



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**IMÁGENES EN LA LITERATURA AFROCOLOMBIANA: ANARCHIVO Y
REPRESENTATIVIDAD EN *LAS ESTRELLAS SON NEGRAS* (1949), DE ARNOLDO
PALACIOS, Y *TOQUES DE SON COLORÁ* (2020), DE ADELAIDA FERNÁNDEZ**

JUAN SEBASTIAN MINA QUIÑONEZ

FOZ DO IGUAÇU

2024



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**IMÁGENES EN LA LITERATURA AFROCOLOMBIANA: ANARCHIVO Y
REPRESENTATIVIDAD EN *LAS ESTRELLAS SON NEGRAS* (1949), DE ARNOLDO
PALACIOS, Y *TOQUES DE SON COLORÁ* (2020), DE ADELAIDA FERNÁNDEZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada

Discente: Juan Sebastian Mina Quiñonez
Orientador: Prof. Dr. Emerson Pereti
Coorientador: Prof. Dr. Nabil Araújo

FOZ DO IGUAÇU

2024

JUAN SEBASTIAN MINA QUIÑONEZ

IMÁGENES EN LA LITERATURA AFROCOLOMBIANA: ANARCHIVO Y REPRESENTATIVIDAD EN *LAS ESTRELLAS SON NEGRAS* (1949), DE ARNOLDO PALACIOS, Y *TOQUES DE SON COLORÁ* (2020), DE ADELAIDA FERNÁNDEZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Emerson Pereti
Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Coorientador: Prof. Dr. Nabil Araújo
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Alain Lawo-Sukam
Texas A&M University

Prof. Dr. Waldemir Rosa
Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Foz do Iguaçu, 18 de dezembro, de 2024

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

Q7i

Quiñonez, Juan Sebastian Mina.

Imágenes en la literatura afrocolombiana: anarchivo y representatividad en las estrellas son negras (1949), de Arnoldo Palacios, y toques de son colorá (2020), de Adelaida Fernández / Juan Sebastian Mina Quiñonez. - Foz do Iguaçu, 2025.

63 fls.: il.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, POÉTICAS E NARRATIVAS LATINO-AMERICANAS, MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA.

Orientador: Emerson Peretti.

Coorientador: Nabil Araújo.

1. Características nacionais africanas na literatura. 2. Literatura - Estudo e ensino. 3. Palacios, Arnoldo, 1924-2015. 4. Fernández, Adelaida. 5. Negros na literatura. I. Peretti, Emerson. II. Araújo, Nabil. III.

AGRADECIMENTOS

Mi profesora de portugués, Simone Accorsi, me enseñó que quien agradece vive feliz. Hoy soy un hombre feliz, y le agradezco a Jehová, por sus bendiciones; a mi esposa y a Mamá, por su amor hacia mí; al profesor Emerson Pereti, por sus orientaciones y su paciencia; al profesor Nabil Araújo, por sus importantes aportes; a los profesores Alain Lawo-Sukam y Waldemir Rosa, por sus lecturas y contribuciones tanto en el proceso de calificación cuanto de defensa; a mis compañeros de curso, especialmente a Robson Fagundes, por su generosidad y compañía; a Paulo Silva y a Steve, Daniela, Jhonatan y a Vanessa Wilson, por su hospitalidad, las risas y la comida; al Programa de Posgrado en Literatura Comparada (PPGLC) de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Agradezco también al Sistema Público de Educación Brasileira por la beca que me ayudó a completar mis estudios, y por promover, financiar y contribuir a la investigación en el campo literario. Me gustaría dar las gracias especialmente a hombres y mujeres negras de Brasil, Colombia y Haití, cuya vida y experiencia han enriquecido este trabajo y mi propia experiencia.

A todos ustedes, gracias porque inspiraron, sufrieron y aguantaron este trabajo que es solo un pedacito de historia nuestra, de la historia negra.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo llevar a cabo un ejercicio de crítica literaria de las obras *Las estrellas son negras* ([1949] 2010), de Arnoldo Palacios, y *Toques de Son colorá* (2020), de Adelaida Fernández, a partir de dos elementos complementarios: por un lado, la construcción de las figuras (Reis, 2017), considerando el aspecto del lenguaje usado en las obras y las imágenes que este recrea; y, por otro, el diálogo de estas con el universo de las ideas que circundan la obra en su aspecto extraliterario: conjunto de memorias, experiencias e imaginarios. Así, los más de 70 años que separan las publicaciones de las obras – y la pertenencia de ambos escritores a una suerte de canon literario afrocolombiano – son criterios no solo para la selección de las narrativas, sino también para vislumbrar cambios, rupturas y continuidades ideológicas y estilísticas, que, articuladas en su contexto, forman una especie de “anarchivo” artístico-literario (Seligmann-Silva, 2023). Eso significa, concomitantemente, sondear las estéticas literarias que ambos autores logran manifestar desde el cúmulo de lo que (Arboleda Quiñonez, 2011) llamó de suficiencias íntimas.

Palabras clave: Anarchivo, Literatura Comparada; imagología; figuras; suficiencias íntimas; Adelaida Fernández; Arnoldo Palacios.

RESUMO

Esta investigação tem como objetivo realizar um exercício de crítica literária das obras *Las estrellas son negras* ([1949] 2010), de Arnoldo Palacios, e *Toques de Son colorá* (2020), de Adelaida Fernández, a partir de dois elementos complementares: por um lado, a construção das figuras (Reis, 2017), considerando o aspeto da linguagem utilizada nas obras e as imagens que esta recria; e, por outro, o diálogo destas com o universo de ideias que abarcam a obra na sua vertente extra-literária: um conjunto de memórias, vivências e imaginários. Assim, os mais de 70 anos que separam as publicações das obras - e o fato de ambos os escritores pertencerem a uma espécie de cânone literário afro-colombiano - são critérios não só para a seleção das obras, mas também para vislumbrar mudanças, rupturas e continuidades ideológicas e estilísticas, que, articuladas no seu contexto, formam uma espécie de “anarquivo” artístico-literário (Seligmann-Silva, 2023). Isso significa, concomitantemente, sondar as estéticas literárias que ambos os autores conseguem manifestar a partir do acúmulo do que (Arboleda Quiñonez, 2011) chamou de suficiências íntimas.

Palavras-chave: Anarquivo, Literatura Comparada; imagologia; figuras; suficiências íntimas; Adelaida Fernández; Arnoldo Palacios.

ABSTRACT

This research aims to carry out an exercise of literary criticism of the works *Las estrellas son negras* ([1949] 2010), by Arnoldo Palacios, and *Toques de Son colorá* (2020), by Adelaida Fernández, from two complementary elements: on the one hand, the construction of the figures (Reis, 2017), considering the aspect of the language used in the works and the images that this recreates; and, on the other, the dialogue of these with the universe of ideas that surround the work in its extraliterary aspect: set of memories, experiences and imaginaries. Thus, the more than 70 years that separate the publications of the works - and the belonging of both writers to a sort of Afro-Colombian literary canon - are criteria not only for the selection of the works, but also to glimpse changes, ruptures and ideological and stylistic continuities, which, articulated in their context, form a sort of artistic-literary “anarchive” (Seligmann-Silva, 2023). This means, concomitantly, to probe the literary aesthetics that both authors manage to manifest from the accumulation of what (Arboleda Quiñonez, 2011) called intimate sufficiencies.

Keywords: Anarchive, Comparative Literature; imagology; figures; intimate sufficiencies; Adelaida Fernández; Arnoldo Palacios.

SUMÁRIO

INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I – CONCEPTUALIZACIÓN Y METODOLOGÍA	12
Pasos metodológicos y aportaciones teórico-críticas	12
Expresiones colombianas de la diáspora africana	14
Sobre archivos y <i>anarchivos</i>	16
CAPÍTULO II – IMÁGINES, IMÁGINES	17
Arnoldo Palacios (1924-2015): La peste del hambre	18
La lengua y sus manifestaciones: el caso del Chocoñol	23
Figuras reveladas: Las estrellas son negras, pero... ¿alumbran?	26
Las figuras de la negredumbre: el caso Irra	28
La blanquedumbre: figuras que se diluyen	31
Adelaida Fernández: Sangre son colorá	33
Agúzate que te están velando	34
Yo soy Changó, y me paro a donde quiera...	36
“Nosotros fundamos la alegría en Cali” El combo de la 23	38
CAPÍTULO III – ANARCHIVOS	42
El caso de Arnoldo Palacios: el Chocó y la representatividad afrocolombiana	42
El caso de Adelaida Fernández: grafías del cuerpo en ritmo de Salsa	47
CONCLUSIONES: ¡CAE EL TELÓN, SEÑORAS Y SEÑORES!	57
REFERENCIAS	60

INTRODUCCIÓN

Esta investigación tiene como objetivo analizar algunas representaciones literarias de una parte de las experiencias y memorias de la población afrocolombiana a partir de elementos como la focalización y el uso de la lengua. Las obras narrativas escogidas para este propósito son *Las estrellas son negras* [(1949) 2010], de Arnoldo Palacios, y *Toques de son colorá* (2020), de Adelaida Fernández. Con la intención de enriquecer el análisis sociológico con las herramientas literarias, se propone que la fecha de publicación de esas dos obras conforma un arco temporal de alrededor de 70 años, lapso suficiente para dilucidar algunos patrones y rupturas del imaginario cultural y estético que las constituyen con relación al contexto social en el que fueron escritas. Estas obras pueden permitir, desde una visión de conjunto, el establecimiento de un continuum (o movimiento disruptivo) de los elementos narrativos y discursivos a partir del análisis imagológico.

Así, la hipótesis que se sigue es que la propuesta narrativa de Arnoldo Palacios propone un cambio de paisaje relocalizando el desarrollo de la diégesis de los andes céntricos a la costa pacífica periférica, valiéndose de un lenguaje transliterado por las marcas de las oralidades afrocolombianas, métodos narrativos como el monólogo interior, el devenir de la consciencia y el discurso indirecto libre, y así adentrarse en una serie de experiencias que, para 1949, eran todavía marginalizadas y sistemáticamente estereotipadas en el imaginario colectivo colombiano. Lo que resignificó de cierto modo las maneras de representar las poblaciones advenidas de la dispersión africana y de la esclavitud, bien como de su herencia cultural y su condición histórico-social.

Por su parte, la propuesta narrativa de Adelaida Fernández presenta una profundización significativa en la lógica diaspórica-espiritual, en una suerte de ancestralidad contemporánea, una temática que ha sido explorada en novelas como *El Reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, *Changó, el gran putas* (1980), de Manuel Zapata Olivella, y *Beloved* (1987), de Toni Morrison. Sin embargo, lo distintivo de la obra de Fernández radica en su enfoque en el movimiento cultural de la Salsa como vehículo para explorar la compleja dinámica identitaria en la ciudad de Cali, Colombia. Al hacerlo, destaca la influencia crucial de la presencia afrodiaspórica en la conformación de una cierta marca identitaria caleña, que, a su vez, tiene repercusiones en el imaginario nacional.

La investigación consta de tres capítulos: “Conceptualización y metodología”, que considera un breve repaso por la Imagología como campo conceptual y encuadre metodológico; “Imágenes, Imágenes”, que se adentra en la comparación de las dos novelas a partir del uso de

la lengua y las focalizaciones, resultado del análisis de las jerarquías de las figuras-personajes que constituyen las obras; y finalmente “Anarquivos”, que examina dichas jerarquías a la luz de su contexto, en relación con la noción de Memoria, concluyendo que las obras analizadas se consolidan como una anarquía del archivo oficial colombiano, históricamente marcado por la empresa colonial hegemónica.

CAPÍTULO I

CONCEPTUALIZACIÓN Y METODOLOGÍA

La literatura es un escenario fructífero para la imagen. Según el crítico literario y comparatista francés Daniel-Henri Pageaux (1994), el estudio de la imagen literaria se ha renovado desde el siglo XX en el campo de la Imagología, y la define como procedente “de una toma de consciencia, por ínfima que sea, de un yo frente a un otro” (1994, p. 107). Así, la imagen es “expresión literaria, o no, de una distancia significativa entre dos órdenes de realidad cultural” (1994, p. 108). Con esto, la imagología establece un principio comparatista que presupone su nicho más fértil en la disciplina de la literatura comparada o el comparativismo, que investigadores y críticos como el francés Paul Van Tieghem (1951) o el brasileño Eduardo Coutinho (2018) asumen como el estudio de las diversas literaturas en sus relaciones entre sí, en la medida en que unas están ligadas a otras en contenido, forma o estilo.

Desde el campo de la literatura comparada, y para este estudio en particular, se sigue al profesor Pageaux (1994) quien propone que más que una definición de imagen literaria, cabe una hipótesis de trabajo: “si bien una imagen literaria es un conjunto de ideas sobre el Otro insertas en un proceso de *literaturización* y sociabilización, es claro que la imagen también es la representación de una realidad cultural” (1994, p. 140). A través de esta realidad, el individuo o el grupo que la elaboró, o comparte o difunde, revela y traduce el espacio cultural e ideológico en el que se sitúa. En este sentido, el campo de la imagología proporciona no solo un marco conceptual sino también un camino metodológico.

Pasos metodológicos y aportaciones teórico-críticas

El proceso metodológico implica tres pasos: el primero es el análisis textual, que corresponde a elementos de composición de las distintas figuras que componen la obra y que es el elemento más específico para el inicio de nuestro análisis. El segundo corresponde a las relaciones jerarquizadas entre las figuras que establece un patrón ideológico y de estratificaciones narrativas; y el tercero es el campo del escenario, y presupone la relación entre el imaginario extradiegético y la composición intradiegética.

Por otra parte, este trabajo sobrepone la noción de *figura* a la de *personaje* o cualquier otra instancia narrativa, puesto que su carácter abarcador y fluidez conceptual posibilita una extensión a otros componentes como el espacial. Un ejemplo de esto es la figura-ciudad en *Papá Goriot* ([1835] 2011), en donde Balzac hace de París de comienzo de siglo XIX una instancia narrativa que agudiza la tristeza y la miseria de la figura principal. Otro ejemplo es la

figura-campo en *El mundo es ancho y ajeno* ([1941] 2000), del escritor peruano Ciro Alegría, en donde la presencia del campo en la lucha indigenista se convierte en una utopía para combatir, lo que amplía las posibilidades de análisis en la relación entre instancias actanciales trayendo a escena la autonomía de las voces que componen la novela. Con esto, se sigue la definición del profesor e investigador portugués Carlos Reis (2018, p. 35), quien entiende por *figura* “toda entidad ficcional o ficcionalizada que desempeña funciones en la composición instaurada por el relato o que vive acontecimientos en él narrados”.

En este escenario se inserta la propuesta de análisis que tiene como objetivo llevar a cabo un ejercicio de crítica literaria de las obras *Las estrellas son negras* ([1949] 2010), de Arnoldo Palacios, y *Toques de Son colorá* (2020), de Adelaida Fernández, a partir de dos elementos complementarios: por un lado, la construcción de las figuras, considerando el aspecto del lenguaje usado en las obras y las imágenes que este recrea; y, por otro, el diálogo de estas con el universo de las ideas que circundan la obra en su aspecto extraliterario. Así, los más de 70 años que separan las publicaciones de las obras – y la pertenencia de ambos escritores a una suerte de canon literario afrocolombiano –, son criterios no solo para la selección de las obras, sino también para vislumbrar cambios, rupturas y continuidades ideológicas y estilísticas para concluir en un juicio que otorga preponderancia al hecho literario, mientras lo articula con el contexto.

El análisis de ambas novelas se propone desde un marco histórico-discursivo que llamamos Diáspora africana. Desde el aspecto histórico, vale la pena mencionar que la arqueóloga y escritora estadounidense Theresa Singleton, y el profesor brasileño adjunto al Museo Nacional (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Marcos André Torres de Souza, definen como diáspora africana: “A dispersão mundial dos povos africanos e de seus descendentes como consequência da escravidão e outros processos de imigração” (Singleton y Souza, 2009, p. 449). En este sentido, el concepto abarca el análisis y la cartografía de la red triangular de tráfico de esclavos que conectó las culturas de los pueblos de África, Europa y América (Simpson, 2008; Nwokeji; Eltis, 2002), como los estudios de sociólogos e historiadores que evidenciaron la formación de una conciencia transnacional y transcultural (Gilroy, 2001).

Dicha consciencia adopta nombres según el desarrollo epistémico y el contexto sociopolítico. Siendo así, desde el marco discursivo la diáspora puede entenderse, según los críticos Patterson y Kelly (2000), como proceso y condición: como proceso se está reelaborando constantemente a través del flujo y reflujo, la migración y re-imaginación del pensamiento, la producción cultural y el debate político; y como condición en tanto a su ubicación dentro de las

jerarquías globalizadas de raza. A esta lectura se suma la del babalao y crítico literario Agustín Lao-Montes (2007, p 51), quien incluye el estadio de proyecto porque “la Diáspora puede concebirse como un ideal de descolonización y liberación insertado en las prácticas culturales, resistencias cotidianas, luchas sociales [...] Como proyecto, la diáspora africana es un norte, un horizonte utópico para los sueños de libertad negra”.

Expresiones colombianas de la diáspora africana

Ahora bien, para el caso colombiano se parte del entendido de un repertorio de cuatro aspectos puestos en juego en la producción del saber histórico-discursivo afrocolombiano, propuestos por el profesor e investigador de la Universidad del Cauca, Jose Antonio Caicedo (2013): a) la ausencia afrodescendiente en la memoria nacional; b) la despolitización de los sujetos negros en las narrativa histórica; c) la representación periférica de lo afrodescendiente; y d) la fragmentación del tiempo histórico. Todo esto presupone, según concluye el profesor Caicedo, la memoria y el pasado como elaboraciones derivadas de la historia oficial que, siguiendo al académico haitiano Michel Rolp-Trouillot (2007), han puesto en un lugar subordinado la experiencia afrodescendiente. Con todo, no pueden ser negadas ni poco valoradas las construcciones teóricas de los pensadores afrocolombianos en el marco de la Diáspora africana en el país.

Con lo anterior, el propio Caicedo (2013) menciona la política negra en la diáspora africana para hacer a aquella que considera, principalmente, la experiencia de los descendientes africanos en las formaciones raciales afrodiáspóricas. Así, para efectos del análisis de algunos rasgos de las obras, se destaca la noción de *Negredumbre* como categoría de autoadcripción de autores e intelectuales afrocolombianos. Aunque el término data de 1935 apareciendo en la novela *Risaralda: novela de negredumbre y vaquería* ([1935] 1973), de Bernardo Arias Trujillo, y hacía referencia a un cúmulo de experiencias e imágenes esterótipadas sobre la población negra en Risaralda, zona andina del país, su puesta en la escena teórica se la atribuyen al antropólogo y escritor chocoano Rogelio Velásquez.

Velásquez acuña el término *Negredumbre* para referirse al grupo de personas que eran objeto de su investigación, relacionando así negros con muchedumbre. Llama la atención que no se trataba de cualquier muchedumbre, sino de aquella conformada por afrodescendientes puestos en situación de marginalidad y exclusión que habitaban los ríos, las selvas, el mundo rural. Sin embargo, es poco su desarrollo en la obra de Velásquez, y es claro que este tiene un tinte más taxonómico que conceptual. Frente a esto, el intelectual afrocolombiano Manuel Zapata Olivella propuso un desarrollo conceptual más amplio del mismo, definiéndolo como

"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 entrecruzado en el crisol de América" (Zapata, 1998, p. 108).

Con lo anterior se establece que no debe confundirse la negredumbre con la negritud, cuya diferencia radica en sus enfoques y significados dentro del contexto de los estudios afrodescendientes en América Latina. La negredumbre se refiere principalmente a la herencia biológica y el mestizaje entre diferentes grupos étnicos (indígenas, blancos y negros) en la región, especialmente Colombia, destacando la mezcla histórica de estas identidades sin necesariamente implicar una afirmación cultural o identitaria específica. Es más descriptiva y histórica en su naturaleza, describiendo el crisol de culturas y razas que ha caracterizado la formación social de América Latina.

Por otro lado, la negritud es un concepto más activamente político y cultural. Surgido como un movimiento intelectual y cultural en la década de 1930, especialmente entre pensadores afrocaribeños como Aimé Césaire y Léopold Sédar Senghor, la negritud busca afirmar la identidad y dignidad de los pueblos africanos y afrodescendientes en todo el mundo. Celebrando las contribuciones culturales, históricas y filosóficas de estas comunidades, la negritud promueve la autoafirmación y la resistencia frente al racismo y la discriminación, buscando desafiar y transformar las estructuras de poder que perpetúan la marginalización de las personas negras.

Con todo, a diferencia de Bernardo Arias, Manuel Zapata propone la acepción de negredumbre a partir de la idea de un mestizaje radical (Arboleda, 2010) que reconoce la mutua influencia cultural y biológica entre negros, blancos e indígenas. Frente a esto, el doctor e investigador afrocolombiano Carlos Alberto Valderrama Rentería (2016, p. 220) concluye que, tal concepto se acerca más a "una categoría descriptiva de las condiciones sociales, económicas, culturales y políticas de las formaciones sociales y culturales afrocolombianas en la región del Pacífico. En este sentido, más que un recurso lingüístico y metafórico, la negredumbre puede ser entendida como un recurso analítico para estudiar la diáspora africana en Colombia".

La negredumbre contiene en su esencia dos aspectos que son pilares en esta investigación: las prácticas de representación y la memoria. Partiendo del hecho de que la negredumbre como *recurso analítico* considera un escenario descriptivo de un grupo poblacional específico. Para el primer caso, partimos de la definición de Stuart Hall (1997) en su texto El trabajo de la representación, en donde, entre otras, se entiende por Representación como "la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje. Es

el vínculo entre los conceptos y el lenguaje el que nos capacita para referirnos sea al mundo ‘real’ de los objetos, gente o evento, o aun a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios” (Hall, 1997, p. 14). Cabe mencionar que ese “sentido” depende del sistema de conceptos e imágenes formadas en nuestros pensamientos que pueden estar por, o ‘representar’ el mundo, capacitándonos para referirnos a aspectos que están dentro o fuera de nuestras cabezas. Y ahí es donde entra en juego la idea de memoria con relación a archivo.

Sobre archivos y *anarchivos*

Según el profesor e investigador brasileño Márcio Seligman-Silva (2015), nuestro *nómos* es la Ley del archivamiento. Con esto, saltan a la vista algunas consideraciones con respecto a nuestro objeto de estudio, entre ellas, que el archivo es un dispositivo que contiene y alimenta las definiciones y los límites entre un “yo” y un “otro” en la medida en que almacena (memoria) las representaciones (imágenes) para establecer líneas de contacto entre uno y otro. Asimismo, el carácter proteico del constructo de archivo. Este se rehace a partir de la labor del artista a quien Seligman-Silva (2015, p. 43) relaciona con un demiurgo pero “pero no más como participante sumiso [...] El artista quiere destruir esos archivos que funcionan como máquinas identitarias de destrucción (pues eliminan los que son diferentes del “tipo”)”.

A lo anterior, el académico brasileño lo llama *Anarquivamento*, concepto desarrollado a partir del pensamiento de Walter Benjamín, especialmente en relación a la relación entre Anarquía y Archivo. El pensador judío manifiesta, en parte de su obra y sus reflexiones, una experiencia doble: la del testigo y la del caminante en medio de las ruinas. Y concluye, entre otras, la necesidad de recolectar y coleccionar esas imágenes, propias quizá de la utopía, para alimentar un desdoblamiento del archivo oficial. Así, el *Anarquivamento* hace referencia a una “anarquía” en y del archivo. La palabra de orden es anachivar para recoleccionar las ruinas de los archivos y reconstruirlas de forma crítica. Es decir, el artista, en este caso tanto Arnoldo Palacios como Adelaida Fernández, manifiestan una pulsión por reelaborar el archivo, entendido como el cúmulo de representaciones del imaginario colectivo, a partir de sus obras literarias.

CAPÍTULO II

IMÁGENES, IMÁGENES

Lejos del fetichismo del color, Adelaida Fernández y Arnoldo Palacios comparten una preocupación ontológica por la representatividad, la memoria y la identidad afrodiaspórica. Por un lado, Adelaida Fernández es amante de la música afrocaribeña e hija de la generación los *agüae lulos*¹ en Cali. Bautizada por el ritmo de salsa, su novela condensa el espíritu de los años 70 en la ciudad, tutelados por el proteico Changó. Por otro, Arnoldo Palacios fue un chochoano nacido en Cértegui, y aunque su cuerpo salió de las selvas y los ríos caudalosos y habitó entre gentes de muchas partes, su ser se enquistó a la causa intelectual y social afro en medio de un contexto de abierta trivialización epistémica contra los pensadores y artistas negros, especialmente en Colombia. Con sus distintas formas y tiempos en que les tocó vivir, ambos comparten valores emancipatorios atravesados por la diáspora africana, lo que el investigador afrocolombiano y docente universitario Santiago Arboleda (2011, p. 18) define como suficiencias íntimas, que son:

[...] un reservorio de construcciones mentales operativas, producto de las relaciones sociales establecidas por un grupo a través de su historia, que se concretan en elaboraciones y formas de gestión efectivas, verbalizadas condensadamente en ocasiones, siendo orientaciones de su sociabilidad y su vida. Son suficiencias en la medida en que no parten de las carencias, sino que insisten ante todo en un punto de partida positivo, vivificante para el individuo y su comunidad, no propiamente en una actitud permanentemente reactiva frente a los otros.

Con este cúmulo de experiencias, ambos escritores proyectan claves epistémicas e intenciones estilísticas al desplegar un entramado narrativo que manifiesta y afirma su propia existencia, al tiempo que vehicula, en el sentido de Arboleda (2011, p. 19), “las experiencias y elaboraciones espirituales y religiosas” a la dimensión esencial en la cual el sentido de humanidad es impostergable. Este cúmulo de experiencias materializadas en obras literarias es el primer punto de relacionamiento entre ambos autores, puesto que su preocupación se relaciona directamente con las experiencias negras. Sumado a eso, tanto Arnoldo Palacios como Adelaida Fernández son dos autores que hacen parte del nuevo y creciente canon literario afrocolombiano, bien sea como una apuesta del mercado editorial, o como un impulso

¹ *Agüae lulos*: Fueron fiestas populares entre las décadas de los 60 y 70 en donde participaban las familias. Su nombre hace referencia a que generalmente no se consumían bebidas alcohólicas debido a que había presencia de menor de edad. En estas fiestas se bailaba salsa y los géneros relacionados con esta como la pachanga. Para el desarrollo del movimiento cultural salsa fueron fundamentales porque se convirtieron en espacios de socialización intergeneracional (Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=xVHpczPoDFk>)

investigativo de la academia en el país.

Arnoldo Palacios (1924-2015): La peste del hambre

En 1947, un periodista escribía en la revista *Sábado* una anécdota que decía más o menos así: una joven le dijo a un amigo suyo, chocoano para más señas, que no se casaba con él. La razón era muy simple (¿obvia, quizá?): él no era colombiano. En el mismo texto añade que desde el Ministerio de Hacienda colombiano enviaron un oficio por correo con un sobre marcado para el Señor personero municipal del Chocó, pero la correspondencia iba en realidad para Quibdó. Con esto en mente, aquel joven que hacía cuatro años había arribado a Bogotá, y que en aquel semanario recibía 25 pesos mensuales, concluía: “De manera que uno de los problemas fundamentales con que cuenta el Chocó es el tremendo desconocimiento que se tiene de él, no solamente por parte de los demás colombianos, sino del mismo Estado” (Palacios, 1947).

Aquel joven se llamaba Arnoldo Palacios, apellido cuya presencia, según el escritor chocoano Óscar Collazos (2010), se remonta en Cértegui, pueblo natal de Palacios, a 1775, y desde entonces ha pululado en los registros civiles. El mismo escritor menciona que Palacios se trasladó de Cértegui a Quibdó a los quince años. Imaginemos un viaje difícil por trochas enlodadas y ríos caudalosos, y un joven en muletas debido a la poliomielitis que lo aquejó desde los dos años, cargando en su espalda el deseo de ser *alguien* distinto. De Quibdó viajaría a Bogotá y terminaría sus estudios de secundaria en el colegio Camilo Torres, donde se ganó el cariño del humanista José María Restrepo Millán, quien prologaría su primera novela.

La estadía de Palacios en Bogotá es crucial para comprender su propuesta estética y literaria, ya que la ciudad era el epicentro de la creación de representaciones del imaginario nacional. Junto con otros intelectuales y artistas negros, Palacios reflexiona sobre la centralidad desde su condición periférica. De esta época destaca su participación en el Club Negro. Este estaba estrechamente ligado a la lucha por la libertad que libró históricamente la población negra, y resonaba los impactos geopolíticos de eventos como la Revolución Francesa en las Américas, la Revolución Haitiana, el cimarronaje y la participación negra en movimientos como la Rebelión de los Comuneros, entre otros.

El Club Negro nace de la suma de voluntades de figuras como los Hermanos Zapata Olivella, Delia y Manuel, Natanael Díaz, Marino Viveros, Adolfo Mina Balanta, Helcías Martán Góngora y Víctor Viveros, quienes se congregan en la capital un 20 de junio de 1943 como una reivindicación de las experiencias de los hijos de la diáspora africana en las Américas. Luego firmarían el Manifiesto a los Intelectuales del Continente Americano, en donde se

reclama el papel crucial de los negros en el surgimiento y desarrollo del capitalismo, destacando su contribución a través de la esclavitud y sus sacrificios. También criticaba la falta de reconocimiento y reciprocidad hacia los negros, especialmente en países como Estados Unidos, donde las políticas sociales no compensan adecuadamente su esfuerzo. Además, sugería que la democracia depende de la participación equitativa de todos los hombres. Posteriormente, el Club Negro crea el Centro de Estudios Afrocolombianos

La creación del Centro de Estudios afrocolombianos – CEA, en septiembre de 1947, se asume como el primer proyecto de investigación de las ciencias sociales que tomó como objeto de estudio a la población negra, en un medio y un momento en el que la antropología y las ciencias afines centraban su indagación fundamentalmente en la población indígena. El Centro se propuso como objetivo general investigar y destacar la participación de la gente negra en la historia y la cultura colombiana. Para cumplir con su cometido, los iniciadores del CEA trazaron cuatro líneas de investigación: estudios históricos, estudios etnológicos, influencias y estudios lingüísticos. Es probable que este último haya motivado la búsqueda estética de su primera novela: las *Estrellas son negras* (1949).

Otro aspecto importante del sello que le imprimieron sus creadores al Centro de Estudios Afrocolombianos es su perspectiva internacional, pues, desde sus inicios, buscaron el relacionamiento con grupos de estudios similares ya creados en otros países como Cuba, Brasil, Estados Unidos e, incluso, en el propio continente africano. Con ello, querían dar cuenta de que la diáspora africana no sólo contribuyó a la formación de la nueva nación colombiana sino también al inicio de todas las nuevas naciones de América y el Caribe, y que sus nexos raizales son profundos. Tanto, que los intelectuales afrocolombianos tenían ya para esa época estrechas relaciones con intelectuales y artistas de esos países, algunos de los cuales asistieron a las sesiones inaugurales del Centro de Estudios Afrocolombianos e incluso llegaron a formar parte de su cuerpo de asesores.

En ese sentido, los participantes del Centro, especialmente Palacios, fueron influenciados por diversas redes y conexiones con intelectuales extranjeros, como los del Renacimiento de Harlem, herederos del movimiento panafricanista en Estados Unidos; el movimiento de la Négritude, liderado por figuras como Aimé y Suzanne Césaire, Leopold Sedar Senghor, de Senegal, y Leon-Gontran Damas, de Guayana. Además, en las primeras actividades públicas del Club Negro, se evidencian vínculos con prominentes figuras de las luchas por los derechos civiles de los negros en Estados Unidos, como Marian Anderson, Paul Robeson, Josephine Baker y Richard Wright. El Club Negro también incorpora el legado literario de figuras nacionales de la vanguardia intelectual y política, como Candelario Obeso y Jorge Artel.

Esta visión cosmopolita de la situación del hombre negro en el mundo fungió como lente para que Palacios recorriera los fotogramas de su natal Chocó, “el único suelo americano donde se encuentra el mejor platino del mundo, que tiene yacimientos de petróleo, oro y plata; fauna y flora fecundas [...] Pero todo eso no sirve de nada porque se encuentra quieto [...] abandonado como las tumbas de los miserables en los cementerios de las grandes urbes” (Palacios, [1947] 2009, p. 39). De su lectura, se refuerza la idea de que la deuda no es sólo política, sino que ese extiende a cada esfera de la vida nacional, incluso la literatura. Y él debía cartografiarla, y lo hace en su primera novela.

Las estrellas son negras ([1949] 2010)² es, quizá, la novela que sienta las bases de lo que será la novelística moderna afrocolombiana (Valderrama, 2016; Santamaría, 2011). Palacios termina de escribirla el 8 de abril de 1949 y Collazos (2010, p. 19) afirma que la fecha carecería de relevancia si al día siguiente un hecho no hubiese cambiado “para siempre la vida de la ciudad y el rumbo político del país”, al igual que el “rumbo de la novela colombiana de la época”: el asesinato de Gaitán³. Ese mismo día se perderían los originales de la novela, que serían reescritos y publicados por la Editorial Iqueima con la bendición crítica de Eduardo Zalamea, escritor y director del suplemento literario de *El Espectador*.

La novela tiene cuatro capítulos: “Hambre”, “Ira”, “Nive” y “Luz interior” y se desarrolla a orillas del río Atrato, en Quibdó, Chocó; la diégesis transcurre en cuarenta y ocho horas, muy a la manera de Joyce; y se desarrolla por medio de los constantes flujos de la consciencia de Irra, apócope de Israel, la figura-protagonista. Este un muchacho negro de quien lo primero que se sabe es que tiene hambre. Las imágenes que usa Palacios son viscerales: vómito, ardor en las tripas, baba seca en los labios. Con el transcurrir de las horas, sabremos que Irra tiene una familia, igual de hambrienta y quizá más resignada que él, y que ha depositado su esperanza en que Irra pueda continuar con sus estudios luego de haberse graduado. Quizá salvando uno se salven todos. También narra que el pueblo está dividido en castas, los de arriba, que son blancos llegados de afuera y apoyados por el Gobierno, y los de abajo, que son negros.

A medida que avanza la trama, el hambre se hace más sentida y se apodera de la mente de Irra. Esta es una historia sobre el hambre. El hambre es un tópico con fuerte tradición literaria y el antecedente más llamativo es *Sult* (1890), del nobel noruego Knut Hamsun y traducido al español como *Hambre*. Es muy probable que Palacios se haya acercado a esta obra dada la influencia de Knut en las corrientes literarias de vanguardias de la primera mitad del siglo XX

² Todas las citas de la obra en este trabajo corresponden a esta edición.

³ Se conoce como el Bogotazo a una serie de disturbios ocurridos en Bogotá, la capital de Colombia, como consecuencia del magnicidio del líder del Partido Liberal, Jorge Eliécer Gaitán, ocurrido el 9 de abril de 1948.

y por los semanarios y libros críticos traducidos del francés que circulaban en la capital colombiana. Sutl (1890) explora la lucha del individuo contra las fuerzas externas, enfrentándose al mundo y a lo incontrolable, a partir de la voz en primera persona. La historia sigue a un escritor que vive en la desesperación en Christiania, la antigua capital de Noruega, vagando por sus calles sin hogar ni sustento. A pesar de su carencia de pan, amor y empleo, se niega a aceptar caridad, mientras se aferra a un código ético personal que lo impulsa a ayudar a quienes lo necesitan.

El escritor, guionista y director de cine estadounidense Paul Auster (1982) escribió que “Aunque *Hambre* nos pone en las garras de la miseria, no ofrece ningún análisis de esa miseria, ni contiene llamada a la acción política”. La crítica de Auster (1982) cuestiona el hecho de que Hamsun jamás se ocupó de problemas de injusticias de clases y su héroe/narrador es tanto un desamparado como un monstruo de arrogancia intelectual. Caso contrario, *Las estrellas son negras* es, en sí misma, la manifestación de un cúmulo de injusticias que han condicionado la vida y el destino del héroe, y frente al que Irra intenta redimirse. Aun cuando sucumbe, su objetivo parece ser otro: mostrar que él y los suyos efectivamente existen. Esta obra, que introduce una extensa carrera literaria del autor es la pulsión de la existencia de las vidas negras del Chocó, zona del Pacífico colombiano, como respuesta al imaginario andino sobre estas regiones del país.

Con respecto a la novelística colombiana, para 1965, el crítico guajiro-cundiboyacense Eduardo Pachón Padilla escribió para la naciente revista *Letras Nacionales* un artículo titulado “La novela colombiana en el siglo XIX”. Llama la atención que, del recorrido histórico-literario que hace Pachón, partiendo desde la época de la colonia, no se recoge uno siquiera novelista negro; por su parte, mucho hay que comentar de las temáticas y contextos negros de las novelas que, sí, menciona. Como explicación a ese fenómeno hay, por lo menos, dos circunstancias: por un lado, hubo retardo en el desarrollo de la novelística en las Américas gracias a la censura promulgada por las cédulas Reales del 4 de abril de 1531, y la del 13 de septiembre de 1543. Esto devino en que se cultivaran otras formas literarias, y que muchas comunidades negras del país adoptaran las décimas, los cancioneros y otras formas líricas para desarrollar sus impulsos literarios. Por otro lado, el fenómeno puede aludir a una evidente relación entre tiempo y costos de escritura, y dado que los y las autores/as negros pertenecían a castas socioeconómicas de escasos recursos, al migrar a los grandes centros poblacionales, especialmente Bogotá, debían dedicarse a trabajos que generaran recursos casi que inmediatos. Es por eso que encontramos una fuerte participación de estos/as autores/as en espacios políticos y especialmente en semanarios y revistas, como es el caso de Palacios y su participación en la revista *Sábado*.

Con esto en mente, debe mencionarse que los esfuerzos de Palacios toman aún más revuelo, dado que, incluso entrados en el siglo XX, no hay novelistas negros en el panorama nacional, al menos no hacían parte de los manuales de Literatura que fueron famosos por la época. Con todo, recatamos aquí un antecedente llamativo: Gregorio Sánchez Gómez, escritor nacido en Istmina, Chocó, en 1895 y fallecido en 1942, en la ciudad de Cali, y su novela *La bruja de las minas* (1938). La novela de Sánchez Gómez se desarrolla en Marmato, Caldas, y gira en torno a la explotación minera. Aquí, las imágenes de los primeros cuatro capítulos dan cuerpo a un idilio minero en donde los peones, gente descrita como sin arraigo, son felices y no existe la violencia. Pero con la llegada del General Mandíbula y su ejército, se desata el caos y se instalan los *místeres* que se adueñan de las minas gracias a una concesión del gobierno colombiano.

La visión aguda del autor, en este texto, hace pensar que esas figuras sin arraigo tampoco tienen un espacio para la memoria, es decir, sus cuerpos se han convertido en maquinaria de extracción del oro y receptáculos de enfermedades. Sin embargo, aun cuando la novela avanza entre cuadros de costumbres realistas, se cuelan experiencias negras como la sabiduría antigua que guarda Aspacia, la bruja de las minas, o el rito de los negros al que los *místeres* solo pudieron entrar disfrazados de lo que ellos consideraban era o debía ser un negro.

La novela da luces sobre la representación de los negros en relación a la idea y necesidad de la memoria, o una necesidad metamemorial, es decir, una necesidad de la idea de memoria manifestada bajo múltiples modalidades en las sociedades modernas. Con todo, y sin pretensiones de lecturas anacrónicas, las imágenes de la novela parecen estar más próximas a reproducir estereotipos, que ha reconfigurarlos. Y en este aspecto, *Las estrellas son negras* da un paso hacia la revalorización de las experiencias negras en el imaginario nacional colombiano, eso porque se escribe, según la ensayista, investigadora y crítica literaria Mariela A. Gutiérrez (2000 p. 25) “con la perspectiva del hombre negro y pobre del Chocó que se siente humillado y limitado por las fuerzas sociales que lo rodean, las que sirven sólo a la clase blanca dominante”.

La humillación lleva a que Irra se cuestione si vale la pena vivir: ¿acaso la vida de ellos -él y su familia -tenía otro objeto que el sufrir, soportar hambres y carecer de todo? ¿Dónde estaría Dios? ¿Acaso él y su mamá y sus hermanas no rezaban lo suficiente? Quizá era el Dios de los blancos, por eso ellos vestían bien y fumaban cigarrillos finos, pero para los negros, nada. Pero Irra es un joven que se debatía entre las dualidades propias de la juventud, y cuando se le iba haciendo más clara, más patética la idea de verse a sí mismo agonizando, sintió miedo de haber invocado a la muerte. Así, la dimensión psicológica de la figura se va haciendo de retazos

de reflexiones, y se completa con el paisaje, otro de los logros literarios de la novela que uno de los mentores de Palacios, el crítico y catedrático Restrepo Millán, resumen así:

Lo mejor de este libro, como hecho artístico, es que todo ese cúmulo de dolor, y toda esa lucha, y sus personajes, y su escenario y su ambiente, son reflejo directo del natural; son la expresión inmediata del dolor y la lucha de las gentes y el paisaje y el ambiente del Chocó, sin el más leve soplo del intelectualismo que ha solido desvirtuar muchas tentativas de novela acometidas en Colombia [...]. Tampoco estoy insinuando que Palacios carezca de cultura. Bien me consta que la posee, y para su ventaja, más profunda que vasta, como se suele calificar aquí cierto barnicito intelectual, aplicado sobre la superficie a brochazos largos, pero poco penetrantes y mal conexos (Restrepo Millán, 1949).

Dicho “reflejo directo de lo natural” tiene concreción en la obra en dos aspectos que, para efectos de la presente investigación serán neurálgicos: por un lado, la construcción de las figuras; y por otro, la materialización de una lengua propia. Estos ejes son fruto del trabajo de campo exhaustivo y experiencial del mismo Palacios. Se conoce que el escritor, previo a dar los toques finales a su obra, emprendió un viaje al Chocó con la intención de verificar en el terreno todos los detalles descriptivos, midiendo cuidadosamente las distancias para evitar errores en el tiempo necesario para recorrerlas.

En este viaje, observó detenidamente los traspatios de las casas a lo largo del río Atrato, incluyendo la de Irra, y se sumergió en la autenticidad del crujido de la tierra bajo sus pasos. Escuchó con atención las conversaciones animadas de las vendedoras en el mercado; se encontró con la diversidad de personas que conforman la ciudad, desde la población afrodescendiente hasta los inmigrantes sirios y antioqueños enriquecidos. También se topó con la ineficacia de los líderes gubernamentales y funcionarios locales, y se enfrentó a la visión desgarradora de la pobreza extrema que deambula por las calles de la ciudad desde tiempos inmemoriales.

La lengua y sus manifestaciones: el caso del Chocoñol

El lenguaje es la búsqueda primaria de todo escritor porque en él está contenido el ritmo, el tono y el estilo; en últimas, la vida misma de sus creaciones. El uso del lenguaje se convierte en un elemento central y distintivo al analizar novelas. La elección de palabras, la estructura de las frases y la capacidad de evocar imágenes y emociones son herramientas fundamentales que los escritores despliegan para tejer narrativas que no solo entretienen, sino que también ofrecen una ventana hacia la comprensión más profunda de la naturaleza humana y sus múltiples facetas.

En la tragicomedia del liberto a mediados del siglo XIX en donde pasó del epíteto de “esclavo” a poseer la carimba social y física de la nueva condición de ciudadano libre y con

derechos, la República no se hizo garante de su libertad. Manuel Zapata Olivella (1997) menciona que al “generar el éxodo masivo” de libertos hacia las zonas selvática de riberas y litorales, la abolición de la esclavitud “transformó substancialmente sus hábitos culturales” (p. 63) y sus medios expresivos, especialmente la palabra. Frente a este respecto, comenta Palacios que:

Desde el punto de vista lingüístico, como desde otros ángulos, los negros abandonaron o fueron obligados a enterrar para siempre sus lenguas maternas africanas y a aprender y optar por conservar el castellano, este que yo hablo y escribo, el que sirve para letra de la música cuando esta lo requiere. No es un dialecto, no es “criollo”, ni, mucho menos, un castellano deformado, como creen algunos críticos (Palacios, [1989] 2009, p. 18)⁴.

En las palabras de Palacios se entrevé una férrea intención de relocalizar la lengua, infravalorada y ninguneada, a un espacio de respeto y valía. Este proyecto inició con *Las estrellas son negras* ([1949] 2010). La novela presupone una confrontación abierta entre el uso del lenguaje de la figura-narrador y la figura-personaje de Irra, frente a otras figuras-personajes de la negredumbre como reducto del proceso de intercambio e influencia lingüística, propia de las identidades liminales que nacen y se reproducen en el contexto de jerarquía de clases y etnias que propone la novela. En este intento, aparentemente, se enfatiza la hibridez cultural que, en realidad, es la demarcación de castas en el Quibdó de mitad de siglo XX.

A pesar de existir una de zona intermedia en donde reina a su merced el discurso indirecto libre, el universo narrativo está demarcado por dos usos sintácticos del lenguaje, mientras que la semántica de ambos se construye a partir de la condición compartida de vivir y/o ser testigos del escenario obre el cual se trata del hambre en la novelas. En de las escenas de la novela en donde por primera vez vemos a la familia reunida, la atmósfera enrarecida por el moho y el hambre toma cuerpo a través de las palabras de la madre e Irra, leemos que:

—Ar juin, ¿qué te contejtó er diretó d'erucación, mijo? —habló la madre, voz cavernosa, doliente.
 —Nada. Que no hay beca para estudiar fuera de aquí...
 —¿Y vó no ganátei tu año, pué?... O é qué...
 —Tampoco... Las becas se las repartieron a los blancos... ¡Que se vayan al diablo!... ¡Que se las metan por el jopo y se vayan a la porra!... ¡Prefiero la tisis o la lepra, pero no ser pobre!... ¡Ser pobre es la peor desgracia! ¡Maldita sea!...
 —Peo núe necesario ojendé a Dio, mijo... Yo te lo tuve iciendo, Irraé, que no te metiérai en su mardita política... Qu'eso no t'ia tré sino peljuicio. Dejáloj no má que gocen... sí, que gocen... ¡Ajunto!... Vó veréi cómo vái a hacé... Yo ya toy mú vieja ya, y mú enjelma; lo que gano no loj arcanza ni pa la comira... Colmigo no contéi, no, Irraé... Tu mamá ya no resijte... Y tuj helmanitaj mujere necesitan tu apoyo...
 —¡Pero mamá! —se le hizo un nudo en la garganta (Palacios, 2010, p. 54).

⁴ Todas las referencias de esta obra son de esta edición.

La confrontación entre el uso del lenguaje de ambas figuras se evidencia en la cesión de las voces. Así, el lenguaje de la figura-narrador es el “castellano actualizado”, que responde a normas semánticas y una pureza de la aplicación de las normas, mientras que el lenguaje de las figuras-personajes es esencialmente oral. Es un “español clásico” (Palacios, (1989) [2009] p. 18). Para la novela, Palacios creó una ortografía que muestra el idioma hablado y de cuya pronunciación mantuvo algunas manifestaciones de su sintaxis. Este *chocoñol* está presente en la poesía de Miguel A. Caicedo y en las viñetas de *Vean vé, mis nanas negras* (2001), de Amalia Lú Posso Figueroa, y llama la atención que los tres escritores vieran en él su primera herramienta de estilo y posicionamiento político.

En 1998, el propio Palacios comentó que encontraba en sus viajes a intelectuales que le explicaban quién era él; “a lingüistas que dicen, incluso en la propia Europa o en España, qué es la lengua que habla el negro del Chocó (...) y explican eso a su manera, pero a mí no me permiten que yo diga lo que soy yo”. Lo que Palacios reclama es el reconocimiento de un archivo de imágenes, representaciones y narraciones propias que bien podría clasificarse como la reivindicación de un cúmulo de experiencias que adquieren una dimensión colectiva al ubicarse en el escenario ontológico. Palacios reclama la existencia de una tecnología socio cultural que es la lengua como mecanismo de autorreconocimiento étnico, reelaboración epistémica, y contestación histórico-política; en conclusión, un pedacito de la existencia del ser negro chocoano.

En este sentido, entendemos por tecnología sociocultural la construcción de significados que dan sentido a la existencia, que incluye métodos de deconstrucción, descolonización y reconstrucción de modos de interpretación y modos de intervención. Así, Arnoldo Palacios enriquece la nostalgia africana a partir de la revalorización de su lengua, evidenciando una herramienta de convivencia intercultural que funciona en doble sentido: por un lado, como vestigio de una experiencia colonial cuyos hilos son atemporales y se extienden por los canales de la historia hasta sus días; y por otro, un mecanismo de autoafirmación étnico-cultural e histórico, en últimas, una afirmación de su lugar de enunciación.

Palacios relocaliza la experiencia del ser negro chocoano a partir de la tecnología de la lengua. La sintaxis rebelde y el plurisentido de las palabras son la apuesta no solo estética sino política. El escritor habla a través y desde el subyugado a un Yo hegemónico, para confrontar algunas particularidades de la vida del negro en el Chocó: acceso a educación; acceso a servicios básicos; seguridad alimentaria; ocio; y esperanza. En cada intervención en donde el chocoñol es el código de interpretación, se da cuerpo a un dispositivo racial de reconocimiento de

autonomía, memoria y representación. En la novela la lengua, o más bien su uso en tanto tecnología sociocultural, es el producto de luchas y resistencias, de confrontaciones y negociaciones, de conquistas y problemas antiguos, que emerge como un conjunto de recreaciones y artefactos de sentido e interpretación, y que, para efectos de esta investigación, nos sitúa en las perplejidades de las relaciones raciales a mediados del siglo XX en Colombia, específicamente en la región del Chocó.

Figuras reveladas: Las estrellas son negras, pero... ¿alumbran?

El segundo aspecto comparatista es el análisis de las figuras. La imagen del Otro en un texto es primeramente un conjunto de palabras, una suerte de sistema léxico para decir al Otro. Al tiempo, esas palabras definen la mismidad, el Yo. Para el caso de *Las estrellas...*, el análisis comparativo de las figuras se ha focalizado en tres ejes: la *figura-narrador*; la *figura-personaje de Irra* como representación de las *figuras de la negredumbre*; y las *figuras de la blanquedumbre*, entendidas como un tumulto de personas, medios, experiencias y posibilidades que está en oposición a la *negredumbre* y que, aún en sus contornos, está integrada por los elementos que constituyen un proyecto de blanqueamiento que abarca a algunas figuras negras, como Pastor.

Así, la Figura-narrador se analiza desde su focalización en jerarquías duales: arriba-abajo. La focalización desde abajo, donde se ficcionaliza la historia de lo cotidiano, de esa *historia matría*, como la llama el investigador Luis González y González (1972), hace parte de las cuatro estrategias que propone la investigadora colombo venezolana y docente del Instituto Caro y Cuervo Luz Marina Rivas (2000)⁵ en sus planteamientos de lo que fundamenta la novela intrahistórica. Para el caso *Las estrellas...* la ubicación de la figura-narrador adquiere un desdoblamiento porque también parece ubicarse “afuera”, para posteriormente integrarse al drama de Irra.

Ese “abajo-afuera” lo vemos al comienzo de la novela con una figura-narrador cuyas estrategias narrativas están demarcadas. En él existe un evidente esfuerzo por contrastar la construcción de las figuras de la *negredumbre* con aquellas de la *blanquedumbre* a partir de las descripciones de constitución física, vestimentas y privilegios/posibilidades. Al iniciar el capítulo I, titulado “Hambre”, conocemos a un viejo negro:

⁵ Las estrategias son 1) la focalización desde abajo, desde donde se ficcionaliza la historia de lo cotidiano; 2) la apropiación de los discursos de la intimidad (diarios, testimonios, relatos autobiográficos); 3) la incorporación de lenguajes y formas de la cultura popular (oralidad, mito, distintas formas de la cultura de masas); y 4) la metahistoria que da cuenta de la revisión y la impugnación de la historia oficial (ironía, sátira, dolor, sensación de pérdida, temática de fracaso)

Sentado en la nariz de la piragua estaba un viejo arremangándose los pantalones remendados [...] calvicie reluciente en su cráneo negro chocolatoso, [...] cara huesuda, sienes y mejillas hundidas; una mirada apacible emanaba de ojos pardos, oscuros y profundos. [...] Los labios gruesos, salivosos, se mantenían abiertos, mientras cuatro dientes curtidos mordían el cabo de madera de la pipa de barro (Palacios, 2010, p. 29).

La descripción de “el viejo” es cadavérica, quizá como premonición de a lo que él y los *suyos* estaban condenados. Mientras que la primera descripción de los Otros, la *blanquedumbre*, se hace en estos términos: “Sabroso debía de ser bañarse así, y que cuando le disminuyeran la velocidad uno se lanzara a nadar y que luego volvieran a recogerlo a uno... Eran lanchas del Gobierno y se las prestaban a los blancos. El intendente era blanco también, tenía roce social, era de primera, por eso el intendente facilitaba tales vehículos a los empleados blancos” (p. 33).

De entrada, la figura-narrador en una suerte de discurso indirecto libre establece una dicotomía entre las posibilidades de unos y las realidades de Otros: mientras unos tienen acceso a los lujos, el prestigio social y el ocio, otros pasan su tiempo buscando qué comer. Este es el primer descubrimiento que la figura-lector hace del universo narrativo en *Las estrellas...* : existen unos seres *inferiores* por ser los Otros. Las descripciones no están exentas de categorías de valía o rango, muy por el contrario, se establecen y las confirman. La figura-narrador continúa con su labor de filigrana descriptiva cuyos efectos concluyen en la demarcación racial existente entre blancos y negros.

Por su parte, la figura-narrador da muestras de pudor en medio del descarnado relato. Menciona que Irra tiene una “cierta necesidad fisiológica” luego de haber descrito hasta la saciedad la reacción del cuerpo humano frente al hambre y la baba de vómito bilioso que le colgó; también hay estrategias de censura, como cuando Irra pensó que el viejo era un “[...] Negro, desgraciado, hijue...p... (p. 32)”⁶. Con todo, en esto radica una especie de intento naturalista de la figura-escritor que busca cartografiar una zona de ambivalencia entre el exterior (paisajístico) y el interior (condición humana), mientras se efectúa el desarrollo psicológico y emocional como figura actancial dentro de la diégesis.

La figura-narrador se camufla en algunos pasajes y se viste de las licencias del discurso indirecto libre. Esta técnica literaria permite que los pensamientos y las palabras de la figura-personaje de Irra se integren de manera fluida en la narrativa sin la necesidad de utilizar comillas ni marcadores explícitos de discurso. Es evidente cómo en algunos pasajes hay una suerte de

⁶ quizá por las normas morales y editoriales de la época, lo que también marca un derrotero investigativo para ver la censura en las imágenes de la literatura afrocolombiana a mediados del siglo pasado.

deslocalización en donde Irra y la figura-narrador parecen uno. Frente a esto, cabe mencionar que es el primero es quien adopta la voz y el tono del segundo, y no al contrario, fusionando así la subjetividad del individuo con la aparente objetividad del relato. Y será en estos espacios en donde la dimensión psicológica del muchacho es profundizada, puesto que proporciona una visión más íntima, directa y, si se quiere, política de sus pensamientos. De ahí deviene una exploración más vasta de la complejidad de su condición encarnada en el hambre, el asco de sufrir un toqueteo por parte del sirio comerciante al que recurrió por ayuda, o la frustración de la vida del amor convertido en muerte.

Por último, resulta particular cómo Irra y la figura-narrador comparten un campo léxico y semántico muy cercano al español actual, contrario al “chocoñol” que comparte Irra con las otras figuras de la *negredumbre*. Así, se remarca la brecha entre las formas de verbalizar las experiencias y de apropiarse de los discursos íntimos, definiendo dos universos aparentemente antagónicos coexistiendo en un escenario de exuberancia. Estos dos universos se encuentran luego del intento fallido de Irra por matar al intendente.

Hasta hace unos segundos Irra era solamente un muchacho cualquiera, resignado a soportar el hambre, y a acostarse cuando ya había agotado toda esperanza de llevar el plátano a la casa. (...). Por fin Irra iba a hacer algo. De ninguna manera se detendría en ese camino. Él era otro muchacho desde ahora. Era un Hombre [...] Ahora Irra se sentía alentado. El hambre daba tregua para prepararse a la acción grande, a la acción libertadora del tedio y la ineficacia de la existencia. La vida lo llamaba a gritos [...] Y él, Irra, iba a responder a la voz de su ser (p. 55).

A partir de esta resolución, del rito de paso en el que el muchacho *agarra las riendas de su vida y se convierte en hombre* (p. 55), la figura-narrador pasa de estar “abajo-afuera” a estar “abajo-adentro”, siendo mucho más próximo al universo de la *negredumbre* que al de la *blanquedumbre* y mostrando así, a partir de sus descripciones y otras figuras focalizadas, la verdadera complejidad de la condición humana, política y económica de Quibdó, el lugar en donde Irra descubriría que cada “hombre nacía bajo el signo de una estrella buena, y conocería por qué otros hombres nacían bajo el imperio de una mala estrella” (p. 93).

Las figuras de la negredumbre: el caso Irra

Irra es figura central de *Las estrellas...* y es testigo y protagonista de las realidades que atraviesan quibdoseños/ñas entre el fango y la desesperación. Sus pasos, marcados por la escasez nos llevan a través de un paisaje urbano-rural donde la hambruna y la frustración se entrelazan con la vergüenza y la impotencia que evidencian una negligencia agazapada por parte del Gobierno nacional.

La caracterización de la figura pasa por su atuendo. Irra va vestido “con reducción de pantalones largos ya demasiado despedazados de viejos” (Palacios, 2010, p. 31), que luego sabremos que no cambiaba hacía por lo menos 10 días. Su presencia en el escenario urbano no solo revela su propia lucha, sino también refleja las cicatrices colectivas de una comunidad atrapada en las garras de la adversidad. Otra marca de Irra es su necesidad física: Hambre. “[...] el primer empujo de vómito... Su garganta gorgoteaba y sentía que el estómago se le saltaba por la boca...” (p. 35).

Frente a este respecto, el ya mencionado Collazos (2010) menciona que en la progresiva somatización del hambre y la humillación, Irra deja de ser simplemente la figura de una crónica externa para transformarse en un arquetipo de la tragedia. Lo que impacta en las cuarenta y ocho horas de sus peripecias no es solo la evidente pobreza, sino los estragos mentales que esta provoca y que aumentan su paranoia, desde la postración emocional hasta la confusión de la ira. El espacio diminuto donde subsiste, meticulosamente descrito por Palacios, establece una frontera simbólica entre la próspera ciudad y su miserable casa, figuras-espacio en las que está al vaivén de huir y buscar refugio para aligerar su miseria, y quizá, sentir conmiseración propia.

La *casita* estaba “separada de las demás de la acera, sobre la callejuela inclinada que descansa en la playa arenosa, a la orilla del Atrato. Del río sopló un vientecillo removiendo las basuras de la calle empedrada, alborotando el polvo de la tierra reseca (p. 37). Una casita sin letrina y cuyo *baño*, aunque llamarlo así es una grandilocuencia innecesaria, daba de frente al Atrato y quien pasaba podría ver a Irra haciendo sus *necesidades fisiológicas*; el corredor que cimbraba al menor contacto o la pared de palma desvencijada no son solo descripciones físicas del espacio que habita Irra, sino también la constatación de experiencias heredadas materializadas en el hambre

La tragedia de Irra, como una sombra ineludible, se despliega en cada rincón que de algún modo se vincula a su ser. Casi como arquetipo de las figuras de la *negredumbre*. A lo largo del primer capítulo la marca de estas *Figuras* es el hambre; en el segundo es la vergüenza que cataliza la ira y que la paranoia, muy propias de un Raskolnikov, por ejemplo; en el tercero, es el amor trágico con tintes shakesperianos y un deje de hombría desenfundada; y el cuarto está mediado por la *saudade* o el *Hiraeth*, términos que connotan una profunda nostalgia o anhelo por un lugar o momento o situación, que para Irra es Cartagena, o simplemente oportunidades.

A las figuras de la *negredumbre* las define el color; este aspecto es el que usa la figura-narrador para manifestar su naturaleza. Su madre: negra; sus cuatro hermanos, negros; los funcionarios negros que laboran con el Intendente, las vendedoras negras de fritanga y el negro Ramón, todos enfrentan una lucha titánica contra la experiencia heredada, la miseria, el no-

poder, esforzándose por tomar las riendas de una condición miserable. Y, además de la condición de miseria que articula a la negredumbre, las figuras se encuentran en una percepción común: “El gobierno era el culpable de la miseria. Todos los gobernantes que él había conocido, pésimos.... / El gobierno era malo. Gobierno en las manos de los ricos que no sabían cómo era aguantar hambre...” (p. 89).

Por su parte, la mente de Irra se expresa en dualidades: negro/blanco; pobreza/gobierno -no riqueza; bueno/malo. Y en consecuencia, la sangre negra se ve subyugada por la superioridad blanca a partir de la formulación y el significado del color. Irra evidencia un horror por su condición, y el lenguaje que comparte con la figura-narrador no exige redención, puesto que las imágenes de la novela eclipsan cualquier intención de Irra, lo que enfatiza en el carácter trágico de la misma.

Por último, la convergencia colectiva en el tema político evidencia la presencia de una angustia azarosa y generalizada, que deviene en razones diaspóricas. Clarita, la hermana de Irra, carga contra el gobierno por denegarle una beca a su hermano negro y pobre. Pastor, el tendero, y Ramón, un parroquiano, se sumergen en la lectura de un extenso artículo periodístico sobre política. En un giro más drástico, el protagonista toma la decisión de asestar un fuerte golpe al gobierno al acabar con la vida del intendente. En este punto, la negredumbre de la novela alcanza un punto más consciente, quizá más propia de la Negritud en el contexto afrocolombiano.

Desde cuando vivieron juntos, pared de por medio, hacía mucho tiempo... De continente apartado por océanos vinieron hombres blancos, desembarcaron con las manos vacías, zapatos rotos, ropa deshecha por el viento y la sal de los mares. E instalándose en cualquier pueblucho comenzaron a trabajar. Levantaron el primer tinglado, bajo el cual fundaron hogar. Y fue la madre una mujer negra, pobre analfabeta, de estirpe igual... Irra auscultaba en estos instantes en el fondo íntimo de su corazón inundado de la angustia del mensaje de las sangres: Nive era la naturaleza humana salvaje, más la sangre exótica, civilizada y dinámica. «Yo el negro de aquí. Ella la mulata». La voz de la tierra le gritaba a Irra acerca del imperio de la fusión de las sangres (p. 123).

Esta manifestación diaspórica a través de la configuración de la sangre da luces un sentimiento de memoria afrodiaspórica, lo que envuelve a la novela en una capa de consciencia política, de clase y de etnias, bien marcada. Siendo así, a diferencia de *Toques de son...* la novela de Palacios es una revelación de la existencia para los Otros, y una afirmación de la existencia para “Nosotros”, el Yo. Dicha afirmación se configura a partir de la experiencia colectiva y colectivizada de la negredumbre, de su sangre, de su color, en última de su experiencia condicionada por la herencia colonial.

Frente a esto, Patterson y Kelly (2000) proponen un análisis de la diáspora africana que aborda tanto su naturaleza como proceso en constante reelaboración y como condición intrínseca en las jerarquías globalizadas de raza. La primera se define por la continua transformación a través del flujo y reflujo, la migración y la reimaginación del pensamiento, la producción cultural y el debate político. Por su parte, la segunda, como una condición, destacando su posición dentro de las estructuras jerárquicas de la globalización racial. A esta perspectiva, Lao-Montes (2007) agrega la dimensión del proyecto, conceptualizando la diáspora como un ideal de descolonización y liberación arraigado en las prácticas culturales, resistencias cotidianas y luchas sociales. Como proyecto, la diáspora africana se convierte en un faro, un horizonte utópico que orienta los sueños de libertad negra (Lao-Montes, 2007, p. 51). Es esta búsqueda de libertad la que traza el camino hacia la utopía que Irra, el personaje central, persigue incansablemente.

La blanquedumbre: figuras que se diluyen

En medio de la tragedia de la negredumbre se erigen las figuras de la blanquedumbre como un divisor claro entre las experiencias de los personajes blancos y la de los negros. Esta dicotomía no solo se traduce en una diferencia superficial de color de piel, sino que permea profundamente la estructura socioeconómica y cultural reafirmando las jerarquizaciones a través de la *fobia* (Pageaux, 1995) que establece, para el caso de las imágenes del extranjero, una realidad extranjera inferior a la propia. La figura más sobresaliente de la blanquedumbre es el Intendente⁷.

De El intendente sabemos que “era blanco”, tenía “roce social” y “era de primera”, lo que facilitaba que prestara las lanchas de motor a los otros empleados blancos. En la novela, su figura emerge como una presencia ominosa que, a pesar de carecer de voz directa, ejerce un control abrumador sobre cada faceta de la existencia de las figuras inmersas en la negredumbre. La ausencia de la voz del Intendente resalta aún más su influencia sutil pero omnipresente. La resolución de Irra de acabar con su vida se presenta como un acto de aparente liberación de las barreras que él representa.

Del Intendente también sabremos que tiene en despacho, e Irra piensa que seguramente lo hallaría “sentado en la silla giratoria”, posiblemente “en cuerpo de camisa, repantigado,

⁷ Pageaux (XXX) añade al escenario la idea de *manía*, que es cuando se considera la realidad extranjera superior; y la filia, la tercera actitud fundamental y resalta en ella que plantea una especie de encuentro. En ella, la realidad cultural extranjera es percibida de forma positiva y tiene, además, un lugar dentro de la cultura que mira, la cultura de acogimiento, que es también percibida positivamente.

echado hacia atrás, el vientre inflado” (p. 67). Esta construcción de la figura del Intendente está mediada por el hambre hecha frustración de Irra, y por las valoraciones de la figura-narrador. Así, esta figura va desde el aspecto general del cuerpo hasta la notoriedad social, ganando un registro que se compone de la experiencia de varias existencias, especialmente negras.

Luego de la primera escena, la figura del Intendente aparece proyectada solo a través de la resolución de Irra por matarlo. ¿Cómo es que esta figura tan ausente en la diégesis, es tan vital en la trama de la novela? Otra de las genialidades de Arnoldo Palacios. Su búsqueda narrativa lo llevan a construir un universo detallado y proyectado, donde la blanquedumbre se convierte en un factor determinante en la percepción de superioridad que refuerza aún más la brecha entre la negredumbre. La realidad divergente entre estas dos esferas subraya las complejidades de la identidad y la oportunidad, arrojando luz sobre las tensiones inherentes a un entorno donde la pigmentación de la piel se convierte en un divisor palpable de destinos y perspectivas, como resultado de la construcción histórica del imaginario colectivo andino-colombiano avalado por los discurso de justificación colonial.

A este escenario jerarquizado desde las construcciones *imagéticas*, debe agregarse algunas figuras que refuerzan la idea de que todas las figuras están inmersas en un proyecto de blanqueamiento: la prostituta blanca y el negro pastor. Irra deseaba ver una mujer desnuda, detallarla, pero la prostituta solo accedió a “arregazarse” el traje hasta la cintura. Esta tenía “la cara barrosa” y “salada de sudor”. Irra “besó en la boca a aquella perra sucia, enfermiza; aquella paisa plagada de piojos” (p. 59). Quienes lo vieron entrando con ella al día siguiente le advirtieron que tenía sífilis, entonces Irra recordó que no había podido “hacer nada” seguramente porque ella lo habría contagiado *instantáneamente*.

Por su parte, el caso del negro Pastor: bajito, ventrudo, cabezón, cabello motoso, ralo, mal afeitada, la barba, nariz chata, mejillas regordetas; Pastor, el que “miraba con ojo desconfiado, por encima de la circunferencia de sus gruesos lentes astillado el vidrio izquierdo, turbio el otro), con aros de cobre ennegrecidos; rota la armazón en el punto de la nariz, pero unida mediante cinta pegante, envuelta, reenvuelta y reenvuelta” (p. 70). Pastor tenía en sus brazos “adheridas las toscas manos cuadradas, uñas amarillentas, anchas, mondadas, repletas de mugre, cortadas con los dientes” (p.71). Se dice que él que tenía negruzca y encallecida la palma de la mano, y que vestía camisa sport azul, curtida, empapada de sudor, especialmente hacia las axilas, y pantalones oscuros a rayas, estrechos, remendados en las rodillas, notoriamente gruesos en los bolsillos y la cadera. Eso sí, Pastor, era un lector asiduo del periódico, y eso lo hacía diferente a otros negros, ¿o no?

Ambos personajes desafían las rígidas barreras que separan la blanquedumbre de la

negredumbre: para ella, aun con su origen *paisa*, su condición de pobreza y marginalidad la hacen igual (¿quizá inferior?) que Irra; Pastor, aún con su condición que se refleja en sus ropas raídas, malolientes y sudorosas, su aparente condición de superioridad moral que deviene del posicionamiento político, que le hace compartir status, al menos para él, con aquellos a quienes el resto de la muchedumbre negra consideran como superiores. Su confrontación con estas restricciones establecidas se convierte en un acto de subversión que trasciende las categorías de blanquedumbre y negredumbre, revelando la complejidad y la interconexión de las experiencias humanas. Las barreras terminan de caerse cuando Irra se percató de que todos están igual de jodidos:

Iba Irra caminando por la carrera primera. Casas de blancos. Viejos caserones derruidos, paredes desvencijadas. ¿Por qué eso, si los blancos eran ricos y ganaban sueldo como empleados del gobierno? Lo asaltó la idea de que los blancos eran pobres también. Quizá no tan miserables como los negros. ¿No sería más bien una miseria general? ¿Cómo diablos hacía él para penetrar el fondo de la vida de las gentes, de los blancos, para convencerse de que vivían a duras penas? ¡Qué vaina! (p. 153).

Adelaida Fernández: Sangre son colorá

Así como Rubén Blades empezó a tatuar en las paredes de su memoria la letra de Pedro Navaja cuando tenía 12 años, y solo la escribió décadas después, la historia de *Toques de son colorá*, aun cuando se publica en 2020, desde los años 70 se molía en el espíritu y dejaba ampollas en los pies de Adelaida Fernández. La novela, mencionan algunos críticos como la docente universitaria Lilian Joscelyne Salinas Herrera (2023), tiene el ritmo como figura omnímoda; sin embargo, es crucial agregar que su trama va más allá de una mera exploración musical. Se sumerge intrépidamente en las experiencias del Combo de la 23, un grupo de figuras que actúan nutriéndose entre sí, al tiempo que alimentan la esencia misma de la creación del ya famoso "estilo caleño"⁸.

En este viaje se rinde homenaje al nacimiento de la identidad salsera de Cali y a su conexión espiritual con el dios trueno Changó, señor indiscutible de la música y el ritmo. La presencia de Changó se erige como un hilo conductor que enlaza las vivencias de las figuras con la esencia misma de la creación artística, elevando la trama a una experiencia cósmica que trasciende lo terrenal y se sumerge en las profundidades místicas de la música y la fe.

El tema negro en Fernández se enuncia desde su posición histórica y su rol femenino. Desde su primera novela *Que me busquen en el río* (2006), un texto que narra desde la voz de

⁸ El estilo caleño: Como el nombre lo dice, este estilo viene de la ciudad colombiana de Cali. Este estilo se reconoce por sus rápidos movimientos de piernas y de cadera. Estos rápidos movimientos de piernas son la razón por la que es tan difícil aprender este estilo.

una maestra una masacre ocurrida en Trujillo, Valle del Cauca, pasando por *Afuera Crece un mundo* (2017), obra ganadora del premio Casa de las Américas 2015 bajo el título de *La hoguera lame mi piel con cariño de perro* (2015). Una narrativa que recrea la historia de Nay⁹ y la relocaliza como dueña de sí misma, de sus pasiones, de sus ansias y del goce de su cuerpo, hasta *Toques de son colorá* (2020), en donde si bien la figura-narrador es Changó, todo gira en torno a Rosa, favorita del dios y elegida por las Tablas del Ifá.

Para Adelaida Fernández, la importancia de la presencia de la mujer afro en diversas esferas de la sociedad es una preocupación fundamental que trasciende las páginas de su tesis titulada "Presencia de la mujer negra en la novela colombiana" (2011, p. 129). De su exhaustiva investigación, Fernández concluye que:

El análisis llevado a cabo a partir de los derroteros teóricos planteados y de la relectura de las novelas permite confirmar las afirmaciones relacionadas con la escasa presencia de la mujer negra en la novela colombiana y con las formas de representación que la inscriben del todo en una Otredad que funge como nodriza, fámula, objeto sexual y memoria [...] la mujer negra representada no vive para sí y los suyos [...] De esa mujer, en la mayoría de los casos, poco hay en cuanto concierne a sus iniciativas o aspectos determinantes en las relaciones consigo misma, sus familias o el entorno. (Fernández 2011, p. 129).

Su tesis destaca la necesidad de reconocer y valorar las contribuciones de las mujeres afro en la construcción de la historia y la cultura, abogando por un cambio significativo en la percepción y tratamiento de estas voces dentro del panorama literario y social de Colombia. En este contexto, Fernández aboga por un diálogo continuo y una inclusión más profunda que refleje la diversidad y la riqueza de las experiencias de las mujeres afrocolombianas en la narrativa contemporánea. Tarea que ella misma emprende, desde su ejercicio siempre coherente y consecuente, en la novela *Toque de son*, en donde si bien se sabe *Que tu sos blanco / Que yo soy negro / No importa el color de la piel / La sangre son colorá / Sangre son colorá / Sangre son colorá*.

Agúzate que te están velando

En los vibrantes años 70 y 80, en Cali, la tradición salsera se arraigó profundamente en el corazón de la ciudad. La salsa, con sus ritmos contagiosos y su fusión de influencias africanas y caribeñas, encontró un hogar perfecto para lo que algunos investigadores como Wilson Eberto

⁹ Feliciano y Juan, antes Nay de Gambia y Sundiata de Gambia, son personajes de *María*, novela de Jorge Isaacs, y conviven en el mundo de la hacienda a cargo de las labores de cuidado y de María. En *Afuera crece un mundo*, Fernández rescata el personaje de Nay y la ubica como protagonista y narradora de su historia, haciendo de su voz una herramienta de orgullo e identidad afro.

Mina (2023) denomina el movimiento cultural “Salsa”. Para el investigador, la Salsa es lo que considera “la etapa final del proceso de conformación de una neocultura musical que nace en el Caribe Hispano, como un resultado de la síntesis cultural de una diversidad de pueblos que fueron arrancados de la madre África y que se sincretizaron de manera particular en las islas del Caribe, en especial en Cuba” (Mina, 2023, p. 13).

Este ecosistema cultural llevó a que bailes, estéticas, modas y lenguajes adquirieron una forma de representaciones que marcaron un imaginario en la ciudad. La música salsa no solo se escuchaba, se vivía; se convertía en un lenguaje que todos entendían y compartían. La salsa no se limitaba a eventos especiales como lo estudian los académicos vallecaucanos Alejandro Ulloa (1988) y Humberto Valverde (2019); más bien, se integraba de manera orgánica en la cotidianidad caleña. Calles, parques y clubes resonaban con los irresistibles sonidos salseros, y el baile se convirtió en una práctica común en la vida diaria. La salsa no solo era música, sino una forma de conectarse con la propia historia y raíces, proporcionando una identidad colectiva a la ciudad. Todo esto tuvo su resonancia en las esferas de la vida cotidiana caleña, incluso en su lenguaje.

Toques de son...está escrito en salsa. La propuesta excede los *caleñismos caicedianos* y va a parar al fraseo aglutinante del ritmo que es muchos ritmos. Una sintaxis revuelta y una semántica que encuentra su asidero referente solo en el universo titulado por el dios del ritmo y sus fieles que van al templo vestidos de satín de colores y con LPs debajo del brazo.

Hay quien hasta se consagra poeta, suben a los escenarios por disposición y vía del propio cuerpo, los artistas no pueden evitar emularlos, son referentes obligados del toque, del canto, los que vulneran ciertas condiciones que yo les impongo, y, benevolente, yo se los permito, ¿quiénes entre los presentes pueden exclamar: ¡Este es el futuro!? Yo. Explícate. Sí, venerado Changó: estoy en presencia de lo que sucedió décadas después. ¿Décadas después de qué? Verás, la disquera me dio la oportunidad de grabar; que se entienda en pasado, yo lo digo en presente: Soy la fama; salí de gira, llené coliseos, con mayor o menor éxito me defendí de los empresarios... Hasta ahí, mi querido artista, no vaya y se nos vuelva esto una historia personal. Lo primero que mencionaste fue el acetato. Palabras más, palabras menos, así fue, venerado Changó, Siguiendo la línea que has trazado, en este presente que ya es horizonte, suceden cosas... ¿Como cuáles? Mi antigua imagen neutraliza la actual, por momentos se sobrepone a ella. ¿Cuál imagen? La que circula por ahí, en la cabeza de la gente. Mi querido artista, estás a un pelo de salirte de contexto (Fernández, 2020, p. 27).

La autora utiliza dicha aglutinación, quizá como refuerzo de la libertad utópica de una época en donde no solo la ciudad, sino su gente, crecía a pasos agigantados. Este efecto no es solo de la figura-narrador Changó, sino también de las figuras-personajes que, como en la Ópera Salsa Hommy o en Maestra Vida, con sus intervenciones caóticas van ordenando el sentido y

la charlas del *quítate tú en la esquina del movimiento* con la onda juguetona de *Mayeya* mientras este o aquel buscaba *La cartera*. Leemos:

Sí, en Soneros, en Juan Pachanga, en La Barola, en Agapito y Changó. Distes lora, mi vida. Y, vos no. ¡Ve!, Buitrago, y cuándo vas a publicar el otro libro. Cuando vos escribás el tuyo, siempre te he dicho que tenés talento pa escribir, de paso, te doy las gracias por ayudarme a escribir la nota. ¿Y sobre qué se te ocurre que podría escribir? Hablá de nosotros. De tu romance con el Sonero, tenés mucho para contar, que se sepa, que el mundo sepa: fueron felices, ¿o no? Si, mi Maribelén, no te volvimos a ver ni en las curvas, te perdimos para siempre ese fin de año. Esa tamaliada estuvo espectacular, me acuerdo. Un hombre muy cálido, era el Sonero. Y elegante. Recuerdo cómo cargó a Juliana, la inesperada bebé de Rosa, el cuerpecito le cupo en una sola mano, tenía unas manos muy grandes. Bueno, Maribelén, por qué no me preparás unos tamales tan ricos como esos. Y, si escriben mi obituario, cuentan que la última comida que yo me disfrute fue un tamal (p. 68).

Esta aglutinación va acompañada de la inclusión de palabras, términos y referentes semánticos provenientes de la salsa en el sociolecto caleño es un fenómeno lingüístico fascinante que refleja la profunda integración de la música en la cultura de la ciudad. En las conversaciones cotidianas de las figuras-personajes es común encontrar una rica amalgama de expresiones sacadas directamente del léxico de la salsa. Términos como "guaguancó", "rumba", "tumbao" y "soneo" se han arraigado en el habla local, siendo utilizados de manera natural para describir no solo eventos musicales, sino también situaciones sociales y actitudes, revelando así la influencia de la salsa en la percepción y expresión del entorno.

Este proceso de incorporación de elementos salsa en el lenguaje caleño representa un fenómeno de identificación cultural. El uso de estas palabras no solo comunica significados específicos, sino que también establece conexiones emocionales y culturales entre los hablantes, creando un lenguaje compartido que celebra la riqueza y vitalidad de la escena salsera en Cali.

Yo soy Changó, y me paro a donde quiera...

Por su parte, en *Toques de son...* convive una simultaneidad de voces propio de los *jam* de Jazz y el las músicas rurales que ofrecieron sus bondades al movimiento cultural salsa, eso que se "[...] desplaza por el mundo al encuentro de las sangres encontradas, y un espíritu presentido de diásporas y deidades las atraviesa desde la aurora del género" (p. 244). Para efectos de este trabajo se privilegia la figura-narrador de Changó. A lo largo y ancho, nos topamos a Changó auto refiriéndose, auto recreándose, auto proclamándose. Leemos, por ejemplo, que:

[...] es cierto que soy la candela de todos los fuegos y lo que cae en mis dominios lleva mi rúbrica, bueno y *non santo*, y óigase que no digo malo, porque me regocijo

en los excesos del deleite, los patrocino, irradio en las horas ataviadas con lentejuelas, soy el camino de los extravíos pasionales, soy faro en los rincones para los gratos pecados, y me convocan tanto las pistas de baile como los patios del bembé [...] Hasta relámpago soy en la perpetración de actos no con- sentidos. No niego ni afirmo. Sin embargo, incluso hoy, al cabo de un sinnúmero de tempestades, todo Juanchito recuerda un rayo que congeló el parpadeo de las estrellas. rasgó en vertical kilómetros del relente y achicharró el cañaduzal levantando un estallido de pavesas que se esparcieron luctuosas por el vaho del asfalto y los reflejos (p. 54).

“Soy Changó, mujeriego y bailarín” (p. 58), Yo soy Changó, y me paro donde quiera; Changó, el hermano de Orula con quien cambió sus Tablós de Ifá por la gracia de baile; el mismo que disfruta el licor de las ofrendas y se agrada en el sabor de la tortura; Changó, el vigilante, el arrogante, la voz-trueno; Changó, el dios que posee a Rosa, Rosita, su rosa, y le hace bailar los tobillos. Changó, la figura-narrador que cuenta, que guía el curso no solo del baile sino también de la trama.

Changó es un caso llamativo. La apertura de la novela con su discurso y el prolongamiento del mismo marca una clave de lectura. La figura-narrador establece su temperamento y sus características; con todo, lo realmente relevante es el plano en donde trasciende su poder y establece una dicotomía: el reino de lo divino, con él y sus hermanos orishas, y el reino de lo no-divino, en donde es amo y señor, aunque no controla los designios de Ifá. La estrategia de la figura-narrador en *Toques de son...* consiste en la reafirmación de su esencia, su origen y su destino, todo contenido en su nombre: Changó.

Según cuentan los *patakies*, a Changó se le había negado la gracia que tenía Orunla, y Fernández usa esa búsqueda constante por lo negado para darle ritmo frenético a la narración, y deshacer los límites de la Otredad en la figura de Changó-rey. Esta estrategia es muy propia de la fe, lo que hace que la figura-lector asuma que el reino de lo divino es un campo que extrapola la narración y resuena en el mundo de “lo real”, a partir de un proceso de figuración.

Este término será entendido como un proceso, según el ya mencionado Reis (2018, p.162), como un conjunto de procesos, discursos y metaficciones que individualizan figuras antropomórficas, localizadas en universos diegéticos específicos, con cuyos integrantes aquellas figuras interactúan, en cuanto personajes. En la novela, Fernández relocaliza a Changó en el plano ficcional a partir de la activación del dispositivo retórico-discursivo, que alude a una instancia narrativa que requiere de actos de semiotización, es decir, activa la articulación de un discurso que produce sentidos y que genera comunicación, con efectos pragmáticos (Reis, 2018, p.168). Changó tiene voz; Changó es voz.

En contraste con el narrador en "Las estrellas...", que parece seguir una trayectoria lineal en su narrativa, Changó se presenta como una figura cercana a los vaivenes humanos,

especialmente tras la muerte de su rosa. Changó experimenta tristeza, decepción... Esto intensifica la conexión entre el narrador y los personajes, permitiendo que estos últimos reconozcan, por ejemplo, la relación entre la fusión cultural y la fusión religiosa. Todo esto alcanza su punto máximo cuando el narrador se declara: "Todos conocen mi persistencia y mi transformación, cómo me convertí en música y costumbre en los eventos de baile, en los discos de vinilo y en YouTube" (Fernández 2020, p. 59). Esta representa la presencia afro en la novela.

“Nosotros fundamos la alegría en Cali”: El combo de la 23

Este grupo de figuras-personajes son el eje de la narración de *Toques de son...* El grupo lo integran Rosa, Héctor Jaramillo, Maribelén, Buitrago, Juan, Teresa y Katrina. Y si a las figuras de la negredumbre en *Las estrellas...* las hermana un sentimiento de justicia, a este combo lo que los acerca no son sus vidas, un poco divergentes y con distintos afanes, sino que su “convergencia es la música, los grandes soneros y sus temas animan nuestras reuniones, se superponen las épocas y vivimos un buen presente, y el baile disipa las nostalgias” (p. 172). El combo de la 23 no estaba interesado en el show, sino del baile, porque si llega el fin del mundo que nos pille bailando, y bailando salsa.

[...] estábamos más interesados en la creación del estilo, sin sentirnos creadores, en grupo era un buen principio; nos acoplábamos en pareja, cada uno con su gracia particular, no sobreponiéndose al otro, aunque seguíamos el mismo derrotero en la posición inicial de los bailarones, manos izquierda y derecha entrelazadas; la izquierda en el cuello de él, y en el talle su mano izquierda, y, ¡métele! (Fernández, 2020, p. 198).

La creación del estilo caleño, por parte de las figuras del Combo, se entrelaza con la búsqueda de lo negado por Changó. Y como fruto de esa iteración narrativa los límites entre las figuras y sus representaciones, se diluyen con el sudor y el calor de la rumba para amalgamarse en un cuerpo amorfo. De entrada, si bien Changó marca la clave del plano de lectura, la salsa marca el ritmo y el relacionamiento entre y de las figuras, uniéndolas una especie de *filia* en donde las experiencias de cada quien son vistas como positivas y tienen un lugar en el colectivo desde donde se miran.

En este escenario, la figura sobresaliente es Rosa. Changó dice que ella que fue libre “de mí, aunque conmigo” (p. 58), y ocupó una parcela sustancial de su vida desde el momento de su llegada por las ondas sonoras. La construcción de la figura de Rosa se da a través de su esencia. Rosa exhalaba en la pista “el aroma del goce” (p. 64); sentía la música tal como el que “ejecuta un instrumento musical: consagrados los sentidos al placer del toque” (p. 65). Rosa se

quedaba en la zaga del ritmo: “No sabemos en qué momento se sintonizó de ese modo con la rumba. Síncopa de los ojos cerrados. Ritmo, tambó y Rosa” (p. 65).

La figura de Rosa exhibe facetas de su personalidad que la mantienen en el plano humano; sin embargo, es en el momento sublime del baile donde Rosa trasciende lo terrenal y se eleva a lo divino. Changó la cabalga. Y en esos instantes mágicos, Rosa se convierte en un puente entre lo humano y lo divino, y sus ojos cerrados hablan el lenguaje que comunica la conexión trascendental entre su alma y el universo. Y el combo se contagia. Juan y Maribelén hacen lo propio; Katrina, que antes era Alejandro, exhibe su gracia no-binaria; Teresa exhibe el orgullo de mujer, Buitrago lo intenta mientras Jaramillo programa la música. Y el combo adquiere otras dimensiones: las de una familia que comparten una fe.

De Rosa también conocemos su pasión por el baile y su temperamento rítmico acentuando las palabras con esa lengua pesada que le atribuyen a los caleños al pronunciar palabras como “¡Vé!” o “Vojos bobo”. También conoceremos la historia de Juliana, su hija y a quien no sintió hasta que rompió fuente, y quien fue furto de una violación, presumiblemente por uno del Combo aunque él lo negara hasta el final. Con todo, la figura de Rosa es imponente. Se dice que:

Si algo luchó Rosa en la vida con su manera poco ortodoxa de luchar, fue su autonomía, por eso no convivió con un hombre. Y le apostó a la familia que se formó al fragor de la rumba, sin lazos tutelares ni imposiciones, a pesar a la expectativa de gozar [...] Su especialidad era la fantasía, amaba el satín y la seda, cosía nuestros trajes de baile (p. 79).

La autonomía de Rosa resumía la búsqueda del Combo expresada en la moda porque las del Combo fueron pioneras en diseños con las puntas y los vuelos, y la dinámica rumbera de la ciudad, que evolucionó “entre los salseros asociados, bailarines de profesión, y la alcaldía Municipal” (p. 223). Misma búsqueda recogía el espíritu libertario que respira la novela a través de la construcción de la figura-ciudad, figura que se va construyendo a partir de retazos.

La ciudad tiene una particularidad: como acompañante de la brisa que “descuelga de los farallones con las seis de la tarde, recoge sonidos en las cuadras, cascabeleo de hojas y músicas de los radios” (p. 76), están los otros lugares, el burdel y los *grilles*, el bailadero y los barrios populares, esos lugares que da tan visitados se vuelven íntimos, y hacen contrapeso a “los lugares públicos” que “no se destinan para la gente anónima, aunque hayan fundado la alegría” (p. 77).

Paralelo al crecimiento cultural, la figura-ciudad también se construye a pasos agigantados. Sabemos que no es solo lo ocurrido durante los Juegos Panamericanos del 71, sino

también a partir de los movimientos de migración y ocupación que vivió la ciudad. En la novela, la figura de Katrina y la de Jaramillo ven en la *invasión* una oportunidad de vida. Leemos que Katrina había abandonado sus ideales pueriles y...

[...] se sintonizaba con otra forma de pensar, para ella la invasión en masa tenía proyección porque era nueva en la ciudad ni en el mundo, la historia nos enseñaba que el colono no compra sino que invade, basta una fuerza que respalde la acción, la de Katrina y Héctor era la multitud. Los argumentos se fueron consolidando en cuatro columnas y un mortero provisional. Ahora era *Juan albañil* de su propia casa (p. 150).

Las descripciones de la figura-ciudad están fundamentadas, como toda la novela, en una base espiritual. Hay un evidente esfuerzo narrativo por vislumbrar los mecanismos de la memoria, marca y seña de una generación que marcó un hito en la ciudad y que, con el tiempo, se denominó como La vieja guardia. En esa configuración de la memoria, resalta el episodio de una suerte de memoria espiritual de los elementos cuando el Combo se dispuso a afrontar una situación que ameritaba unos tamales con sentimiento de despedida. En medio de la preparación, Meribelén, otra figura relevante en la narración, cuenta que:

Aunque todos los alimentos asimilan el espíritu de quien los prepara, de otra manera no se explican ni la salud ni ciertos misterios, la muerte de la hermana de Tita, por ejemplo, esa indigestión crónica y el mal aliento que ni siquiera las hojas de menta pudieron combatir, aunque los alimentos están imbuidos de espíritu, en ningún otro plato se difunde como en el tamal, será por- que incorpora ingredientes contrarios en idéntica proporción: vida y muerte, bienvenida y adiós; goce y tristeza (. 70).

La narración sigue con la aceptación de la cebolla y la limpiada colectiva de las hojas. La sazón de los ingredientes del tamal marca el ritmo de las emociones: “desde el principio los ingredientes presintieron mi entrega, cuando apenas entraba en contacto con el agua, la masa ya estaba sedosa” (p.73). Este sentido espiritual solo puede ser entendido a partir de la filosofía del Muntu, desde sus categorías de Kuntu, Hantu, Muntu y especialmente Kintu, que Tempels menciona en su forma plural Bintu y comprende ‘la cosas’, y aquellas fuerzas que no poseen raciocinio (Tempels, 2013, p. 36). Por su parte, Jahn (1963, p. 20) afirma que el Kintu hace referencia a los animales, las plantas, los minerales y cualquier cosa inanimada entra en esta categoría”. Otros aportes similares como el de John Mbiti en *African Religions and Philosophy* sostienen que el Kintu contiene las fuerzas (animales y plantas) que no actúan por sí solas, sino bajo la influencia del Muntu (Mbiti, 1969, p. 11).

Con todo en la trama, las figuras-personajes no parecen someterse a una jerarquía clara; más bien, sus vidas están entrelazadas, yuxtapuestas, como si compartieran un prolongado y frenético ritmo al compás embriagador de la gozadera. Sin embargo, esta sinfonía alegre

siempre está matizada por la melancolía inherente a la condición humana, marcada por sufrimientos y penas. Algunos lidian con la complejidad de una esposa enajenada, loca, mientras que otros enfrentan el abandono de un amor o se ven atrapados en la red de amores imposibles, y Rosa muere. En este entramado humano, todos comparten la carga de estar vivos y experimentar las alegrías efímeras y los pesares inevitables. A través de sus historias, se revela la universalidad de la experiencia humana, donde cada personaje, a pesar de sus particularidades, comparte la certeza de que *todo tiene su final*. Incluso ellos, la vieja guardia, con sus bailes a 45 revoluciones y la melancolía de los toques del *son colorá*. Y ahí también está la figuración, el reino material del dios del fuego, quien se muele y rehace, como corresponde solo a los divinos.

CAPÍTULO III ANARQUIVOS

El caso de Arnoldo Palacios: el Chocó y la representatividad afrocolombiana

El tercer nivel de estudio permite relacionar el texto imagológico, en su sentido estético-literario, con el imaginario que está definido por características sociales, históricas y culturales. Por imaginario entendemos el universo simbólico de un determinado grupo social, que es inseparable del mismo y al tiempo lo define. En el imaginario social es donde ocurre la imagética, es decir, donde se manifiesta cómo una sociedad ve, determina y sueña. Este escenario está marcado por la confrontación entre la identidad, las subjetividades y la alteridad.

Para este caso específico, el imaginario colombiano se define entre los más de 70 años que separan una obra de la otra, y se reduce a los escenarios sociales y culturales en dos lugares específicos: Quibdó de mediados de siglo XX, y Cali, entre las décadas del 70 y 80. Desde la perspectiva del imaginario chocono, contemplada a través de las suficiencias íntimas de Arnoldo Palacios, emergen temas que convergen en preocupaciones centrales; el hambre, la política y la desigualdad histórica en el acceso a recursos y posibilidades. Estas temáticas condensa la necesidad de tener representatividad nacional, lo que trae consigo una búsqueda por repensar la configuración y el lugar de la memoria, al tiempo que conlleva una confrontación contra el racismo.

Con este marco, la presente investigación prioriza el análisis de tres notas periodísticas escritas por Palacios entre 1947 y 1948 en el semanario *Sábado* y recogidos en *Cuando yo empezaba* (2009), una compilación de parte de la obra periodística de escritor chocono. Estas notas concentran el espíritu de las discusiones en las que participaba Palacios en el contexto del Club Negro, ya descrito en el capítulo I, y evidencian sus posturas, intereses y críticas sobre la realidad chocona. Se privilegió el subgénero periodístico debido al carácter dual que implica: por un lado, su manifiesta subjetividad; y por otro, su finalidad divulgativa, que propicia discusiones y reflexiones bajo la premisa de la confrontación de argumentos. Se suma un tercer motivo y alude al lugar de la prensa en el imaginario colectivo de la sociedad colombiana de mitad del siglo, pues era considerada una suerte de termómetro social y modelaba la opinión pública, junto con la radio, pues para la fecha, aún no se había inaugurado la televisión en Colombia.

Así, los tres artículos son: “Chocó, país exótico”, publicado el 16 de agosto de 1947; “Heraldos de un nuevo día”, publicado el 8 de noviembre de 1947; y “Una encuesta oportuna ¿A qué clase social pertenece usted?...”, publicado el 3 de julio de 1948. Para efectos de este

trabajo se han priorizado tres temas que son transversales a las publicaciones mencionadas: a) exuberancia, biodiversidad y potencial económico; b) Progreso y oportunidades; y c) Política, alteridad y representación. Cada tema está enunciado desde la inquietud de Palacios frente a las evidencias empíricas de su momento histórico, y consolidan un cúmulo de ideas contestarias, quizás anárquicas, frente a la realidad del ser negro chocoano en Colombia a mediados del siglo XX.

Palacios (2009, p. 39) asume al Chocó como una de las regiones “más ricas de la tierra [...] donde se encuentra el mejor platino del mundo y que tiene yacimientos de petróleo, oro, plata; fauna y flora fecundas”. Sumado a esto, recalca la abundancia de maderas como el cedro, la caoba, el guayacán, entre otras; y ni hablar de la agricultura, tema del que dice que el “Chocó es poderoso productor [...] de arroz, por miles de toneladas; bananos, toda clase de plátanos, maíz, yuca, cacao, cocos, café, naranjas, limones, zapotes, tabaco, caña de azúcar, en fin, todos los árboles frutales” (p. 43). También recalca que el Chocó es gran productor de caucho, el cual se explotó abundantemente durante la primera mitad del siglo, como contribución de Colombia a las naciones unidas para el combate contra el nazismo.

Esta exuberancia se ve reflejada en la novela, como se mencionó en el capítulo II; sin embargo, la abundancia natural se ve contrarrestada por elementos externos a ella. Por ejemplo, menciona Palacios en su texto *Chocó, país exótico*, que tener los recursos no sirve de nada porque se encuentran quietos, inexplorados, “abandonados como las tumbas de los miserables en los cementerios de las grandes urbes” (p. 44). Y concluye que haber mantenido despreciado al Chocó durante siglos es una deuda inmensa de la República.

Las imágenes de Palacios en sus escritos periodísticos establecen un contrapunteo con las imágenes de *Las estrellas son negras*. Esto se debe a que Palacios escribe la novela en 1949, dos años después de que el Chocó sea designado como Departamento¹⁰, lo que evidenció y recrudenció las realidades de los seres negros en el Chocó. Debido a esto es que las imágenes de riqueza biodiversa son contrastadas con la miseria que se filtra por entre sus posibilidades comerciales, haciendo de su obra en conjunto un archivo más completo de las representaciones chocoanas. Palacios (2009) usa una frase muy bella para resumir el primer momento de expectativa frente a la creación del Departamento del Chocó: “su creación es para la patria, como admirar el amanecer a la orilla de un río. Porque el alma del hombre se llenó de alegría,

¹⁰ En Colombia, un departamento es una unidad administrativa y política que se encarga de gestionar asuntos regionales y tiene autonomía para manejar ciertos recursos y políticas. Está gobernado por un gobernador elegido por voto popular y una asamblea departamental, que se encarga de la legislación y supervisión. Los departamentos se dividen en municipios, que son las unidades administrativas locales con sus propios alcaldes y concejos.

y la alegría es signo de progreso” (p. 45). Sin embargo, el archivo que configura Palacios agrega una dimensión antrópica a la discusión. Leemos el testimonio de una de sus visitas al Chocó:

De vez en cuando advertíamos al fondo algo así como imágenes de caseríos. Pero todo estaba regado de ríos, que desde encima parecían acequias de plata. Era bello el panorama. Pero desconcertante, pensar que a pesar de tantos siglos de existencia, el progreso se encontraba tan lejano, y la vida de los campesinos discurría como cuando vinieron los españoles. No se explica uno cómo diablos habiendo sido el Chocó el sitio donde por primera vez se fundó población en tierra firme –Santa María la Antigua del Darién–, a estas horas de la vida se encuentre en tan lamentables condiciones (Palacios, 2009, p. 40).

La idea de progreso está en el centro del pensamiento de Palacios dado que esta es asumida como sinónimo de trabajo y dignidad. Pero no es así. El de Cértegui apunta que la carrera Primera estaba llena de un movimiento comercial muy activo, con grandes almacenes propiedad de sirios y antioqueños; pero los chocoanos capitalistas eran pocos. Y declara: “El problema principal de Quibdó es la falta de trabajo” (p. 40). Frase que acompaña con una descripción que bien podría ser el escenario en el que Irra, la figura-principal de su novela, se ve inmerso.

Comenta Palacios que durante todo el día muchas personas provenientes de los ríos deambulan por las calles sin encontrar qué hacer, habiendo dejado el campo en busca de una vida mejor en la ciudad, solo para descubrir que han perdido su última oportunidad. En Quibdó, los trabajos se limitan a escasos puestos en obras públicas municipales e intendentales, con un salario máximo de un peso con sesenta centavos, y recordemos que Palacios ganaba 25 pesos publicando en el semanario.

Al escenario de la ciudad que ofrece poco trabajo, se suma a la falta de plantas eléctricas, vías para conectar el naciente Departamento, entre otras, lo que pone a la figura-personaje de Irra en una contradicción ontológica, como el resto de los seres de la negredumbre: cómo en un paraje exuberante y con potencial comercial, él y los suyos se mueren de hambre y no encuentran trabajo. Irra acaba de terminar el colegio, y lejos de Cartagena, el futuro en Quibdó no es alentador, justo como le sucede al naciente departamento del Chocó: pareciera que nació muerto.

El archivo de Palacios tiene su concreción cuando piensa en los efectos de no pertenecer efectivamente al proyecto de nación. Así, el sentirse ajeno y extraño tiene correlatos directos en la representación manifestada en el ámbito legislativo y simbólico del país. Para el primero, Palacios apunta en *Heraldos de un nuevo día*, cómo el naciente departamento del Chocó ha aportado significativamente al cultivo intelectual y dirigente del país. En este sentido, Palacios

pasa revista por nombres de próceres, presidentes, generales, poetas, lingüistas y jurisprudentes, que bien sea por extensión sanguínea o por descendencia directa tienen relación, origen o compromisos con el Chocó.

En el desarrollo de su argumentación, el escritor sorprende que el Chocó, conocido por haber formado hombres capaces de gobernar no solo a la región, sino a toda Colombia, como el sr. Leonidas Pretelt Mendoza, quien, para Palacios (2009), “no es originario del Chocó y, además, es una persona poco destacada en los asuntos de un espíritu selecto” (p. 46). En este contexto, el escritor sugiere al presidente Ospina Pérez que considere la historia del Chocó para evitar repetir el error de permitir que este individuo asuma nuevamente la gobernación del Chocó, una posición que comenzó con Diego de Nicuesa, gobernador de Nueva Andalucía.

Por su parte, en el sentido de la representación simbólica, Palacios (2009) evidencia el sentimiento de la periferia en tanto que no se siente parte integral del proyecto de nación y sí, por el contrario, su realidad empobrecida hace que se enraíce la sensación de extrañeza y lejanía con la que se supone es su patria. Así lo narra una anécdota en Chocó, país exótico:

En un viaje relámpago que hicimos por la costa, nos dijeron que en Juradó, y otras regiones costeñas, los habitantes cantaban el himno nacional panameño, usaban la bandera panameña, traficaban con el dólar. Allá se vive al margen de todo lo que ocurre en la República de Colombia. Los maestros de escuela son los únicos salvadores de la situación, porque en las lecciones diarias, no cesan de luchar por convencer a los niños de que son colombianos. Triste es pensar que la región más prometedora de la patria se encuentre en el estado de abandono en que se la mantiene: hasta el punto de que los costeños del Pacífico, sinceramente se consideren panameños. Jamás de los jamases por falta de patriotismo. Sino porque nacen, crecen, se desarrollan y mueren, con la idea de Panamá en el cerebro. Porque de Panamá traen sus vestidos, traen las cobijas, las cucharas, el dinero. Allá envían la cosecha de su trabajo (Palacios, 2009, p. 42).

Por su parte, en “Una encuesta oportuna” Palacios (2009) reflexiona:

Más tarde yo también fui a Quibdó a estudiar bachillerato en el Colegio Carrasquilla. Tuve oportunidad de observar de cerca el problema de clases. Y a la luz sincera de mi pensamiento comprendí que actualmente la lucha de clases entre negros y blancos, o es una lucha entre pobres y ricos, sino un problema alimentado por el prejuicio. Por esto: el blanco allá no tiene dinero, como tampoco lo tiene el negro; tanto el blanco como el negro se disputan un empleo público; el blanco y el negro viven en casas viejas, destaraladas, antihigiénicas. Comprendí pues, que nos separa el prejuicio creado probablemente por situaciones históricas. Pero la gran verdad, la verdad universal es que nos une la miseria (Palacios, 2009, p. 82).

Ambos escenarios establecen una forma de relacionamiento entre figuras de la blanquedumbre y los de la negredumbre a partir de la visión negativa. En el campo de la imagología esto se conoce como *fobia*, y es la aplicación de una visión hostil, que se manifiesta

en estereotipos y prejuicios que distorsionan la realidad de la cultura o grupo en cuestión. En ese sentido, Palacios (2009) se cuestiona: “Entonces, ¿por qué me quieres ubicar en una clase inferior, hermano mío?” (p. 82). Y denuncia el abierto proyecto de blanquedumbre nacional porque asume, tanto desde su narrativa ficcional como de no ficción, que las imágenes fóbicas afectan las relaciones interculturales, fomentan la desconfianza, el rechazo o la animosidad, que para el caso del ser negro en Chocó, similar a lo que Edward W. Said (1978) denuncia para el caso de las narrativas orientalistas, conllevó a la marginación, discriminación y estigmatización de un pueblo.

Con este escenario, y con la intención de alejarse del anacronismo, este trabajo propone como clave de lectura de la producción de Palacios aquí estudiada la búsqueda de la categoría de ciudadano de primera clase. En esta parte se retoma lo ya mencionado en relación con el trabajo intelectual e ideológico del Club Negro. Y es que parte de sus reflexiones giran en torno a los movimientos afro de Estados Unidos que, de alguna manera, son una luz para el resto del continente. En este sentido, cabe mencionar una búsqueda para que la década del 50 en los Estados Unidos ya empezaba a dar fruto.

El 9 de julio de 1868 se firmó la Decimocuarta Enmienda que establece la ciudadanía plena para todas las personas nacidas o naturalizadas en Estados Unidos y garantizar la igualdad de protección bajo la ley. Esta enmienda fue un paso decisivo hacia la integración de los afroamericanos en la vida política y social del país. En el contexto de la Reconstrucción, la lucha de personajes como Frederick Douglass y otros activistas, resultó esencial para desafiar las estructuras de discriminación y establecer un nuevo estándar de derechos civiles; es decir, al menos en el ámbito jurídico y en el papel, la relación de fobia entre los grupos étnico-raciales estaba reglamentada. Douglass es una figura relevante, tanto como abolicionista y también como activista, puesto que, entre otras, subrayó la importancia de garantizar los derechos civiles y la igualdad ante la ley para todos los ciudadanos, independientemente de su raza, contribuyendo significativamente al marco legal que buscaba rectificar las injusticias heredadas de la esclavitud. Y sin duda su influencia llegó a Colombia en las primeras décadas de mitad del siglo XX.

Así, una vez que los negros pueden votar, aparecen grupos supremacistas abiertamente políticos, y podría decirse que este es el único periodo en la historia de EEUU en el que el uso de la violencia terrorista se convirtió en algo casi normal de la vida política en ese país. El KKK y sus imitadores se convirtieron en el arma violenta de la contrarevolución política contra lo que se llamó la Reconstrucción. En este escenario, la confrontación racial contra la comunidad negra aumentó. Hubo intimidaciones que luego pasaron a la represión. Los quemaban, los

ahogaban o los ahorcaban. Frutos extraños colgaban de árboles. Y en ese contexto, lleno de masacres y asesinatos, los blancos, principalmente los del sur, revertían los logros que habían alcanzado los esclavizados. Para 1901 no había ninguna persona negra en la representación legislativa del Sur, y la participación electoral negra disminuyó considerablemente.

Entrado el siglo XX, los linchamientos se convirtieron en la herramienta para asegurar que la XIV Enmienda no se cumpliera. Entre 1890 y 1950 hubo cerca de 4.000 linchamientos registrados en todo el país. Esas acciones se basaban esencialmente en la noción de que los negros no solo eran criminales sino que fundamentalmente inferiores. Esta es la práctica de la fobia. Y escritores como Ida. B. Wells, Langston Hughes, W. E. B. Du Bois, entre otros, alertaron sobre esta reproducción de imágenes y narrativas estereotipadas, alimentando aun la postura crítica frente a la permisividad oficial, que no es otra cosa que el archivo, y recolectando otras voces, otras historias, otras vidas.

Si bien Arnoldo Palacios no instaura esta apuesta literaria-política en Colombia, dado que autores como el ya mencionado Gregorio Sánchez y Candelario Obeso, la obra de *Las estrellas son negras* evidencia un proyecto literario afro que se pregunta y cuestiona por el status de ciudadano negro en Colombia. Arnoldo Palacios hace una relectura de la ciudadanía de la que gozan en la capital en contraste con la que se vive en el Chocó, y a partir de sus conclusiones es que se da cuerpo a la anarquía del archivo.

El *arnarchivo* que Arnoldo Palacios consolida en su obra introduce una anarquía en el imaginario colectivo al desafiar y transformar las representaciones tradicionales y estáticas del pasado colonial. Este archivo, al convertir las imágenes históricas en agentes activos de diálogo, rompe el mutismo originario que las confinaba a un silencio histórico. Palacios reconstruye estas imágenes de un escenario colonial, caracterizado por la opresión y el control rígido sobre la narrativa oficial, a un contexto moderno en el que se cobran nueva vida y nueva voz.

El caso de Adelaida Fernández: grafías del cuerpo en ritmo de Salsa

Por su parte, el imaginario de *Toques de son Colorá* (2019) se cristaliza entre los años 60 y 70 en la ciudad de Santiago de Cali, a partir de la recreación de la experiencia de una generación que experimentó transformaciones sociales y culturales, especialmente de la música y el baile. Cabe destacar que estos años se convierten en una suerte de mito referencial para ejemplificar el crecimiento de la ciudad, desde la expansión del tren y la segunda ola de industrialización, hasta el posicionamiento de la ciudad como capital deportiva y cívica de América.

Estos años dejaron una profunda marca en la historia de Cali. La música, la literatura, la pintura, el cine, el teatro y otras expresiones artísticas encontraron un espacio propio donde desafiaron las convenciones nacionales, desvinculándose de la masificación intelectual y, sobre todo, de la hegemonía oficial. Este período fue testigo de búsquedas personales, sensibilidades exacerbadas, rebeldías y cambios radicales. ¡Anarquía!

Con audacia aspiraron a trascender los límites proclamando que "el cielo era el límite" y adoptando el lema de "prohibido prohibir". Estas acciones estaban ligadas a la juventud que, cansada de repetir las historias de sus viejos, y de carecer de una voz propia, buscaba liberarse de un paisaje compartido. Ellos desafiaron la tradición manifestando que era reflejo de una realidad ajena, y así no podrían descubrir su verdadera identidad. La juventud se miró a sí misma, descubriendo en el proceso un sentimiento de desilusión, tal como lo refleja el escritor caleño Andrés Caicedo en su novela *¡Que viva la música!* (1977), obra que da cuenta de la vorágine de cambios que vivía la juventud caleña en la década del 70.

Y es que es inevitable no volver a Caicedo con su célebre frase: Esto no se trata de "Sufrir me tocó a mí en esta vida" sino de "agúzate que te están velando". Y las figuras de la *Toques de son...* materializan ese sentimiento. En la década del 70 se consolidó otro mito fruto de esa búsqueda de identidad: el estilo de baile caleño. Esta es la diégesis que sigue la novela a partir del Combo de la 23. En reiterados pasajes afirman que ellos inventaron ese estilo. Maribelén, una de las figura-personaje del Combo, puntualiza que: "Cuba puso la clave, Nueva York contribuyó con el jazz y el rock, Puerto Rico puso los músicos y Cali los bailarines" (Fernández, 2020, p. 21).

Como se ha dicho, la novela tiene dos partes diferenciadas por la figura-voz que narra y las figuras-personajes que intervienen. La primera está invadida por la presencia de Changó, dios de la rumba que cabalga a su voluntad por la pradera de cuerpos humanos que están delante de suyo; la segunda se concentra en el Combo de la 23, un grupo de amigos que hacen de la rumba un ritual tan sagrado como cotidiano. Como escenario se alza la ciudad que se convierte en una figura-personaje y que va transformándose desde los ojos de los participantes del Combo y sus experiencias vitales en la sucursal del cielo.

Para el primer apartado, Fernández establece un escenario de Cosmopercepción de la salsa tutelada por el dios orisha. Esta percepción se fundamenta en la sacralidad de la existencia y en los seres que la componen. La escritora y poeta brasileña Leda Maria Martins recoge, en su libro *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela* (2021), que esta percepción preside a toda concepción de las religiones afroreferenciadas que están marcadas "por una sacralidade profunda e por uma habilidade secular exemplar. Todo o universo está imerso

dentro de una dinámica religiosa” (p. 21).

En este sentido, la cosmopercepción abarca todos los dominios de la vida, entre ellos la cultura, lo público y lo privado, y su objetivo es, entre otros, mantener un orden de las cosas con relación a la alteridad entre el mundo humano y el mundo divino, que encuentra su zona de transición de uno a otro a través de la rumba. La rumba es un lugar impregnado de significado, historia, identidad. Llama la atención el tiempo verbal en que está escrita esta primera parte, así como la cesión de las voces, cercana a *Beloved* (1987) de Toni Morrison, o *La breve y maravillosa vida de Óscar Wao* (2008) de Junot Díaz.

Similar a estos referentes, Fernández elabora un tiempo mítico como clave de lectura muy a la manera del escritor e intelectual afrocolombiano Manuel Zapata Olivella en su novela *Changó, el gran putas* (1898). Este código, que bien podría ser el código del *mntu*, consiste en que las soluciones narrativas responden a la comprensión del papel de la religiosidad y la oralidad como sustento de la vida social y material de los seres desde una perspectiva del sistema de creencias del *mntu*.

Con lo anterior, la apuesta de Fernández (2019) materializa el tiempo como un lugar de inscripción del conocimiento que tendrá su concreción en las grafías del gesto y el movimiento, en las coreografías y en la superficie de la piel, así como en los ritmos y los timbres de la voz; en últimas, en el rito de la rumba, especialmente del baile de la salsa. En la novela, el baile es el elemento performático y memorístico; este recrea y trasmite, por medio de repertorios orales y corporales, formas y técnicas de representación.

El baile en la novela es la continuidad del ritual alargado en la historia como una apuesta afrodiaspórica de la presencia afro en las Américas. Y a partir del desarrollo diegético del Combo de la 23, se consolida como un medio de construcción identitaria, de transcripción y archivo de los conocimientos, por ende, de la memoria expresada en el cuerpo, en tanto que performace, y en sus atavios, en tanto que acompañantes. Es decir, el baile asumido como rito se convierte en un acervo mnemotécnico. Frente a este respecto, la propia Martins menciona que:

Se considerarmos que os africanos, em sua maioria, vinham de sociedades que não tinham a letra manuscrita ou impressa como meio primordial de inscrição e disseminação de seus múltiplos saberes, podemos afirmar que toda uma plêiade de conhecimentos, dos mais concretos aos mais abstratos, foi restituída e repassada por outras vias que não as figuradas pela escritura, dentre elas as inscrições oral e corporal, grafias performadas pelo corpo e pela voz na dinâmica do movimento. O que no corpo e na voz se repete é também uma episteme (Martins, 2021, p. 34).

En este sentido, el cuerpo entendido como archivo actúa como un receptáculo de la

memoria ancestral y cultural, almacenando y transmitiendo experiencias a través del tiempo. Así, el ritual se convierte en una práctica mnemotécnica que no solo invoca recuerdos, sino que los materializa en movimientos, gestos y posturas corporales, que son reiterados y preservados en la práctica colectiva. A través de la repetición ritual, el cuerpo se convierte en un medio de conservación y activación de la memoria histórica, personal y social, transmitiendo conocimientos, identidades y valores que de otro modo podrían perderse. Así, el ritual reconstruye y da forma a la memoria, permitiendo que el cuerpo, como archivo, cargue y reescriba continuamente el pasado en el presente. Con esto en mente, en la novela leemos que:

El disco de treinta y tres revoluciones por minuto sonando a cuarenta y cinco definió nuestros pasos, aprendiendo a marcar las notas en puntas y saltos fuimos inventando el estilo que nos distingue, la velocidad la imprimimos nosotros, resultó gustándonos Richie Ray, siguiendo el piano, el timbal, siguiendo a Bobby Cruz, una descarga endemoniada, pero poniéndola a cuarenta y cinco revoluciones, un duelo entre el sonido bestial y nuestra interpretación frenética, poseído el cuerpo por la fiebre del movimiento, por el dios de la rumba. Vamos tocando como bestias, cantaba Bobby Cruz; vamos bailando como bestias, bailábamos nosotros. Entonces inventamos la alegría, la nuestra (Fernández, 2019, p. 196).

En esta cita, el baile se articula como un ritual que va más allá de la mera expresión corporal, transformándose en un acto de comunión con el ritmo y la música. La referencia a "la fiebre del movimiento" y "el dios de la rumba" sugiere que el cuerpo se ve poseído por una fuerza superior, que guía cada paso y cada salto. Al seguir el ritmo frenético y visceral de la música, el baile se convierte en una forma de adoración y de creación colectiva, donde la alegría no solo se expresa, sino que se inventa, dándole una dimensión casi sagrada y trascendental al acto de bailar. La música y el movimiento se fusionan en un "duelo" entre la intensidad del sonido y la interpretación del bailarín, simbolizando una experiencia profundamente ritualizada.

Con esto, el preforman, para nuestro caso la rumba, el baile, revela aquello que muchas veces los textos silencian. De este modo, la memoria vehiculada por el cuerpo controlado por Changó reinscribe, imanta y repone valores culturales de significación y expansión, haciendo de la rumba una suerte de consagración orisha porque lo que repiten el cuerpo y la voz también es una episteme. Y en la novela, es claro la raíz africana de este saber. La ancestralidad. Frente a esto, Martins puntualiza que esta ancestralidad “tanto pode ser concebida como um princípio filosófico do pensamento civilizador africano quanto pode ser vislumbrada como um canal, um meio pelo qual se espargue, por todo o cosmos, a força vital, dínamo e repositório da antemente em processo de expansão e de catalisação” (Martins, 2021, p. 42).

Gestos, voz, ritmo y la elaboración de un idioma del cuerpo lo convierten en una tecnología social. Y será en la articulación de estos elementos cuando el quehacer ritual que

conlleva una suerte de unidad del lenguaje, estética, ética y de sentido es operado. El cuerpo aparece como potentes manifiestos de múltiples escenarios y figura-fondo de toda la construcción del proceso para el cual él actúa de manera consistente para la evocación de un estado de ser, la condición de estar y la manifestación del pensar. Con todo, Fernández concreta su código de lectura al evidenciar cómo las Américas fueron reterritorializadas, reimplantadas, refundadas y reinventadas en las innumerables encrucijadas históricas derivadas de las travesías negras, fortaleciendo la gnose afrodiasporica de lo que sería parte de la identidad caleña desde ese entonces hasta el presente. Y el ritual, con todo el cúmulo de instrumentos y técnicas sofisticadas de adecuación, sustitución, producción e invención, recupera los trazos estético-culturales y resignifican el ambiente revistiendo de poder a la persona. Esto es Changó y su huella alargada en el imaginario caleña.

Para adentrarnos en dicho imaginario de la época se propone dos libros que si bien no son de la autoría de Adelaida Fernández, su presencia en ellos se hace palpable siguiendo la misma estrategia que aplica en su novela: la colectivización de la experiencia de seres que hicieron las veces de bailarines, bailarines¹¹, músicos, melómanos salseros, sastres, zapateros, entre otros. Estos libros son *Mi segunda piel: la pinta y el vestuario en el baile de la salsa en Cali* (2015), publicado por el investigador y profesor de la Universidad del Valle Alejandro Ulloa Sanmiguel; y *Vieja Guardia, una salsa bien bailada* (2018), escrito por Alfredo Salsa Caicedo Viveros, cronista y testigo de época del surgimiento y afirmación de la salsa en Cali.

Del primero, es el resultado de una investigación que buscaba describir la historia social y la evolución del vestuario en el baile de la salsa en Cali, al tiempo que desentraña la relación entre el baile y sus transformaciones en el contexto urbano. Cabe destacar que dicho rastreo se a partir de tres elementos: las distinciones entre pinta y vestuario, las modas, tendencias, estilos y diseños; y el contexto dinámico de la salsa, aspecto que se tomará para efecto de la presente investigación.

Por su parte, el texto *La vieja Guardia. Una salsa bien bailada* (2018) es un compendio de historia popular urbana donde se rescatan algunos hechos que dejaron huella en el desarrollo musical y bailable de la ciudad. Este libro es un homenaje a la vieja guardia¹². Para efectos de

¹¹ En el ámbito salsero, especialmente de la ciudad de Cali, existe una diferencia entre un bailarín y un bailarín: el primero tiene una índole profesional y un despliegue coreográfico, los segundos están más próximos al ámbito a las personas que bailan en ámbitos sociales.

¹² Por Vieja Guardia se entiende la salsa de Nueva York y los géneros cubanos, portorriqueños y afrocaribeños que le han dado fundamento. En el contexto del bailarín caleño, la expresión de Vieja guardia se asocia al conjunto de bailarines que se han convertido en una suerte de movimiento de conservación de las formas y maneras de bailar propias de las primeras décadas del auge de la rumba en la ciudad, y se asumen como portadores de unos saberes asociados al complejo musical y dancístico de la salsa, puesto que el nombre se extiende a sastres, zapateros, melómanos entre otros actores.

la investigación se prima el tercer capítulo que discurre sobre la salsa como un proceso musical y cultural que da cuenta de las representaciones que circulaban en la época y que a partir de las letras de las canciones se consolidaron en el imaginario caleño que recrea la obra.

La salsa como fenómeno cultural tiene una base social que la respalda, y está enraizada en la experiencia colectiva de todos los actores: en el combo de la 23. Todo con una tarea específica, quizá autoimpuesta, para el desarrollo del movimiento. Así, *Toques de son...* llama la atención al reconfigurar esos días esos días de mito caleño que, hoy por hoy, constituyen parte del pasado y la memoria de lo que aparentemente es la caleñidad. En el libro *Vieja guardia. Una salsa bien contada* (2018), Alfredo Salsa Caicedo, el cronista caleño cuenta de los años 60:

Esta época se inicia con la gestación de un nuevo movimiento musical que se origina en Nueva York, provocando con su llegada a Cali, en 1961, una verdadera transición musical que genera grandes y radicales cambios en el ambiente y en el comportamiento de nuestros viejos bailarines. Este movimiento llega a Cali vía Buenaventura con sus primeras manifestaciones rítmicas: la pachanga, la charanga y posteriormente el boogaloo. Esta época es considerada como el reinado de la pachanga, pero diez años después (1971), estos ritmos y muchos otros, serían recopilados para ser bautizados con el apelativo de salsa (Caicedo, 2018, p. 201).

Este proceso de transición no solo implicó un cambio en la música, sino también en la manera de vivirla y sentirla, pues la salsa se convirtió en un símbolo de identidad y resistencia cultural en un contexto urbano que se encontraba en pleno crecimiento y transformación. A través de la salsa, los caleños pudieron reconstruir y reafirmar su identidad, fusionando ritmos caribeños con su propia esencia local, creando un espacio de encuentro social donde el cuerpo y el ritmo se volvieron vehículos de expresión popular. En este sentido, la salsa, como movimiento cultural, no solo marcó una transformación musical, sino que también forjó una memoria colectiva que sigue presente en el imaginario caleño, siendo la salsa no solo un género musical, sino un fenómeno de vida que define la ciudad. Esto se puede ver a partir del testimonio que recoge el mismo Caicedo Viveros (2018) citando al antropólogo salsero, Ulloa Sanmiguel:

Entre 1940 y 1980 se fundaron un poco más de 100 barrios populares, construidos por la misma gente en la periferia, en terrenos ejidos o en las antiguas haciendas parceladas para la vivienda. Miles de hombres, mujeres y niños, participaron de esa construcción y en ese proceso la música antillana y la salsa estuvieron presentes en quioscos, terrazas y casetas comunales, como símbolo de una gesta colectiva.

Mélida Carabalí, habitante del barrio Andrés Sanín, es un testimonio vivo de cómo esa música fue cemento para pegar los ladrillos de Cali. "Se hacían empanadas bailables para construir andenes y pavimentar calles, y cuando ya las tuvimos pavimentadas, hacíamos verbenas para reunir plata para la escuela. Acá todo el mundo bailaba por diversión y por necesidad.

Solo visto así, es posible entender que Ricardito el Miserable, el personaje de Andrés Caicedo en *Que viva la música*, estaba equivocado: la historia de Cali no se partió en dos con la visita de Richie Ray y Bobby Cruz, a finales de los 60. Dos décadas atrás

esta ciudad ya había entregado su corazón a los designios del tambor y mucho antes de que algún oportunista se le ocurriera usar la palabra salsa, Cali ya había empezado a tejer la leyenda que hoy la identifica como Capital Mundial de la Salsa (Caicedo, 2018, p. 212).

En ese escenario aparece el vestuario. El vestuario en la salsa caleña se configura como una de las manifestaciones más visibles del imaginario social de la ciudad durante una época de profundas transformaciones urbanas y culturales. En este contexto, el baile de la salsa y el ritual de la rumba se convirtieron en un espacio clave para expresar tanto la identidad colectiva como la incorporación de la ciudad a los cambios de la modernidad. El vestuario, que en sus primeros momentos reflejaba la cotidianidad y sencillez de los barrios populares, comenzó a transformarse a medida que el baile de la salsa ganaba protagonismo, adoptando un estilo más pulido y llamativo. Los trajes brillantes y elaborados de los salseros no solo respondían al deseo de destacar en la pista de baile, sino que se convertían en una suerte de ritual social, donde el cuerpo y el vestuario eran elementos de afirmación cultural. De esta manera, el vestuario se inscribió en el ritual de la rumba como un acto simbólico de pertenencia a una comunidad que, a través de la música y la danza, tejía su identidad en medio de un entorno en constante cambio, marcando una clara transición de lo popular hacia lo urbano y lo moderno.

En la década de 1950, se dio la consolidación de la primera comunidad de melómanos y bailadores urbanos y populares, que hicieron de la Zona de Tolerancia un espacio de encuentro no solo para las relaciones sexuales mercantilizadas, sino también para la construcción de vínculos a través de la música y el baile. En este contexto, el mambo, la guaracha y el chachachá, junto a ritmos colombianos como la cumbia y el porro, se convirtieron en los protagonistas. Surgió entonces la figura del Pachuco, un bailarín profesional identificado con un vestuario distintivo que lo representaba como un joven hedonista. Este personaje, de origen mexicano, llegó a Cali a través del cine de ese país, influenciado por artistas como 'Tin Tan', 'Resortes' y 'Cantinflas', marcando una fuerte impronta en la cultura juvenil de la ciudad.

Con el crecimiento urbano de Cali en la segunda mitad del siglo XX, nuevos asentamientos populares dieron lugar a kioscos y casetas de baile, donde la influencia de la comunidad de melómanos y bailarines modernos se hizo patente. Desde 1960, ritmos como el mambo, la guaracha y la pachanga se popularizaron en espacios como los kioscos de Juanchito y barrios como Alfonso López y Meléndez, creando un ambiente de aprendizaje y desarrollo del baile. A partir de 1966, la salsa y el boogaloo también dejaron su marca, consolidándose como géneros clave en la identidad dancística caleña.

En cuanto a la moda, a finales de los años 60, los hombres adoptaron colores

fluorescentes, como el naranja y el verde limón, que más tarde se recuperarían en la vestimenta de los bailarines de salsa a partir de 2000. Además, se popularizó el uso del bluyín para los hombres y la minifalda para las mujeres, reflejando la influencia de la cultura anglosajona. Estas prendas se convirtieron en símbolos de una moda transnacional, que se distinguía por su carácter práctico y urbano, marcando un cambio en las tendencias de la época. Frente a esto, el profesor Ulloa Sanmiguel (2015), recoge lo dicho por Alfredo Caicedo al referirse a lo que para esas décadas llamaron el "imperialismo cultural norteamericano", y las estrategias de "negociación" con modas y tendencias internacionales para construir la pinta y el vestuario, de los bailadores y bailarines caleños. En la novela, Fernández lo plantea así:

Vestimos los tonos de la alegría, aunque este sentimiento pueda ser incomprendido, porque no somos de otro modo sino movimiento, una vibración particular que incorpora los colores, texturas e iridiscencias de la rumba al diario vivir. Nuestra relación con la ropa es de complicidad, pues cuando se baja la nota, el traje sostiene el talante y dice lo que a nadie le importa pero a todos les despierta curiosidad: mírenme, soy rumbera, me llamo Maribelén, magenta. Me siento emborronada si mi pinta no dice mi nombre: bembé. Me gustan los trajes ceñidos al cuerpo, en colores vibrantes, y los zapatos de tacón, también coloridos, por el diseño, el contraste o el solo color. Para un rumbón melón en Juan Pachanga, hace algunos años, me puse unos zapatos verdes de gamuza con un vestido negro y una flor-libélula verde en el pecho, de lentejuelas y cirrones verdaderos, y el vestido de blonda, brillando. Omos estrellas. Está en la percha junto con otros del mismo nivel, formando una sinfonía que toca lo de siempre: recuerdos (Fernández, 2019, p. 211)

La cita refleja una profunda conexión entre el cuerpo, la vestimenta y el ritual social en el contexto de la rumba caleña, donde la ropa no es solo un adorno, sino una extensión del ser y un medio para expresar identidad y pertenencia. La vestimenta se convierte en un elemento fundamental del ritual, transmitiendo un mensaje no verbal que comunica la esencia de quien la lleva, su relación con la música y la danza. Al decir "mírenme, soy rumbera, me llamo Maribelén, magenta", la protagonista no solo se presenta, sino que inscribe su identidad en un espacio de memoria colectiva, donde cada pieza de su atuendo evoca una historia, un contexto y una tradición.

La vestimenta, entonces, actúa como un archivo de memoria que no solo conserva la individualidad de quien la lleva, sino que también remite a una experiencia compartida de comunidad y cultura, ligada a la rumba y la salsa. El uso de colores vibrantes, el tacón y la combinación de elementos como la flor-libélula en su pecho reflejan un ritual estético donde el cuerpo se convierte en un vehículo de expresión, memoria y resistencia cultural. Al igual que en el ritual de la rumba, donde el baile se convierte en una forma de recordar y reencontrarse con la identidad colectiva, la ropa participa activamente en la construcción de esa memoria,

ofreciendo una narración visual de la historia personal y colectiva. La sinfonía de colores y texturas que forma la protagonista con su vestimenta refleja una constante celebración del movimiento, la alegría y la vibración cultural que definen a la ciudad de Cali en su relación con la salsa y la rumba.

Con esto, la pintura refuerza la presencia de la Salsa como elemento espiritual y de identidad local. Hay una suerte de identidad común que ha despertado en la juventud caleña, quizá desde mucho antes con el mayo francés del 68 y los movimientos de contracultura. Esta necesidad de ser, esta hambre de identidad, es suplida por la salsa y el discurso que con ella trae dada su necesidad etimológica y las discusiones que suscitó. Así, por ejemplo, una de las figuras-personajes en la novela menciona que:

Este género musical, por el origen y la imbricación de los elementos, tiene la capacidad de derivar hacia todos los temas humanos, se sintoniza con factores de identidad [...] El monte atraviesa la lírica de la salsa, con el mismo sentido que tienen en los sistemas mágicos-religiosos de Cuba, el palo es elemento básico de la nganga, pero en clave de rumba [...] La migración puertorriqueña, tributaria de la línea diaspórica africana, cuyo tema recurrente es el origen, recalca en la familia, el barrio, el terruño (p. 248-250).

En la imagología, la relación entre imágenes basada en la idea de filia se caracteriza por una atracción emocional y positiva hacia lo representado. Esta conexión afectiva genera una respuesta favorable que favorece la identificación, admiración y pertenencia a ciertas representaciones visuales o simbólicas. A través de la filia, las imágenes adquieren un poder constructivo, fortaleciendo las percepciones y representaciones positivas de lo representado, ya sea una cultura, un individuo o una estética. Este tipo de relación emocional con las imágenes favorece procesos de integración cultural y social, creando vínculos de cercanía y afinidad con lo que estas imágenes evocan.

Para nuestra investigación, y en el contexto de la salsa caleña, las imágenes de los bailarines, los trajes vibrantes y los espacios de encuentro no solo son elementos estéticos, sino que se cargan de relación de proximidad que genera un sentido de orgullo y pertenencia a una identidad cultural compartida. En este sentido, las imágenes vinculadas a la salsa contribuyen a consolidar una memoria colectiva que celebra la danza y la música como elementos centrales de la vida social. A diferencia de la fobia, que genera rechazo o distanciamiento, la filia favorece el acercamiento, el deseo de pertenecer y el refuerzo de la cohesión social a través de las representaciones visuales, convirtiendo estas imágenes en vehículos de identidad y continuidad cultural. Y como cohesión de los lazos propios de la filia se encuentra la diáspora africana.

La diáspora africana es tributaria del espíritu negro presente en la novela. Las figuras

del Combo no se identifican bajo ningún tipo étnico. Son figuras “sin color”. Sin embargo, la novela hace parte de la literatura afrocolombiana, ¿por qué? La respuesta está en la raíz africana de la salsa y la fe que envuelven el desarrollo de la novela. La salsa caleña no es otra cosa que la latencia de un proceso de continuidad histórica de ritmos, intenciones y mezclas triétnicas en donde Fernández decidió priorizar la presencia negra para tutelar su obra. Así, la clave y los ritmos que se escuchaban en La Habana y Matanzas, los de Ponce y Loiza, y el Caribe y las Antillas; con Arsenio y Cortijo, La Fania y todas las estrellas que se escapan a esta lista injusta, todos reconocieron en la presencia de la rumba, la memoria latente de un pasado africano que late en la salsa. La salsa es una de las continuidades de la presencia africana en América.

En este escenario, las jerarquías en la novela parecen diluirse porque todas las figuras comparten y se constituyen a partir del mismo escenario: el baile. Con esto, las jerarquías no deben asumirse desde la dicotomía bueno/malo, sino en función del papel que cumple cada figura en el movimiento cultural salsa. Siendo así, los más destacados son los bailarines (Rosa, Juan, Maribelén y Katrina); luego están los que bailan poco, pero bailan (Héctor Jaramillo); y luego están los que programan (Buitrago). Y queda claro que la intención de Fernández, a diferencia de Palacios, no está en denunciar sino en revelar la fundamental presencia negra en medio de la construcción de una sociedad que se consolida, justamente, a partir de la matriz africana en su forma salsa. Fernández evidencia que la salsa es uno de los aportes culturales afro a la Santiago de Cali.

El afán y la gracia semántica de la *salsa* explican, al tiempo que configuran, apropian y revelan, el imaginario caleño en la década del 70 y el de la novela. Las composiciones “giran en torno a una ideología en la que imperan el amor y la identidad” (Fernández 2020, p. 252), dos términos con los que bien podríamos acompañar al ritmo como figura central, y definir el universo narrativo de la novela.

Con todo, cabe mencionar que entre el amor y la identidad está la memoria cuya transmisión social involucra necesariamente una serie de instrumentos, bien sea escritos (documentos, archivos físicos, metadatos), como orales (cuyo lugar de archivo es la memoria). Estos instrumentos se materializan en las Escuelas de baile, que empiezan a nacer en el 83, así como en el proyecto de Seminario académico y la publicación de libros y LPs de Buitrago. Sin embargo, como se vislumbra en la novela, la transmisión también presupone un carácter de imposible, algo de no comunicable, de indecible. Algo que solo podrá enseñarle la vida misma a cada quien.

CONCLUSIONES: ¡CAE EL TELÓN, SEÑORAS Y SEÑORES!

En el análisis de las obras de autores afrocolombianos como Arnoldo Palacios y Adelaida Fernández, se evidencian elementos que subrayan una experiencia compartida en la que el ser negro en Colombia constituye una condición de resistencia cultural y lucha por la visibilidad. Aunque estos escritores provienen de diferentes generaciones y contextos regionales, están profundamente unidos por la vivencia de una marginalidad racial en una sociedad que históricamente ha desestimado los valores y legados de su herencia africana. Esta vivencia, marcada por la exclusión y la constante búsqueda de justicia y verdad, atraviesa las producciones literarias de estos autores, quienes, al igual que otros escritores afrocolombianos, deben navegar dentro de una sociedad que, aunque multiculturales en sus discursos, sigue prevaleciendo los valores sociales dominantes. Este continuo esfuerzo por la inclusión no solo se expresa en sus relatos, sino que también responde a una forma de reconfiguración de lo negro dentro del imaginario nacional.

El tratamiento de las imágenes en la obra de estos autores es crucial para entender cómo su narrativa contribuye a una revalorización cultural. Siguiendo la teoría de Sartre, para quien "la imagen es un acto, no una cosa", la literatura de Palacios y Fernández no se limita a la reproducción mimética de estereotipos, sino que transita un camino de recreación e interpretación que transforma las imágenes. Estas no son simplemente copias de una realidad preexistente, sino que se convierten en actos que reconfiguran la memoria colectiva, subvirtiendo los relatos coloniales y proponiendo nuevas representaciones de lo negro en la sociedad.

Así, el archivo literario de Palacios presenta una anarquía dentro del imaginario colectivo, desafiando la quietud de las imágenes tradicionales y desplazándolas hacia un escenario moderno en el que la voz afrocolombiana se convierte en un acto afirmativo. Este gesto no solo se presenta como una innovación estética, sino también como un acto epistemológico que racializa la experiencia moderna colombiana, marcando una ruptura con los relatos oficiales y ofreciendo una visibilidad para lo que tradicionalmente ha estado marginado. A través de sus escritos, los autores afrocolombianos no solo narran su historia, sino que también reconfiguran el mapa de la literatura nacional, introduciendo un nuevo enfoque que resalta las herencias africanas como elementos clave de la construcción de la nación.

A pesar de las dificultades para integrar estas obras dentro de los cánones literarios establecidos, tanto Palacios como Fernández contribuyen a un legado intelectual que sigue siendo relevante para la comprensión de la Colombia contemporánea. Su literatura forma parte

de un proceso de clandestinización, como lo ha denominado Santiago Arboleda, en el que las producciones de la intelectualidad negra han sido escamoteadas, trivializadas o invisibilizadas, pero que, gracias a las tensiones generadas por el multiculturalismo y los nuevos estudios decoloniales, están recibiendo finalmente el reconocimiento que merecen.

En este sentido, la literatura afrocolombiana no solo se erige como un testimonio de la experiencia de lo negro, sino que actúa como un espejo retrovisor que permite comprender el papel fundamental que la negritud ha jugado en la configuración del proyecto nacional. Esta literatura no solo explora las realidades históricas y sociales de las poblaciones negras, sino que coloca en tensión el concepto mestizo de la nación, otorgando a las herencias africanas una relevancia esencial en la construcción de lo nacional.

Al considerar la condición racial de los escritores afrocolombianos, como lo sugiere Handelsman, se entiende que su literatura no es solo una escritura desde el sujeto, sino desde una "condición ontológica" que permite abordar problemas universales de la humanidad a través de la particularidad de la experiencia negra. El pensamiento diaspórico, por tanto, no está divorciado de los valores humanistas universales, pero aporta una visión esencial sobre las luchas y aspiraciones de las comunidades afrodescendientes, exigiendo un reconocimiento de sus vivencias y perspectivas en los grandes relatos de la nación. De esta manera, la literatura afrocolombiana se convierte en una herramienta indispensable para descolonizar los imaginarios, promover la justicia social y reivindicar una identidad colectiva que continúa en constante construcción. Al abrir estos espacios de visibilidad, Palacios, Fernández y otros escritores afrocolombianos no solo escriben para sus comunidades, sino también para el mundo, transmitiendo una visión inclusiva de la humanidad.

La preocupación central de Arnoldo Palacios en su obra radica en posicionar al negro del Chocó como un ciudadano de primer orden dentro de la sociedad colombiana. A través de sus relatos, busca visibilizar y reivindicar a las comunidades afrocolombianas de la región del Chocó, quienes históricamente han sido relegadas a un segundo plano tanto social como políticamente. Palacios enfrenta el desafío de romper con las representaciones marginalizantes del negro en Colombia, resaltando la dignidad, las luchas y las tradiciones de un pueblo que, a pesar de las adversidades, ha mantenido su identidad cultural viva. En contraste, Adelaida Fernández, con una perspectiva diferente, se enfoca en la construcción de la ciudadanía caleña a partir de la presencia afrodiaspórica en la ciudad, especialmente a través de uno de sus elementos más representativos: la salsa. Fernández no solo observa la salsa como una expresión cultural de los afrocolombianos, sino como un acto cosmoperceptivo que conecta a los individuos con la cosmovisión orisha, es decir, con las prácticas espirituales y culturales

afrodescendientes que configuran una identidad particular dentro de la sociedad caleña.

Ambas posiciones, aunque diferentes en enfoque y contexto, contribuyen al mismo propósito de revalorización del ser negro y de la cosmovisión africana en Colombia. Mientras Palacios trata de integrar al negro del Chocó como un sujeto de derechos y como parte integral de la nación, Fernández subraya la importancia de las prácticas culturales afrocolombianas como elementos constitutivos de la identidad caleña, ligadas a la reivindicación de la diáspora africana en la sociedad contemporánea. De este modo, ambos autores contribuyen, desde sus respectivas visiones, a la consolidación de los movimientos afro en Colombia. A través de sus obras, Palacios y Fernández no solo contestan los estereotipos impuestos sobre lo negro, sino que reconfiguran las imágenes del afrocolombiano, ampliando el panorama cultural y social del país. Estos movimientos, al recuperar el valor de lo afro, no solo transforman las representaciones literarias, sino que también revalorizan el lugar de la negritud y de la cosmovisión africana dentro del imaginario nacional, demostrando que el ser negro en Colombia no es una otredad, sino una pieza fundamental en la construcción de la nación.

REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H. *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Madrid: Editorial Nova, 1962.
- ALEGRÍA, C. *El mundo es ancho y ajeno* (Vol. 5). Ciudad de México: Ediciones de la Torre, 2000.
- ARAÚJO, N. *Teoria da Literatura e História da Crítica: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2020.
- ARBOLEDA QUIÑONEZ, S. *Le han florecido nuevas estrellas al cielo: suficiencias íntimas y clandestinización del pensamiento afrocolombiano*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2011.
- CAICEDO, J. *A mano alzada: memoria escrita de la diáspora intelectual afrocolombiana*. Popayán: Sentipensar Editores.
- CARPENTIER, A. *El reino de este mundo: Los pasos perdidos*. La Habana: Editorial Siglo XXI, 1994.
- CASSIANI, U; CUENÚ, Y.; PEÑARANDA, V. *De fuego y tiempo: el cuento afrocolombiano contemporáneo* Antología de Fuego y Tiempo [Antología]. Bogotá: Lugar Común editorial, 2023.
- DE BALZAC, H. *Le Père Goriot*. Tradução: María Teresa Gallego. Barcelona: Alba Editorial, [1835] 2011.
- DE FRIEDEMANN, N. Estudios de negros en la antropología colombiana: presencia e invisibilidad. In: DE FRIEDEMANN, N; AROCHA, J. (eds.), *Un siglo de investigación social*, Bogotá, Etno, p. 507-572.
- DURÃO, F. A. *O que é crítica literária?* São Paulo. Parábola Editorial, 2016.
- FERNÁNDEZ OCHOA, A. *Afuera crece un mundo*. Bogotá: Editorial Planeta, 2017.
- FERNÁNDEZ OCHOA, A. *La presencia de la mujer en la novela colombiana*. 136f. Tese (Maestría en Literatura Colombiana) - Universidad Tecnológica de Pereira, Pereira, Colombia, 2011.
- FERNÁNDEZ OCHOA, A. *Que me busquen en el río*. Bogotá: La Serpiente Emplumada, 2019.
- FERNÁNDEZ OCHOA, A. *Toques de son colorá*. Bogotá: Editorial Planeta, 2020.
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, n. 53, março/maio 2002, p. 166-182. Disponible en: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>. Accesado en: 15 mar. 2023.
- GARCÍA, M. I. M. *¿Es posible África en la escuela?: Volumen 3*. Universidad del Valle. 2024.

GILROY, P. O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.

GUTIÉRREZ, M. A. Arnoldo Palacios y el despertar psicosocial del negro choicano. In: *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX*, Colombia, v 3, p. 9-34. <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2017.2.29161> Accesado en: 14 jul 2023.

KLINGER, F. “Sobre o juízo – a fundação epistemológica da crítica”. In: SÜSSEKIND, F. et alli. (orgs.). *Crítica e Valor: seminário em homenagem a Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

LINEBAUGH, P.; REDIKER, M. A hidra de muitas cabeças: marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do atlântico revolucionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MINA, J. S. Manuel Zapata Olivella y la Diáspora africana: experiencias, malungaje y discursividad. *Revista Temas Antropológicos*, México, v. 41, n. 1, p. 69-83, 28 fev. 2019. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=455860456003>. Acesso em: 2 feb. 2024.

MINA, W. E. *El movimiento cultural salsa*. [Diapositivas de PowerPoint]. Doctorado en Humanidades, Universidad del Valle. 2023.

MOISÉS, M. Dicionário de termos literários. Editora Cultrix, (1974) 2002.

MORRISON, Toni. *Beloved*. [S.l.]: Vintage, 2004.

NWOKEJI, G. U.; ELTIS, D. The roots of African Diaspora: methodological considerations in the analysis of names in the liberated African Registers of Sierra Leone and Havana. *History in Africa*, (29): p. 365-379, 2002.

PAGEAUX, D. H. De la imagería cultural al imaginario. In: BRUNNEL, P.; CHEVREL, Y. (dirs.), *Compendio de literatura comparada* México: Siglo XXI, 1994. p. 101-131.

PAGEAUX, D.-H. Recherches sur l’imagologie: De l’histoire culturelle à la poétique. Thélème. *Revista complutense de estudios franceses*, 8,135-160, 1995.

PALACIOS, A. *Cuando yo empezaba*. Bogotá: Ministerio de Cultura, [1947] 2009.

PALACIOS, A. *Las estrellas son negras*. Bogotá: Ministerio de Cultura, [1949] 2010.

PALACIOS, G. Las estrellas son negroas los rostros afrocolombianos a mediados del siglo XX en Colombia. *Revista de Estudios Colombianos*, Bogotá, enero-junio de 2016, v. 47, p. 86-95.

PISANO, P. *Liderazgo político «negro» en Colombia 1943-1964*. Centro Editorial de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, 2014.

POLLACK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Estudos Históricos. V.2 (1), p.3-15. 1989.

REIS, C. *Dicionário de estudos narrativos*. Almedina, 2018.

REIS, C. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. *Letras de Hoje*, v. 52, p. 129-136, 2017. Disponible en: DOI:

REIS, C. *Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem*. *Revista de estudos literários*, v. 4, 2014. p. 43-68,

RIVAS, L. M. *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*. Valencia, Venezuela: El Caimán Ilustrado de la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo, 2000.

SALINAS HERRERA, L. J. *Ancestralidad africana. Ritmo y oralidad en Toques de Son Colorá*. *Letras (Lima)*, 94 (139), 144-155, 2023.

SÁNCHEZ, Gregorio. *La bruja de las minas*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010. Disponible em: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll7/id/0/>. Acceso em: 31 ago. 2022.

SANTAMARIA ANAYA, L. N. *La etnoliteratura afrocolombiana: estado del arte del género narrativo (novela), una propuesta para su enseñanza*. [Tesis de pregrado]. Universidad Libre de Colombia, 2011.

SANTOS-FEBRES, M. *Sirena Selena vestida de pena*. Literatura Random House, Barcelona, 2008.

SELIGMANN-SILVA, M. Sobre o anarquívamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Revista Poiésis*, v. 15, n. 24, p. 35-58, 2014. Disponible en: DOI: <https://doi.org/10.22409/poiesis.1524.35-58>. Accesado en: 21 ago. 2023.

SIMPSON, A. Some reflections on relics of the Trans-Atlantic Slave Trade in the Historic Town of Badagry, Nigeria. The African Diaspora Archaeology Network. 2008. Disponible em: www.diaspora.uiuc.edu. Accesado en: 10 abr. 2024.

SINGLETON, T.; SOUZA, M. A. T. de. Archaeologies of African Diaspora: Brazil, Cuba, and United States. In: MAJEWSKI, T.; GAIMSTER, D. (Eds.). *International Handbook of Historical Archaeology*. New York: Springer, 2009. p. 449-469.

TRUQUE, C. A. *Vivan los compañeros: cuentos completos*. Universidad del Valle. (2004).

ULLOA, A. *La salsa en Cali: cultura urbana, música y medios de comunicación*. Colombia: Ciencia y Tecnología, Vol, (6 No 3), 16-18, 1988.

VALDERRAMA RENTERÍA, C. A. *Intelectualidad crítica afrocolombiana: la negredumbre en el pensamiento intelectual de Rogerio Velásquez Murillo*. *Nómadas*, (45), 215-227, 2016.

VALDERRAMA RENTERIA, Carlos Alberto. Intelectualidad crítica afrocolombiana: la negredumbre en el pensamiento intelectual de Rogerio Velásquez Murillo. *Nómadas*, Bogotá, n. 45, p. 215-227, Dec. 2016. Disponible en: DOI: [10.30578/nomadas.n45a14](https://doi.org/10.30578/nomadas.n45a14). Accesado en 12 mar. 2024.

VALERO, S. ¿De qué hablamos cuando hablamos de “literatura afrocolombiana”? o los riesgos de las categorizaciones. *Estudios de Literatura Colombiana*, v. 32, 15-37, 2013.

VALVERDE, H. A. *Celia Cruz, reina rumba*. Arango Editores, 2019.

VAN TIEGHEM, P. *La littérature comparee*. A. Colin (4e ed) 1951.

ZAPATA OLIVELLA, M. *Changó, el gran putas*. Ministerio de Cultura. Bogotá, [(1949) 2010].

ZAPATA OLIVELLA, M. *La rebelión de los genes: el mestizaje americano en la sociedad futura*. Altamir. Bogotá, 1997.