nanás y otras negruras (Medellín: Comfama/Metro de Medellín, 2008); Betsabelina Ananse Docordó. Un cuento de la selva del Chocó (Medellín: Doblespacio, 2009, versión bilingüe español-francés, versión francesa, Joseph Cheer); Cuentos colombianos (Madrid: Popular, 2009) (Cuesta y Ocampo, 2010:169).*

<sup>73</sup> La primera edición fue en abril de 2001; la segunda, julio del mismo año; la tercera, febrero de 2002; la cuarta, abril de 2002; la quinta, agosto de 2003; la sexta, septiembre de 2004; la séptima, noviembre de 2006; la octava, octubre de 2011; la novena, enero de 2018.

en la cuentística de esta afrocolombiana. En la búsqueda exhaustiva que efectuamos encontramos que, en 2005, Ana Mercedes Patiño, investigadora de Bucknell University, publicó en la revista *Estudios de Literatura Colombiana*, el artículo titulado “El regionalismo en *Vean vé, mis nanas negras*”. En este trabajo Patiño comienza declarando que, entre la riqueza literaria de los cuentos de Posso Figueroa, se destaca “el tratamiento desinhibido de la sexualidad femenina, la presencia de la música como texto paralelo al relato verbal y el aparente anacronismo del manejo de procedimientos retóricos propios de formaciones discursivas decimonónicas, tales como la literatura, el periodismo y el discurso científico de entonces” (2005: 116). A Patiño le interesan los ritmos de las nanas negras en los cuales se conjugan la palabra oral y la música, no tanto los vericuetos de la sexualidad femenina que se pone al descubierto en los cuentos de Posso Figueroa. Se detiene en comprender cómo la escritora afrocolombiana sigue en pleno siglo XXI unos modelos retóricos del XIX que le funcionan bien, y que interpreta como “un gesto de afirmación de la región chocoana, acto que reclama una literatura nacional más inclusiva, que reconozca el protagonismo de la cultura local de la región del Pacífico colombiano, de la mujer afrodescendiente y de la figura de la nana” (2005: 116). A todas luces la preocupación de la investigadora está en delinear la acción reivindicatoria que corre por cada cuento sobre las nanas negras y evidenciar que los relatos conservan muchos recursos propios de los textos costumbristas, una crítica amable a la realidad y esa añoranza de un pasado idílico, el apego a procedimientos sociológicos como establecer un inventario de los bienes culturales de una región. En todo caso, insiste en que la lectura de *Vean vé, mis nanas negras* debe hacerse desde lo sociológico, lo político y lo literario, de manera que se suscite la comprensión de modelos de vida que deben ser valorados como prácticas culturales locales.

Patiño coincide con nosotros al señalar que en los cuentos de Posso Figueroa hay una apropiación de un modelo tradicional –ella se detiene en el cuadro de costumbres–, pero no avanza en mayor medida en dimensionar que, además de apropiarse del modelo, también lo subvierte como una estrategia literaria reivindicatoria. No es su principal afán evidenciar el erotismo ni las sensibilidades que se construyen en *Vean vé, mis nanas negras*, pues su interés está puesto en descubrir las marcas regionales de la obra. Así las cosas, el campo de vacancia del cual parte nuestra investigación se reafirma y se robustecerá al explorar en los cuentos de

Posso Figueroa un tipo de religiosidad paródica que hasta el momento nadie ha descubierto en esta producción literaria.

Hay una estudiosa a quien también le ha interesado el tema del cuerpo y el erotismo en *Vean vé, mis nanas negras*. En 2007, Lucía Ortiz coordinó la publicación del libro *Chambacú, la historia la escribes tú*, el cual recoge una selección de trabajos producto de la experiencia académica de estudiosos de la causa afrodescendiente. Entre estos artículos encontramos el de la profesora emérita de Alma College, Margarita Krakusín, titulado *Cuerpo y texto: el espacio femenino en la cultura afrocolombiana en María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero, Edelma Zapata Pérez y Amalia Lú Posso Figueroa*. El artículo comienza rechazando el lugar periférico que se le ha conferido en Colombia a la literatura afrocolombiana, y agudiza el señalamiento diciendo que al ser esta producida por mujeres padece una doble marginación: por ser negras y por ser femeninas. En su ensayo Krakusín hace una presentación relativamente breve de las tres primeras poetisas –Ramírez, Grueso y Zapata–, para luego detenerse con mayor extensión en la obra de Posso Figueroa. A juzgar por lo que esgrime en las primeras páginas de su escrito, este espaciado en la obra de la chocoana se debe a que las tres primeras escritoras han recibido cierta difusión –nada pretenciosa ni suficiente–, pero la última se conserva inexplorada todavía. Krakusín anota que una de las bondades de la obra de Posso Figueroa es que “abre un diálogo con otras formas de arte y presenta al lector las preocupaciones femeninas de la mujer chocoana de color con respecto a sí misma, su sexualidad y su postura frente al hombre” (2007: 209). En este sentido, celebra que sea la mujer quien para el caso se apropia de la palabra para desnudarse al ritmo de su cuerpo. Nuevamente, resulta seductor la relación entre música y literatura. Nosotros avanzaremos más en la línea de los ritmos de los cuerpos y cómo esos cuerpos femeninos penetran en el mundo mediante una pulsión de sentidos aparentemente olvidados, como el tacto, el olfato y el gusto. La investigadora insta a la poética de *Vean vé, mis nanas negras* dentro de la tradición que “sigue la musicalidad del estilo simbolista entrecruzando la prosa poética vitalista con la música mediante un claro sentido de periodicidad” (2007: 210).<sup>74</sup> La investigadora trae a la superficie, como elemento provocador

---

<sup>74</sup> Otro escritor afrocolombiano que también se interesa por recrear esa relación entre música y literatura es Jorge Artel (Cartagena, 1909). Su obra poética, principalmente *Tambores de la noche* (incluida en la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana* publicada por el Ministerio de Cultura en 2010), es prácticamente poesía para

en la obra de Posso Figueroa, esa transgresión de la sintaxis, la morfología y la semántica tradicionales para configurar un ritmo en el escribir.

Detectamos que los trabajos referenciados hasta aquí encuentran que el mayor atributo en la obra de Posso Figueroa es el tejido de un ritmo en el contar, ritmo que todos coinciden en posicionarlo como un atributo intrínsecamente relacionado con la cultura indígena y afrodescendiente que siempre ha entronizado la música y la danza como instrumentos de goce y expresión social. Por eso, Olver Quijano Valencia, en su artículo *¿Qué llaman los golpes de tambor? Apuntes sobre música, agencia y re(ex)sistencia*, plantea una reflexión profunda reivindicando el papel de la música como dispositivo a través del cual se tramita la historia, la cultura y las luchas de esta América multicolor. En este trabajo hace una rápida mención de *Vean vé, mis nanas negras* llamando la atención hacia el ritmo erótico que traza la obra de la chocoana. Advierte que “estas apreciaciones y testimonios acerca de la relación entre el ritmo, la música y la rebelión indican un lugar distinto al tradicional, que asocia ritmo a cuerpo, cuerpo a erotismo, erotismo a exceso de genitalidad y música a divertimento, y no a vitalismo existencial y evidencia sociopolítica” (2010; 76). Nótese que Olver Quijano le apunta a un tratamiento de la música y el erotismo menos frívolo. Sugiere una perspectiva de estudio de la obra de Posso Figueroa más vitalista y sociopolítica.

Queda claro hasta el momento que la cuentística de Posso Figueroa ha sido escasamente estudiada por la crítica nacional e internacional. Fuera de los trabajos que ya hemos abordado, que son de corte crítico, resta recalcar que algunos poemas y relatos de la afrocolombiana fueron recogidos en la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana* que publicó el Ministerio de Cultura de Colombia en 2010. En el volumen XVI, titulado *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*, se le conceden quince páginas que ofrecen una muestra de su prosa y su poesía. Respecto a esta antología, Francineide Santos publicó en 2013 su artículo *Escritoras*

---

ser cantada. Michele C. Dávila argumenta que Jorge Artel “va más allá que los otros poetas de la negritud, él no sólo recrea por medio de la música su herencia africana, sino que también se verbaliza su herencia indígena y es ejemplificada por medio de la gaita [...], este énfasis en un instrumento indígena muestra la sensibilidad del poeta hacia todo lo que represente su país y su herencia personal” (Dávila Goncalves, 2007: 77). La crítica afirma que el escritor cartagenero sí hizo parte del movimiento negrista de su época, utilizó sus temas, estilo e imágenes poéticas.

*na literatura afro-colombiana*.<sup>75</sup> En este texto, que se puede leer como una reseña, realiza un análisis de las representaciones de la afrodescendencia construidas en la poética de las escritoras recogidas en la antología *¡Negra somos!* publicado por la Universidad del Valle-Colombia en 2008 y que luego fue publicada en 2010 por el Ministerio de Cultura, como ya lo precisamos.

En ese trabajo Santos hace una fugaz apelación a la obra de Posso Figueroa tan solo para exponer las características formales que comparte la chocona con las otras poetas –formación académica, intereses artísticos y una lucha incesante por ser reconocidas en el ámbito nacional e internacional–. Pondera en Posso Figueroa y las otras escritoras el valor que han tenido para atreverse, desde la literatura, a contar su propia historia buscando que se reconozcan sus luchas y el aporte de los hombres negros, de las mujeres negras, en la consolidación de una cultura nacional. Proclama que: “esa necesidad de “reescribir la historia” se desprende del hecho de que las historias oficiales son relatos contados por el otro y, en general, son relatos que invisibilizan a los afrodescendientes, sus culturas, sus historias, y las contribuciones de estos grupos para la construcción de las diversas nacionalidades en las Américas” (2013: 96).<sup>76</sup> La investigadora amplía la incidencia de estas mujeres hasta los confines de las Américas enfatizando en que su legado es una valiosa aportación a la escritura y preservación de la memoria histórica de toda América y para ello es necesario escuchar la historia negra en las voces de los negros, es una valoración de la otredad. Advierte que ese “reescribir la historia” implica de facto, para los afrodescendientes “convertirse en los narradores del relato, convertirse en el sujeto y no en el objeto del discurso; significa narrar sus memorias” (2013: 96).<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Este artículo es producto de las reflexiones que se presentan en la tesis de doctorado titulada *Voices afro-femininas na América Latina* que analiza las representaciones de la afrodescendencia en la producción literaria de las escritoras afrobrasileras y afrocolombianas.

<sup>76</sup> “Essa necessidade de “reescrever a história” advém do fato das histórias oficiais e nacionais serem relatos contados pelo outro, e, de modo geral, serem relatos que invisibilizam os afrodescendentes, suas culturas, suas histórias e as contribuições deste grupo para a construção das diversas nacionalidades nas Américas (la traducción es mía).

<sup>77</sup> “Tornarem-se os narradores do relato, tornar-se o sujeito e não o objeto do discurso; significa narrar suas memorias” (la traducción es mía).

Cerramos esta panorámica sobre Posso Figueroa relacionando un par de esporádicas referencias a su producción artística, como el testimonio que recoge Julia Londoño en la revista *El Malpensante* donde realiza una semblanza de la escritora chocoana, deteniéndose en pormenores de corte familiar y asuntos relacionados con su militancia de izquierda. Agregamos los comentarios de Juan de Frono en la edición N° 154 de la revista *Arcadia*, en la cual recomienda la lectura de *Vean vé, mis nanas negras* porque “cada narración habla de cómo ese ritmo nace, vive, salta, explota, seduce y coloniza el mundo” (De Frono, 2018).<sup>78</sup>

#### **4.2. Religiosidad y construcción de sensibilidades en *Vean vé, mis nanas negras***

En la obra *Vean vé, mis nanas negras* se conectan muchas temáticas, las cuales actúan como dispositivos para dar cuenta de la interpretación del mundo que hace la escritora y del acervo de saberes que se construyen en la cultura popular chocoana. Hay en estos cuentos una experiencia subjetiva en torno al ritmo de los cuerpos, del cuerpo femenino, principalmente, que no aparece estereotipado o relegado al lugar común como objeto del egoísta placer masculino, sino que la autora propone una suerte de performances y en esos escenarios el cuerpo de la mujer se configura como un lugar de poder, desde donde lucen autónomas, dueñas de su corporalidad y conscientes de su valor como mujeres y humanas, y como mujeres negras, al mismo tiempo.

En los cuentos de Posso Figueroa no es la figura masculina, negra o blanca, la que describe a la mujer y sus hazañas, son ellas, como veremos en este análisis, las que en casi toda la obra se vienen en una verborrea de palabras dichas a pie juntillas, contando su historia y reseñando con pícaro sutileza cómo los personajes masculinos se rinden genuflexos ante el ritmo ineludible de una mujer. En estos relatos la interpretación del cuerpo trasciende esa lábil mirada enmarcada en la mera sexualidad femenina, como ha sido costumbre en algunos estudios sobre la cultura afrodescendiente, muchos de ellos arrastrando estereotipos raciales y sociales. La cuestión es pensada como “series históricas y en relación con dispositivos de poder, con saberes y con modos de la experiencia subjetiva que operan como líneas de

---

<sup>78</sup> Comentario en redes. Disponible en: <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/arcadia-recomienda-vean-ve-mis-nanas-negras-y-los-ultimos-dias-del-hambre/70384>

transformación y de rearticulación de sentidos y conductas” (Giorgi, 2015: 66). A través del cuerpo de las nanas, como lo analizaremos, se tramita una apuesta reivindicatoria, donde en el mapa cultural las mujeres se destacan como portadoras de saberes y prácticas ancestrales, toman la voz de toda una cultura afrochocoana para presentarse como esa fuerza que convoca nuevas hegemonías. Nuestro trabajo crítico permitirá establecer de qué modo en los cuentos de Amalia Lú se construyen nuevas femineidades y masculinidades atravesadas por lenguajes que ponen en evidencia percepciones distintas respecto a la genitalidad y el discurso amoroso en escenarios culturales populares.

Así las cosas, en este apartado relevaremos la manera como en *Vean vé, mis nanas negras* Posso Figueroa resignifica los “códigos culturales y las prácticas discursivas que representan y significan los cuerpos” (Giorgi, 2015: 66); de forma tal que se reconocen nuevos saberes del cuerpo y se replantean los discursos sobre el rol social de la mujer, la identidad, la religiosidad, pues, “el recorrido crítico apunta, evidentemente, más a la dimensión cultural y simbólica, es decir, al universo de discursos, lenguajes y códigos que representan el cuerpo en sus múltiples dimensiones y le dan significado” (Giorgi, 2015: 66). La dimensión simbólica del cuerpo en los cuentos de Posso Figueroa establece muchas representaciones culturales que pueden ser leídas desde una concepción paródica de lo religioso –tal será el abordaje en este capítulo– en co-dependencia epistémica con la interpretación de las emociones y las sensibilidades construidas en los relatos. Planteamos que en la obra se desarrolla una experiencia de mundo que explica toda una dimensión corporal de los afectos. Se ensamblan la retórica afectiva con la retórica de los sentidos. Amalia Lú recupera el rol de esos sentidos como el tacto, el olfato y el gusto, que han sido poco trabajados en la literatura canónica e incluso olvidados o abordados desde una perspectiva casi siempre negativa, y los articula en los relatos como dispositivos a través de los cuales se conoce el mundo femenino.

Ahora bien, los miembros del cuerpo femenino donde nace el ritmo se enlistan a través de la obra, desde las nalgas extravagantes de Wbaldina Conto hasta las insoportables axilas de Aspasia Copete que expelían un olor asfíxante; la nariz de inocencia Palacios con la facultad de reconocer los olores de los hombres, principalmente, desde largas distancias; el susuné de Limbania Pretel que “merecía un rollo gordo, tieso, venoso, entrador, revolcador,

enloquecedor, sabroso, terso, como quien dice caliente y consolador” (Posso Figueroa, 2018: 49). Y así sucesivamente, cada cuento es una nueva estación, una nueva parada en esa anatomía femenina desbordante que ofrece un raudal de emociones germinadas en la boca, la lengua, el corazón y después baja hasta el pan que, según el relato, siempre ha sido un sitio de no descanso favorito para que los hombres divaguen o se duerman arrullados por el ritmo que convoca. Pero los relatos de *Vean vé, mis nanas negras* no solo registran ritmos que nacen en un órgano específico del cuerpo, también dan cuenta de acciones cotidianas, las cuales bajo otras circunstancias podían pensarse como ordinarias y corrientes, pero que aquí revelan un ritmo en las nanas. El sembrar en el caso de Secundina Caldón; el mirar, como le pasaba a Miguelina Cuesta; el sentar de Honoria Lozano; otras, en el cruzar o el pensar; de esta manera, esas nanas negras, amantes del corrinche y la seducción, despiertan sensaciones enloquecedoras en el cuerpo masculino y sentimientos de envidia o recelo en las mujeres que contemplan tales hazañas.

Todos estos detalles introductorios nos permiten establecer que la apuesta estética de Amalia Lú subvierte la narrativa canónica y la literatura nacional recurrente en el ensalzamiento de los personajes masculinos, su acostumbrado protagonismo; y establece un discurso donde el orden social sufre una resignificación, sacudido por el poder de mujeres negras, nanas negras. Entonces, como señala Giorgi, estos relatos “iluminan diseños políticos y economías de poder que, pasando por los cuerpos, apuntan a reconstruir la realidad social interviniendo tanto sobre la escala del individuo –su disciplina, su integración social, su identidad, su lugar en el mapa social– como en la de las poblaciones” (2015: 66). Estamos frente a una poética en la cual los cuerpos femeninos son los dispositivos mediante los cuales se plantea una estética que cruza el discurso religioso con las emociones y los saberes que configuran una identidad afrocolombiana.

#### **4.2.1. El cuerpo femenino como templo: adoración al ritmo de fuerzas centrífugas y centrípetas**

El análisis que proponemos sobre la religiosidad está anclado en los planteamientos del ya citado Jaime Moreno cuando, desarrollando una discusión epistemológica alrededor del



tema, encuentra que esta se puede caracterizar como “mitopoética”, dado que, tal cual señalábamos en el primer capítulo, está motivada y atravesada por el mito y el misterio, por fuerzas originarias a través de las cuales se desarrollan relatos y rituales que explican lo cotidiano y el sentido de la existencia, pero no hay afán porque esas explicaciones resulten racionales. A diferencia de la religiosidad oficial, no está basada en normas o principios universales, sino que se alimenta de las experiencias transitorias de los participantes. Se crean símbolos que explican la “expresión y comunicación de la energía” (1987: 15).

Moreno precisa que la religiosidad popular no está fundamentada en conceptos y discursos que pretenden crear convicciones en sus fieles, como en la oficial, sino que se nutre de vivencias cotidianas, festivas, improvisadas, menos rigurosas y elaboradas, pero implican una preceptiva ética que responde a la energía de fuerzas naturales. En consonancia con ello, y retomando otra vez a Bajtín, encontramos que en la obra de Posso Figueroa se elabora una religiosidad popular de carácter paródico. Se presenta toda una ritualidad cómica en torno a las virtudes o las fuerzas de los cuerpos, de modo que “todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia (2003: 5). Ya en la teorización registrada en el primer capítulo se anotó que el investigador Jaime Moreno sitúa la religiosidad popular en el plano de una elaboración dinámica donde los elementos festivos son integrados de manera instintiva, emocional y rítmica, debido a que, biológicamente, se originan en la zona rinencefálica del cerebro encargada de gestionar lo afectivo, lo emocional, lo instintivo, y también es responsable de las reacciones corporales simbólicas. En este sentido, comprobamos en los relatos de Posso Figueroa la presencia de una fuerza superior que emerge misteriosamente desde el cuerpo de la mujer, que ellas no encuentran una explicación racional al don que poseen y, entonces, lo asumen de manera festiva, antojadiza, placentera.

Consecuente con este planteo, el ya citado historiador Sergio Mosquera profundiza en el imaginario afrodescendiente buscando una explicación al comportamiento virtuoso de algunos individuos sin la pretensión de que resulten racionales los argumentos, y descubre que “esa psiquis, espíritu, fuerza o energía puede concentrarse en puntos esenciales o nudos vitales: el ojo, el hígado, el corazón, el cráneo. Pero todas las partes del cuerpo la poseen en

cierto grado, aun cuando estén separadas del conjunto (uñas y cabellos)” (2000: 25).<sup>79</sup> Mosquera está revelando que la anatomía de las nanas concentra puntos de energía o virtudes congénitas cuyas manifestaciones vitales se movilizan a través de los ritmos. Estos últimos son expresiones polifónicas cuyo efecto estará determinado por el órgano donde tenga su génesis. Esas supuestas virtudes generan todo un acto ceremonial, un sistema de creencias que se desliza entre las relaciones cotidianas dentro de la comunidad llegando hasta el establecimiento de nuevas jerarquías y la construcción de una religiosidad popular basada en el goce, el disfrute, a veces en el temor o la veneración de aquellos que se consideran virtuosos y, por lo tanto, “manifiestan poderes excepcionales, paranormales, los cuales utilizan para hacer “el bien”, otros para en ocasiones hacer “el mal” y no hay pocos que no sean sinónimos de mal augurio” (2000: 25).

La religión oficial, siguiendo la tradición judeocristiana, asume al cuerpo humano como un templo, un lugar donde debe morar el Espíritu Santo. Leemos en la Biblia que “¿O ignoráis que vuestro cuerpo es templo del Espíritu Santo, el cual está en vosotros, el cual tenéis de Dios, y que no sois vuestros?” (1 Corintios 6: 19). El texto sagrado, escrito por el apóstol Pablo en carta a los cristianos de Corinto, declara de manera taxativa que el cuerpo es un regalo de Dios a la humanidad y lo pondera como un templo, es decir, un lugar apartado para uso solemne, un recinto para buenas prácticas, una morada espiritual que amerita cuidado y buen trato. Cada cuerpo es un templo que se mueve y transita de un lugar a otro dentro del escenario social donde vive. En el versículo que sigue al anterior, el apóstol escribe: “Porque habéis sido comprados por precio; glorificad, pues, a Dios en vuestro cuerpo y en vuestro espíritu, los cuales son de Dios” (1 Corintios 6: 20). En consecuencia, la religión oficial predica hábitos de buena salud con el fin de proteger el centro de comando del templo de su cuerpo, la mente, el lugar donde habita el Espíritu. Además, procura mantener una mente y cuerpo puros para presentarlos como ofrendas al Creador. En otro orden de ideas, la

---

<sup>79</sup> Debido a esta creencia en espíritus y fuerzas virtuosas, la religiosidad afrodescendiente suele recibir el rótulo de “primitiva”. Mosquera también rechaza esta denominación y prefiere “el término ancestral antes que primitiva por cuanto esta última es emparentada con salvaje o bárbaro, lo cual tiene una carga peyorativa que remite a épocas cavernarias y constituye una legitimación que dio el darwinismo al colonialismo. Con él significamos el conjunto de religiones que florecieron en Africa antes del contacto con el islamismo y con el cristianismo, y que pese a ese encuentro sobrevivieron. A este tipo de religiones las denominamos animistas, con lo cual ‘se designa las creencias en almas o por lo menos, en espíritus que animan la naturaleza’. Ella está conformada por diferentes elementos como son: ríos, selva, minerales y animales. El hombre también se considera parte del mismo universo” (2000: 17).

expresión templo también se usa en sentido común para nombrar los lugares o edificios donde se adora a una deidad o se practica un culto, aquí trabajaremos sobre la perspectiva afrodescendiente de cuerpos como templos o lugares donde habita un espíritu, una fuerza.

Observamos que en *Vean vé, mis nanas negras* el cuerpo femenino se configura como un templo dinámico, en movimiento, a veces se presenta como una fuerza transeúnte ante la cual los hombres se postran para adorarlo, abreven de él y salen saciados, renovados, liberados, renacidos, redimidos. Es un lugar donde fuerzas naturales, energías vitales, virtudes y dones residen de manera instintiva. La mujer que posee el ritmo es considerada una iluminada escogida por la naturaleza para ser depositaria de un espíritu que la eleva misteriosamente y la impele a cumplir la misión de saciar y saciarse. El templo femenino es adorado y presentado como una fuente de poder, un depositario de saberes. No hay una explicación racional para tal veneración como tampoco para la fuente que la contiene. Y los poderes emergen al ritmo de un órgano, y su efecto puede ser interpretado en dos sentidos: como una fuerza centrípeta<sup>80</sup> en tanto que arrastra a los afectados hacia el centro de la fuente que la genera: el cuerpo de la mujer misma. De ahí que la voluntad de los atraídos se torne insuficiente y los sentidos se emboten como si se tratara de una posesión espiritual que solo deja de acezar cuando ha sido satisfecho el deseo; o bien, como una fuerza centrífuga<sup>81</sup> que se mueve desde adentro hacia afuera y que tiende a alejar las entidades que reciben su efecto, ya sea por miedo, confusión o rechazo. Es evidente, también, tras leer los cuentos, que un mismo ritmo puede provocar efectos centrífugos o centrípetos según sea la conexión con la entidad receptora.

Ilustremos el primer caso, el de la fuerza centrípeta. En el ritmo de Honoria Lozano evidenciamos una fuerza inexorable que atrae a los adoradores hacia el centro del templo. Ya señalamos que la negra “disfrutaba cada vez que se sentaba posando los labios de su condé

---

<sup>80</sup> Este concepto, que también es extraído del campo de la física, hace referencia la fuerza que actúa sobre un objeto en movimiento sobre una trayectoria curvilínea, y que está dirigida hacia el centro de curvatura de trayectoria. El término centrípeta proviene de las palabras latinas *centrum*, centro y *petere*, dirigirse hacia. En un sentido más común, es se trata de una flecha que al ser expulsada tiende a seguir una trayectoria circular y y luego es atraída hacia el centro del movimiento.

<sup>81</sup> El concepto de fuerza centrífuga proviene de la física. Se explica como un vector en sentido “saliente” a la circunferencia. De esta forma, se describe una fuerza que tiende a sacar el objeto de su trayectoria circular. Se trata de la tendencia de un objeto a seguir una trayectoria curva mientras se aleja del centro de la circunferencia, es decir que el cuerpo en cuestión salió volando

abiertos, listos para el rastrillo con cualquier superficie que se le ofreciera para sentar” (Posso Figueroa, 2018: 107). El día que llegó hasta la iglesia y se arrodilló ante el confesionario, su única intención era “saber si en la otra vida puedo gozar sentándome con el condé abierto y completo sobre lo que sea, y si usted me dice que eso es pecado, yo le sigo que por qué toditico lo que da gusto lo es” (Posso Figueroa, 2018: 109). La nana está extasiada, alelada, imbuida en su ritmo, a tal punto que teme al pensar que el placer experimentado esté reducido a esta vida corpórea, material, a este universo. El templo femenino, que no es una entidad estática, sino un cuerpo en movimiento, llega hasta el templo eclesiástico hegemónico buscando explicación a su misterio.

Cuando la negra se acerca hasta el confesionario se produce un encuentro de saberes, un diálogo de fuerzas que trae consecuencias imprevistas en la obra. Y sucede que “cuando el cura corrió la ventanita y vio a Honoria, la verga se le entiesó; no supo qué pasaba, no sabía si era pecado, si era un regalo, si era malo, si era bueno” (Posso Figueroa, 2018: 109). El reverendo entra en confusión, sus sentidos se embotan. El misterio de la nana sacude la voluntad del cura y éste inmediatamente siente un remezón en su acostumbrada visión de lo espiritual, poniendo a prueba su castidad. El miembro viril se levanta belicoso y solemne en adoración ante el cuerpo de Honoria Lozano. Las fuerzas naturales enquistadas en la nana someten al joven reverendo y lo atraen hacia el templo sofocante de la negra. Se produce la postración, el ritual, la humillación ante el templo, pues el cura “solo sabía que sentía una arrechera que necesitaba entrar, menear, calentar, botar en el hueco que Honoria mantenía ardiendo de tanto frotar y restregar con el ritmo de su sentar” (Posso Figueroa, 2018: 109).

La atracción centrípeta se realiza en una trayectoria que va desde Honoria hacia el cura y eso explica su incontrolable deseo de entrar, de postrarse ante el templo. Las convicciones del reverendo, por mucho tiempo arraigadas, se ven cuestionadas. Su concepto de pecado, de lo que es bueno o malo, es remecido, enjuiciado por él mismo. El tamiz moral por el que siempre había probado sus acciones y las de los feligreses que llegan hasta el templo católico, ahora se desliza con mayor suavidad y menos rigor porque es su propia voluntad la que se pone a prueba con el ritmo de la mujer. La narradora del cuento presenta una confrontación de saberes –naturales y oficiales–, de hegemonías –el poder de lo femenino y la fuerza de lo masculino–pero en un contexto por lo demás pacífico. Los sometimientos son voluntarios.

El discernimiento del sacerdote es conquistado por la nana, pero no hay una intención colonizadora, tampoco se lee la pretensión de hacerlo su subalterno. Es el católico el que lucha con su inventario de creencias y saberes y cae de hinojos ante el ritmo del condé.

El relato informa que el cura se sumió en la desesperación. Cada que Honoria iba a confesarse se confundían sus sentidos y provocaba que buscara afanosamente cómo saciarse. De día, en la tarde, de noche, en la madrugada, el sacerdote se postraba ante el templo de la nana, en presencia de esta, en el confesionario; o en su ausencia, a través de una placentera y agitada invocación, hasta que el cáliz de su propio cuerpo –el del cura– era derramado como ofrenda ante el templo de la negra. El cura le ofrendaba vida a la mujer, le entregaba su propio vigor, prodigaba su fuerza masculina en asfíxiante ritual. El cuerpo de la nana generó tal excitación en esa humanidad penitente que “abandonó el seminario y los votos de castidad, pobreza y obediencia; pero sobre todo los de castidad; se fue a vivir con una tadoseña jovencita, espigadita, calientica, que hablaba poco, pero que no usaba calzones para estar siempre abierta al calor” (Posso Figueroa, 2018: 114).

El ritmo de la nana doblegó esa voluntad. Su fuerza natural llegó más allá de lo meramente corporal, penetró parsimoniosamente en la visión de mundo del sacerdote y transformó sus saberes. El cura subvirtió sus dogmas y fue conquistado gentilmente por los encantos de este templo. La figura femenina se elevó por encima de las costumbres populares donde el hombre es quien domina, quien doblega voluntades. La nana consigue, quizá sin pretenderlo, alterar el sistema de dogmas del sujeto masculino, sus creencias de hombre primero, de cura después, y sin darle a probar de la miel que emanaba de su templo, bastó solo su movimiento o que el cura se imaginase el movimiento acompasado y sensual de su condé.

Y el tema del movimiento<sup>82</sup> no es un asunto menor en toda la colección de cuentos que nos entrega Amalia Lú. Al concebir los cuerpos femeninos como templos, el ritmo, el movimiento de las nanas, el movimiento de sus adoradores, adquieren la categoría de un ritual solemne con cuerpos teatralizados que siguen el vaivén de fuerzas instintivas. Es coherente con lo que precisaba Moreno en cuanto a la religiosidad popular y su carácter

---

<sup>82</sup> Más adelante volveremos con mayor detenimiento en el tema del movimiento de los cuerpos como un lenguaje que permite construir significados para comprender la forma de concebir el mundo en los relatos de Posso Figueroa.

festivo, improvisado, con capacidad para una gran inventiva. En este relato al ritmo de la nana Honoria Lozano, el narrador se desborda en verbos de movimiento que le conceden un tono acelerado y dinámico a las escenas. La apuesta estética de Posso Figueroa en los cuentos presenta discursos corporalizados. El accionar de las nanas, la manera como se ejecutan sus movimientos incitando a sus adoradores o simples espectadores, la respuesta de los sujetos masculinos igualmente rítmica, secuencial, procesual, como lo ilustra la reacción del cura, expone toda una escenificación de la palabra, una pintura en movimiento. Moreno encuentra explicación a este comportamiento propio de la religiosidad popular aseverando que se produce en el “cerebro emotivo, responsable de las reacciones corporales simbólicas. Especial asiento de lo instintivo, procesador y receptor de emociones (ritmo)” (1987: 17).

El caso de la nana Maximina Mendoza Mina nos pone frente a otro templo con una fuerza centrípeta arrolladora. La virtud emanaba de su clítoris y cautivaba la veneración de los hombres que la contemplaban. La nana gozaba de bañarse en las aguas del río Bebedó y, en complicidad con estas fuentes naturales, vertía sus jugos a la corriente. Tuvo muchos devotos, pero la narradora se detiene en un hombre que al verla fue atraído por su fuerza. El boga, que realmente era un profesor de primaria, se hallaba cansado, abatido por las preocupaciones y el esfuerzo de su oficio –como boga y maestro–, pero la atracción de este templo le resultó sanador, revitalizador, y así se le “desapareció el cansancio producido por el meneo del canalete y la palanca de recatón durante dos días y noches seguidos; se evadió el sueño, el hambre y las ganas de pisar tierra” (Posso Figueroa, 2018: 91). El hombre suplicó una y otra vez ante Maximina para que ella lo dejara probar de su fuente, pero la nana no accedía.

Este cuento tiene una disposición particular. Casi todos los relatos de la colección hablan de nanas que, cuando los personajes masculinos se postran ante ellas, entonces las negras responden y les permiten probar de su virtud, les conceden el milagro de saciarlos; sin embargo, en esta ocasión Maximina se confunde y entra en un soliloquio de preguntas eróticas exponiendo la variedad de amantes que ha tenido. Por un largo rato la nana se pierde de la esfera de lo material y se sumerge en un trance donde ve pasar frente a ella a todos los hombres que ha saciado, los invoca con preguntas respecto a su virilidad hasta el punto de perturbarse a sí misma. Cuando logra regresar de ese estado “el calor que la fue encendiendo, le fue ascendiendo y la envolvió ardiendo” (Posso Figueroa, 2018: 94) le devuelve la fuente

de su virtud y acontece que complace las ansias del profesor Cristino Armija Copete que con devoción la había buscado por orillas y ríos.

El hombre aguardaba acezante y con un espíritu endemoniado la embiste, le absorbe el jugo de su fuerza, se lo roba completamente. El episodio nos recuerda el incidente que se analizó en el capítulo anterior cuando Hermes Candelario, el personaje del cuento “El resucitado” en los *Relatos fantásticos*, se levanta intempestivamente en medio de su propio velorio desatando la estampida alocada de los acompañantes quienes, impactados por la supuesta resurrección del campesino, pisotearon a la vieja rezandera, la supuesta mediadora que realizó todo tipo de rituales hasta lograr traer en sí a Hermes, pero que murió producto de los golpes recibidos. En el episodio de la nana el final es trágico, pues Cristino desgarró la fuente de Maximina hasta desangrarla y causarle la muerte. La mujer muere y al hombre parece resucitarle su virilidad y las ganas de vivir. El templo de la nana es ofrendado en favor del penitente que se postró vorazmente.

La manera como muere la negra establece una concepción festiva de lo espiritual. Hay una fuerza natural en el cuerpo de la mujer, ella es consciente de su poder de atracción y sometimiento a los hombres, se efectúan muchas entregas voluntarias y lascivas de ese don, la nana goza de manera carnavalesca en cada entrega al punto de recordarlas con picardía y humor; finalmente, su muerte ofrece la construcción irónica de una redentora que cede su vitalidad para que el personaje masculino reviva su fuerza varonil. Esta concesión de virtudes que no siempre llega hasta el sacrificio del cuerpo portador de la fuerza ocurrió también con la nana Divina Barceló Mecino, quien era de “hermosos ojos grandotes, negrotos, miradores y escudriñadores, unos ojos de divinidad” (Posso Figueroa, 2018: 75). La narradora la presenta como una entidad divina. La descripción que hace de la nana casi la pondera al estatus de una diosa a cuyo paso se va transformando todo. Su energía, actuando con intensidad centrípeta, resucita cada cosa que ha muerto a su alrededor. Es así que:

Cuando Divina regaba las matas, el agua de la regadera salía llena de la inyección de vida de sus ojos; cuando cocinaba, la sazón de aliños y el sabor caían de sus ojos a la olla en el fogón; barría la casa con la mejor escoba, hecha con sus larguísimas pestañas; planchaba la ropa con una plancha calentada no al calor del carbón sino al carbón de sus ojos; que era más ardiente y mucho mejor; tendía las camas con sábanas

impregnadas con la limpieza de sus ojos y me contaba cuentos de ojos, con sus ojos y solo para mis ojos (Posso Figueroa, 2018: 76).

Como señalaba el historiador Mosquera, esta fuerza la usaba Divina para “hacer el bien” no solo a seres humanos, sino también, a favor de plantas y animales. El tono poético del relato, expresado en sutiles alegorías sobre una diosa humana que hace milagros con los ojos, descubre en este cuento un ensamblaje con algunos elementos de la literatura fantástica de los cuales hablamos en el capítulo anterior sobre Rivas Lara, por ejemplo, lo fantástico-maravilloso, dado que, dentro de la narración, se terminan validando y aceptando los hechos extraordinarios. Allí lo sobrenatural es percibido como natural. En este trabajo no encerramos a la obra de Posso Figueroa dentro del amplio espectro de la literatura fantástica propiamente dicha, pero esta construcción festiva e irónica de la religiosidad en los relatos coincide con lo que subraya José María Merino, en su artículo “La impregnación fantástica: una cuestión de límites”:

Aunque haya literatura puramente fantástica [...], existe también una mayor o menor impregnación de elementos misteriosos provenientes del sueño, la intuición, la mirada poética, la memoria, en la ficción no estrictamente fantástica, de manera que puede haber una extraordinaria variedad en los límites y [...] no está del todo delimitada la entrada al reino de lo fantástico (2002: 28).

Unos ojos que inyectan vida al agua para que esta a su vez resucite cualquier planta seca, que tienen la potestad para limpiar la casa y así procurar la higiene doméstica, que emiten calor para calentar una plancha dejando a la mente la opción de elegir, por contraste, que también producirían frío hasta congelar, pero que, además, comunicaban mensajes con la fuerza en el mirar, remiten a una ficción donde la mirada poética configura un personaje femenino con poderes tremendos operando más allá de lo *non posse*, pues extralimita lo meramente mundano y cotidiano y se instaura en el plano de lo enrarecido, lo animista.

Ante Divina también ocurre la postración, el sometimiento. El relato da cuenta de que Fidelino escuchó un día sobre la existencia de una mujer que tenía magia en los ojos. Entonces, la referencia que entró por los oídos se trasladó hasta su mente y le hizo percibir una fuerza centrípeta intensa que lo atrajo por tierra y mar buscando a los ojos de la negra.



Se narra que el hombre era mudo y que sus ojos eran también su instrumento para conocer el mundo, para escudriñarlo. La fuerza mayor que residía en Divina se activó como un imán que atrae al hierro señalándole el camino a Fidelino, la fuerza menor, hasta que éste la encuentra “sentada en la arena que parecía conversar con los habitantes del mar. Era un intercambio, no de palabras, sino de destellos de ojos, y de olas” (Posso Figueroa, 2018: 80). Y comienza el ritual. El personaje masculino se inclina ante esta energía espiritual para rendirle adoración con los ojos y ofrendarle miradas, de tal manera que “le habló y ella le contestó y se hablaron con los ojos en un atropellamiento que no daba lugar al parpadeo” (Posso Figueroa, 2018: 80). Esta ceremonia descubre una comunicación de saberes a través de los ojos y repite la constante en los relatos que transita desde el reconocimiento de una carencia por parte de los sujetos masculinos, luego la búsqueda afanosa en dirección hacia el templo femenino que los impele y, finalmente, la postración y la recompensa.

La sucesión de momentos descritos en la adoración ante los templos femeninos de *Vean vé, mis nanas negras* nos trasladan, guardadas las proporciones, a la literatura griega con su despliegue de dioses y semidioses con características humanas y una corporalidad casi siempre femenina, con unos humanos que dialogaban con sus deidades, las adoraban festiva y lascivamente, mezclando así el temor, la veneración y el placer mundano. Un caso ilustrativo sucede en la antigua ciudad de Éfeso. Allí se hallaba el encumbrado templo de la diosa Artemisa –o Diana para los romanos–. La ubicación de esta ciudad privilegiaba el paso de muchos viajeros y transeúntes motivados por los atractivos de su arquitectura y su cultura, pero, sobre todo, con el pretexto de adorar a Artemisa. Los libros de historia registran la presencia de bellas jóvenes sacerdotisas que servían en este santuario y cuya belleza atraía a los visitantes en un ritual enmarcado en la satisfacción del placer sexual, trenzados muchas veces en orgías donde los cuerpos de las sacerdotisas se ofrecían al goce desenfrenado de los fieles. Tratándose del culto a la diosa de la fecundidad, la “prostitución sagrada” era celebrada y disimulada la hechicería y la adivinación que se ejecutaba en los alrededores del templo. Al final se devolvían jugosas ofrendas para el sostenimiento del santuario. Aquí hay también una experiencia orgiástica de la religiosidad que, como en las nanas de Posso Figueroa, la percepción carnavalesca e instintiva de lo espiritual da lugar a una vivencia festiva, menos racional.

Contrario al efecto centrípeto que ocasionaban Honoria Lozano, Maximina Mendoza Mina y Divina Barceló, observamos otras nanas que generan una fuerza centrífuga alejando a los suplicantes de su radio de acción. Este alejamiento de los sujetos pone en relieve una serie de subjetividades que pasan por los prejuicios, los estereotipos raciales y la identidad cultural que ya hemos analizado. La nana Bella Paz Murillo Palomeque, la negra que tenía el ritmo en la boca y que, de acuerdo con el relato de Amalia, era considerada la mujer más fea que había en Quibdó y sus alrededores, llega a la sazón para agudizar una seria discusión respecto a la identidad. El narrador la describe como “alta y maciza, de pies y manos grandes como los árboles frondosos; tenía las tetas gigantescas y un nalgatorio que se le movía al caminar como las campanas de la catedral” (Posso Figueroa, 2018: 55). La caracterización que transcribimos de este cuerpo nos pone también en el plano de esas mujeres socialmente rechazadas por su apariencia física. Soportan el enjuiciamiento diario de aquellos que ponderan un prototipo de belleza femenina y reniegan de quienes no se ajustan al molde. Este escenario discriminatorio se produce entre los miembros de su colectividad, la nana “sufría por todas las cosas que le gritaban los negritos cuando salía a la calle” (Posso Figueroa, 2018: 55). Interesante que en el cuento se evidencie el fenómeno de la discriminación, ya no en confrontación negro y blanco, sino como un conflicto generado dentro de una misma cultura y motivado por un asunto de identidad, pues no se respetan ni reconocen las diferencias físicas.

La prosopografía que se ilustra de la nana Bella informa que era “de poco pelo, ojos chiquiticos, nariz aplanchadísima y le faltaban los cuatro dientes del frente, hueco que ella ocultaba con una boca esplendorosa, perfectamente delineada, de labios regordetes que daba la impresión de ser un perfecto capullo” (Posso Figueroa, 2018: 55). Se trata de una mujer cuya belleza es menospreciada por la negredumbre quibdoseña. El cuerpo de la negra es, como señalábamos arriba siguiendo a Giorgi, un dispositivo para tramitar la realidad del individuo en el mapa social y evidenciar situaciones políticas como esta que corre la discusión sobre el tema de la discriminación racial y de género de la dicotomía negro o blanco y la instaura en un microcosmos en el cual persiste este problema social, ahora entre quienes comparten una historia de lucha común y reclaman las mismas reivindicaciones políticas y culturales.

El rechazo hacia la nana debido a su apariencia física permite relevar que la cuestión de la identidad muchas veces ha sido reclamada y discutida entre los sujetos populares, pero sin una conciencia de sus implicancias cotidianas en el plano cultural. El discurso identitario ha sido la retórica para develar situaciones discriminatorias hacia las comunidades afrocolombianas con la mirada puesta, generalmente, sobre sujetos que operan desde una cosmovisión diferente y con distinciones físicas que, gastadamente, remiten al color de piel. Sin embargo, la discusión habría que revisarla, pues dentro de los grupos humanos se van gestando nuevas estructuras de poder, modernas hegemonías, que continúan repitiendo cuestionados estereotipos, incluso aquellos que los mismos individuos han rechazado históricamente. El investigador Laurence Grossberg se muestra un poco hastiado de las discusiones sobre la identidad en el marco de los estudios culturales. Observa que las luchas por el poder se han realizado sobre la base de las “cuestiones de la identidad”. Aclara que su “proyecto no consiste en negar el discurso identitario sino en reubicarlo, rearticularlo situándolo dentro del contexto más general de las formaciones modernas de poder. Mi intención es proponer la necesidad de que los estudios culturales trasciendan los modelos de opresión” (2003: 149). Evidentemente, el debate debe refrescarse, pues las dinámicas culturales y las percepciones en cuanto a lo hegemónico, así como el conocimiento del mundo han resignificado “tanto el «modelo colonial» del opresor y el oprimido como el «modelo de la transgresión» de la opresión y la resistencia. Es preciso que los estudios culturales adopten un modelo de articulación como «práctica transformadora», como el devenir singular de una comunidad” (Grossberg, 2003: 149).

Coincidimos con la persistencia de no subestimar esas luchas que históricamente han enfrentado los afrocolombianos, a quienes en la colonialidad del poder –enciérrase en esto la supuesta poscolonialidad– se les discutió primero si eran humanos, luego se les enmarcó como “raza inferior” y desde allí se les ha encerrado en una inferioridad cultural y social que justifica el carácter subalterno al que se les repliega incluso en las nuevas estructuras hegemónicas. Es la colonialidad del poder, en la que todavía estamos circunscritos, la que delinea esa porosidad de la que intenta liberar Grossberg a los estudios culturales. Primero habría que preguntarse si en verdad se han erigido esas “formaciones modernas de poder” o si se trata de las mismas rancias estructuras, pero maquilladas de modernidad y, entonces, el modelo opresor-oprimido/opresión-resistencia sigue siendo la caldera donde la cuestión de

la identidad determina las luchas de poder pasando de soslayo esas nuevas hegemonías que se construyen dentro de las mismas culturas afrodescendientes.

El caso de la nana Bella, cuyo nombre se contradice por completo debido a la valoración que recibía en su contexto, era un templo que alejaba de su radio de acción a quienes la veían. “Las mujeres que iban con niños pequeños se cambiaban de andén para no tener que tropezarla, pues estos empezaban a llorar al verla, muertos de susto. Las pocas amigas que tenía, la evitaban en público y los hombres en Quibdó nunca se le acercaron, pública ni privadamente” (Posso Figueroa, 2018: 55). Mujeres, niños y hombres huían de la nana. La fuerza de su templo no conectaba con el corazón y la mente de los transeúntes. Se descubre una disputa entre aquellos cuerpos que logran aceptación entre la cultura y se levantan hegemónicos y otros que arrastrando prejuicios sociales resultan relegados. El tratamiento paródico conferido al rechazo que recibe la energía espiritual de la nana debido a su apariencia física ingresa en la obra de Posso Figueroa para demostrar que la percepción del mundo, en este caso, cómo se construye el sentido de lo bello, está mediado en alto grado por la cultura.<sup>83</sup>

El relato de Bella avanza y toma un giro inesperado. Rompiendo los prejuicios culturales, un hombre fue atraído hacia el cuerpo de la nana, él se la encontró y quiso acercársele, pero ella lo alejó de su centro porque se había acostumbrado al desprecio de los transeúntes. El hombre la buscó afanosamente y llegó hasta la casa de la narradora que esta vez habla en primera persona para informar que Bella era su nana y trabajaba en su casa donde todos deseaban que un hombre se le acercara a la nana y la amara. La narradora toma posición frente a los hechos que cuenta, se involucra en la trama y evidencia una relación de proximidad entre ella y la nana que se puede interpretar como afecto, compasión, simpatía. El varón dio con el paradero de la mujer y “decía que venía en champa desde Acandí buscándola en todos los caseríos de la orilla del río” (Posso Figueroa, 2018: 58). Esa supuesta fealdad de la nana fue reivindicada por un hombre común que entró en el campo de acción de ese templo dispuesto a postrarse, pero la mujer lo rechazó. Sucedió que “cuando él se paró

---

<sup>83</sup> Más adelante nos detendremos, siguiendo los postulados de Le Breton, para considerar cómo los cuerpos, los sentidos, se convierten en una inteligencia del mundo, es decir, en modos de conocerlo, pensarlo, representarlo, hacerlo comprensible.

y la miró, Bella Paz cerró la boca, arrugó los labios y le hizo un gesto” (Posso Figueroa, 2018: 59). Al cerrar la boca le estaba negando la satisfacción que deseaba el hombre, la fuente de su virtud por tanto tiempo menospreciada quedó vedada para todos. Apreciamos la situación de una mujer que se sitúa en ese microcosmos estratificado por patrones culturales asociados, para el caso, con la belleza física. Esta vergüenza que experimenta la nana permite entender cómo percibe su situación, la acepta y protesta sutilmente alejando al hombre de su radio de acción.

Otra que generó un efecto centrífugo fue Aspasia Copete, la que tenía el ritmo en las axilas. El preocupante relato dibuja un escenario particular. “Sus axilas tenían un olor penetrante, asfixiante, que empujaba a todo el que se le acercara a salir corriendo de su lado” (Posso Figueroa, 2018: 36). La nana era consciente de su ritmo y de los efectos que generaba en los transeúntes. Ese olor tan enloquecedor provocaba un movimiento brusco en aquellos que se la topaban. Primero se acercaban a ella, pero al percibir el olor, llegaba una fuerza que salía desde la axila de la nana impregnando todo su circuito y alejando a los sujetos que la procuraban. Y la negra, según el relato, buscó todo tipo de ungüentos para aliviar el hedor, pero este la atormentaba más, la replegaba. Hasta que un día probó con las tapas de limón y se restregó con una, con dos, con cuatro. Cuatro tapas de limón fue la medida diaria necesaria para calmar su olor de axilas, pero cuando se acabaron los limones en Quibdó volvió el tormento para la nana Aspasia.

La negra sembró la última semilla de limón, pero esta se marchitó y tras este suceso el espíritu alegre y bailarín de Copete se extinguió. Nótese en este relato la estrecha conexión entre la mujer y la naturaleza. Es la tierra la que controla la vitalidad de la nana, su fuerza. La semilla de su ritmo está anclada en la naturaleza, pues “empezó a secarse al mismo ritmo de los palos de limón. Los que la conocían estaban perplejos” (Posso Figueroa, 2018: 38). La naturaleza dio y la naturaleza quitó. El relato de Aspasia es breve, tal vez demasiado, solamente ingresa en la colección de cuentos para ejemplificar un caso *sui generis* que retrata a una nana cuyo cáliz no es bebido por aquellos que observan su templo, porque se sienten repelidos, expulsados. Claro que el narrador relata que cuando Aspasia se untaba limón en las axilas podía bailar plácidamente y las gentes se sentían complacidas por su destreza. Lo

anterior indica que la reivindicación de la nana, su favorecimiento, fue temporalmente provisto de la tierra misma.

Ahora entendamos la trayectoria operativa de la fuerza de una nana que tiene tanto efectos centrífugos como centrípetos. La narración sobre la nana Miguelina Cuesta, quien tenía el ritmo en el mirar, produce sentimientos encontrados. Se registra que “sus ojos eran chiquiticos, rasgados, de un negro brillantísimo, como de gata en celo. Miraba de frente, sostenido, y con un calor que quemaba a todos los que intentaban mirarla cuando ella los miraba” (Posso Figueroa, 2018: 101). Es claro que la nana era consciente del poder que tenía en la mirada, del calor que quemaba a los mirados por ella, aunque no encontraba una explicación racional para tal misterio de la naturaleza humana. Había nacido con esta condición, así que ella no eligió este don, sino que lo recibió naturalmente. Su madre se hallaba muy preocupada por el impacto que producía la mirada de la nana en las personas con quienes se topaba. Le advertía: “Aconductate, mirá poquito y despacito, caé en cuenta que no toro mundo está preparado para mirate a los ojos y sostenete la mirada sin que les dé tontina. Miguelina, dejá de estar mirando a la gente con esa retadera, mirá como miran todos, dejá ese corrinche de ojo” (Posso Figueroa, 2018: 101). Ni la madre entendía la condición espiritual de su hija y, entonces, le sugiere mirar como cualquier otro sujeto de la comunidad donde vivían.

La fuerza en el mirar<sup>84</sup> viaja desde Miguelina hasta la gente, pero la intensidad de sus ojos resulta irresistible y “la gente empezó a coger miedo a Miguelina; mejor dicho, le cogió miedo a la mirada de Miguelina, es decir, a los ojos con que miraba y palpaba Miguelina” (Posso Figueroa, 2018: 102). La nana tiene en principio del cuento un poder que causa miedo, que repele a los transeúntes, los aleja, los paraliza. El efecto es centrífugo. Otros episodios acentúan lo que venimos aseverando. El narrador nos cuenta, además, que “cuando iba a los matrimonios, las novias siempre se ponían a llorar, diciéndole al cura que se querían descasar; cuando iba a los bautizos, se secaba el agua bendita de la pila bautismal; cuando iba a los velorios, toda la gente se ponía a carcajear” (Posso Figueroa, 2018: 103). En estos momentos

---

<sup>84</sup> Aquí tocamos el tema de la mirada para ilustrar cómo operan las fuerzas centrífugas y centrípetas en torno al templo femenino. Más adelante profundizaremos de qué forma los sujetos femeninos comprenden el mundo a través de las miradas, cómo son miradas las mujeres en el relato por parte del narrador (focalización), por otros personajes tanto masculinos como femeninos y, además, de qué manera se mira la mujer a sí misma.

las consecuencias que acarrea la mirada de la negra eran devastadoras, alborotadoras del orden esperado. Tenía una incidencia negativa en rituales sagrados de la religión oficial, lo que indica que los poderes de su ritmo entraban en pugna con los códigos ceremoniales de la oficialidad. Y esto se ratificó una vez más el día que “le tocó salirse de la iglesia sin que la misa terminara, por solicitud expresa del cura: Miguelina estaba adelante mirando de fijo todo el tiempo a la Virgen con su niño, hasta que sapurrundún, no hubo señor sino niño caído en la iglesia, por no poder sostenerse ese ritmo en el mirar” (Posso Figueroa, 2018: 102).

El relato pone en juego una lucha de poderes, la mirada de la negra entra en el radio de acción de la imagen sacra para la oficialidad y, a juzgar por quien cae desparramada en el piso, parece que vence Miguelina. El cura la aleja del templo eclesiástico y el templo negro, rítmico, femenino, se corre de ese escenario. Sin embargo, en la narración se dice también que “los niños y los viejos querían mucho a Miguelina y eran los únicos que no le tenían miedo a su ritmo en el mirar; los hombres cruzaban la calle cuando divisaban a Miguelina y su mirar” (Posso Figueroa, 2018: 102). O sea que la incidencia del poder que salía de la nana no solo alejaba a mucha gente, sino que también y, contrariamente, atraía a otros hacia el centro de su operatividad, su cuerpo –fuerza centrípeta–. Curioso que sean niños y viejos quienes amaban a la nana y a su ritmo, aquellos que no le tenían miedo y por esta razón se beneficiaban del poder natural de su mirar. Este aspecto recobra relevancia dentro de la obra porque demuestra cómo Posso Figueroa articula el erotismo con la dimensión espiritual de los cuerpos y propone un erotismo que en ese escenario sociocultural se presenta como liberado de peligrosidad. La mirada inocente de infantes y ancianos, el hecho de no sentir repulsión ni maldad en el templo de Miguelina establece un disfrute espontáneo, un gozo nuevo, una visión que se corre de lo habitual y predecible, de lo contaminado por la cultura. Niños y viejos concentran su percepción en la mirada de Miguelina y entonces el mundo a su alrededor desaparece y con él sus valores establecidos, solo queda el cuerpo de la nana que atrae su atención. La mayoría mira a Miguelina siguiendo los códigos preconcebidos demarcados por el miedo hacia esa energía inexplicable.

Cuando Miguelina “iba al hospital, a visitar a sus viejos enfermos con catarata y a sus niños con mal de ojo, todos los enfermos se reían y empezaban a mejorar y cuando iba al cementerio, se formaba una conversa y todos los muertos le contaban cómo la estaban

pasando en el más allá” (Posso Figueroa, 2018: 104). Niños y viejos, los extremos de la vida, los límites de la inocencia y la bondad, son sanados, resisten y reciben milagrosamente la fuerza de la nana; y los muertos, la ausencia de problemas y maldad, según el relato, dialogan con Miguelina compartiendo experiencias. El hecho fantástico releva el poder de la negra por encima de lo racional y lo instauro en el plano mítico. Solamente al final del cuento la nana encuentra un hombre llamado Uldarico Mena, a quien al principio halló como sin vida, débil y sin fuerza en el mirar. El hombre se siente alejado del centro del ritmo –efecto centrífugo–, pero la nana se le acerca, lo acaricia como queriéndole transmitir vida, lo cuestiona, dialoga con él sobre sus carencias, trabaja con su mente y le tomó de la mano muy fuertemente hasta que el hombre “sintió que se inundaba al palpar ese calor” (Posso Figueroa, 2018: 105). Miguelina le inyectó vitalidad, la mujer le transmitió su saber, y ahora se siente irresistiblemente atraído hacia la nana –efecto centrípeto– a tal punto que “la llevó a su casa, la metió en su cama, le dio borojó y aprendió a palpar todo con los ojos d Miguelina. Con la piel de Miguelina, con el calor de Miguelina y aprendió casi de memoria todo, todo con el ritmo que tenía la nana Miguelina en el palpar con solo mirar” (Posso Figueroa, 2018: 105). El accionar de la nana Miguelina nos pone frente a un agente mediador, vivificador, un templo que manifiesta su fuerza en sentido centrífugo y centrípeto.

Cerramos este apartado sobre la religiosidad en *Vean vé, mis nanas negras*, estableciendo que en los cuentos se realiza una resignificación del cuerpo femenino utilizado como dispositivo a través del cual se tramita una exaltación de la mujer, de modo que se supera la mirada habitual como objeto del deseo y el placer masculino que lo relega a la categoría de sujeto subalterno, marginalizado. Como señala Giorgi, “el cuerpo se torna, en este sentido, un lugar de intersección entre los discursos culturales y una multiplicidad de discursos que exponen un revés o una zona de opacidad respecto de las tradiciones culturales (2015: 66). Aquí se representa una mujer empoderada y portadora de saberes que van desde lo cultural hasta lo religioso. La figura femenina recibe la veneración masculina y se genera una insaciable necesidad por alimentarse de esos saberes. El cuerpo de la mujer negra se presenta paródicamente como un templo al cual le ofrecen honra y exaltación, configurando, de este modo, narrativas que reconstruyen los afectos y proponen nuevas maneras de conocer el mundo.



### 4.3. Resignificación de femineidades y masculinidades: genitalidad y retórica amatoria en *Vean vé, mis nanas negras*

Los relatos de *Vean vé, mis nanas negras* se presentan a la manera de un tejido finísimo y complejo de distintos modos de percibir el mundo, en términos de Posso Figueroa, un *frivolité* de representaciones. En la obra hay un entramado de juegos de poder. Se entrelazan episodios antojadizamente cómicos acontecidos en ambientes naturales enrarecidos y con sujetos pendulares entre lo fantástico y lo real. En los cuentos se tensan relaciones entre hombres y mujeres movilizadas por el deseo erótico, el placer del cuerpo, provocando un despliegue de vivencias cotidianas que anudan las definiciones sobre lo masculino y lo femenino.<sup>85</sup> Se descubren identidades y se enraízan hegemonías. La mujer negra es puesta en diálogo con las energías de la naturaleza, su cuerpo demarca el ritmo que el río y la selva ha de bailar mientras ellas los someten. Los ritmos de las negras operan una reingeniería en la humanidad masculina y suscitan un nuevo orden social.

La nana Fidelia Córdoba es la primera que entra en escena en el libro e ilumina una figura femenina imponente con un liderazgo natural. Controla el orden en la embarcación donde viajan amalgamados hombres y mujeres. En las comunidades chocoanas son los varones quienes actúan como lancheros y bogas, si se lo piensa como un oficio. Las mujeres que cogen la palanca para remar lo hacen asumiendo una tarea doméstica esporádica, generalmente apuradas por la ausencia de una figura masculina que sostenga el hogar. En la champa del relato es la mujer quien toma el control. Ella soporta una triple carga semántica y cultural. Es mujer, es negra y es nana. En este escenario el asunto racial se pasa de soslayo, pues todos los navegantes son negros también.<sup>86</sup> La atención se centra en el hecho de que es

---

<sup>85</sup> El investigador Ángel G. Quintero encuentra que en sociedades donde las cuestiones raciales generan porosas discusiones, entonces afloran otras dimensiones de lo social, lo político y lo cultural que resultan de urgente tratamiento. Así las cosas, “las relaciones de género (que exhiben –como las de raza– manifestaciones somáticas evidentes) son tan importantes en la reproducción de los rasgos físicos, su presencia multifacética en cualquier análisis cultural tiene, en sociedades segmentadas en términos raciales, una importancia adicional de enormes significados para toda relación interpersonal” (Quintero, 2020: 340).

<sup>86</sup> En *Vean vé, mis nanas negras* la lógica racial entre los personajes ofrece una dinámica que varía en las interacciones humanas y a veces permite dilucidar reacciones distintas cuando todos los que entran en escena son personajes negros o en los casos donde las vivencias se producen entre sujetos de distintas etnias. La obra descubre la formación de estereotipos y jerarquías movilizadas por la cuestión racial. Atrás nos detuvimos en la discriminación de la cual fue víctima la nana Bella Paz debido a sus rasgos físicos considerados como feos, habitando incluso entre miembros de su misma etnia y compartiendo una cultura y una historia. Posso Figueroa

una mujer la que subvierte el estereotipo de atribuirle al varón el rol “natural” de dominador y salvador. La narradora, que se identifica como del género femenino, focaliza su atención en Fidelia, en sus tetas, fundamentalmente, y relata que todos estaban a la intemperie, atemorizados, los hombres lancheros habían perdido todo dominio de la situación, resignados a lo peor. Aparecen los pezones de las tetas de la nana y, afortunadamente, son “el orientador, el rutero, la salvación de cuantos perdieran el rumbo en el agua o en la tierra” (Posso Figueroa, 2018: 17). Las jerarquías que generalmente se establecen en el microcosmos de una champa ponen en la cúspide a los pezones de Fidelia, los únicos salvadores de esa posible tragedia. La narradora relata la escena usando sustantivos como “orientador”, “rutero”, “salvación” y “rumbo”, los cuales remiten a un mismo campo semántico: esperanza y esperanza en el río. Se establece una alegoría de la salvación para todos los navegantes representada en los pezones de Fidelia. Los hombres avezados en el arte de remar, pescar y resolver tragedias valiéndose de sus habilidades, su fuerza y su poder, ahora reconocen su impotencia frente al cataclismo inminente y encuentran su guía y orientación en los dones que posee la mujer.

Este episodio de la champa, donde la figura femenina es la dominante, se repite por momentos en *No Give Up, ¡Maan! ¡No te rindas!* y *Relatos fantásticos*. En la novela de Robinson Abrahams las mujeres negras no tienen tanto protagonismo, pues, en un escenario caracterizado por la esclavitud y la explotación de las plantaciones, las esclavas eran solo un instrumento de trabajo. Su rebeldía estuvo enmarcada en ese apego y defensa de las costumbres y tradiciones heredadas de África. Las esposas de los plantadores, por su parte, permanecen opacadas durante la novela, no influyen de manera evidente en las transformaciones de la isla, al menos sus aportes no son reconocidos por parte de sus maridos. A ellas se las juzga por un código de honor muy estricto, mientras que a ellos la sociedad les acolita cierto libertinaje. Eran blancas y supuestamente libres, sin embargo, su voluntad permanecía sujeta a la de sus maridos, otra forma de esclavitud, aunque con mayor prestigio en una sociedad incipiente dominada por varones. Contrario a estas señoras de hacienda, la joven blanca Elizabeth, como lo reseñamos en el segundo capítulo, ingresa en la isla Henrietta de manera casi providencial y su injerencia en esa sociedad polarizada en lo

---

revela ciertas opacidades en la cuestión racial que muchos escritores afrocolombianos soslayan, en muchos casos, intencionalmente.

económico y lo cultural la hemos planteado aquí como una mediación espiritual y social que no se adhiere a ninguna de las cosmovisiones en pugna dentro de la isla, sino que procura ciertas negociaciones de saberes. En cambio, en los *Relatos fantásticos* de Rivas Lara aparece la escena del bus escalera que fue analizada inicialmente en el capítulo anterior para encallar en las sensibilidades que se descubren alrededor de la brujería y la superstición. Se presenta a “una mujer morena de pelo ensortijado, facciones indígenas, cuerpo enjuto, mal encarada y vulgar, de entonación neutra” (Rivas Lara, 2006: 37). Nos remite a un escenario ordinario, cotidiano –un bus escalera– que salió de Quibdó con destino a Medellín. A pocos kilómetros del recorrido se sube la dama con una conducta imponente, altanera. La mujer se sienta en el puesto que escogió a su arbitrio y, cuando es requerida para que pague el precio del tiquete de viaje, ella se niega con un tono y actitud desafiantes. Quería encubrir su falta de recursos económicos apelando a la soberbia. La mayoría de los pasajeros del bus son hombres. Ante este comportamiento “el ayudante irritado se le acercó con brusquedad y trató de arrancarla del asiento, pero no pudo. La mujer pesaba como un saco de plomo. Sorprendido y confuso no le quedó más que disimular su enfado y su impotencia” (Rivas Lara, 2008: 39). El ayudante intentó imponer su fuerza varonil, su brusquedad, dando por sentado que saldría airoso ante la supuesta debilidad de la mujer. Como en el relato de Fidelia Córdoba, la figura masculina esperaba mantener el control de todo, pero se enfrenta con los atributos de una mujer que poseía una fortaleza extraña y virtudes que, como los pezones de la nana Fidelia, estaban sustentados por una fuerza instintiva, mágica, inexplicable, que ridiculiza al varón y debilita su papel hegemónico dentro del bus.

Más adelante en el trayecto la mujer se baja para cumplir con necesidades fisiológicas y misteriosamente el bus sufre una avería. Solamente a su regreso y ante su anuncio: “ustedes no están varados. Conductor, le sugiero, para bienestar de todos, pasar a la cabina de mando. Súbanse, compañeros, que nos vamos” (Rivas Lara, 2008: 41), el bus arrancó. Ella fue subestimada por todos. Su condición de mujer, el no haber pagado el pasaje, su demora en el receso, su desconocimiento sobre cuestiones de mecánica y su actitud desafiante, provocaron el desprecio de los viajeros en este bus, “pero sin otra alternativa se subieron al vehículo. El conductor hundió el acelerador y el motor arrancó. “Milagro”, exclamó la mayoría. Y reanudaron la marcha (Rivas Lara, 2008: 41). El narrador cuenta que de allí en adelante ella tomó el control sobre las decisiones que se tomaron dentro del bus respecto a qué música

escuchar, quién debía cantar o hacer ruido, cuándo volver a parar. El hálito de misterio que se desprendía de su humanidad, la firmeza de su voz y la correspondencia entre sus predicciones y lo que le acontecía al bus resultaron en la imposición de su voluntad por encima de los hombres acostumbrados a mandar en este escenario. El relato de Rivas Lara como el de la nana Fidelia en la champa comparten la caracterización de mujeres con un empoderamiento respaldado por fuerzas mágicas que se proyectan desde el cuerpo de las féminas operando sobre el espacio físico donde se mueven y reestructurando la jerarquía preconcebida donde lo masculino está siempre en función de mando.

La focalización narrativa con la cual se presenta el relato de Fidelia Córdoba, y que se repite en toda la obra, poniéndose la lupa, principalmente, en los retratos femeninos y la resignificación en el rol de la mujer, difumina lo masculino y reubica la masculinidad quitándole la fuerza imperativa con la cual se han construido los personajes varoniles en la literatura afrocolombiana. La poética de Posso Figueroa está reinventando el imaginario popular, lo preconcebido en cuanto a lo que se espera de un sujeto para que apruebe la categoría de masculino. Este primer cuento, por ejemplo, describe a unos hombres que sienten miedo frente al peligro inminente, que reconocen sus limitaciones humanas aun tratándose de un escenario donde habitualmente son expertos y acostumbran exhibir con prepotencia sus habilidades como bogas. Pero esta vez el motorista tuvo que reconocer que “él no sabía qué hacer, y lo que es peor: no sabía dónde estábamos” (Posso Figueroa, 2018: 18). Inmediatamente el narrador releva la acción salvífica que ofrece la mujer y, por contraposición semántica, se destaca el carácter heroico de la nana, pues “empezó a oscilar la brújula de los pezones de las tetas de la nana Fidelia, hasta que se detuvo cuando el retráctil pezón izquierdo señaló un vado en el río, un bamboleante y rítmico vado por donde se fueron sumergiendo una por una todas las gentes atrapadas en la creciente del río Sipí” (Posso Figueroa, 2018: 20). Los hombres corren y gritan al igual que las mujeres navegantes reconociendo su fragilidad y la igualdad de condiciones entre humanos.

Consecuente con lo anterior, estamos frente a una categoría de hombres protegidos por las mujeres y obligados a tomar conciencia de sus evidentes limitaciones –las de ellos–. Una revisión a la obra nos enlista otros episodios especiales como el de Olimpo Cárdenas, el cantante famoso que visitó el Teatro Quibdó, donde, al verlo Olegaria Copete, se enamoró

de inmediato. El hombre se convirtió en su amor platónico, aunque se trataba de una pasión fugaz. Era un tipo altivo y muy bien acicalado, un dandi con modales incómodamente refinados. Lo sucedido el día de su despedida en el hidropuerto improvisado en pleno río Atrato descubre su debilidad. Nuevamente el escenario es una champa atestada de personas de ambos géneros. El cantante hacía alarde de su porte y gala, pero dentro de la embarcación las circunstancias lo pusieron a merced de una mujer cuando la champa “arrancó, con todos los pasajeros de pie, las mujeres con sombrillas para protegerse del sol, muy erguidas” (Posso Figueroa, 2018: 62). La narradora nuevamente insinúa un contraste entre mujeres y hombres. Las primeras, seguras, tranquilas, con el control de la situación. En otro plano, un hombre bonito, pero vulnerable, que pierde el equilibrio y se desorienta por segunda ocasión:

La cara de horror de Olimpo Cárdenas era casi risible; agarraba la blusa de una negra gorda de tetas grandes que iba a su lado y no debía tener ni idea de quién era el engominado del sombrero por la cara de desagrado que ponía cada vez que él le sujetaba la blusa, desacomodándole las tetas. Olimpo Cárdenas muy seguramente pensaba que, en caso de naufragio, esas magníficas tetas podrían ser el mejor de los salvavidas (Posso Figueroa, 2018: 63).

Otra vez son unas tetas las que soportan el peso de la masculinidad que flaquea aparatosamente. El trayecto navegado fue corto, pero bastó para resquebrajar la fortaleza del hombre y ponerlo en sujeción pueril ante una mujer. Los atributos sexuales de la navegante, que no trastabilla, son el punto de equilibrio para el hombre; de este modo se plantea la discusión en cuanto a que el cuerpo humano ofrece un sistema de comunicación que se actualiza a medida que transitamos por el mundo. La percepción masculina en relación con el cuerpo femenino se corre de lo sexual y lo asume como un salvavidas, un punto de soporte ante la debilidad propia. La figura del dandi es recurrente en la literatura canónica. En estos relatos casi siempre la focalización se pone sobre la belleza masculina en altiva hegemonía frente a la fealdad o la debilidad de las mujeres rendidas prontamente ante la sensualidad del hombre. En el cuento de Posso Figueroa se recrea a una mujer que cae febrilmente delante de los encantos de este varón, pese a no ser correspondida, pero luego se presenta un episodio vergonzoso donde la figura varonil es débil, vulnerable. Ahora depende de unas tetas grandotas y bamboleantes a las cuales se sujeta mendicante como si se tratara de una escena

infantil. La narradora llega al extremo de la burla y el sarcasmo para acentuar la fortaleza de la mujer en contraposición con las limitaciones masculinas.

Regresemos a la champa donde viaja Fidelia Córdoba. Ahí es ella la portadora de esperanza, pero se trata de una mujer que desempeña el oficio de nana y que socialmente se le ubica en el plano de quien recibe órdenes y está empleada para que sirva. En los cuentos hay una reivindicación de la figura de la nana. No se les presenta como seres pasivos o silenciadas por la rutina diaria que implica el trabajo doméstico y la casi implícita subalternidad supuesta por su oficio. No. La autora las ubica en el plano de portadoras de saberes. En los paratextos al inicio del libro podemos encontrar suficientes ilustraciones al respecto. Confiesa Amalia Lú que “mis nanas negras llenaron de fantasías las interminables tardes plenas de relatos bulliciosos, acariciándome, al mismo tiempo que borboretaban las palabras en zigzag” (2018: 16). El uso del sintagma nominal “mis nanas” con un determinante posesivo en favor de quien habla –la misma Posso Figueroa– aunado a lo que vemos en muchos cuentos, cuando se les concede la voz a las nanas y ellas usan la expresión “vea vé, mi niña” o simplemente, “mi niña”, ilustran una cercanía afectuosa entre la nana y la pequeña que está a su cuidado. Hay caricias tiernas y toda una oratoria que fluye de la boca de la nana, de sus saberes, de su conocimiento sobre los ritmos del cuerpo que se depositan paulatinamente en los oídos de la menor. La nana se posesiona de la palabra, la niña escucha extasiada. La nana relata, la niña se va descubriendo y reconociendo en su propio cuerpo esos ritmos que hasta entonces, hasta el discurso de la negra, estaban dormidos, en anonimato. Hay un traspaso de creencias, un inventario de imaginarios que se tramitan por medio del ritmo de la palabra.

Si las nanas negras de Amalia Lú tenían esas libertades era porque en esa microsociedad –Quibdó o el hogar de los Posso Figueroa– se les respetaba y se les permitía el ingreso a las familias como ayudadoras en la educación de los niños y jóvenes. Confiesa la autora en su nota biográfica que “mis nanas negras me enseñaron a disfrutar al milímetro la riqueza del cuerpo, me metieron en el corrinche de gozar con todos los ritmos que tiene mi cuerpo” (Posso Figueroa, 2018: 16). Consecuente con estas declaraciones, encontramos que en los relatos la narradora es el *alter ego* de la escritora. En casi todos los cuentos habla en primera persona y confiesa minucias familiares, secretos domésticos en relación con el accionar de

las nanas como cuando menciona que “todo mundo en mi casa tenía que comer la dieta blanda de la nana Bella y nadie nunca reclamó otra cosa, no sé si por solidaridad o porque todo lo que preparaba además de ser blando era delicioso” (Posso Figueroa, 2018: 57). El cariño, el reconocimiento y el respeto prodigado a estas mujeres son un ejemplo de inclusión familiar y social que reivindica la dignidad de quienes se dedican a este oficio. En el cuento de la nana Ro la narradora afirma que “su mamá la dejó a los 13 años al servicio de Maya Figueroa, mi mamá” (Posso Figueroa, 2018: 139). Se trata de mujeres con una historia auestas, por lo regular una historia de abandono por parte de sus padres o de sus maridos. A ellas les ha tocado trabajar fuerte para conseguir el sustento diario suyo y para su familia –probablemente numerosa, llena de hijos no reconocidos por sus padres–.

En la historia de las familias chocoanas abundan los casos de mujeres dedicadas al servicio doméstico en hogares, por lo general, de gente blanca recién llegada a este territorio y con dinero. Desde antes de la constitución del Chocó como departamento, la hermética estratificación social daba cuenta de una clase alta, blanca y letrada en contraste con un estrato social pobre e iletrado compuesto por la gente negra. Un gran porcentaje de la población femenina afrodescendiente mayor de edad estaba ocupado por madres cabeza de hogar a las cuales, sin muchas alternativas laborales, les tocaba emplearse en el servicio doméstico de familias blancas. Las historias populares, así como la pluma de escritores como Rogerio Velásquez, Miguel A. Caicedo y Rivas Lara están repletas de narraciones que desnudan el trato denigrante infligido a las señoras del servicio que iba desde violencia física por parte del señor y la señora del hogar hasta acoso sexual y maltrato psicológico protagonizados por el jefe y solapados por su esposa. Destacábamos en el capítulo dos, a partir de la novela de Hazel Robinson, las violaciones que sufrían las negras esclavas por parte de sus amos blancos en un escenario colonial. Al trasladar el foco hacia el escenario poscolonial, efectivamente se continúan registrando episodios de violaciones a las empleadas del servicio, con las subsecuentes bastardías que la sociedad suele silenciar o aceptar como un caso recurrente y, en consecuencia, naturalizado.

Entonces, cuando la narradora destaca que “la nana Diosa era una institución en mi casa; había sido la nana de Augusto Posso, mi papá, y se quedó con nosotros toda la vida viéndolo crecer a él y después a las hijas de él” (Posso Figueroa, 2018: 168) está asumiendo, con esa

y las otras líneas transcritas, una proximidad afectiva y una posición política desde la literatura en defensa de estas trabajadoras vulnerables que a veces son despedidas sin justa causa y no cuentan con las mínimas garantías laborales. La nana Diosa tenía autoridad en la casa de los Posso Figueroa. Sus saberes y servicio tenían el reconocimiento merecido. En suma, la escritora ofrece en sus relatos, a través de la voz narrativa, todo un homenaje a las nanas y configura retratos de mujeres trabajadoras, hábiles y transmisoras de conocimiento.<sup>87</sup> También Jaime Arocha, en su escrito a manera de prólogo de la obra, resalta que los cuentos de esta colección son “de erotismo, pero, sobre todo, de las alegrías rebeldes y palenqueras que habitan las almas de esas nanas quienes con tan solo pisar el suelo hacen que el paisaje de selvas, ríos, lluvias y soles vibre con el ritmo que llevan sus cuerpos” (2018: 13). Arocha ensalza a las nanas reconociendo su carácter festivo y también su franca rebeldía, la misma que aflora en los ritmos de sus cuerpos.

Así mismo, funge como líder la nana Ismenia Marmolejo, la que tenía el ritmo en la angarilla.<sup>88</sup> El retrato que se hace de ella le concede un doble ritmo: el de la palabra hablada porque era experta en pronunciar glosas paseadas en medio de grandes aglomeraciones de gente, y la fuerza impetuosa que representaba su angarilla desafiante. Se dice que “se alquilaba para glosar aprovechando la altura y extensión de su angarilla con la mano apoyada por el dorso con las yemas de los dedos hacia arriba” (Posso Figueroa, 2018: 81). La mujer había cultivado una habilidad magistral con la oratoria aprovechando sus virtudes físicas e intelectuales. La narradora es minuciosa en los detalles y los presenta con una aguda teatralidad relevando la brillantez de la nana y su prodigalidad con la palabra.

A Ismenia la contrataban para glosar mujeres casi siempre por razones amorosas, líos pasionales. Su empoderamiento estaba representado en la habilidad para construir y

---

<sup>87</sup> Santiago Canevaro también se interesa, para el caso argentino, en esas relaciones afectivas marcadas casi siempre por las desigualdades, que se desarrollan en el seno de las familias en la interacción con las empleadas del servicio doméstico. En su artículo *Afectividad, ambivalencias y desigualdades. Apuntes para pensar los afectos en las relaciones sociales en el servicio doméstico de Buenos Aires* explora esas proximidades y distanciamientos que se generan en la intimidad familiar y que desembocan en relaciones ambiguas, cómplices y/o antagónicas (2016).

<sup>88</sup> Aquí el uso de la palabra angarilla no hace alusión al sentido corriente entendida como una camilla o parihuela usada para cargar enfermos, transportar personas o como medio para transportar figuras religiosas durante las procesiones, no. En la obra se refiere a la curvatura que se forma entre la parte final de la espalda y el comienzo de las nalgas, la cual demarca la voluptuosidad en el cuerpo femenino.



pronunciar diatribas donde no solo sobresalía el contenido de la prosa en términos de ofensas, hipérboles, símiles y sarcasmos, sino también, el histrionismo de una mujer que conocía la comunicabilidad de su cuerpo con acento en su angarilla. El movimiento de su figura, esa kinésica rítmica que transmitía dominio, seguridad y sabiduría, aunado, de acuerdo con la narradora, a la habilidad para acercarse y alejarse de los espectadores, demarcan un aprovechamiento del espacio físico con el propósito de escenificar el poder de una fémmina. El tipo de mujer que configura Ismenia Marmolejo esboza un erotismo destilado de su cuerpo y su sabiduría popular.

La fuerza y voracidad de sus argumentos hilvanados a la sazón del momento e instigados por la algarabía de los transeúntes reunidos en torno a una mujer demarca la representación de personajes femeninos con poder en su contexto. Una de sus glosas inició con la prolija preparación de la protagonista y el ambiente. Su actitud era retardadora y, entonces, se movió “con pasos lentos en el terraplén, frente a la casa de Zunilda; cuando vio que se aglomeraba la gente, respiró hondo, irguió las tetas, adelantó la pierna derecha, apoyó el talón de su pie desnudo contra el suelo mientras los dedos se movían como abanico, se puso la mano en la angarilla y voceó” (Posso Figueroa, 2018: 84). Cada pormenor demuestra que la nana conocía las expectativas de la gente que la observaba, los patrones de comportamiento de una cultura en la cual la oralidad se destaca sobre la escritura y su fuerza se entremezcla con los movimientos corporales y la gestualidad hiperbólica, pero, al tratarse de una mujer, la gracia de su cuerpo, en este caso el meneo de sus tetas, el apoyo de sus piernas y la curvatura exuberante de la angarilla, le añadían al discurso de Ismenia una imponentia al tiempo que era agasajo para la vista del público. La diatriba adquiriría un pico palpitante que la nana aprovechaba para jugar con su cuerpo y proveerle al público una prueba de su erotismo. Sucedió que la mujer llevaba “la narga pelada porque si la glosa se pone muy dura, se debe finalizar levantándose la farda a la altura de la angarilla para que los pollerines le hagan corona a la narga y con eso se acaba la glosa, porque después de narga pelada no se debe decir más nada” (Posso Figueroa, 2018: 84). El discurso de la dama tenía una gran fuerza argumentativa en sus movimientos y la exhibición de su cuerpo. Si bien muchos oradores cierran sus proclamas con frases célebres y apuntes brillantes, Ismenia tenía de colofón una “pelada de narga” que alebrestaba los ánimos y acribillaba las razones de la destinataria.

El contenido de la diatriba discurría en la enumeración de preguntas que iban cuestionando la intimidad vergonzosa de la mujer glosada:

¿Quién es? ¿Cómo llama la que vive en esta casa de balcón verde?

¿Quién es? ¿Cómo se apellida la que se da aires de dama?

¿Quién es? ¿Cómo llama, cómo se apellida la que por más señas le gusta el hombre ajeno, persigue al hombre ajeno?

¿Quién es la que va a misa, blanquea los ojos y comulga después de haber cogido hombre ajeno?

¿Quién despachó al marido con tres pesos para que le quedara la cama libre para comer hombre ajeno?

¿Quién es esta relandaria que no respeta el hogar del hombre ajeno? (Posso Figueroa, 2018: 85).

El fragmento, presentado a la manera de una anáfora, pretendía llamar la atención de los espectadores hacia la mujer satirizada. Cada línea cierra con una epifora provocando así un efecto sonoro dada la repetición de los versos. La mujer que tenía el arte de glosar cultivaba la palabra y también la improvisación. Este hecho literario remite a la sociedad medieval con las plazas abarrotadas de trovadores y juglares contando historias, a veces cantadas o simplemente recitadas a pie juntillas teniendo como ingredientes indispensables la gracia, el ingenio y la capacidad de inventiva por parte del poeta. La idea siempre fue impresionar a las masas y contar las hazañas y hechos cotidianos con el lenguaje y la teatralidad de la cultura popular. Con el relato de la nana Ismenia la escritora chocoana introduce el género de la glosa popular dentro del cuento y esta amalgama literaria descubre un derrotero de usos y costumbres en estos escenarios afrodescendientes. La glosa tenía un segundo momento que seguía a las preguntas inquisidoras y satíricas. Aquí entra la respuesta cargada de sarcasmos:

Vean vé, mi gente, la que le gusta el hombre ajeno vive en la casa del balcón verde. Llama Zunilda, se apellida Córdoba, tiene dos hijos a los que debía respetá y está demasiado vieja para andar en estas calenturas.

Zunilda Córdoba, cogé juicio, dejá esa arrechera tardía, dedícate a tu casa, a tus hijos.

Zunilda Córdoba, no dañés ese hogar, no cojás esos niños. Soltá ese hombre, no te sentés en esa tienda, pero sobre todo no toqués la pesa (Posso Figueroa, 2018: 85).

Los señalamientos tenían como propósito exponer en la plaza los defectos de la mujer a quien iba dirigida la glosa. Llama la atención el carácter moralizante del relato. La glosadora también debía ostentar unas características éticas que respaldaran sus argumentos y su posición como líder moral dentro de ese entorno. El relato es aleccionador y ofrece una reflexión respecto a pautas de comportamientos aceptadas o no entre la comunidad.

La glosa paseada, incluso bajo la lluvia, delante de un público expectante, pretendía reivindicar a la mujer agraviada y dictar una lección moral a los asistentes. Sin embargo, todo el peso de la justicia popular cae sobre la mujer satirizada, pero el relato no registra que el hombre inmerso en esta disputa pasional recibiera una reconvención. Los argumentos de Ismenia Marmolejo acusan a la mujer de “dañar un hogar” y “robarse un marido ajeno”, lo que de manera implícita excusa al varón e incluso lo victimiza, pues pareciera que fue robado contra su voluntad. Estos lenguajes insinúan que, si bien el relato demarca una zona de poder femenino, también ilumina resquicios por donde penetran discursos que ubican al hombre a la altura de un trofeo que la mujer debe cuidar celosamente para que no se lo roben, pues el hecho de tenerlo consigo le agrega valía a su existencia.

Empero, podemos establecer otra categoría en esta construcción de femineidades en *Vean vé, mis nanas negras*: la mujer lujuriosa. Este prototipo arropa a todas las nanas de la obra, pero en algunas se desborda hábilmente. Ya habíamos analizado la fuerza centrípeta que ejercía Maximina Mendoza Mina sobre los hombres que la rodeaban. Atrás señalamos que cuando el boga la pretendió la nana se resistió en principio, pues sus sentidos se embotaron, ella se confundió y entró en lo que aquí denominamos *arrobamiento erótico inquisitorio*, dado que se viene en una serie de preguntas dichas con desparpajo que cumplen en la narración tres funciones: 1. Enlistar la cantidad de amantes que ha tenido la nana. 2. Presentar las particularidades eróticas propias de los hombres que han gozado el ritmo de la mujer. 3. Describir formas, estilos y episodios amatorios en la trayectoria libertina de la dama. En esta especie de trance sus pasiones se desenfrenan recordando líricamente las categorías de los amantes que ha tenido y los intrínquilis de las gestas amatorias que ha protagonizado. Se

cuestiona a sí misma buscando las razones de su no querencia momentánea y con cada respuesta transita la geografía de su erotismo y poetiza la genitalidad masculina:

¿Será porque no es viril?

Muchísimas bocas acompañadas de cuerpos más débiles y manos menos diestras dibujaron un diapasón a lo largo y ancho de su anatomía [...].

¿Será porque no tiene mendó?

La mayoría de las bocas con sus lenguas se dejaron caer al vacío rápidamente, fugazmente, sosamente, sin perpetuar la sensación de caída [...].

¿O será porque no controla el descontrol del movimiento?

Y se le aparecieron los que desde el principio le dan rapidito, aparentando un ardor lejano.

¿Será porque no tiene agua en la boca?

Y visualizó gran cantidad de lenguas, secas como de desierto, pero sin arena.

¿Será que no ejercita la ventosa?

Y se acordó de las bocas inexpertas con un tremendo miedo a succionar (Posso Figueroa, 2018: 91).

Este soliloquio inquisitivo devela cómo la mujer ha conocido al otro a través de las entradas y salidas de su anatomía. Estamos frente a otra forma de cuestionar la relación del cuerpo con el mundo y de enfrentarse con la otredad. Las pasiones se convierten en la llave que conecta subjetividades, son la bisagra que relaciona los estímulos que el otro prodiga. Como señala Ana Del Sarto, “las pasiones, torbellino de pulsiones y afectos que nos confrontan con atracciones irresistibles, desafían a cada instante la propia configuración de subjetividades, el ordenamiento significativo que nos organiza y nos da sentido” (2012: 52). El fragmento del cuento dibuja una mujer deseosa de ser saciada que reniega de la escasa creatividad masculina. Mientras ella se entrega enajenada al placer sexual su memoria da cuenta de sujetos masculinos acostumbrados a la monotonía, ignorantes de su propia sexualidad. Aquí la narradora descubre una mujer lasciva, experta en las artes amatorias contrastando risiblemente con un listado de hombres cansados, tiesos, asustadizos. La mujer se arroja como una maestra del hedonismo recobrando por fragmentos las escenas sexuales de su

experiencia erótica, en tanto que los hombres son asimilados como ignorantes del placer corporal. Así, como analiza Del Sarto, parece que “mientras estamos experimentando la pasión, mientras nos dejamos sentirla o la padecemos, no podemos relatar en palabras exactas lo que nos sucede o, dicho de otro modo, solo podemos dar cuenta en forma fragmentaria de nuestras experiencias” (2012: 52).

Así pues, la experiencia erótica de la nana Maximina enruta el análisis sobre la genitalidad en los relatos de Posso Figueroa. La cuestión se describe copiosamente. A lo largo de los cuentos la narración caracteriza una danza erótica, una mezcla heterogénea donde la genitalidad se ensancha saliéndose del campo semántico acostumbrado. La escritora chocona construye otro universo convocando los ritmos que reposan, para el caso femenino, en “susuné”, “pan”, “selva húmeda”, clítoris, “condé”, “hueco negro”. La narradora es minuciosa en los detalles descriptivos. En toda la obra abundan los epítetos para referirse a los órganos femeninos. Hay un afán metalingüístico puesto en cada descripción que genera muchas imágenes eróticas. Por ejemplo, el pasaje donde se presenta a Limbania Pretel, quien tenía peinilla y espejo especiales para el susuné, romantiza la caracterización de la zona erógena y despliega un cuadro casi pueril al semejar la escena de una preadolescente que juega con su cuerpo como manipulando muñecas:

Lo despeinaba, lo hinchaba, lo enrojaba, lo paraba, lo estertoriaba, lo botaba, en una palabra, lo orgasmiaba, y todo con el aire calientico del secadorcito chiquitico, que en varias ocasiones terminó dentro del susuné, con aire, cable y todo [...]. El susuné de Limbania tenía de todo, menos un rollito gordito, tiesito, venosito, calientico, entradorcito, enloquecedorcito, sabrosito, tersito, como quien dice, consoladorcito [...]. Nunca se le ocurrió pensar que su susuné merecía un rollo gordo, tieso, venoso, entrador, revolcador, enloquecedor, sabroso, terso, como quien dice caliente y consolador (Posso Figueroa, 2018: 49).

Y para el caso masculino propone vocablos como “pene enloquecedor”, “picha”, “tranca” “anaconda”, güevas, “animal”, “*erectus*”, “*conocarpus erectus*”, “rollo gordo”, entre otras figuras que casi siempre trasladan a la comparación implícita entre el miembro viril y la fauna chocona, remitiendo de facto a un sexo intenso, instintivo. En los cuentos siempre se realiza un cambio en el ritmo del relato, a veces brusco, cuando se introducen pasajes que recrean

escenas eróticas. Hay una fijación exacerbada en la genitalidad, pero que, al utilizar la narradora un vocabulario popular amplísimo para relatar los episodios amorios, la obra construye registros creativos que despiertan los sentidos y confirman lo que señala Del Sarto cuando descubre que “la reflexión sobre la pasión se dispara en derredor de una madeja indiferenciada de pulsiones y afectos, de lo que en ese momento estamos sintiendo, nunca dejándonos satisfechos con las palabras aludidas para relatarnos” (2012: 52).

La orografía genital masculina y femenina ofrecen nuevas posibilidades sexuales. Amalia Lú recupera en la literatura afrocolombiana un lexicón de nuevas nominaciones extraídas del lenguaje popular, las cuales “conforman esos ardientes núcleos significantes que solo retrospectiva y retroactivamente logramos re-significar” (Del Sarto, 2012: 52). Posso Figueroa convoca a los órganos del cuerpo de manera orgiástica. El tratamiento que se propone de lo sexual y lo genital transgrede lo preconcebido como moralmente bueno dentro de la religión oficial e instaura una nueva estética de los afectos y las sensibilidades. Se construye una retórica amorosa donde la masculinidad y la femineidad se resignifican, pues están clausuradas las hegemonías y se dibuja en cada encuentro amorio un diálogo de saberes corporales, un intercambio de ritmos y movimientos, una exploración conjunta de la sexualidad que no termina en esa lucha de cuerpos o géneros con vencedores-dominadores-colonizadores y, en consecuencia, derrotados-sometidos-colonizados. Aquí la escritora subvierte las narrativas románticas y establece escenarios pasionales que involucran negociación-satisfacción mutua; otras veces, como el caso de Maximina y su amante, proposición-resistencia-negociación-satisfacción mutua.

En *Vean vé, mis nanas negras* la retórica amorosa está enriquecida de metáforas y alegorías respecto al acto sexual. Se cuenta que “la nana Mina dejó sus jugos en las aguas de muchos ríos y en los labios llenos de aguas de muchos hombres que enseñorearon sus lenguas incansables, delicia arriba, delicia abajo, delicia adentro, en una lenta correría hacia adentro, hacia el hueco negro, desquiciante, que no permitía tocar fondo” (Posso Figueroa, 2018: 90). Esta referencia, enlazada con el fragmento que ya transcribimos donde la negra se sume en un *arrobamiento erótico inquisitorio*, presenta la intromisión de muchos órganos: labios, boca, lengua, manos y, en otros cuentos, entra la participación de ojos, nalgas, angarilla, axilas, tetas, pies, nariz, dientes, codos, cruzar de piernas y hasta los talones, todos en

movimiento. Las escenas son rítmicas, pero zigzagueantes. El juego con la intensidad en el relato es muy consecuente con los episodios sensuales que se describen. La narradora oscila, generalmente, entre un tono lento, casi como un cuadro que se va pintando a pincelazos bien calculados: “solo pensó en el deseo de ascender desde los pies flacos, por el camino de las piernas flacas, para sujetarse de los dos coquitos duros y enhiestos, para sumergirse en el ritmo de la nana Mina hasta perder el sentido y la razón” (Posso Figueroa, 2018: 91). para luego apurar el ritmo narrativo al tiempo que avanza en un performance erótico, como cuando expone que a la nana Mina:

El calor que la fue encendiendo, le fue ascendiendo y la envolvió ardiendo, hasta que se fue soltando, se fue descoyuntando, se fue ofreciendo, se fue entregando, se fue abriendo, se fue gozando, se fue yendo, se fue viniendo, se fue mojando; en una palabra, se fue desguarangando y todo en la cara del hombre que viajó dos días y dos noches sobre el río sin espabilar, obseso por encontrar el ritmo (Posso Figueroa, 2018: 94).

Observamos el uso recurrente del pronombre reflexivo “se” acompañado de la conjugación coloquial del verbo ir en pretérito perfecto, cuya función discursiva sería la de intensificar la acción de los verbos en gerundio a los cuales está unido, logrando así una construcción retórica que pone en segundo plano lo gramatical y releva la intención rítmica, el acento en lo kinésico del acto amoroso que va desde la iniciación hasta el clímax de los cómplices.

Así como se da cuenta de esta retórica amorosa en sujetos femeninos, para el caso masculino también se presentan particularidades. Dos son los fenómenos detectados. Por un lado, la configuración de personajes varoniles galantes, tiernos y con modales caballerescos. Citamos a Florentino Agualimpia, el botánico que hospedó en su casa a la nana Secundina Caldón, la que tenía el ritmo en el sembrar. El hombre “vivía en y para la tierra hasta que supo que Secundina Caldón no sabía leer y resolvió enseñarle en el único libro que había en la casa. Era un libro de árboles que decía todo dizque de las especies” (Posso Figueroa, 2018: 24). Este cuento destaca una manera *sui géneris* de galantear a una mujer. El hombre además de botánico tenía rasgos de pedagogo. Escogió como recurso didáctico un texto que provocaba en la nana, a medida que leía, sutiles asociaciones con lo sexual y así, a la luz de la vela y con la excusa de enseñarla, Florentino despertaba en la mujer el deseo sexual, al

tiempo que él mismo se ruborizaba, se excitaba. Al anexas la taxonomía botánica consignada en el libro, la escritora usa el artificio de la exposición científica e introduce en la narración un listado de nombres y propiedades curativas de las plantas, con el pretexto supuestamente científico, pero que insinúan, también, la taxonomía de miembros masculinos y encuentros amatorios:

*Machaerium moritzianum*, familia *Fabaceae*, arbusto espinoso, flores de cáliz campanulado, ápice redondeado, emarginado, inflorescencia en racimos de raquis tormentoso, pubescente, parte seminal arqueada, aplanada en forma de machete. [...] *Conocarpus erectus*, frutos alados agrupados en cabezuelas globosas, se conoce como mangle negro. Ujú, siguen hablando de los hombres, vea Floremiro, usté me va a tené que explicá toro este bororó de poutería, puritana, adulterina, tometoso, pubescente, pero sobre todo lo de erectus (Posso Figueroa, 2018: 27).

La aparente timidez del caballero lo condujo a cederle la palabra al libro para que despertara en la mujer el deseo que él encontró complicado de expresar dada su cortedad en las cuestiones pasionales. La narradora registra que este romance mediado por la lectura adquirió visos de ritual nocturno a la luz de la vela. La lectura en voz alta, las evocaciones de la nana sobre lo leído, así como las subsecuentes preguntas y reflexiones de Caldoncina, acrecentaron el apetito de ambos: Florentino se enfermó de pasión y la nana vertió todo el ritmo de sus pensamientos en las plantas que sembraba. Con este cuento Posso Figueroa delinea una apuesta discursiva donde la retórica amatoria está cruzada por el discurso científico y se representa un tipo de varón romántico, culto y tierno.

En contraposición con esta ternura, en el relato de la nana Limbania Pretel se establece otro cortejo amatorio, esta vez oscilando entre la brusquedad y la sensualidad. La profesora Pretel andaba buscando la explicación respecto a qué era el amor y el porqué de ese “calorcito” que se desprendía de su susuné. Y en la champa se encontró con un negro “muy corpulento, todo en él daba la impresión de desorden. Tenía la cabeza muy grande y por eso los ojos estaban muy separados como los de los pescados. La nariz ocupaba la mitad de la cara por lo ancha y pancha, la boca era inconmensurable” (Posso Figueroa, 2018: 52). El retrato que se hace del hombre es recurrente en la obra, dando la impresión de un desfile de varones rudos, con mucha fuerza física y potencia sexual, pero suplicantes y dispuestos a



negociar con las mujeres en cuestiones de amor y sexualidad. En este relato la narradora hiperboliza la corporalidad masculina y señala otra manera de conquistar, ya no con subterfugios científicos, como en el caso de Florentino, sino con la voluptuosidad masculina acezante. Hay un énfasis en el tamaño del miembro viril el cual despierta los sentidos de la negra y la convoca a una danza erótica. Los movimientos de los cuerpos, la sensualidad que amalgama sus miembros destaca en la escena porque el ritmo no solo está en la mujer, sino que el varón también aporta a este baile que se aviva con el calor acrecentado en su humanidad:

Era un negro macizo que empezó, con la complicidad de la canoa, primero a bambolear, después a restregar y por último a rastrillar todo el desorden de su cuerpo firme contra el cuerpo de Limbania: le zigzagueaba las téticas con su pecho ancho, le rozaba los músculos con los suyos y le rastrillaba con mucha fuerza la picha, que estaba medio dormida, medio despierta, a Limbania en el susuné.

Ella nunca había sentido ese calor tan tieso, tan sabroso; el negro desordenado aprovechaba el meneo de la canoa para recostar arriba, recostar abajo, recostar en círculo, el desorden de su animal en el susuné de Limbania, que se le pegó como un imán. No entendía por qué sentía esa necesidad de pegarse, de menearse, despacito, con una fuerza salvaje en medio de oleadas de calor (Posso Figueroa, 2018: 53).

Entonces, como señalábamos siguiendo a Del Sarto, podemos comprobar que en *Vean vé, mis nanas negras* “la reflexión sobre la pasión se dispara” apuntándole a una reconstrucción de masculinidades y femineidades con lenguajes y comportamientos populares, donde las interacciones entre hombres y mujeres se desarrollan en ambientes culturales tensados por la negociación de saberes, costumbres y normas de conductas que, en muchos casos, subvierten el sistema de creencias sobre lo moralmente bueno o malo. En todo caso, en los cuentos los contactos entre géneros están siempre atravesados por la expresión de los afectos y el despertar de las sensibilidades, sobre todo en el plano de lo erótico y con mucho énfasis en el ensalzamiento de la genitalidad. Posso Figueroa establece “una madeja indiferenciada de pulsiones y afectos” mediados por los sentidos, que descubren modos olvidados de sentir, conocer y representar el mundo.

#### 4.4. Sensibilidades transeúntes: poética de los sentidos olvidados

El ya citado Le Bretón precisa que “uno se detiene ante una sensación que tiene más sentido que las demás y abre los arcanos del recuerdo o del presente; pero una infinidad de estímulos nos atraviesa a cada momento y se desliza en la indiferencia” (2007: 11). En los relatos de Posso Figueroa las nanas aparecen en acción desde distintos escenarios naturales y culturales: champas, orillas de los ríos, habitaciones, parques, iglesias, plazas públicas, escuelas, entre otros. Son dibujadas como sujetos en movimiento, cuyos cuerpos constantemente reciben y emiten una lluvia de sensaciones atrapadas, aprehendidas por los sentidos y devueltas al mundo mediante lenguajes eróticos que descubren protestas sociales, construcción de identidades y discursos descolonizadores. Las nanas peregrinan por el mundo en una búsqueda afanosa de los saberes arraigados en sus cuerpos, de los cuales tienen mayor conciencia en la medida en que interactúan con las creencias, los valores, los prejuicios y ese inventario de usos y costumbres cuestionados en la relación con los sistemas simbólicos que su comunidad ha establecido. Así:

El mundo del hombre es un mundo de la carne, una construcción nacida de su sensorialidad y pasada por el cedazo de su condición social y cultural, de su historia personal, de la atención al medio que lo rodea. Levantado entre el cielo y la tierra, matriz de la identidad, el cuerpo es el filtro mediante el cual el hombre se apropia de la sustancia del mundo y la hace suya por intermedio de los sistemas simbólicos que comparte con los miembros de su comunidad (Le Breton, 1990, 2004).

Entonces, esa apropiación de la “sustancia del mundo” se construye en los cuentos de manera transeúnte porque los cuerpos son impresionados por el entorno a través de distintas ventanas, diferentes sentidos. Cada relato es la apertura de una nueva ventana que ofrece una interpretación fresca de la vida. La realidad se actualiza con la experiencia de cada mujer y las narrativas configuradas subvierten los discursos canónicos donde el sentido de la vista y el oído han sido relevados como recurrentes –y a veces únicas– ventanas para apropiarse del mundo. Aunque aquí también se presentan relatos donde la vista y el oído son los vehículos para sentir la realidad, los cuales serán objeto de análisis, también se delinea una poética que explora el tacto, el olfato, el gusto y el movimiento, de modo que se desarrolla una apuesta transgresora destacando esos sentidos aparentemente olvidados.

Cuando atrás analizábamos los efectos centrífugos de la nana Divina Barceló quedó un asunto por resolver respecto a cómo la mujer conoce el mundo a través del sentido de la vista, principalmente. La narradora cuenta que “aprendió a utilizar el ritmo de sus ojos para caminar con ellos, reír con ellos, hablar con ellos. No hacía mohínes con la nariz o la boca, los hacía con los ojos, señalaba lo que quería con ellos y cuando algo o alguien no era de su gusto, los apagaba como para dar por terminada la relación” (Posso Figueroa, 2018: 75). Observamos a una mujer en cuya humanidad la vista se destaca como un sentido cultivado, pasado por la pedagogía de la rutina a fuerza de volverse la ventana principal por la cual se atrapa la información proveniente del exterior y se la devuelve al mundo por el mismo vehículo en complicidad con los otros sentidos, pero ya procesada y afectada por la cultura donde interactúa la nana. El fragmento citado revela que el personaje ejecuta a través de sus ojos un descubrimiento de la realidad, una posesión de los espacios que la rodean al “caminar” con los ojos, es decir, recorrer el escenario que habita para hacerlo cognoscible. La percepción está privilegiando la vista sin que los otros sentidos queden silenciados: la palabra hablada pasa a ser la palabra mirada, dicha con los ojos; los pasos que deberían ser andados con los pies ahora son los pasos mirados porque la trayectoria rítmica la demarca la vista; ya no son los dedos que señalan, sino los ojos que indican y hacen notar lo que sucede alrededor; además, se destaca que a través de las miradas la nana comunica sus afectos, gustos, disgustos e inconformidades.

Es común en la cotidianidad chocona otorgarles a las miradas una fuerte carga semántica y semiológica, en tanto que expresiones populares como: “me torció los ojos”, “me blanqueó los ojos”, “me abrió sus ojazos”, “me miró chiquito”, “me miró de reajo” determinan el grado de empatía entre conocidos, amigos, familiares o transeúntes, dado que las miradas comunican agrado o desagrado y así se van descubriendo afectos. Incluso, muchos conflictos que suceden en plazas públicas, lugares de mercado, fiestas patronales, velorios, hogares y bares se originan en miradas provocadoras y desafiantes. En el caso de Divina se relata que “aprendió a utilizar el parpadeo para coquetear, el guiño de ojos para acercar, la mirada fija para ariscar y la mirada en redondo para hacer suspirar a los hombres que se peleaban sitio para caer en ese radio de acción” (Posso Figueroa, 2018: 76). La nana creó sus propios códigos para comunicar sus afectos y para hacer contacto con los hombres que la rodeaban. Es ella la que enseña un nuevo discurso, el de las miradas, y los varones aprenden ese

alfabeto. Se establecen unas complicidades entre ella y ellos, de manera que el lenguaje amoroso está mediado por las miradas logrando, finalmente, que uno de los hombres “se acercó a Divina y la miró, o, como decían en Playita, le habló y ella le contestó y se hablaron con los ojos en un atropellamiento que no daba lugar al parpadeo” (Posso Figueroa, 2018: 80).

La nana aprendió a conocer el mundo con la vista. Su constante lectura de la realidad estaba mediada sobre todo por la acción de la vista. No obstante, los otros sentidos también colaboraron en esa aprehensión sensorial. Ella y Florentino, quien era sordomudo, construyeron un lenguaje de modo que los sonidos ya no eran oídos, sino vistos; y las palabras, ya no dichas sino miradas. Pero ese parpadeo implicaba movimiento y compás, esos cuerpos se entregaron al placer con movimientos sensuales, esas caricias implicaron un toque distinto de la piel, de manera que los amantes pudieron interpretar el código del amor que se prodigaron. No bastó solo la mirada ordinaria. El olfato, el tacto y el movimiento actuaron en asocio con los ojos para suscitar miradas cómplices, roces de piel y olores con sabor a erotismo. La nana y su hombre “se acariciaron con los ojos, se amaron con los ojos, y nunca más pudieron dejar de mirarse a los ojos” (Posso Figueroa, 2018: 80). Se trata de la construcción de otras formas de conversación a través de miradas y caricias, una creativa oratoria para la expresión de los afectos que deja en segundo plano a la palabra hablada o escrita rutinaria en las interacciones humanas.

Siguiendo esta misma línea, la historia de la nana Miguelina, quien ejercía a su vez fuerza centrípeta y centrífuga con su virtud en los ojos, permite precisar otro detalle más en cuanto al sentido de la vista. Habíamos señalado que la madre de la nana le aconsejaba “aconductate, mirá poquito y despacito, caé en cuenta que no toro mundo está preparado para mírate a los ojos y sostenete la mirada sin que les dé tontina. Miguelina, dejá de estar mirando a la gente con esa retadera, mirá como miran todos, dejá ese corrinche de ojo” (Posso Figueroa, 2018: 101). Se presenta una mujer asomándose al mundo de manera distinta y en franca rebelión con los códigos establecidos por su cultura. La expresión “aconductate”, que pronuncia la mamá se traduce como una invitación a percibir el mundo de la misma manera como lo hacían los sujetos con los cuales interactuaba: “poquito y despacito”. Si bien la realidad de afuera puede ser la misma para muchos individuos en un entorno cultural compartido, corresponde

a cada uno acercarse al mundo y aprehenderlo a su arbitrio, incluso en contra de lo preconcebido como bueno, correcto o esperado. Es cierto que los códigos sociales condicionan en gran medida la interpretación que se hace de la información recibida, pero aquí se camufla la impresión de que la tan ponderada “visión del mundo” no remite a la percepción colectiva y uniforme de la realidad, sino a una representación del mundo que se actualiza en cada individuo, aunque en cierto grado medie la cultura como un catalizador.

La nana se resiste a “mirar como miran todos”, es decir, reclama una individualidad que en muchos grupos humanos –populares o no– se difumina en ese afán por alcanzar la aceptación cultural. Esto conduce a revisar los debates y las luchas en torno a cuestiones étnicas dentro de las comunidades afrocolombianas donde se espera que todos los sujetos asuman la impronta de lo establecido como “costumbres africanas”, “valores africanos”, “herencia africana”, “cosmovisión africana”, “lucha reivindicatoria”, en suma: “cultura africana” como el boleto para ser aceptados en el universo afrocolombiano, desluciendo e invalidando las individualidades y los modos de percibir, entender y representar el mundo. Las entidades que ametrallan las particularidades que subrayamos no siempre emergen de estratos hegemónicos o grupos étnicos distintos a los afrodescendientes, también los encontramos en fuerzas individuales o instituciones que defienden desde adentro de la cultura popular una antojadiza “identidad africana”. Los que abanderan el “purismo” o la “esencia africana” son también peligrosos, pues terminan exterminando subjetividades. En el relato de Miguelina se deja constancia de que la gente común le tenía miedo a la mirada de la nana porque era distinta y la ejecutaba en direcciones diferentes a las que acostumbraban mirar los de su contexto social. Sin embargo, niños y ancianos se alegraban con su mirada y les hacía bien. Estos dos grupos humanos –niños y ancianos– apuntan a ese estrato cultural que se ha liberado de prejuicios y respeta los modos de conocer y simbolizar la realidad.

La dama concentra su conocimiento del mundo principalmente en la vista, pero la narradora cuenta episodios que relevan también la connivencia de los otros sentidos. Al encontrarse con Uldarico “le cogió la mano justa en el momento en el que él iba a tropezar y cuando la sintió caliente, la recorrió una dulzura que ella nunca en su vida había sentido jamás” (Posso Figueroa, 2018: 105). Los afectos entre Miguelina y el hombre empiezan justo

con el tacto<sup>89</sup> al cogerse la mano. Percepción que se prolonga avivando el amor y el apego. Este lenguaje amoroso se inaugura con los buenos modales de la mujer en una sociedad donde se espera que sea el hombre quien auxilie a la dama, mas no viceversa. El rompimiento de las etiquetas sociales despertó la atención del varón. La pasión primero fue tocada y luego mirada. La caricia provocó la conexión entre ambos y una inyección de calor inusitada hasta el punto que Uldarico “la llevó a su casa, la metió en su cama, le dio borojón y aprendió a palpar todo con los ojos de Miguelina. Con la piel de Miguelina, con el calor de Miguelina y aprendió casi de memoria todo, todo con el ritmo que tenía la nana Miguelina en el palpar con solo mirar” (Posso Figueroa, 2018: 105). En la parte final del cuento la narradora evidencia que la experiencia sensorial de la nana sufrió una reingeniería dado que los otros sentidos, que siempre estuvieron ahí presentes, pero con menor injerencia, ahora son ejercitados con la práctica. “Ella aprendió a ganosiar sin mirar, a manosear sin mirar, a acariciar sin mirar, a calentar sin mirar” (Posso Figueroa, 2018: 106). La educación del deseo, el tacto y el movimiento le posibilitaron a la mujer disfrutar otras formas de placer, conocer su cuerpo y adentrarse en la exploración del cuerpo del amante. La experiencia de Miguelina establece que los sentidos están a merced de la voluntad de los sujetos para ser educados y así ofrecer otras posibilidades para acercarse a la realidad. La rutina en el comportamiento de los individuos suscita idénticas percepciones del mundo.

En general, *Vean vé, mis nanas negras* es una ventana al mundo que se abre a los lectores, podría pensarse que, principalmente, a través del oído, pues son relatos escritos para ser contados y cantados, aunque también actuados –lo kinésico–, porque el ritmo de las palabras narradas despierta la necesidad de dramatizarlos espontáneamente. Sin embargo, nadie puede determinar que a todos los sujetos les penetren por la misma vía dada la multiplicidad de

---

<sup>89</sup> El investigador chileno Nelson Rodríguez escribió una reseña del libro de Pablo Maurette, titulado *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. En su reseña analiza la trascendencia del tacto dada la multiplicidad de información que descubre de y para el mundo, lo que lo convierte en un sentido imposible de olvidar al examinar la afectividad entre los sujetos. Posso Figueroa rescata esa plurisignificancia que adquieren las caricias, los besos, el manoseo o el nunca simple roce de cuerpos dentro del discurso amoroso y las relaciones sociales. Rodríguez señala que “el tacto es una sensación externa del mundo, propia de la epidermis, pero también es un relato que se construye desde el interior del cuerpo. De lo contrario, ¿cómo explicar a aquellos que, sin ojos, no siempre pueden reconocerse sin luz? Así, el tacto está en el sentido del placer, del dolor, y nos permite sentir el mundo, más allá de su exclusiva textura. Y, también, por sobre todo, actúa como presión, temperatura, intensidad, entre otras sensaciones, por las que dimensionamos el espacio, la relación con los otros y la relación con la naturaleza. De este modo, el tacto es un sentido ineludible, impostergable e imposible de situarlo en el olvido. Es condición de nuestro existir” (2019: 212).

inteligencias. Ni siquiera podría programarse una sucesión ordenada en los estímulos que susciten o en los sentidos que despierten, pues en la percepción todos los sentidos intervienen, aunque con variaciones en la intensidad debido a la cultura, la sociedad, el sistema de creencias o las particularidades biológicas de los individuos. Simplemente están ahí para posibilitar modos de interpretar el mundo y entender las representaciones históricas de un grupo humano cuya “historia se hace presente no sólo en la cultura, sino también en la piel” (Quintero, 2020: 340). Es fácil leerlos y sorprenderse moviéndose o simulando alguna postura. En la colección encontramos el cuento que tiene como protagonistas a Delfa García y Jesusita Blandón. La narradora detalla que:

Delfa García, mi nana Delfa, tenía una voz flaca como sus piernas, diferente a la voz de Jesusita Blandón que trabajaba haciendo las comidas en mi casa y que hablaba grueso y caliente y siempre en canción; tenía la voz cantada decía yo, y entre la voz contada de Delfa y la voz cantada de Jesusita pasaba el tiempo sabroso, pues todo era asombro, corrinche y diversión (Posso Figueroa, 2018: 153).

A través de estas dos nanas que se juntan para contar historias extraídas de la oralitura afrochocoana, especialmente de la obra literaria del escrito Miguel A. Caicedo Mena, y para cantar un inventario de canciones populares, Posso Figueroa revela una estética donde las mujeres toman la voz para inventariar su historia –cantándola, contándola o escenificándola– y así dar cuenta de la lucha descolonizadora que ha librado la afrocolombianidad. Esta poética de expresión africana está ahí para que su belleza pueda ser conocida. Los sentidos se convierten en una inteligencia del mundo que permite sentirlo, pensarlo y representarlo.

En ese orden de ideas, la nana Dioselina Chontó, la misma que ayudó en la crianza del padre de la escritora y que luego pasó a cuidar de ella, abre otra ventana para conocer el mundo a través de su voz. Su historia confirma, como en otros textos de la literatura afrocolombiana, la preponderancia otorgada al sentido del oído, que ingresa en las narrativas afrodescendientes como consecuencia del protagonismo concedido a la oralidad. La relación es de causa y efecto. La nana relataba las historias de los ancestros africanos en una improvisada lengua bantú y, además, “cantando alabaos todas las noches de despedidas de los muertos, fueran estos niños, grandecitos o ancianos. Su voz sonaba en los velorios de las calientes noches quibdoseñas como un susurro, hasta convertirse en el dejo de lamento”

(Posso Figueroa, 2018: 168). La voz de la nana pone de manifiesto una de las tradiciones de la cultura popular afrocolombiana, como es el arte de cantar alabaos en medio de las ceremonias desarrolladas alrededor de la muerte. El canto fúnebre descubre otra manera particular de asumir el cese de la vida. En estos rituales populares se mezcla el ritmo del canto con el ritmo del llanto; así, la información que entra por los oídos amalgama lo fúnebre con lo festivo. El resultado es la expresión profunda del dolor al tiempo que se realiza una celebración de la vida de aquellos que quedan. En cada velorio se condensan la celebración de la despedida con la celebración de la permanencia.

El cuento de Dioselina Conto ingresa en la colección como homenaje a las mujeres cantaoras cuyo oficio representa una de las formas más tradicionales de la expresión africana. Es uno de los relatos más extensos y constituye el colofón de la obra, justo con el tema de la muerte. La narradora reconstruye otra vez la escenificación de los cuerpos. En esta ocasión la nana dirigió un gualí.<sup>90</sup> Primero tomó el ataúd blanco con el niño muerto adentro, se lo entregó al padrino y ordenó que este lo fuera rotando entre la ronda de asistentes que organizó. Luego repartió dulces a los asistentes a la manera de una piñata. Después les pidió a los amiguitos y a los padres del angelito que contaran anécdotas hermosas vividas con el niño. Acto seguido jugó a la rueda-rueda y otros juegos más y hasta bailó con los asistentes (Posso Figueroa, 2018). Todos estos actos de la performance mortuoria que dirigió la nana los amenizó con cantos fúnebres tradicionales, por ejemplo: “se murió un angelito, p’al cielo va/ Lo despiden sus amiguitos, se va, se va...” (Posso Figueroa, 2018: 169). Los alabaos que la nana cantó y la teatralidad explícita en el gualí demuestran ese ensamblaje entre la alegría infantil y la nostalgia por la partida como formas para celebrar la muerte.

El sentido de la audición se agudiza en la ceremonia y recibe lo festivo y lo fúnebre en una sola nota, de modo que se resignifica la concepción de la muerte como un evento que convoca solo la tristeza. En estos escenarios afrodescendientes el dolor luctuoso es cantado, escenificado, gozado, endulzado y jugado, pues constituye otra forma de recobrar fortaleza y comprender el sentido de la existencia. En esta lógica de la muerte que nos propone el cuento de la nana Dioselina, si bien los cantos escuchados son el dispositivo que dinamiza el

---

<sup>90</sup> Ceremonia realizada en las comunidades afrodescendientes como despedida a los niños difuntos. Se desarrolla teniendo presente el cuerpo muerto. Cuando se trata de un adulto la ceremonia se llama velorio.



ritual lúgubre, todos los otros sentidos operan armónicamente. El ruidoso llanto de pesar por el difunto; la ejecución y observación del baile que implica rotarse la caja con el niño muerto con movimientos acompasados de pie, sentados, en círculos o zigzagueantes; los abrazos y caricias como expresión de condolencias para los deudos; el olor a rosas y flores que aromatizan la sala dispuesta para la ocasión; la gustación de dulces, café, agua de panela, galletas y sancocho en la “atendencia” de familiares y amigos acompañantes; convocan todas las ventanas del cuerpo actuando en complicidad y emparentando sufrimiento y goce.

Ante el mundo somos lo que los sentidos anuncian. Cada percepción es una especie de abstracción donde los sujetos se concentran en descifrar la información percibida con el propósito de hacerla cognoscible. Para la nana Inocencia Palacios el olfato se había convertido en su principal ventana para aprehender el mundo. “Todos los jóvenes olían a limpio, a diferentes clases de limpio; en cambio los viejos le olían a algo parecido al alcanfor. Las mujeres le olían a fresco, los hombres mayores le olían a paz y los niños, a todas las diferentes clases de yerba fresca” (Posso Figueroa, 2018: 40). Sus afectos estaban en gran medida influidos por lo que olfateaba. La clasificación que hacía de las personas con quienes compartía pasaban por el tamiz de lo que comunicaban a través de su olor. El concepto de lo limpio, lo bueno, lo pacífico, lo fresco estaba determinado, como lo señala el fragmento citado, por las experiencias culturales que la inundaban. Si sabía que había varias clases de limpio era porque sus sentidos ya habían desmembrado el concepto de limpieza hasta reducirlo y así clasificarlo.

La historia de esta nana es bastante curiosa, pues la narradora realiza un recorrido por las principales calles de la ciudad de Quibdó teniendo como brújula y rútero a la nariz de Inocencia. El relato se presenta como una página en blanco en la cual se dibuja la ciudad de Quibdó. Para el trazado se escoge el olfato de la nana. A medida que la mujer transita por calles y avenidas se va inventariando todo, dibujando el croquis, levantando edificios, casas e instituciones. En el cuento se enlistan, progresivamente, personajes destacados de la comunidad, sitios emblemáticos, monumentos culturales. El carácter de cada objeto o persona está determinado por un olor que la mujer asigna dentro de una lógica que asocia el olor de frutos, plantas, animales y platos típicos con todo lo que la nana ve a su paso. Esta

historia describe la gastronomía chocoana. Aunque en el recorrido opera la visión, el vehículo que guía la correría de la nana y que evalúa la realidad percibida es la olfacción.

No obstante, esa olfacción lleva implícita una gustación. Aquí olor y gustación —y, por inmanencia, todos los otros sentidos— conservan una relación de correspondencia porque en la experiencia de la nana cada realidad olfateada fue primero gustada y, en consecuencia, surgen los juicios favorables o desfavorables de la situación percibida. El recurso estilístico del símil es agotado para dar cuenta de una crítica social en clave de olfato, pues los olores y los productos de los cuales se arranca su comparación ponen de manifiesto con cierta ironía el concepto que la escritora tiene de lo que la nana ve a su paso. A medida que la mujer avanza por los barrios de la ciudad se retrata un lugar pobre, con pocas comodidades, escasez de servicios públicos y precaria inversión social. A juzgar por la cartografía que levanta el olfato de la nana, Quibdó era un escenario donde todo lo había de a uno: un parque, una bomba de gasolina, una catedral, una farmacia, una funeraria, un consultorio médico, excepto los prostíbulos porque había dos: “el Bataclan y el King Kong,<sup>91</sup> las casas de las mujeres de la vida, que olían a sábanas impregnadas de amor” (Posso Figueroa, 2018: 42). La pobreza extrema es descrita por la mujer, mejor dicho, es olfateada.

No es común encontrar en la literatura afrocolombiana otro relato donde el olfato sea el dispositivo que dinamice las interacciones humanas y condicione los afectos. La pasión y el erotismo se despertaron por el olor. Se narra que “Inocencia se enamoró de un negro por el olor. Antes de conocerlo percibió a distancia un olor a pichindé. Y empezó a intranquilizarse por ese aroma que le despertaba ansiedad y la iba llevando, por una arrechera ascendente, al

---

<sup>91</sup> Aunque nuestras preocupaciones en este estudio son literarias, resulta curioso este dato. Solo en las últimas décadas del siglo XX, Quibdó, la capital del Chocó en Colombia, comenzó a progresar en infraestructura física. Lo que relata Posso Figueroa en este cuento corresponde a la exacta realidad de esta ciudad. Al ser la capital del departamento su situación socioeconómica supera en algo a los otros municipios, lo que de plano dimensiona la pobreza, incluso extrema, que se padece en gran parte de Chocó. La incipiente economía chocoana está basada en la agricultura, con cultivos de plátano, maíz, arroz, cacao y coco. La explotación minera —oro, platino, plata, principalmente—, sobre todo en el Litoral del San Juan, todavía se realiza de manera poco tecnificada por los campesinos y orilleros, o con maquinarias a cargo de compañías extranjeras. La ganadería también es una actividad importante, pero la supera la pesca fluvial y marítima para la cual el departamento cuenta con altísimas posibilidades por sus ríos y mares abundantes. En la riqueza maderera y el turismo también se encuentran grandes opciones de ingreso para la región; pero, para el primer caso, la explotación indiscriminada, sin cuidado del medio ambiente, y para el segundo, las condiciones negativas de orden público en algunas zonas y la poca inversión social, han hecho que estas actividades no sean óptimamente aprovechadas trayendo como consecuencia el alto nivel de atraso socioeconómico en el cual se encuentra todavía esta región costera de Colombia.

desasosiego” (Posso Figueroa, 2018: 40). La etiqueta social que posibilita el acercamiento y la atracción sexual entre los cuerpos está mediada por el juicio que recibe el olor, pero se trata del aroma de un árbol defendido y cuidado entre la cultura chocoana y que las matronas se esfuerzan por sembrar en sus terrenos porque expelen una fragancia exquisita. El cuento finaliza ensalzando el sentido del olfato sobre todo en cuestiones amorosas. Se relata que la nana “aprendió que para el amor es más importante oler que hablar, oler que mirar, oler que escuchar; pero que siempre deben ir juntos oler-acariciar; oler-besar; oler-lamer; oler-oler” (Posso Figueroa, 2018: 47). Se confirma lo señalado en cuanto a que los sentidos nunca actúan por separado, el cuento sugiere que la pasión se comunicó al intersectarlos.

Esta intersección de sentidos, pero con preponderancia del olfato, también se presentó en la relación entre la nana Wbaldina Conto y Cleómenes, el hombre que “sudaba todo el día hasta desvanecerse. No pensaba, no hablaba, no caminaba, no comía; sólo vivía para visualizar en el centro de su frente lo que llenaba todo su cerebro: el ritmo de las nalgas de Wbaldina Conto” (Posso Figueroa, 2018: 32). La primera atracción le llega al hombre por la vista. La voluptuosidad de las nalgas de la mujer aviva la pasión. Era un hombre entrado en años, pero su virilidad resucitó al mirar ese cuerpo femenino. El relato sufre un giro interesante cuando la narradora focaliza su atención ya no solamente en las nalgas como espectáculo visual, sino en el olor que expelían. El aroma de la negra, como lo analizábamos atrás, generaba el rechazo de unos, pero deleitaba y sometía la nariz y toda la humanidad del hombre. Al describir el olor que salía de las nalgas de la nana, la narradora, similar al cuento de Inocencia Palacios, enumera aquí la variedad de peces que se comercializan en el Chocó y constituyen un ingrediente fundamental en la gastronomía departamental. “La mezcla del olor a chere, charre, dentón, bocachico y nicuro juntos hacía regresar a Cleómenes de Jesús Ledezma a su juventud, sentía deseos de cabalgar en las nalgas de Wbaldina para derramar allí todo el semen que había acumulado durante tanto tiempo” (Posso Figueroa, 2018: 33). La olfacción toma el protagonismo y a través de este sentido el hombre explora su propia afectividad y el erotismo de la nana.

Los lenguajes del cuerpo descubren prejuicios sociales. En esta comunidad suele subestimarse el trabajo de las vendedoras de pescado en las plazas de mercado, justamente por su olor característico. Sin embargo, en el relato es efectivamente eso lo que erotiza al

sujeto masculino. Es decir, se está resignificando un patrón social, reinventando un código cultural y ponderando una figura popular como es la vendedora de pescado, cuya sensualidad nace del almizcle impregnado en sus nalgas. La nana era consciente de este rechazo social y decidió convertirlo en la forma de protesta contra la discriminación de la cual era objeto. A ella “le gustaba impregnarse con el desorden de ese olor, era su escudo para que nadie se acercara” (Posso Figueroa, 2018: 35). Los episodios iniciales del cuento instauran el análisis en torno a dos emociones: primero, la autodefensa de una mujer que se siente estigmatizada por las condiciones que rodean su trabajo, principalmente el olor del cual era inevitable huir al ser “relajadora” y vendedora de pescados; segundo, el rechazo que le inflige a la nana una sociedad ribereña que se alimenta de los pescados que ella escama y vende. Aunque la economía de esta región está cimentada en gran medida en la pesca, la gente denigra del oficio y aparta a la mujer por su olor.<sup>92</sup> Se plantea la situación de sujetos populares que enrostran las ambivalencias resultantes de una injusta jerarquización social y que levantan sus reclamaciones usando como dispositivo transgresor y de protesta los elementos que denigra o rechaza la entidad hegemónica. Esto nos remite a los esclavos de las plantaciones de Henrietta en la novela *No Give Up, ¡Maan! ¡No te rindas!* de Robinson Abrahams que entonaron cánticos en su lengua materna a manera de protesta y lamento por el sistema colonizador que padecían y como expresión primero de gratitud y luego de miedo frente a la tormenta; todo esto a sabiendas de que los amos blancos odiaban sus cantos y plegarias, rechazo que se agravaba si lo hacían en su lengua africana.

La letanía de los negros estaba mezclada con sus danzas ancestrales. En la obra de Hazel Robinson, como lo analizamos en el segundo capítulo, también se rescata, además de la vista y el oído, el sentido kinésico. Los esclavos expresaban su sentimiento festivo de la vida a través del baile, incluso en situaciones aciagas a las cuales los sometían sus amos. El caso de la nana Wbaldina destaca la vista y el olfato, pero también el movimiento de las nalgas que causaban el embelesamiento del viejo. En todos los cuentos de Posso Figueroa el

---

<sup>92</sup> La investigadora Catalina Peláez González en su artículo *Un mar de vergüenza y asco. Experiencias laborales de limpiadoras de pescado* aborda la importancia que tienen las emociones en los procesos de reproducción de desigualdades sociales. Se centra, fundamentalmente, en dos emociones: la vergüenza y el asco. La primera es situada en el plano de las vendedoras como una reacción ante la desaprobación de los demás; la segunda es la emoción de la sociedad sinaloense que las estigmatiza. La escritora incorpora al análisis de las emociones su relación con el cuerpo que sirve de referente para su expresión (2016).

acercamiento entre los cuerpos, el descubrimiento del placer y la expresión de la pasión involucran el movimiento y la escenificación. El discurso amatorio que fluye entre hombres y mujeres está atravesado por una kinésica corporal la cual performatiza la oratoria. En la experiencia de la champa protagonizada por la ya mencionada Limbania Pretel se demuestra que la mujer descubre el placer de su susuné justamente por el estímulo que recibe del “negro macizo que empezó, con la complicidad de la canoa, primero a bambolear, después a restregar y por último a rastrillar todo el desorden de su cuerpo firme contra el cuerpo de Limbania” (Posso Figueroa, 2018: 53). Ese movimiento erótico actúa al mismo tiempo que se produce el roce de la piel que acrecienta su intensidad al ritmo de la pasión. El tacto como ventana se abre para conocer al otro y a sí misma. De acuerdo con la narradora la mujer toma conciencia del potencial de su susuné debido al goce que le produce el roce contra el cuerpo del hombre. Existe la voluntad de tocar y ser tocada y ello se traduce en el deseo de amar y ser amada. Como en la mayoría de los cuentos de *Vean vé, mis nanas negras* la afectividad está asociada a las caricias del propio cuerpo y del cuerpo del otro, es una manera de entrar en diálogo consigo mismo y con los demás. La etiqueta social establecida en los relatos pondera las manifestaciones de cariño, principalmente mediante toques y roces de la piel. Movimiento y tacto demarcan un ritmo que casi siempre termina en pasiones sexuales.

En el relato de Limbania no se trata de movimientos ordinarios, sino de un compás que la nana descifra como goce. La quietud a la que estaba acostumbrada tenía adormecido esta otra forma de placer. El movimiento también fue la ventana que le permitió el conocimiento de esa manera de acercarse a ella misma, al otro, al mundo. En la obra de la escritora chocona el compás de los movimientos que ejecutan los cuerpos es además un símil implícito del modo como narra y describe Posso Figueroa. Vemos, por ejemplo, el caso de la nana Acento Romero, cuyo ritmo estaba en la cruzada de piernas: “empezó a sentir una comezón en todo el cuerpo que solo podía controlar cuando cruzaba la pierna y empezaba un meneo de pie en redondo que ascendía desde el tobillo y le pasaba por la pierna y el muslo para apretar el lugar del descontrol” (Posso Figueroa, 2018: 116). La disposición del discurso en los cuentos es también procesual, acompasada. Lo rastreamos además en algunas líneas del relato sobre la profesora de danza Amantina Valoyes, donde la narradora describe la clase minuciosamente manteniendo no solo un ritmo en las palabras, sino cierta musicalidad: “la clase avanzaba y era hermoso mirar los pies descalzos sobre la tierra apisonada, marcando

punta-talón, punta-talón- punta, en el vals más extraño del mundo marcado por el dom-dom de una tambora” (Posso Figueroa, 2018: 72). El discurso en la poética de Posso Figueroa está cargado de verbos y a cada acción se le agrega una descripción sin agotar la palabra. Es una especie de “punta-talón-punta” musical que podría traducirse en un ritmo narrativo que demarca: *sustantivo-adjetivo-verbo-adverbio; sustantivo-adjetivo-verbo-adverbio-verbo-adverbio*.

No solamente las caricias o el movimiento de los cuerpos se ejecutan en la obra de manera procesual, también sucede con la gustación. La técnica narrativa se mantiene. Curioso que el discurso aquí, no obstante estar cargado de verbos, mantiene un estilo pausado, pero intenso, atribuido a la conjugación de los verbos casi siempre en pretérito imperfecto o usando el gerundio, sumado a la repetición de palabras, lo cual genera un efecto sonoro, un ritmo melódico. El modo imperfecto en la conjugación eterniza el reconocimiento y el disfrute del placer. Como observamos atrás al transcribir un fragmento sobre Maximina Mendoza, el sentido del gusto también es agotado en los relatos siempre con una fuerte carga erótica. La lengua masculina se pasa por las zonas erógenas del cuerpo femenino y así, con cada caricia, lamido, gemido o dolor causado, la mujer siente el renacer de su genitalidad y el avivar de sus pasiones. Este saborear los cuerpos es también un saborear el mundo. El erotismo de los cuerpos masculinos y femeninos remite a una representación de la vitalidad humana. La genitalidad es resignificada como una fuente de energía y virtud que permite usar el potencial de los cuerpos para establecer interacciones humanas donde los afectos sean compartidos en el marco de la reciprocidad entre hombres y mujeres, sin sometimiento.

En el cuento de la nana Melitina, de acuerdo con la narradora, la mujer aportaba el sabor de su fuente para que fuera gustado por todos los que comían los panes que ella amasaba. “Eran los mismos ingredientes, pero amasados con el otro pan, el que se le regaba a Melitina por todo el cuerpo” (Posso Figueroa, 2018: 67). La nana acariciaba la masa una y otra vez, al tiempo que de su “pan” vertía el jugo de su cuerpo y, al parecer, eso les confería a los panes que la gente compraba un sabor particular. La simbología que se desprende de la gustación no está anclada en argumentos racionales, sino, como analizábamos en la primera parte sobre la religiosidad, en la injerencia de energías y virtudes naturales que son aceptadas como creencias animistas en la cultura afrocolombiana. Esta experiencia remite al tercer

capítulo cuando analizábamos en el cuento “El trago mágico del amor” de *Relatos fantásticos*, cómo Alicardo, “El Castigador”, fue atrapado por la prostituta que le dio a beber de su “jugo” y desde ese momento lo enamoró hasta el punto de mantener cautiva su voluntad y cansarse de él debido a su apego insoportable. Los “jugos” del cuerpo femenino, que no pueden explicarse, sino solo desde la gustación afrocolombiana, ingresan en estas narrativas para explicar ese amor desbordado hacia la mujer y frente a todo lo que ella produce.

En el relato de Melitina también se recrea la actitud alegre de una mujer al realizar sus labores diarias. La vida de una trabajadora común que madruga para amasar el pan, pero que no reniega de su situación, sino que disfruta laborando en un oficio catalogado como “humilde”, pues “le cantaba al pan, se reía con el pan y bailaba con el pan desde su pensado; solamente lo sabía ella, el pan y su pan, que era el encargado de transmitir a través de sus manos, todas las sensaciones que hacían subir el pan” (Posso Figueroa, 2018: 69). La escena posibilita muchas lecturas. Por un lado, la narradora cuenta sobre un jefe hosco acostumbrado a amasar con lóbreguez y rutina generando que el pan no le suba, perdiendo así muchos clientes. En contraste, una mujer luchadora, entusiasta, que vierte sus emociones en la masa. Como consecuencia, el pan crece, los clientes se multiplican y la fama se desborda. Luego surgen los celos del jefe y, finalmente, la rendición ante los encantos del pan de Melitina. Amalia Lú pone sobre la palestra sutilmente los celos enraizados en estructuras socioculturales como son las interacciones entre un jefe hombre y una empleada mujer. Al varón le cuesta aceptar que la mujer se destaque por su productividad.

En la experiencia de la panadera todos los sentidos entran en concierto: vista, oído, olfato, gusto, tacto y movimiento se conjugan, como en toda la obra de Posso Figueroa, para ratificar al cuerpo como polifonía donde cada sentido aporta nuevos lenguajes para exponer los saberes que poseen los sujetos. Entonces, la obra de la escritora chocona se corre del discurso académico habitual y de esas inteligencias comunes y postula una visión desmedida de lo estético, sobre la base de una racionalidad académica provocadora transgresora de la concepción tradicional del cuerpo y la funcionalidad de los sentidos, que aquí se resisten a ser pensados como ventanas rutinarias que simplemente conectan a los sujetos con el mundo. En los cuentos de Posso Figueroa hay una propuesta subversiva que pone el olfato –y con este el tacto, el gusto, la vista, la audición o el movimiento– en la representación de la

realidad. El mundo es atrapado a través de todos los sentidos actuando en conjunto para examinar todas sus tonalidades y descubrir así los potenciales del cuerpo.



## Conclusiones

Las luchas reivindicatorias de la gente negra son un asunto persistente en la literatura afrocolombiana. Las justificaciones van desde cuestiones políticas, sociales, económicas y culturales, hasta tensiones en el canon literario nacional que ha corrido hacia la periferia las producciones artísticas de los afrocolombianos. Pese a este desplazamiento, resulta evidente que esta poética constituye formas válidas de interpretar y representar el mundo conectadas con esa gran tradición que intenta exaltar la herencia cultural presente en Colombia. Convergen aquí muchas dinámicas surgidas con el propósito de preservar el legado cultural, la religiosidad, la tradición oral y los imaginarios propios de los pueblos negros provenientes de África, pero influidos en América por la hegemonía de Occidente.

Los escritores Hazel Robinson Abrahams, César Rivas Lara y Amalia Lú Posso Figueroa, viviendo la cultura afrodescendiente, configuran en sus obras una refuncionalización de los inventarios culturales heredados de los ancestros a partir de una estética propia, liberada de esencialismos, como ha sucedido con otros movimientos que abordaron la cuestión étnica afanados por encontrar la supuesta esencia de la africanidad. Sin embargo, en las obras del corpus se advierte la acometida por iluminar el juego de poderes y hegemonías encuadrados en la colonialidad y la poscolonialidad, donde no siempre sale ganando el respeto por las identidades. Los escritores descubren formas de dominación que intentan eclipsar una cultura en razón de esa supuesta “no-legitimidad”, procesos de confluencias culturales y puntos de quiebre que se convierten en bisagras desde donde hay que asir la lectura y la comprensión, por ejemplo, del mestizaje, el racismo, el etnicismo y la racialización.

En la investigación se hizo un recorrido desde la poesía negra hasta la revisión de estudios y dinámicas geopolíticas recientes que permitieron establecer, sin la intención de haber agotado el tema, que la literatura afrocolombiana es el conjunto de creaciones artísticas, escritas y orales, que, reconociendo la historia, la cosmovisión, la cultura y el inventario de creencias y saberes de las comunidades negras, se constituye en múltiples caminos para expresar la identidad negra e intentar dignificar y sustentar la realidad histórica y actual de este grupo humano. Apoyados en las categorizaciones que hizo el escritor Brathwaite de las producciones artísticas de las Antillas, planteamos que Hazel Robinson Abrahams, César Rivas Lara y Amalia Lú Posso Figueroa proponen una estética de “expresión africana” que

transforma el material popular en experimento literario. De modo que narran saberes ancestrales, construyen sus imaginarios culturales, evocan una historia y así representan toda una identidad africana y americana desde la literatura, con lo cual le apuntan a la descolonización cultural y la subversión de las técnicas narrativas y los artificios de la cultura hegemónica europea, en aras de la preservación de un patrimonio ancestral, pero también postulan una estética propia que resemantiza los valores culturales heredados.

Sin lugar a dudas, el estudio de la literatura afrocolombiana implicó moverse en el terreno de lo popular. Por ello, basados en Hall, Canclini y otros investigadores, planteamos como concepto de cultura popular a las dinámicas representacionales, prácticas y creencias que son producto de la visión de mundo, las luchas históricas y las interacciones sociales que han experimentado los sujetos populares en el proceso de construcción de su identidad, el cual puede generar algún tipo de sincretismo con la cultura dominante, pero este pocas veces surge como un fenómeno espontáneo fruto de las relaciones sociales. Más bien, resulta de complejos periodos de imposición por parte del dominante o resistencia-negociación por parte del grupo dominado.

La investigación apuntó a demostrar la manera como en las obras se configuran, por un lado, una representación estética de la religiosidad popular, de modo que lo religioso dinamiza la propuesta literaria de estos escritores afrocolombianos. El análisis no se quedó en el mero inventario de los rituales, sino que trascendió hasta constatar apropiación, negociación y subversión de creencias y prácticas entre grupos humanos; presentar una vivencia festiva de lo religioso a partir de cuerpos poseedores de virtudes naturales que despiertan afectos en los sujetos con los cuales se relacionan. Por otra parte, interpretar los afectos y las sensibilidades que se gestionan en las interacciones de los grupos humanos que las obras muestran en tensión. Nos detuvimos en el plano corporal y sensible para interpretar los dispositivos a través de los cuales los cuerpos se reconocen a sí mismos e interactúan con los otros. Esto implicó desarmar la preconcebida visión del mundo y recalibrar los cuerpos para entender que existe también, frente al mundo, audición, olfacción, gustación, caricias y movimiento, otros sentidos, otras ventanas para asomarse a la realidad y así descifrarla. Se construyen nuevas masculinidades y femineidades, aparece otra oratoria amorosa e inusitados lenguajes para expresar el erotismo y la genitalidad. *Desautomatizar la*

*interpretación* de la literatura afrocolombiana conllevó a estructurar otra categoría de intelectuales que surgen desde los grupos subalternos para interrogar la racionalidad y traer a la superficie nuevas hegemonías que se gestan dentro de estas culturas y refrescan la discusión respecto a lo identitario. El trabajo interpretativo que se realizó estuvo atravesado por discusiones sobre racismo y racialismo, etnicismo y mestizaje, que las obras mismas ponen sobre la palestra, posibilitando el entendimiento de la apuesta estética que construyen Robinson Abrahams, Rivas Lara y Posso Figueroa como mecanismos de protesta y reivindicación de la cultura afrocolombiana desde la literatura.

La religiosidad popular que aquí estudiamos a partir de las obras la entendimos como constructo deliberado donde lo festivo y emocional, el misterio y el mito ingresan como categorías legítimas que están presentes en sus prácticas y que deben leerse desde allí, liberadas de estereotipos y como experiencias válidas de una cultura popular vigente. Detectamos que, en *Relatos fantásticos* de Rivas Lara y *Vean vé, mis nanas negras* de Posso Figueroa, algunos rituales y pautas religiosas de la cultura afrochocoana se mezclan con contenidos y prácticas de la religión católica, pero a lo que se apropia de la cultura hegemónica se le concede significado nuevo dentro de la cosmovisión afrocolombiana. ¡En tanto que la novela *No Give Up, Maan! ¡No te rindas!* de Robinson Abrahams plantea un fenómeno diferente y dinámico, pues hay momentos en los cuales la religiosidad de los negros esclavos se vive en yuxtaposición con la de las familias blancas que habitan las plantaciones de la isla, conviven sin mezcla aparente. En otros episodios se mezclan las prácticas y saberes religiosos, de modo que los grupos de negros van aceptando pautas religiosas de los blancos que los someten y descubrimos que a eso original externo le añaden un nuevo significado o lo adhieren a sus prácticas con significado propio dentro de la visión afrocaribeña.

En la novela de Hazel la naturaleza no es solo el escenario, sino también una entidad que determina el rumbo de los humanos, juzga sus acciones y motivaciones, las castiga o las refrenda según su incuestionable código legislativo. Birmingham comparó la tragedia natural con el diluvio, permitiéndonos establecer relaciones intertextuales que conectaron los sucesos de la novela de Robinson con los primeros capítulos del Génesis bíblico. La novela constata algunos episodios en los cuales los esclavos negros adoptaron pautas de la religión

católica que profesaba el sacerdote, quien, investido del poder que la Misión le había concedido y que él ostentaba con prepotencia, les infundía miedo a los esclavos o se burlaba de sus rituales. Sin embargo, los negros no permitieron que se les obligara a pensar únicamente en la lengua de los amos y así mantuvieron vivas las tradiciones y creencias propias. La obra desenmascaró la rebeldía de los subalternos ante la intención de colonizar su pensamiento. Durante la novela el sacerdote se proclama como mediador entre las almas cristianas y Dios. Al finalizar la obra, en materia religiosa no se reconoce la diversidad de credos y prácticas. La religión de los esclavos continuaba relegada y se les seguía exigiendo fidelidad a la Iglesia Católica.

En *Relatos fantásticos* se configura una religiosidad donde las expresiones mítico-religiosas de la cultura afrochocoana conviven y a veces se nutren de los repertorios de la religión judeo-cristiana y la cosmovisión indígena. Se acepta la presencia inexorable de un Ser superior y el establecimiento de una mediación espiritual ante ese Ser en favor de individuos carnales. Al existir una fuerza espiritual que domina todo, en los relatos se asume que los seres mortales deben suplicar su piedad y su favor. Con ello Rivas Lara demuestra que la cultura afrochocoana está fuertemente ligada e influenciada por la Biblia y la religión judeo-cristiana. En los cuentos se aprecia, en la cultura popular, la apropiación de un conjunto de creencias y símbolos religiosos que pertenecen a la tradición judeo-cristiana (la cruz, los santorales, el bautismo, etc.), pero a los cuales se les ha conferido un significado propio dentro de la cosmovisión afrodescendiente. En *Vean vé, mis nanas negras*, la concepción de la religiosidad es muy distinta a la manera como se la dispone en los dos autores anteriores. Aquí se funden el misterio con el erotismo de las mujeres negras en un ambiente festivo, rítmico, movido por lo instintivo. Posso Figueroa resignifica los códigos culturales y las prácticas discursivas que representan los cuerpos, sobre todo los femeninos, de forma tal que se reconocen nuevos saberes del cuerpo y nuevas representaciones culturales que pueden ser leídas desde una concepción paródica de lo religioso al concebir el cuerpo de la mujer como un templo que acerca o aleja a sus adoradores. A través de esta visión festiva de lo religioso se subvierte el rol subalterno que históricamente se le ha concedido a la mujer y se la pondera como virtuosa en razón de los dones que posee y comparte.

¡En *No Give Up, Maan!* ¡*No te rindas!*, *Relatos fantásticos* y *Veán vé, mis nanas negras* se despliegan muchas posibilidades para demostrar cómo a través de los sentidos se puede, no solo conocer el mundo, sino también representarlo, repensarlo. Todos los sentidos actúan como emisores y receptores en este flujo de información que va desde los cuerpos hacia el mundo y viceversa. En la novela de Robinson los sujetos interactúan en una sociedad racializada. En ese escenario ficcional detonan, por un lado, formas de dominación que intentan silenciar la cultura afrodescendiente en razón de esa supuesta “no-legitimidad” por motivos raciales, y en el otro extremo están los concebidos como subalternos que se resisten a la negación de sus representaciones; de ahí que las relaciones amorosas resulten en mecanismos para cuestionar la colonialidad y gestionar estrategias que resquebrajen las hegemonías, reconozcan y legitimen las diversidades. En la novela algunos sujetos construyen relaciones filiales que se mueven dentro de la porosidad suscitada por la operatividad de las distintas cosmovisiones. Asimismo, entre los grupos humanos se reproducen ciertos vínculos amorosos que complejizan la convivencia, porque como telón de fondo se hallan los prejuicios raciales y morales, las jerarquías de poder y un inventario de saberes en pugna.

En *Relatos fantásticos*, los afectos y las sensibilidades se mueven en torno a la muerte, la superstición y el erotismo. El autor recoge saberes populares, tipismos, elementos del folclor afrocolombiano, supersticiones y creencias en torno a la muerte, la convivencia humana, la relación con la naturaleza y la exploración erótica del cuerpo. Estos elementos, en su corporalidad literaria están revestidos de lo fantástico, con alta dosis de misterio, miedo y, sobre todo, transgresión del orden establecido. Observamos que Rivas Lara inserta la visión afrocolombiana del mundo y remueve lo predecible, lo comprobado, lo aceptado; de esta manera, genera ambigüedad, vacilación, incertidumbre, elementos de la literatura fantástica de los cuales se apropia el escritor para llamar la atención sobre una construcción de identidad al contar hechos y situaciones que subvierten las formas tradicionales de hacer literatura y cuestionan el pensamiento occidental y su conocimiento científico. En los cuentos de Posso Figueroa la interpretación del cuerpo trasciende esa lábil mirada enmarcada en la sexualidad femenina, como ha sido costumbre en algunos estudios sobre la cultura afrodescendiente. Empero, comparte con Rivas Lara la idea de permear las historias de erotismo y misterio,

aunque en Posso Figueroa el ensamblaje de estas categorías es de una magistralidad desbordante.

En *Vean vé, mis nanas negras*, a través del cuerpo de las nanas se tramita una apuesta reivindicatoria, pues en el mapa cultural las mujeres se destacan como portadoras de saberes y prácticas ancestrales, toman la voz de toda una cultura afrochocoana para presentarse como esa fuerza que convoca nuevas hegemonías. Nuestro trabajo crítico permitió establecer nuevas femineidades y masculinidades atravesadas por lenguajes que ponen en evidencia percepciones distintas respecto a la genitalidad y el discurso amoroso en escenarios culturales populares. Planteamos que en la obra se desarrolla una experiencia de mundo que explica toda una dimensión corporal de los afectos. Aquí se fusionan la retórica afectiva con la retórica de los sentidos. Amalia Lú recupera el rol de esos sentidos como el tacto, el olfato y el gusto, que han sido poco trabajados en la literatura canónica e incluso olvidados o abordados desde una perspectiva casi siempre negativa, y los articula en los relatos como dispositivos a través de los cuales se conoce el mundo femenino.

## Bibliografía

### Textos de Hazel Robinson Abrahams

Robinson, Hazel (2010). *No Give Up, Maan! ¡No te rindas!* Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.

---. (2013). “El futuro no llega sin que cada uno haga algo”. En: *Hazel Robinson Abrahams-Textos escogidos. Leer el Caribe*. Cartagena: Banco de la República de Colombia

---. (2016). “¡Aleph!”. En: Revista *Aleph*, N° 177, Año I, pp. 2-3. Disponible en: <https://es.calameo.com/read/000948328374337c83269>

Ruiz, Carlos y Robinson, Hazel. (2016). “Hazel Robinson-Abrahams, en diálogo”. En: Revista *Aleph*, N° 177, Año I, pp. 8-12. Disponible en: <https://es.calameo.com/read/000948328374337c83269>

### Textos sobre Hazel Robinson Abrahams

Abello, Alberto. (2013). “Hazel Robinson: narraciones desde las islas del Caribe occidental”. En: *Hazel Robinson Abrahams -Textos escogidos. Leer el Caribe*, Banco de la República de Colombia, pp. 5-7.

Castillo, Ariel. (2016). “Los albores de la novelística de Hazel Robinson”. En: Revista *Aleph*, N° 177, Año I, pp. 13-18. Disponible en: <https://es.calameo.com/read/000948328374337c83269>

Del Valle, Mónica. (2011a). “Glosa paseada bajo el fuego y la lluvia: cinco lentes para mirar el Chocó”. *Perífrasis*, (Vol.2), 04, pp. 71-85.

---. (2011b). “Escenario edénico y naturaleza prístina en Sail Ahoy!!! ¡Vela a la vista!, y de The Spirit of Persistence de Hazel Robinson Abrahams: dos formas de recuperar una isla colonizada”. En: *Revista Estudios de Literatura Colombiana*, (28), pp. 17-38. Medellín: Universidad de Antioquia.

---. (2011c). “Re-visionarios contra archiveros: poéticas adánicas en el Caribe”. En: *Cuadernos de Literatura*, (30), pp. 163-182.

Garzón, María Teresa. (2015). “Cuando el amor nace en una esquina del mapa. Mestizaje en No give up, maan! ¡No te rindas!”. En: *La Palabra* (26), enero-junio, pp. 31-44.

Rengifo, Alejandra. (2017). “Entre la novela histórica y la identidad sanandresana en la obra de Hazel Robinson” En: Revista *Cuadernos del Caribe*. N°23, pp. 17-33. San Andrés Isla: Universidad Nacional de Colombia, Sede Caribe. Consulta en <file:///C:/Users/Jhon%20Mena/Downloads/67566-348915-1-SM.pdf>

### **Textos de César Rivas Lara**

Rivas Lara, César. (1968). *Poemas de cumpleaños*. Bogotá: Imprenta militar.

---. (1986). *Perfiles de Diego Luis Córdoba*. Medellín: Editorial Lealón.

---. (1988). *Tragicomedia de burócratas*, (1ª ed.). Barranquilla: Gráficas del Litoral.

---. (1996). *Miguel A. Caicedo: vida y obra*. Buga: Guimon Editores.

---. y Roldán, Ismael. (1997a). *Diego Luis Córdoba: un hombre históricamente necesario*. Medellín: Editorial Lealón.

---. (1997b). “El Cordobismo. Breve historia. Antecedentes y definición”. En: *Chocó: a las puertas de un nuevo milenio; pasado, presente y futuro del Cordobismo*. Quibdó: Movimiento Liberal Cordobista del Chocó, 5-14.

---. (2000). *Tradición oral en el Chocó: mitos, supersticiones y agüeros en la sabiduría popular*. Medellín: Editorial Lealón.

---. (2006). *Relatos fantásticos*. Medellín: Editorial Lealón.

---. (2008a). *Tragicomedia de burócratas*. Medellín: Editorial Lealón.

---. (2008b). *Tres grandes afrocolombianos. Rogerio Velásquez, Arnoldo Palacios y Miguel A. Caicedo Mena*. Medellín: Editorial Lealón.

---. (2012). *El Chocó que Colombia desconoce*. Medellín: Editorial Lealón.



### **Textos sobre César Rivas Lara**

Mena Barco, Jhon J. y Rivas Lara, César. Entrevista con César Rivas Lara, sin editar. Medellín, septiembre de 2012.

Mena Barco, Jhon J. y Rivas Lara, César. Entrevista con César Rivas Lara, sin editar. Medellín, julio de 2013.

Mena Barco, Jhon J. y Rivas Lara, César. Entrevista con César Rivas Lara, sin editar. Medellín, junio de 2017.

### **Textos de Amalia Lú Posso Figueroa**

Posso Figueroa, Amalia Lú. (2018). *Vean vé, mis nanas negras*. Bogotá: Ediciones Brevedad.

### **Textos sobre Amalia Lú Posso Figueroa**

Arocha, Jaime. (2018). “Alegrías cimarronas”. En: Posso Figueroa, Amalia Lú. *Vean vé, mis nanas negras*. Bogotá: Ediciones Brevedad

Krakusin, Margarita. (1997). “Cuerpo y texto: el espacio femenino en la cultura afrocolombiana en María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero, Edelma Zapata Pérez y Amalia Lú Posso Figueroa”. En: Ortiz, Lucía (ed.). *Chambacú, la historia la escribes tú*. Vervuert: Iberoamericana, pp. 197-216.

Londoño, Julia. (2011). “La diva de la Juco. Testimonio de Amalia Lú Posso”. *Revista El Malpensante*, N° 126, pp. 32-47. Disponible en: <http://ntc-documentos.blogspot.com/2011/12/la-diva-de-la-juco-testimonio-de-amalia.htm>

Palacios, Arnoldo. (2018). “Mi nana Amalialú”. En: Posso Figueroa, Amalialú. *Vean vé, mis nanas negras*. Bogotá: Ediciones Brevedad.

Patiño, Ana Mercedes. (2005). “El regionalismo en *Vean vé, mis nanas negras*”. *Estudios de Literatura Colombiana*, N° 16, pp. 115-129.

Santos, Francineide. (2013). “Escritoras na literatura afro-colombiana”. En: *Estudios de Literatura Colombiana*, N° 32, pp. 87-102. Medellín: Universidad de Antioquia.

### Otros textos consultados

- Abramowski, Ana y Canevaro, Santiago. (2017). “Introducción”. En: Abramowski, Ana y Canevaro, Santiago (comps.). *Pensar los afectos: aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 9-26.
- Ahmed, Sara. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.
- Alabarces, Pablo. (2014). “Transcultururas pospopulares. Las culturas populares, las hibridaciones y lo nacional-popular”. En: *Oficios Terrestres*, Vol. 30, N° 30, Universidad Nacional de La Plata, pp. 131-150.
- Altamirano, Carlos. (2002). “Intelectuales”. En: Carlos Altamirano (comp.). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, pp. 148-155.
- Alvarado, Miguel. (1994). “Notas sobre el concepto de cultura popular: en torno a las formulaciones y a la unidad del concepto”. En: *Aisthesis*, N° 27, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 57-79.
- Añón, Valeria. (2015). “Subjetividades”. En: Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irgwin (comp.). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores-Instituto Mora, pp. 258-263.
- Arán, Pampa Olga. (2002). “En torno al problema del género fantástico”. *Quimera*, 218-219, pp. 16-24.
- Artel, Jorge. (2010). *Tambores en la noche*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Bajtín, Mijaíl. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bataille, Georges. (1997). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores S.A.
- Becerra, Álvaro S. (2000). *Al pueblo nunca le toca*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Bello, Álvaro y Rangel, Marta (2000). *Etnicidad, “raza” y equidad en América Latina y el Caribe*. CEPAL.

- Bentué, Antonio. (1999). "Religiosidad e inculturación en Chile". En: *Aísthesis*, N° 32, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 17-25.
- Bolívar, A. (2005). "Equidad Educativa y Teorías de la Justicia". REICE. *Revista Electrónica Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 3(2), pp. 42- 69.
- Borges, Jorge Luis. (1985). "Coloquio con Borges". En: Ediciones Siruela. *Literatura fantástica*. Madrid, pp. 13-36.
- Brathwaite, Edward K. (1977). "Presencia africana en la literatura del Caribe". En: Moreno, Manuel (relator). *África en América Latina*. México: Siglo Veintiuno Editores, pp. 152-184.
- Caballero Calderón, Eduardo. (1963). *Obras de Eduardo Caballero Calderón, Tomo I*. Medellín: Editorial Bedout.
- Calvino, Ítalo. (1985). "La literatura fantástica y las letras italianas". En: Ediciones Siruela. *Literatura fantástica*. Madrid, pp. 37-56.
- Canevaro, Santiago. (2016). "Afectividad, ambivalencias y desigualdades. Apuntes para pensar los afectos en las relaciones sociales en el servicio doméstico de Buenos Aires". En: Marina Ariza (comp.). *Emociones, afectos y sociología: diálogos desde la investigación social y la interdisciplina*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, pp. 241-278.
- Cañizares-Esguerra, Jorge. (2008). *Católicos y puritanos en la colonización de América*. Madrid: Fundación Jorge Juan y Marcial Pons Historia.
- Capone, Stefanía. (2004). *A busca da África no Candomblé: tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Pallas.
- Ceballos, Diana L. (1994). *Hechicería, brujería e Inquisición en el Nuevo Reino de Granada. Un duelo de imaginarios*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional.
- Clifford, James. (2002). *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Cuesta, Guiomar y Ocampo, Alfredo. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2010, pp. 103-110.
- Dávila Goncalves, Michele C. (1997). "Cada uno al ritmo de su propio tambor: la poesía negra de Jorge Artel y Luis Palés Matos". En: Ortiz, Lucía (ed.). "*Chambacú, la historia la escribes tú*". Vervuert: Iberoamericana, pp. 69-86.

- Del Sarto, Ana. (2012). “Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez”. *Cuadernos de Literatura*, N° 32, pp. 41-68.
- Depestre, René. (1993). “Problemas de la identidad del hombre negro en las literaturas antillanas”. En: Leopoldo Zea (comp.), *Fuentes de la cultura latinoamericana I*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 231-241.
- . (2006). “Saludo y despedida de la negritud”. En: Moreno, Manuel (compilador). *África en América Latina*. México: Siglo XXI, pp. 337-362. Disponible en: <https://books.google.com.ar/books?id=Oe2YbbO7cpoC&pg=PA335&lpg=PA337&focus=viewport&dq=%22Ren%C3%A9+Depestre%22&hl=es#v=onepage&q=%22Ren%C3%A9%20Depestre%22&f=false>
- Fanon, Franz. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal.
- García Canclini, Néstor. (2004). “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?”. *Diálogos en la acción, Primera etapa*, pp. 153-165.
- Genette, Gérard. (1972). *Figures III*, Barcelona: Lumen.
- . (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- Giorgi, Gabriel. (2015). “Cuerpo”. En: Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irgwin (comp.). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores-Instituto Mora, pp. 65-69.
- Grossberg, Lawrence. (2003). “Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?” En: Stuart Hall y P. Dugay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 148-180. De consulta en <http://www.ramwan.net/restrepo/modernidad/grossberg-identidad%20y%20ecccsl.pdf>.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. (1998). “El 98: ¿Sólo un problema de historiografía literaria?”. *Quimera*, Barcelona, pp. 171, 27.
- . (2011). *Ensayos sobre literatura colombiana II*. Medellín: Ediciones Unaula.
- Gutiérrez, Mariela A. (1997). “El mito negro y boga en Colombia: sus leyendas y sus bases”. En: Lucía Ortiz (ed.). “*Chambacú, la historia la escribes tú*”. Vervuert: Iberoamericana, pp. 233-254.

- Hall, Stuart (2003) “¿Quién necesita identidad?”, En: Stuart Hall y P. Dugay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 13-39.
- . (2010). “Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»”. En: Ralph, Samuel (ed.). *Historia popular y teoría socialista* (1984). Barcelona: Crítica.
- . (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (Eds.). Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, Envi3n Editores.
- Janheinz. Jahn (1971). *Las literaturas neoafricanas*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Jáuregui, Carlos. (1997). “Candelario Obeso, la literatura “afronacional” y los límites del espacio literario decimonónico”. En: Lucía Ortiz (ed.). “*Chambacú, la historia la escribes tú*”. Vervuert: Iberoamericana, pp. 47-67.
- Ley 70 de 1993. Por la cual se desarrolla el artículo transitorio 55 de la *Constitución Política*. 27 de agosto de 1993. Congreso de Colombia.
- Ley 1381 de 2010. Por la cual se desarrollan los artículos 7º, 8º, 10 y 70 de la Constitución Política, y los artículos 4º, 5º y 28 de la Ley 21 de 1991 (que aprueba el Convenio 169 de la OIT sobre pueblos indígenas y tribales), y se dictan normas sobre reconocimiento, fomento, protección, uso, preservación y fortalecimiento de las lenguas de los grupos étnicos de Colombia y sobre sus derechos lingüísticos y los de sus hablantes. 25 de enero de 2010. D.O. N° 47.603.
- Lienhard, Martín. (1990). *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Ediciones Casa de Las Américas.
- López, Ricardo. (2011). *Aimé Césaire desde América Latina. Diálogos con el poeta de la Negritud*. Chile: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Disponible en: <https://es.calameo.com/read/000059470a83d8ab0730f> [Consultado el 22 de junio de 2020).

- Marzal, Manuel. (1972). "La religión popular en Perú". *Comunidad*, N° 7, pp. 237-241.
- Merino, José María. (2002). "La impregnación fantástica: una cuestión de límites". *Quimera*, 218-219, pp. 25-29.
- Mignolo, Walter. (2000). "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad". En: Edgardo Lander (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Monsiváis, Carlos. (1978). "Notas sobre cultura popular en México". En: *Culture in the Age of Mass Media. Latin American Perspectives*, Vol. 5, No. 1, pp. 98-118
- . (2007). "Si no compra no predique': hacia una crónica de los comunicadores en América Latina". En: *Diálogos de la comunicación*, Universidad Nacional Autónoma de México. No. 74, pp. 6-15.
- Moreno, Jaime. (1987). "Acercamiento antropológico a la religiosidad popular". *Aisthesis*, N° 20, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 15-18.
- Mosquera, Claudia et al. (2010). *Debates sobre ciudadanía y políticas raciales en las Américas Negras*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales — CES. Universidad del Valle.
- Mosquera, Sergio A. (2000). *Visiones de la Espiritualidad Afrocolombiana*. Quibdó: Instituto de Investigaciones del Pacífico, Serie Ma' Mawu, Volumen 5.
- Moya, Sindy. (2010). *El Archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina: escenario bilingüe*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Muscolo, Silvina. (2005). *Tzvetan Todorov y el discurso fantástico*. Madrid: Campo de Ideas.
- Ollé-Laprune, Philippe. (2008). *Para leer a Aimé Césaire*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Olivé, León. (2009). "Por una auténtica interculturalidad basada en el reconocimiento de la pluralidad epistemológica". En: Emir Sader (ed.). *Pluralismo epistemológico*. La Paz: Muela del Diablo Editores.

- Panchano, Lucrecia. (2010). "África grita". En: Alfredo Ocampo y Guiomar Cuesta (Comp.). *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, pp. 103-110.
- Patiño, Germán. (2010). "Tras las huellas de la negredumbre". En: Velásquez, Rogerio. *Ensayos escogidos*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, pp. 9-36.
- Peláez, Carolina. (2016). "Un mar de vergüenza y asco. Experiencias laborales de limpiadoras de pescado". En: Marina Ariza (comp.). *Emociones, afectos y sociología: diálogos desde la investigación social y la interdisciplina*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, pp. 149-192
- Prescott, Laurence. (1985). *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia*. Bogotá: Imprenta patriótica del Instituto Caro y Cuervo.
- . (1996). "Perfil histórico del autor afrocolombiano: Problemas y perspectivas". *América Negra*, Pontificia Universidad Javeriana, 12, pp. 107-128.
- Quijano, Aníbal. (1993). "Raza", "Etnia" y "Nación" en Mariátegui. En: Roland Forgues (ed.). *José Carlos Mariátegui y Europa. El otro aspecto del descubrimiento*. Lima: Amauta.
- . (2000a). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Buenos Aires: Taller de Gráficas y Servicios. Disponible en: <http://www.decolonialtranslation.com/espanol/quijano-colonialidad-del-poder.pdf>. [Consultado en mayo de 2017]
- . (2000b) "¿Qué tal raza!" En: *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, Vol. 6 No 1, 1-4. pp. 37-45.
- Quijano, Olver. (2010). "¿Qué llaman los golpes de tambor? Apuntes sobre música, agencia y re(ex)sistencia". *Calle14*, (Vol.4), 05, pp. 67-79. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/3735284.pdf>
- Quintero, Ángel G. (2020). *La danza de la insurrección. Textos reunidos (1978-2017)*. Buenos Aires: CLACSO,
- Rama, Ángel (1991). *La narrativa de Gabriel García Márquez: Edificación de un arte nacional y popular*. México: Universidad Veracruzana de México.
- . (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

- Restrepo, Eduardo. (2013). “Articulaciones de negritud: políticas y tecnologías de la diferencia en Colombia”. En: Alejandro Grimson, y Karina Bidaseca (comp.). *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 147-163.
- . (2015). “Raza/etnicidad”. En: Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irgwin (comp.). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores-Instituto Mora, pp. 243-247.
- Roas, David. (2002). “El género fantástico y el miedo”. *Quimera*, 218-219, pp. 41-45.
- Rodríguez, Nelson. (2019). “El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto. Pablo Maurette”. En: *Revista de Filosofía*, N° 31, pp. 211-217.
- Ryan, Alan. (2006). “Identidad y cosmopolitismo”. *Claves de Razón Práctica*, 166, pp. 32-37.
- Sánchez, Ignacio (2012). “Presentación”. En: Mabel Moraña, e Ignacio Sánchez (eds.), *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Santa Biblia*. (1960) Versión Reina Valera.
- Segato, Rita. (2007a). *La nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo.
- . (2007b). “El color de la cárcel en América Latina. Apuntes sobre la colonialidad de la justicia en un continente en desconstrucción”. En: *Revista Nueva Sociedad*, N° 208.
- Shklovski, Viktor. (2008). “El arte como artificio”. En: Tzvetan Todorov (comp.), *La teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Silva, Fabio et al. (1997). *Breviario de Colombia: una guía para todos*. Bogotá: Panamericana Editorial.
- Suess, Paulo. (2002). *La conquista espiritual de la América española. 200 Documentos-Siglos XVI*.
- Taylor, Diana. (2015). *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Colecciones Universidad Alberto Hurtado.
- Todorov, Tzvetan. (1994). *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Ediciones Coyoacán.



---. (2013). *Nosotros y los otros*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Valero, Silvia. (2010). “Entró negro y salió afrodescendiente: genealogía de una diferencia”. *Actas del Congreso Internacional: El Caribe en sus Literaturas y Culturas. En el centenario del nacimiento de José Lezama Lima*. Consultado el 4 de mayo de 2017. Ponencia: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/centenariojoselezamalima/files/2010/02/silvia-valero.pdf>

---. (2013). “¿De qué hablamos cuando hablamos de “literatura afrocolombiana”? o los riesgos de las categorizaciones”. *Estudios de literatura colombiana*, 32, pp. 15-37. Consultado el 2 de mayo de 2017. <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/viewFile/16290/14123>

Vargas, Nicolay. (2006). “Aproximación al problema de las minorías. Mujeres, negros e indígenas en el mapa historiográfico de la literatura colombiana”. *Lingüística y Literatura*, 49, pp. 115-133.

Velásquez, Rogerio. (1992). *Las memorias del odio*. Bogotá: Colcultura.

---. (2010). *Ensayos escogidos*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.

Vivas, Selnich. (2009). “Vasallos de la escritura alfabética. Riesgo y posibilidad de la literatura aborigen”. En: *Estudios de literatura colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia N° 25, pp. 15-34.

Viveros, Mara. (2016) “Blanqueamiento social, nación y moralidad en América Latina”. En: Messeder, S., Castro, M. y Moutinho, L., (orgs.). *Enlaçando sexualidades: uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero [online]*. Salvador: EDUFBA, pp. 17-39. De consulta en: <https://doi.org/10.7476/9788523218669.0002>.

Wade, Peter. (2003). “Repensando el mestizaje”. En: *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 39, pp. 273-296.

---, Giraldo, FU (Ed.) Y Vigoya, MV (Ed.) (2008). “Debates contemporáneos sobre raza, etnicidad, género y sexualidad en las ciencias sociales”. En: *Raza, etnicidad y sexualidades: ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*. Centro de Estudios Sociales (CES), Universidad Nacional de Colombia, pp. 41-66.

Williams, Raymond. (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Zapata Silva, Claudia. (2005). “Origen y función de los intelectuales indígenas”. En: *Cuadernos Interculturales*, vol. 3, núm. 4, pp. 65-87.

---. (2019). *Crisis del multiculturalismo en América Latina. Conflictividad social y respuestas críticas desde el pensamiento político indígena*. Alemania: CALAS.

Zapata, Manuel. (1997). “La negredumbre en García Márquez” (ponencia PDF). *XX Congreso Nacional de Literatura, Lingüística y Semiótica: Cien años de soledad, Treinta años después*. Bogotá: Universidad Nacional. Consultado el 27 de mayo de 2017. <http://www.bdigital.unal.edu.co/1474/4/03CAPI02.pdf>.

---. (2010a). *Changó, el gran putas*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.

---. (2010b). *Por los senderos de sus ancestros*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.

