

(A)cercamiento al concepto de la negritud en la literatura afro-colombiana¹

Alain Lawo-Sukam

Texas A&M University

A tiger does not shout its tigritude; it pounces. A tiger in the jungle does not say: I am a tiger. Only on passing the tiger's hunting ground and finding the skeleton of a gazelle do we feel the place abound with tigritude. (Wole Soyinka citado en Janheinz 265-6)²

Colombia es el tercer país del hemisferio occidental con una importante población de ascendencia africana después de Brasil y de los Estados Unidos de América. En la década de los setenta, el despertar de la consciencia negra en Colombia cristaliza con la influencia de los movimientos “Black Power” y “Third World Liberation Front” en los Estados Unidos de América. En *Historia del negro en Colombia* (1986) Ildelfonso Gutiérrez Azopardo ilustra este fenómeno en el apartado “The Awakening of the Black and Negritud.” Dice lo siguiente:

1) 1975: Entrance as a candidate for the presidency of the Republic for the period 1978-82 of a black doctor/writer from Cartagena. 2) 1975-77: Birth of the movements “Black Population,” “Negritudes,” and “Black Culture.” In Buenaventura appeared the groups “The Black Panthers,” and “the Kettle”; in Popayán the group “Maroon,” made up of black students; in Tunja study group “tabala,” made up of university

¹ Quisiera dar las gracias al Prof. Bertín Ortega por el tiempo dedicado a la lectura de este trabajo y a las observaciones que fueron importantes para llevar a cabo tal empresa.

² La crítica que el Premio Nobel de literatura (1986) Wole Soyinka hizo al concepto de la *negritud* por ser demasiado simplificador, permitió una re-conceptualización del mismo para hacerlo más pragmático.

students....3) 1976: Meeting in Cartagena of North American anthropologists and sociologists to discuss the contribution of Blacks to American culture. 1977: First meeting on black culture of the Americas convened in Cali. The center for the Investigation of Black Culture which edits the journal *Negritud* was created. (Citado en Lewis, 132)

Si según Gutiérrez Azopardo la candidatura de un doctor y escritor negro de Cartagena inaugura la aparición/celebración de la identidad negra en la escena nacional, es de interés recordar que ya en el siglo XIX Colombia tuvo su primer presidente afro-colombiano llamado Juan José Nieto (1804-1866). Político, militar, ensayista y estadista, Nieto era gobernador del departamento de Bolívar y debido a un vacío de poder, gobernó el país entre el 23 de enero y el 18 de julio de 1861. Por dos siglos su figura ha sido silenciada y borrada de los anales oficiales de los presidentes Colombianos. Nieto fue (re) descubierto hace dos décadas por el historiador Fals Borda pero no fue hasta los años 2008 y 2009 que su historia se hizo pública en los medios de comunicación colombianos. Aunque su mandato fue corto, Nieto es en cierta medida el pionero del despertar de la conciencia negra en la sociedad post-colonial colombiana dominada por la discriminación étnico-racial.³

En el plano literario, el verso afrocolombiano no es reciente sino que remonta a la época de la esclavitud. Los negros esclavos se valieron de la poesía y cantos orales para salvaguardar la memoria histórica, la cultura africana, aliviar las penas cotidianas y retar el yugo de la opresión. En el siglo XIX, la figura del negro como personaje secundario aparece en cuantiosas obras escritas por colombianos de ascendencia europea tales como Eustaquio Palacios, Tomás Carrasquilla y Jorge Isaacs. No fue hasta los albores de la República que la literatura escrita afrocolombiana entra en el mundo de las letras nacionales. Pero su presencia ha sido ignorada y silenciada por el discurso dominante hasta mediados del siglo XX cuando algunos antropólogos/ etnógrafos y críticos literarios como Rogelio Velásquez, Nina Friedermann, Peter Wade, Norman Whitten, Richard Jackson, Laurence Prescott y Marvin Lewis se dedican a investigar la cultura afro-colombiana. Gracias a aquellos pioneros se dio a conocer la figura prolífica del poeta Candelario Obeso, uno de los primeros escritores afrohispanos y el primer autor negro colombiano. Nació en Mompos en 1849 y combatió en la batalla de La Garrapata, en el Tolima Grande. Se unió al movimiento Regeneración liderado por Rafael Núñez. Falleció en 1884 tras dispararse por accidente con una pistola. Su obra *Cantos populares de mi tierra* (1877) es un repertorio del modus vivendi del pueblo afro-colombiano.

³ La ascensión de Nieto en la escena política y la alta sociedad se debe en buena medida a sus dos matrimonios con aristócratas. Hace poco que fue colgado su cuadro en el Banco de la República después de haber sido blanqueado por años y restaurada su tez cobriza en 1974. Si se respeta el orden de los presidentes, el actual mandatario colombiano Juan Manuel Santos debería ser el número 86 y no 85 .

Siguiendo las huellas de Obeso, se destacan Jorge Artel (1909-1994), Carlos Arturo Truque (1927-1970), Helcía Martán Góngora (1920-1984), Zapata Olivella (1920-2004) Arnoldo Palacios (1924-), Alfredo Vanin Romero (1950-), María Grueso Romero (1947-) y docenas de escritores menores pero poco conocidos del público. Aunque la literatura afro-colombiana sea abundante, los estudios críticos sobre la misma tardan en realizarse. Este fenómeno es debido a factores socioeconómicos y políticos. La mayoría de los escritores afro-colombianos carece de recursos financieros suficientes para editar sus obras en casas editoriales. Prefieren hacerlo de manera artesanal, lo que impide una gran circulación nacional e internacional de los libros. A eso se agrega la lentitud de reconocimiento del valor literario de aquellas obras y su inclusión en el acervo cultural del país.

A pesar de las diferencias generacionales entre los escritores afro-colombianos, se percibe en sus obras una misma preocupación por el rescate y la celebración de la cultura afro-colombiana en su contexto local, sagrado y secular. Esta inclinación cultural se yuxtapone al deseo vehemente de denunciar las duras condiciones de vida del pueblo afro-colombiano y abogar por una mayor y más incluyente humanidad. Estos preceptos no son ajenos a la noción de la *negritud* como lo plantea Marvin Lewis: “Negritud had the impact of revitalizing interest in and placing positive emphasis upon the African cultural heritage in societies that quite often denied its value” (4). Así pues, la *negritud* como tradición literaria da al negro una voz propia y despierta en él una conciencia racial que le permite verse de manera positiva.

Aunque se han realizado estudios considerables sobre la influencia de la *negritud* en la literatura africana, estadounidense, caribeña y brasileña, pocos son los críticos que han enfocado el mundo hispano-suramericano. En este artículo tratamos de ver cómo la literatura afro-colombiana se apropia de los postulados de la *negritud* y los reconceptualiza de acuerdo a su entorno existencial. Es, en última instancia, una *negritud* híbrida, menos eurofóbica y afrocéntrica (en el sentido radical del término como abogan León-Gontran Damas y Aimé Césaire) y más mestizada que la del caribeño Nicolás Guillén. La *negritud* impera aquí en la subversión de los paradigmas coloniales, por medio de la reafirmación y la valoración de la identidad del afro-colombiano que sigue siendo marginado e internamente colonizado. Los conceptos de hibridez, de resistencia y de emancipación frente a la cultura dominante facilitan la comprensión de su subjetividad individual y colectiva. Para llevar a cabo esta empresa, nos valemos del marco teórico postcolonial como lo define Klor de Alba:

Postcoloniality can best be thought of as a form of contestatory/oppositional consciousness, emerging from either preexisting imperial, colonial, or ongoing subaltern conditions, which fosters aimed at revising the norms and practices of antecedent or still vital forms of domination. (120)

A pesar de que no ha habido un movimiento literario organizado alrededor de la *negritud* en los países hispano-suramericanos como fue el caso en África y el Caribe, la mayoría de los autores afro-colombianos (por medio de su producción literaria) elaboran un discurso conforme a las premisas de la negritud en su valoración del negro y en la lucha contra la opresión y la miseria del mismo. Más allá de esta conexión ideológica, la *negritud* como lo conciben los autores afro-colombianos se distancia de la concepción que tienen algunos de sus pioneros como el caribeño Aimé Césaire y el africano León-Gontran Damas. Según éstos, la poética de la negritud enfatiza el rechazo de los valores occidentales y la afirmación/celebración de las raíces/esencia africanas. Como lo corrobora Mamadou Badiane: “. . . Césaire and Damas in particular have presented Negritude as a rejection of Western culture” (169). En última instancia, la *negritud* “has restored the legitimacy of belonging to African culture” (Janheinz 207). La visión afrocéntrica y eurofóbica de la negritud no tiene tanta resonancia entre los autores afro-colombianos por la transculturación que ha habido en las Américas. La identidad del afro-colombiano no deriva de su aislamiento de la cultura europea sino de un proceso de integración étnico-racial y cultural. Esta postura (inclusiva y transcultural) que también articulan los poetas caribeños como Nicolás Guillén y Nancy Morejón estaba muy presente en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* de Fernando Ortiz:

En mayor o menor grado de disociación estuvieron en Cuba así los negros como los blancos. Todos convivientes, arriba o abajo, en un mismo ambiente de terror y de fuerza; terror del oprimido por el castigo, terror del opresor por la revancha; todos fuera de justicia, fuera de ajuste, fuera de sí. Y todos en trance doloroso de transculturación a un nuevo ambiente cultural. (96)

En la literatura afro-colombiana, el concepto de la *negritud* responde a una contextualización de los fenómenos socio-históricos y culturales de la hibridez y no a una mera africanización de la cultura como articulan León Damas y Aimé Césaire.⁴ La *negritud* se adapta al contexto del mestizaje étnico-cultural y no a un retorno sistemático a África. Esta re-conceptualización de la negritud corrobora con las aseveraciones de Adalberto Ortiz. En *La negritud en la cultura latinoamericana* el intelectual ecuatoriano dice lo siguiente:

La negritud, para nosotros los americanos, no puede ser ya un ‘Retorno a África’, ni una exagerada apología de la cultura africana, sino más bien

⁴ Es de interés subrayar que la postura (radical) de Aimé Césaire y León Damas se inscribe dentro de la lógica colonial de los países africanos y de la Martinica (que sigue siendo hasta ahora una posesión francesa). A diferencia de los países latinoamericanos y caribeños, los países africanos no han pasado por una profunda y atroz de-africanización de su cultura.

un proceso de miscegenación étnica y cultural en este continente, que puede apreciarse poderosamente en estos tiempos, no solamente en las manifestaciones somáticas del mestizaje, sino también en cierta corriente cultural, literaria y muy poderosamente en la música popular, en las creencias y supersticiones de los campesinos... De todos modos, la negritud nos ha restablecido la legitimidad de pertenecer a la cultura africana, al igual que somos parte también de la cultura hispano-americana y la indo-americana. (109)

Es dentro de esta vertiente de la *negritud* latinoamericana que se sitúa la identidad afro-colombiana. Una identidad inclusiva que abraza la cultura africana y el mestizaje tri-étnico. En “Cóctel” Martín Góngora deja en claro esta triple herencia: “Turbio cóctel de tres estirpes/soy (*Mester de Negrería* 15). El uso de la primera persona singular “soy” es a la vez una afirmación (mítica) de la identidad propia y una metonimia implícita de Colombia. Este “yo” plural simboliza tanto el pasado, el presente como el futuro de la identidad afro-colombiana que no se define absolutamente de manera aislada sino también en relación con las demás identidades étnicas (blanca e indígena).

Al incorporar la tercera raíz indígena a la identidad afro-hispana, los autores afro-colombianos se distancian en cierta medida de sus pares negristas caribeños como Nicolás Guillén y Nancy Morejón. En Nicolás Guillén “Son Número 6”, dice la voz poética cubana:

Estamos juntos desde muy lejos
jóvenes, viejos
negros y blancos, todo mezclado;
uno mandando y otro mandado
todos mezclados. (202)

La exclusión del indígena del imaginario étnico-racial afrocubano se ha justificado por su desaparición en el proceso (fracasado) de la transculturación (Fernando Ortiz 1987, Badiane 2010). Esta teoría de la extinción del indígena en Cuba es muy problemática hoy en día debido a recientes investigaciones sobre la supervivencia de los taínos en la isla.⁵ Aunque Fernando Ortiz tuviera razón, la invisibilidad del indígena no puede considerarse como un hecho totalizante que justifique borrarlo de la consciencia y/o del imaginario cultural nacional. No se sabe a

⁵ Se están haciendo investigaciones para salvaguardar los vestigios de la población taína e identificar a sus descendientes. Según Valerie Taliman en “Taino Nation Alive and Strong” *Indian Country Today* (2001), la nación taína sigue existiendo en Caridad de los Indios en Cuba. La creación de la Nación Taína Boriken en Puerto Rico (1970), de la Nación Taína de las Antillas (1993) y de la Confederación Unida del pueblo taíno (1998) da muestra de la supervivencia de los tainos a través de los siglos.

ciencia cierta si no ha habido una mezcla biológica o cultural entre el blanco, negro y el indígena. Por lo menos en Colombia, los escritores negros incorporan al indígena dentro de la herencia híbrida de la identidad afro-colombiana.

En *Rostro iluminado del Chocó* Salazar Valdés hace referencia explícita a su doble herencia biológica, por medio de la imagen del mulato. Dice la voz poética:

El mulato es conjunción
de amoroso regocijo
de las razas negra y blanca
en pos de fin y principio. (62)

Sin embargo esta unión no ha sido siempre armoniosa. En *Dimensión de la Tierra*, la alusión al sincretismo se hace por medio del conflicto que traspasa el alma del poeta:

voy perseguido por las fauces
de dos ancestros sin orilla:
uno de fuego devorante
otro de piedra perseguida
que en el oleaje de mi sangre
muerden su propia lejanía.
("Canción introspectiva" 14)

La metáfora del fuego devorante y de la piedra perseguida se refiere a la sangre europea (el colonizador) y africana (el colonizado) que fluyen en las venas del poeta. A la mulatez de Valdés se suma el zambo a quien valoriza Jorge Artel en "Canción imposible" de *Tambores en la noche*:

Ignoro aún si es negra o blanca
si ha de cantar en ella
el indio adormecido que llora en mis entrañas
o el pendenciero ancestro del abuelo
que me dejó su ardiente
y sensual sangre multa. (118)

La mezcla biológica es un factor importante en la definición de la *negritud* entre los afro-colombianos. Al sincretismo étnico-racial, se le agrega el mestizaje cultural resultante del encuentro entre la cultura blanca, negra e indígena. Este fenómeno se destaca tanto al nivel del baile como lingüístico. En el poema "Cumbia", el baile viene representado con la fusión de elementos africanos e indígenas (el instrumento de la gaita):

Hay un llanto de gaitas
 Diluído en la noche

 ¡Cumbia! – danza negra, danza de mi tierra!
 Toda una raza grita

 Late un recuerdo aborígen
 Una africana aspereza. (101)

Hablando precisamente de la cumbia, Delia Zapata Olivella revela su carácter sincrético. Dice lo siguiente la escritora afro-colombiana:

The continuous contact between Indians and Blacks during Colonial servitude and their intercourse under the impose circumstances by their common submission to the slave owners, must have produced, among its consequences, the approaching and the partial fusion of their musical expressions: the melancholy gaita or indigenous flute, in close contrast with the happy and impetuous resonance of the African drum. Thus emerge this rhythm that we call cumbia and which today incarnates the feeling of a large portion of the Colombian people. (190-91)

Además del baile y la música, uno de los rasgos representativos de la identidad afro-colombiana es el lenguaje; una mezcla del español con rasgos fonéticos africanos [lo que John Lipski llama “bozal spanish” en *A History of Afro-Hispanic Language* (2005)]. Esta creolización del español se hace más patente en las obras de Candelario Obeso, Helcías Martán Góngora y Salazar Valdés donde los rasgos fonéticos se caracterizan por la elipsis de sílabas y fonemas [“RA” y “S”] en algunas palabras (pa = para) (má = más); la prótesis de fonemas y sílabas (creigas = creas); la asimilación de fonemas (/i/ = /r/; /r/ = /d/; /r/ = /l/; /j/ = /s/); la elipsis o la aspiración de la consonante /d/ antes de la vocal /e/ (espue = después) (e = de); el fonema /j/ en posición inicial se convierte en /f/ (jiejta = fiesta); el /l/ en /b/ (lujca = busca) y La vocal tónica /á/ substituye a la terminación infinitivo “-ar” (va a regalá = va a regalar). Una muestra del habla afro-colombiano se destaca en los versos siguientes de *Cantos populares de mi tierra*:

Trite vira é la der probe,
 cuando er rico goza en pá,
 er probe en er monte sura
 O en la má
 Er rico poco efuecza
 y nunca le farta ná
 toro lo tiene onde moro

Poc remá. (39)

El valor lingüístico del afro-colombiano se evidencia también por el uso de la jitanjáfora de origen africano. Se define como una especie de ideófonos que son “communicative monosyllabic, disyllabic or trisyllabic words with identical or near-identical sounds that can further be reduplicated or multiplied by the speaker at his own discretion” (Kubayanda 23). En la invocación a San José el pueblo grita “Aoya é/ mi san José/ Aoya é” (“Santoral” Góngora 101). El habla local participa en la formación de la identidad y se inscribe dentro del afán de valorarlo y socavar los pensamientos anti-dialectales que proclamaban críticos como Samper. Este último afirmó con orgullo (maquiavélico) que “[el] descendiente de África, e hijo del cruzamiento de razas envilecidas... no es más que un bruto que habla un malísimo lenguaje, siempre impúdico, carnal, insolente, ladrón, cobarde” (94). De acuerdo con Alaix de Valencia, el lenguaje local para los poetas afro-colombianos representa un instrumento mayor de comunicación, de poder, del pensamiento, de la emotividad y de la acción que sirve para revelar la cosmovisión de la etnia de ascendencia africana (44). En sus comentarios sobre el lenguaje Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin subrayan la importancia del mismo como un emplazamiento fundamental de la lucha por el discurso poscolonial, ya que el proceso colonial en sí mismo comienza y concluye con el lenguaje. El control del lenguaje por parte del centro imperial sigue siendo el instrumento más potente del control cultural. El lenguaje proporciona los términos mediante los cuales se define la realidad. Asimismo suministra los nombres con que se “revela” el mundo. Su sistema de valores se convierte en la base sobre la cual se lanzan los discursos sociales, económicos y políticos (1995, 283).

El sincretismo cultural interviene también al nivel religioso. Los escritores afro-colombianos se sirven del contexto religioso de la cultura para mostrar cómo el negro se apodera de la cultura dominante española para seguir con sus prácticas culturales africanas. Usan las imágenes de los santos católicos dentro del sincretismo religioso. Eso ocurre sobretudo en los *arrullos* que son cantos espirituales cantados durante los velorios de los niños y cuando se celebra el día de un santo. En los poemarios de Helcías Martán Góngora, los arrullos se dirigen a los santos San Antonio, San José y San Miguel, San Martín de Porres, San Miguel, San Rafael, Santa Bárbara y a la Virgen. Por ejemplo en “Santoral” de Martán Góngora dice la voz poética:

En el negro santoral
 en Antonio y en José
 tienes puesta la esperanza
 la caridad y la fe.
 Aoya é
 mi san José
 Aoya é

A José y Antonio
 clamas, sin cesar
 cuando en tu canoa
 sales a pescar. (101)

San Antonio y San José son algunos de los santos más importantes del Pacífico colombiano. En ellos vienen puestas la esperanza del pueblo, la caridad, la fe y la protección durante los preparativos de la pesca. Sin embargo el significante de los santos cristianos es una trasposición del significado de los santos africanos. El pueblo adora la figura de los dioses africanos por medio de los santos cristianos. En *Mitos colombianos* Javier Ocampo López anota algunas de las deidades africanas encarnadas en el panteón cristiano: “Ogún se representa con Santiago; Belcán con San Miguel; Echu, el ánimo sola; Salabanda con Santa Bárbara; Isancio con san Pedro; Santa Elena es confundida con Erzili Freda Dahomey; San Elias con Samedí y así otros” (166). Las deidades africanas se confunden con los santos del panteón cristiano por razón de sincretismo religioso. De acuerdo con Michel de Certeau, en *The Practice of Everyday Life* (1984), el subalterno encuentra en su vivir diario los modos de adaptar los sistemas culturales que le son impuestos. Emplea una técnica de camuflaje: aparentemente acepta las leyes y prácticas de representación hegemónica, pero las dirige a fines diferentes de los perseguidos por el orden dominante (29-30).

De hecho el sincretismo étnico-racial y el cultural son factores importantes e imprescindibles en la definición de la *negritud* en Colombia y de la identidad afrocolombiana. La hibridez afro-colombiana participa en la re-conceptualización y la matización de la *negritud* cesairiana o damasiana. Más allá del sincretismo físico y cultural, la *negritud* se manifiesta también en el contexto social.

La reafirmación de los valores afro-colombianos se evidencia en la conexión con África, el recuerdo histórico de la travesía, la lucha antiesclavista, y el contexto secular de la cultura por medio del folclore. La memoria histórica (importante en la definición de la identidad afro-colombiana) funciona como un mecanismo de conexión con el continente africano. No se trata aquí de un regreso físico a África sino mítico que les permita a los escritores afro-colombianos celebrar su herencia africana. Como bien lo pone Marvin Lewis: “The writers (afro-hispanic) often use the African nomen to create a nostalgic, paradisiacal image that stands in ironic juxtaposition to the adverse social circumstances with which generations of blacks have had to contend in the Americas” (6). En “Mapa de Africa”, “La ruta dolorosa” y “Alto Congo”, Jorge Artel recuerda el pasado glorioso de los pueblos africanos ricos en civilización y cultura. La alusión a la grandeza histórica de los reinos africanos es una estrategia discursiva que usan los escritores afro-colombianos para recrear y apropiarse de una herencia gloriosa que ha sido sacudida y violada por la trata negrera y la subsiguiente esclavitud. Al horror de la esclavitud en las Américas, se yuxtapone la valentía del negro para resistir y luchar por su libertad. Jorge Artel ilustra este fenómeno en “La voz de los ancestros”:

–¡Padres de la raza morena!
 Contemplo en sus pupilas caminos de nostalgias,
 Rutas de dulzura,
 Temblores de cadena y rebelión.
 Almas anchurosas y libres
 ¡Vigorizaban los pechos y las manos cautivas!
 Una doliente humanidad se refugiaba
 En su música oscura de vibrátiles fibras
 –Anclados a su dolor anciano
 Iban cantando por la herida. (36)

La esclavitud, la resistencia y la lucha por la liberación son factores que participan en la construcción de la identidad afro-colombiana. La figura emblemática del cimarrón Benkos Bioho simboliza el espíritu de resistencia del pueblo frente al discurso dominante colonial (eurocéntrico y europeísta). Manuel Zapata Olivella en su obra maestra *Changó el gran putas* (1983), ensalza y hasta mitifica la figura heroica de Benkos Bioho, el líder del Palenque de San Basilio. El ansia de libertad que caracteriza al negro es un ingrediente necesario para desafiar al discurso dominante. Si la revolución francesa de 1789 constituye el eje de la libertad occidental, los negros en Colombia (y en las Américas en general) ya se habían distinguido por su resistencia y levantamientos contra la opresión institucionalizada. Ya sean los cimarrones Benkos Bioho (1500 tardíos-1619) en Colombia o Gaspar Yanga (1545- principios de 1600) en México, los afro-hispanos en general se distinguen por su lucha constante por la subjetividad y emancipación.

La resistencia contra el poder dominante se manifiesta también al nivel de la valoración de las prácticas culturales de los *cantos de boga* y del *currulao* denigrados por José María Samper como arte bárbaro y salvaje. Los *cantos de bogas* son poemas con cadencia y música que se usan tanto en las andanzas por el mar, los ríos, los esteros, como en los trabajos domésticos y mineros. En “Ritmo mulato para bogas negros” de Martán Góngora, las cantantes animan a los pescadores y trabajadores sirviéndose como es costumbre de su “canalete” y la “baqueta”. La meta de los bogas es revelar las actividades de las faenas y también “mitigar la soledad, vencer la corriente y cortar las distancias que tienen que correr para trasladarse de un sitio a otro. Amanecer y atardecer son los momentos más propicios para que los bogas, generalmente mujeres, alegren el ambiente con las melodías de sus cantos” (Bonilla 75).

A diferencia de los *cantos de boga*, el *currulao* es una danza en que la marimba es el instrumento especial. Este baile participa en la consolidación de las relaciones sociales, en divertir al pueblo y en la crítica de ciertos temas sociales como la infidelidad en el caso de “Antonio Morrongo” de Martán Góngora. Este canto de danza cuenta la historia de un hombre que mató a su esposa porque ésta cometió adulterio. La voz de las responderas se destaca en el estribillo: “Antonio Morrongo/Mató a su mujer/Con un

cuchillito/Tamaño como él' (131). Estos versos tienen un carácter erótico. La imagen del cuchillo que tiene el tamaño del asesino es una alusión implícita al órgano sexual del hombre. El cuchillo oblongo con que mató a su mujer define metafóricamente su virilidad y su poder sexual. La sensualización/ erotización de los cantos del *currulao* es común y contribuye en el espíritu de diversión del baile. Después del canto en unísono de las bajoneras, el glosador interviene para relatar lo que ocurrió. La historia del crimen que reporta el glosador es muy gráfica y hasta asquerosa. Las repeticiones del sonido “ongó” a lo largo del poema da musicalidad y cadencia al poema.

La manifestación de la *negritud* en la literatura afro-colombiana no se limita solamente al sincretismo (étnico-cultural) y a las prácticas seculares sino que incorpora también el contexto social. La valoración de la identidad negra pasa también por la descripción, la denuncia y el anhelo de cambiar las duras condiciones de vida del afro-colombiano en una sociedad marcada por el racismo y la desigualdad social. En *El hombre colombiano* (1974), Manuel Zapata Olivella afirma que “Very little would we contribute to achieving a true racial and cultural equilibrium, if we persist in ignoring that we make up a hybrid people with social inequalities based upon the colonial heritage” (17). Este sentimiento tiene resonancia en Leslie Rout Jr.: “From the evidence accumulated, it should be obvious that racial prejudice and color discrimination were not eradicated root and branch with the abolition of slavery in 1852” (247).

Los escritores afro-colombianos se valen de la pluma para fustigar la miserable condición de vida del pueblo y abogar por un cambio drástico e urgente. En *Las estrellas son negras* (1949) y *La selva y la lluvia* (1958), Jorge Artel y Arnoldo Palacios examinan el impacto de la miseria, la pobreza, y la injusticia en la comunidad negra del Chocó. En *Las estrellas son negras*, la temática del hambre es el hilo narrativo y lo expresa Israel, el protagonista principal de la siguiente manera: “Hambre. Cómo era posible tanto tiempo sin comer” (31). En su intento de salirse de la pobreza, el personaje Irra busca trabajo en vano. Siempre la rechazan sin razón aparente. Su frustración se resume en la siguiente interrogación del narrador: “¿Qué había hecho él para sufrir tanto?” (59). El lector, luego se da cuenta de que no encuentra trabajo por el color de su piel a causa del perjuicio y racismo muy presentes en la sociedad. En cuanto a las temáticas de la injusticia y la explotación, encuentran su auge en *La selva y la lluvia* en la cual el narrador fustiga la ruina del suelo y subsuelo del Chocó. El abuso y la ruina de las minas, los ríos, la selva y de la labor humana se patentizan en la furia del personaje Pedro José:

Había vivido en la selva casi al par que las bestias. Evocar ese pasado amargo, trágico, lo inundaba de odio hacia algo, hacia alguien....Tal vez el gobierno precisamente....No comprendía bien: existían aquí dos bandos de liberales y el partido conservador. Los godos querían tomarse el poder: los liberales mandaban....empero, nosotros, pase lo que pasare, somos los perseguidos, vegetamos en la miseria, aun siendo liberales. (64-65)

La ira de José ejemplifica la frustración del pueblo afro-colombiano a quien el gobierno y las empresas internacionales le despojan de sus tierras, arruinan las minas y los dejan en una situación de miseria atroz. Para salirse de apuros los negros deciden recurrir a diversas tácticas: de la resignación a la acción, pasando por la fe, la unión, la rebeldía o la educación. En *Chambacú: corral de negros* (1963) de Manuel Zapata Olivella, el personaje Máximo sintetiza el combate de la siguiente manera:

Creen en la liberación por el milagro. Es la herencia de tantas bendiciones. Si alguien les habla de rebelarse, se asustan y persignan. Anoche gritaban pero se acobardaban en sus propios gritos. No creen que somos vigorosos y que unidos, seríamos capaces de construir murallas más fuertes que esas. Resistiríamos a cualquier ejército. Sin miedo y organizados, nos tragaríamos mil batallones. (123)

Máximo invita a los afro-colombianos a oponerse al sistema de colonización interna que oprime la comunidad y la despoja de su subjetividad colectiva e individual. El grito del cambio no se limita sólo a los escritores sino también a las escritoras afro-colombianas. En *El otro yo que si soy* de María Grueso Romero, la voz poética invita al pueblo afro-colombiano a alzarse para remediar su condición de vida miserable. La motivación surge de la invocación del pasado histórico como herramienta catalizadora de la lucha por la libertad. El orgullo que tiene la poeta por la combatividad y la rebeldía de su raza se hace notorio en los siguientes versos:

Yo vengo de una raza que tiene/una historia pa'contá,
que rompiendo las cadenas/alcanzó la libertá.
A sangre y fuego rompieron/las cadenas de opresión
y ese yugo esclavista/que por siglos nos aplastó.
La sangre en mi cuerpo/se empieza a desbocá,
se me sube a la cabeza/y comienzo a protestá. (106)

Los recuerdos del cimarronaje y de la insurrección contra la esclavitud son incentivos propicios al cambio de la situación actual. En vez de cruzarse de brazos, el afro-colombiano tiene que luchar contra la pobreza, tanto material como psicológica, causada por el poder dominante.

Los escritores afro-colombianos al igual que sus pares caribeños y africanos se valieron de los postulados de la *negritud* para valorar la identidad negra. Esta valoración y celebración pasa por la de-construcción de los prejuicios raciales (que animalizan y objetivizan al negro) y la lucha por la liberación material, cultural y psicológica del mismo. Esta liberación se arraiga en la reafirmación de los valores culturales afro-colombianos que habían sido denigrados por el discurso dominante. La cultura negra en

su contexto sagrado y secular es una parte importante del acervo cultural nacional. A diferencia de la negritud cesariana y damasiana, la construcción de la identidad afro-colombiana pasa por la hibridación de la cultura. No es más un retorno a África ni un rechazo de la cultura occidental sino un enriquecimiento con el aporte cultura indígena y europeo. Es una identidad incluyente y tri-étnica. El efecto de la hibridación no consiste en rescatar al subalterno sino en desequilibrar y descentrar el factor hegemónico creando nuevos espacios y nuevas formas de poder, de saber y de ser. La hibridación produce un contradiscurso que tiene efecto de resistencia y antídoto contra el esencialismo, la univocidad y el control cultural, a la vez que pone de manifiesto la vitalidad de los grupos marginados (Cordones-Cook 651). La ideología de la *negritud* está muy presente en la literatura afro-colombiana pero con un sabor local. Como el tigre (del que habla Wole Soyinka), la literatura afro-colombiana no hace ostentación ni pompa de la *negritud* sino que se deja comprobar en sus acciones.

OBRAS CITADAS

- Alaix de Valencia, Hortensia. *La palabra poética del afro-colombiano*. Cali: Litocenco, 2003. Print.
- Artel, Jorge. *Tambores en la noche*. Bogotá: Plaza & Janes Editores Publication Date, 1986. Print.
- Ascroft, Bill, et al. *The Post-Colonial Studies Reader*. New York: Routledge, 1995. Print.
- Badiane, Mamadou. *The Changing Face of Afro-Caribbean Cultural Identity: Negritude and Negritude*. Lanham: Lexington Books, 2010. Print.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: California U.P., 1986. Print.
- Cordones-Cook, Juanamaría. "Hibridez cultural/ Africanía religiosa en el Uruguay." *Revista Iberoamericana* 65 (1999): 633-669. Print.
- Grueso Romero, María. *El otro yo que sí soy. Poemas de amor y mar*. Buenaventura: Ediciones Marymar 2003. Print.
- Guillén, Nicolás. *Obra poética 1922-1977*. La Habana: Ediciones Letras Cubanas, 1980. Print.
- Gutiérrez Azopardo, Ildefonso. *Historia del negro en Colombia*. Bogotá: Editorial Nueva América, 1986. Print.
- Janheinz, Jahn. *The Muntu: The New African Culture*. New York: Grove, 1961. Print.
- . *A History of Neo-African Literature*. London: Faber, 1968. Print.
- Klor de Alba, Jorge. "Postcolonialization of the (Latin) American Experience: A Reconsideration of 'Colonialism' and 'Mestizaje'." *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*. Ed. Gyan Prakash. Princeton: U.P., 1995. Print.
- Kubayanda, Bekunuru. "The Linguistic Core of Afro-Hispanic Poetry: An African Reading." *Afro-Hispanic Review* 3.1 (1982): 21-26. Print.

- Lewis, Marvin. *Afro-Hispanic Poetry 1940-1980*. Columbia: Missouri UP, 1983. Print.
- Lipski, John. *A History of Afro-Hispanic Language: Five Centuries, Five Continents*. Cambridge: Cambridge UP, 2005. Print.
- Martán Bonilla, Alfonso. "El negro en la poesía de Helcias Martán Góngora." *Caribbean Studies* 22.3-4 (1989): 57-86. Print.
- Martán Góngora, Helcias. *Mester de negrería y habla negra*. Bogotá: s.e., 1966. Print.
- — —. *Suma poética, 1963-1968*: Bogotá, Editorial Kelly, 1969. Print.
- Obeso, Candelario. *Cantos Populares de mi tierra*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1956. Print.
- Ocampo López, Javier. *Mitos colombianos*. Bogotá: El Áncora Editores, 1988. Print.
- Ortiz, Adalberto. "La negritud en la cultura latinoamericana y ecuatoriana." *Revista de la Universidad Católica* 7(1975): 97-118. Print.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Ayacucho, 1987. Print.
- Palacios, Arnoldo. *Las estrellas son negras (1949)*. Bogotá: Editorial Revista Colombiana 1971. Print.
- — —. *La selva y la lluvia*. Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1958. Print.
- Rout, Leslie. *The African Experience in Spanish America: 1502 to Present Day*. New York: Cambridge UP, 1976. Print.
- Salazar Valdés, Hugo. *Dimensión de la tierra*. Bogotá: s.e., 1952. Print.
- — —. *Rostro iluminado del Chocó*. Cali: Feriva, 1980. Print.
- Samper, José María. "Un viaje completo". *Crónica Grande del Río de Magdalena*. 2^{da} ed. Bogotá: Sol y Luna, 1980. 87-100. Print.
- Taliman, Valerie. "Taino Nation Alive and Strong" *Indian Country Today*. 24 de enero de 2000. Web. 20 de marzo de 2010.
- Zapata Olivella, Delia. "La Cumbia: síntesis musical de la nación colombiana". *Revista Colombiana de Folclor* 7 (1962): 188-204. Print.
- Zapata Olivella, Manuel. *El hombre colombiano*. Bogotá: Canal Ramírez-Antares, 1974. Print.
- — —. *Chambacú: corral de negros 1963*. Medellín: Editorial Bedout, 1978. Print.
- — —. *Changó el gran putas*. Bogotá: Edición Oveja negra, 1983. Print.