



Marcelo José
Cabarcas
Ortega

CARTOGRAFÍA AFRO



OTRAS COLOMBIAS POSIBLES



OTRAS
COLOMBIAS
POSIBLES

OTRAS
COLOMBIAS
POSIBLES

Cartografía Afro

Herencia y memoria
en el archivo cultural
afrocolombiano

MARCELO
JOSÉ
CABARCAS
ORTEGA





Culturas



Biblioteca
Nacional
de Colombia



Archivo General
de la Nación



Ministra de las Culturas, las Artes y los Saberes
Yannai Kadamani Fonrodona

Viceministra de los Patrimonios, las Memorias y la Gobernanza Cultural
Saia Vergara Jaime

Viceministro de las Artes y la Economía Cultural y Creativa (e)
Fabián Sánchez Molina

Secretaria general
Luisa Fernanda Trujillo Bernal

Director del Archivo General de la Nación
Francisco Javier Flórez Bolívar

Jefe de la Oficina Asesora de Comunicaciones MinCulturas
Óscar Javier Cuenca Medina

Grupo MiCASA

Sergio Zapata León
María Lucía Ovalle Pérez
Dilian Querubín González
Simón Uprimny Añez
María José Castillo Ortega
Paola Caballero Daza

Archivo General de la Nación
Jorge Alberto Cote Rodríguez (líder de comunicaciones)
María Paula Díaz Castro (editora)

Diseño y diagramación de la colección
Alejandro Medina Florián

Gestión administrativa
Vannessa Holguín Mogollón

Asesoría legal
Yivy Katherine Gómez Pardo

Primera edición: octubre de 2025
ISBN (impreso): 978-958-753-772-7
ISBN (digital): 978-958-753-773-4

Título de la publicación
Cartografía Afro.
Herencia y memoria en el archivo cultural afrocolombiano

Imagen de cubierta
© Jacinto Jaramillo. *Pareja de bailarines.* (Archivo General de la Nación).

Autor
© Marcelo José Cabarcas Ortega

© Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes
© Archivo General de la Nación

Esta publicación cuenta con el apoyo de Corpóelite.

Está prohibida, sin la autorización escrita del editor, la reproducción total o parcial del diseño y del texto de esta obra por cualquier medio o procedimiento.
Está prohibida la venta de esta obra.

En busca de otras Colombias posibles

Francisco Javier Flórez Bolívar
Director del Archivo General de la Nación

En 1974, la editorial Antares publicó *El hombre colombiano*, resultado de quinientos programas radiales que Manuel Zapata Olivella había dedicado a reflexionar sobre la identidad nacional. No era un proyecto más en el panorama intelectual de su tiempo: se trataba de uno de los esfuerzos más ambiciosos por comprender el origen, la composición y el sentido de lo que significaba ser colombiano. Partiendo de un estudio profundo de la historia y de su relación con la cultura, Zapata Olivella propuso una explicación distinta a la versión oficial: una mirada compleja sobre el mestizaje y su impacto en la idiosincrasia del país. Frente a quienes veían la mezcla de pueblos como un simple proceso de asimilación hacia un modelo dominante, él afirmaba que en Colombia la diversidad no se borraba: se transformaba y persistía como una fuente creadora.

En su diagnóstico, esa diversidad había sido mistificada y muchas veces negada. “Al introyectarse la mirada discriminadora del conquistador —escribió—, el mestizo aceptó inconscientemente la subvaloración a la que fue sometido, considerando su hibridez como un lastre cultural”. Esa mirada ajena y jerárquica condujo, durante siglos, al ocultamiento de la identidad propia y a la imitación de patrones culturales extraños.

Para él, la respuesta a esa historia borrada, silenciada, estaba en reconocer y potenciar la participación creadora de los distintos grupos poblacionales que le daban forma a la nación, en particular los indígenas, los afrodescendientes y los sectores populares en general. Al hacerlo, decía, era posible reconstruir una historia más equilibrada. Esta visión dialoga directamente con el espíritu de la colección *Otras Colencias posibles* del Archivo General de la Nación y del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, porque ambos parten de una misma certeza: la historia oficial ha dejado en la sombra las luchas y creaciones de gran parte de la población colombiana.

Durante mucho tiempo, la narrativa histórica sobre Colombia enseñada en la escuela y difundida para el debate público se construyó en torno a una galería de héroes y hechos políticos que exaltaba, casi siempre, a figuras de las élites. En ese relato, los aportes de mujeres; comunidades indígenas, afrodescendientes, campesinas, obreras y migrantes, y movimientos sociales quedaban relegados y reducidos a meros datos formales, a simples elementos del paisaje o a anécdotas pintorescas. Esta forma de contar el país, heredera del siglo XIX y de su *historia patria* centrada en próceres y batallas, produjo una memoria incompleta, incapaz de dar cuenta de la verdadera complejidad y heterogeneidad de la nación.

Por fortuna, en las últimas décadas numerosas investigaciones históricas han enriquecido y transformado ese relato, dotándolo de una diversidad antes ignorada. Hoy sabemos que pueblos indígenas y comunidades afrodescendientes participaron activamente en la independencia y en la construcción de la República. También hemos descubierto que la cultura letrada no estuvo reservada exclusivamente a intelectuales varones blancos, sino que, desde finales del siglo XIX, se consolidó una vigorosa tradición intelectual afrodescendiente y popular. Gracias a estas recientes investigaciones, la historia ambiental, los movimientos obreros y las luchas campesinas, entre muchos otros temas, han entrado en escena para ofrecer un panorama más complejo y plural. Sin embargo, estos avances no han permeado con la amplitud necesaria la enseñanza escolar ni el debate público.

Para contribuir a cerrar esa brecha entre los hallazgos de la investigación histórica y su presencia en la conversación ciudadana, nació la colección *Otras Colombia posibles*. Sus libros invitan a abrir archivos, rescatar memorias y poner en circulación relatos que, hasta ahora, han permanecido confinados en bibliotecas universitarias o en bases de datos digitales. No se trata de reconstruir el pasado desde el vacío, sino de partir de las huellas que persisten: documentos, testimonios orales, canciones, objetos y tradiciones que revelan un mapa distinto del país, donde confluyen voces y miradas que no caben en los márgenes estrechos de la historia oficial.

La colección, compuesta por dieciséis títulos, reúne investigaciones históricas que muestran diferentes maneras de contar a Colombia y que insisten en que todas son necesarias para entenderla.

Un primer grupo de obras recupera el pensamiento de intelectuales afro e indígenas, cuyas narrativas de nación han ampliado los horizontes democráticos. Otro conjunto se adentra en la historia de las mujeres y sus luchas por la igualdad. Este tipo de investigaciones revela que la historia política colombiana no puede comprenderse sin atender a las experiencias de género.

Las culturas campesinas tienen un lugar destacado en la colección, con miradas que retratan la vida rural en medio de la violencia de mediados del siglo xx. Estas aproximaciones van más allá de lo productivo: exploran la identidad, los lazos comunitarios y la relación con el entorno. Algo similar ocurre con las historias de migrantes, que reconstruyen las experiencias de inmigrantes *indeseados* entre finales del siglo xix y las primeras décadas del xx, un tema de renovada relevancia en el contexto actual. Otras ofrecen un relato que apela a la mayoría de nuestras historias familiares, tejidas por las migraciones al interior del país en busca de un mejor prospecto de vida.

El agua, en todas sus formas, también ocupa un lugar central en la colección. Es el caso del estudio del río Magdalena en la época colonial, donde se entrelazan comercio, poblamiento y vida cotidiana. Estos trabajos recuerdan que los ríos fueron, durante siglos, verdaderas columnas vertebrales del territorio. De igual manera, las investigaciones sobre poblaciones costeras y ribereñas como Santa

Bárbara de Iscuandé demuestran que la historia urbana no es exclusiva de las grandes capitales: también se forja en comunidades donde las dinámicas sociales y ambientales son inseparables.

La colección incluye campos de estudio esenciales para la historiografía colombiana contemporánea, como la historia laboral, y uno de sus títulos se centra en el análisis de las luchas por la vivienda en Bogotá a finales de los años veinte del siglo pasado y su relación con los procesos de organización obrera. También explora la intersección entre industria, energía y medio ambiente en regiones como el Valle de Sogamoso, evidenciando cómo las decisiones productivas modifican el paisaje e inciden en la salud de las comunidades.

Otras líneas temáticas cuestionan los cánones culturales e iconográficos al analizar cartografías contemporáneas de la memoria cultural afrocolombiana, o al revisar la historia de instituciones culturales como el Museo Nacional. Estos estudios evidencian que dichos espacios funcionan como escenarios de disputa por la memoria.

La relación entre archivos y enseñanza de la historia aparece en investigaciones que rescatan experiencias como el Bachillerato por Radio en los años setenta y ochenta del siglo xx, una iniciativa que acercó el conocimiento de la historia a públicos amplios y diversos, y en otras que centran su atención en los manuales con los que se ha enseñado esta disciplina a lo largo del tiempo. En la misma línea, se documentan trayectorias de líderes sociales y políticos que constituyen testimonios de resistencia frente a la violencia.

Lo que une a todos estos trabajos no es solo su rigor investigativo, sino la voluntad de cuestionar la narrativa única y abrir el espacio a múltiples voces. En este sentido, la colección prolonga la lección de Zapata Olivella: la identidad colombiana no es un bloque uniforme, sino un entramado dinámico de memorias, saberes y territorios. “Una cultura no puede entenderse sin una geografía”, advertía el autor. Las obras aquí reunidas muestran que, en Colombia, esa geografía es tan diversa como sus pueblos y que la interdependencia entre regiones y comunidades ha sido una constante histórica.

Además, estos libros no se limitan a mirar hacia atrás. Al recuperar memorias olvidadas, plantean preguntas urgentes para el presente: ¿cómo garantizar la igualdad de género?, ¿qué significa la

reparación histórica para comunidades indígenas y afrodescendientes?, ¿cómo integrar la justicia ambiental en las agendas políticas?, ¿de qué manera los archivos pueden contribuir a formar ciudadanos críticos?

En un país donde, durante décadas, la historia ha sido reducida a un espacio mínimo dentro del área de ciencias sociales y dejó de enseñarse de manera autónoma, la circulación de estas investigaciones tiene un valor pedagógico incalculable. No se trata de sustituir un relato por otro, sino de construir un mosaico que reúna narraciones diversas, incluso aquellas que se contradicen entre sí, siempre que no promuevan el racismo, la discriminación o el odio. Esa pluralidad de miradas, basada en el respeto y la inclusión, es en sí misma una forma de construir un pensamiento democrático desde la historia.

Al invitar al público lector a recorrer estas páginas abrimos una ventana a esas otras Colombia, a sus paisajes y a sus rostros silenciados históricamente. Proponemos un viaje en el que las palabras, las imágenes y los documentos se convierten en ríos que confluyen, en caminos que se bifurcan y se encuentran. Y también queremos que se sorprenda ante la vitalidad de quienes, a pesar de las borrar-duras y el silencio, han seguido cantando, escribiendo, cultivando, resistiendo. Porque en cada trazo, en cada voz rescatada, yace la posibilidad de un país más amplio y diverso.

Esta colección, más que un inventario de hechos, puede ser definida como una travesía. Un viaje que empieza abriendo gavetas de archivo y termina en plazas, riberas, veredas y barrios; que camina con cronistas anónimos, canta con bullerengüeras, conversa con líderes comunitarios y escucha a quienes nunca tuvieron tribuna. Porque la historia, cuando se cuenta entera, nos permite encontrar esas otras Colombia posibles que, aunque ignoradas, laten con fuerza.

Cartografía Afro

**Herencia y memoria
en el archivo cultural
afrocolombiano**

Contenido

Introducción	15
Primera parte	
Archivo y memoria cultural afrocolombiana en la literatura, las artes y la plástica	21
Memoria y cultura en el posconflicto: el camino hacia la inclusión afrocolombiana en el discurso nacional	23
Canon, archivo y memoria cultural en disputa	23
Reconocimiento, memoria y literatura	28
Memoria y artes	34
Deconstruyendo los retos de la memoria cultural afrocolombiana	41
Símbolos y desafíos de la asimilación cultural	41
Memoria viva: el archivo afrocolombiano en la construcción de identidad y reivindicación de derechos	52
Memoria y políticas de visibilidad en la Colombia contemporánea	58
Completar la nación: la literatura afrocolombiana y el nuevo horizonte canónico	69
Redefiniendo el canon, cuestionando la Biblioteca	72
Literatura, inclusión y capital cultural transnacional	76
Segunda parte	
La multimodalidad del archivo y la memoria cultural afrocolombiana	87
Más allá del documento: los archivos digitales y las disputas por la memoria cultural afrodisiaca	89

Saber, poder y materialidad: hacia un marco teórico para entender el archivo multimedia afrolatinoamericano	91
Archivar para existir: enseñar, recordar y sanar	94
El contexto afrocolombiano	100
Epílogo en disputa: retos y horizontes de los archivos multimodales afrodiásporicos	105
De la marginación a la consagración: la metamorfosis de la música tradicional negra y afroindígena en el mundo contemporáneo	109
El prejuicio contra la identidad sonora negra y afroindígena durante el siglo XIX	112
Resonancias contemporáneas: la nacionalización de la música afrocolombiana	117
Ritmos contemporáneos en la encrucijada: archivo multicultural, identidad afrocolombiana y las paradojas de la inclusión	131
Las complejidades de la champeta como archivo digital	131
Champeta y música afrocolombiana: entre la visibilidad, la invisibilidad y la lucha por la inclusión	134
Champeta, agencia e identidad	140
Reivindicaciones afrocolombianas, desigualdad y promoción de la champeta	144
Extendiendo el archivo musical negro en Colombia: explorando el afrofuturismo	151
Conclusiones, oportunidades y desafíos	159
Lista de imágenes y códigos QR	165
Referencias	167

Introducción

Durante décadas, el enfrentamiento armado deshilvanó el tejido social colombiano, dejando tras de sí un trauma colectivo que, aún hoy, exige una comprensión crítica. En el corazón de esta tarea están las comunidades afrocolombianas, cuyas experiencias históricas de violencia, despojo y resistencia deben incorporarse en la construcción de una paz con justicia racial. Si bien la firma de distintos acuerdos con grupos armados representó un hito institucional, para muchas de estas comunidades no significó el fin del conflicto, sino una nueva fase de disputas territoriales, memorias silenciadas y violencias reconfiguradas. En este contexto, la revisión de la historia negra en lo que algunos llaman posacuerdo —más que posconflicto— es urgente, especialmente frente a los relatos hegemónicos promovidos por medios masivos y sectores políticos que han intentado monopolizar la conversación sobre la guerra. Estas narrativas simplificadas han contribuido a invisibilizar las voces afrocolombianas, alimentando una ficción de unidad nacional que niega el carácter inacabado y fragmentario del proceso de paz y de las luchas colectivas.

Colombia, como toda sociedad marcada por la violencia, ha debido enfrentarse al reto de recordar su doloroso pasado y utilizarlo como medio para comprender su trayectoria y destino. Los afrocolombianos, como grupo social particularmente vulnerable, han luchado por ser incluidos en las narrativas contemporáneas de nación, en un esfuerzo por corregir las injusticias históricas de las que han sido objeto.

Una de las preguntas que plantea este libro es cómo las narrativas contenidas en los archivos culturales afrocolombianos representan

una forma alternativa de procesar y comprender este trauma. La memoria cultural se manifiesta en repositorios, colecciones y publicaciones en línea que han surgido en las últimas décadas. El interés por el montaje, la digitalización, la producción y la curaduría de estas colecciones cobró un impulso decisivo con la aparición, en 2010, de la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana y la Biblioteca Básica de los Pueblos Indígenas de Colombia. Ambas provocaron un incremento histórico del volumen de publicaciones sobre arte, historia y escritura negra e indígena, desafiando y ampliando el canon que antes dominaba el mundo cultural colombiano. Estos archivos han permitido a las comunidades replantear su identidad, sus aspiraciones y su valor dentro de una sociedad predominantemente blanco-mestiza: un avance claro en el antirracismo y la participación política, aunque el pluriculturalismo está aún lejos de ser la utopía de unidad nacional. En este sentido, el libro reconoce la necesidad de repensar los términos modernizadores de la relación social —como género, ciudadanía y raza— y la manera en que estos articulan la democracia, la esfera pública y la ecología cultural de las comunidades negras en Colombia.

La memoria de los pueblos étnicos se ha convertido en un altar de conocimiento y en un puente entre lo espiritual y lo cotidiano. Su patrimonio cultural revela una herencia rica y proporciona un entendimiento más profundo de la evolución de estas comunidades. A través de la danza, la música, la pintura y la literatura, artistas, pensadoras y pensadores afrocolombianos han creado un vínculo entre el cuerpo y la cultura, reconocido —por instituciones oficiales y también por el sector privado— como un legado nacional digno de rescatar y elogiar. Este reconocimiento coincide con un cambio en las perspectivas académicas: los estudios afrocolombianos han pasado de un enfoque folclorista hacia aproximaciones que examinan las interacciones étnicas y la relación entre cultura, medio ambiente y desarrollo. Estos enfoques han impulsado la investigación, ampliado su relevancia en la antropología colombiana y destacado el papel de la memoria colectiva tanto en la comprensión del conflicto como en la resistencia comunitaria ante la pobreza y la violencia. Tales intersecciones han sido clave para entender los desafíos que

enfrenta la comunidad afrocolombiana en su lucha por la equidad social y la afirmación de su identidad en una sociedad marcada por la discriminación racial.

La Constitución de 1991 significó un cambio profundo en la identidad nacional al reconocer la diversidad cultural. Desde entonces, la cultura afrocolombiana, en sus distintas manifestaciones, se ha convertido en un vehículo esencial para visibilizar luchas por la justicia y la dignidad. Sin embargo, a pesar del progreso, aún queda mucho por hacer en términos de igualdad y reconocimiento de sus contribuciones. Los archivos desempeñan aquí un papel crucial en la representación cultural y en la preservación de la memoria histórica, pero deben gestionarse con cuidado para reflejar auténticamente la diversidad y riqueza de estas comunidades, sin reproducir estereotipos.

Hoy, el campo académico se encuentra en un punto de convergencia donde historia, narrativas e identidad se entrelazan. Los avances académicos y la inclusión legal han abierto caminos para el reconocimiento de la cultura negra y, con un enfoque en la memoria cultural, se evidencia que la selección y preservación de conocimientos, tradiciones y recuerdos constituyen la base de la identidad colectiva. Este legado, esencial para evitar que cada generación deba empezar desde cero, se enfrenta al riesgo del olvido, ya sea por supresión intencionada o por desinterés y negligencia. Plataformas digitales, museos y bibliotecas —en su rol de conservadores— luchan contra la fragilidad de la memoria negra, sosteniéndola a través de dinámicas complejas que se abordan en este libro.

Internet se ha convertido en uno de los principales depósitos de estas colecciones. El formato digital ha permitido la creación de nuevos archivos de historias de creación, supervivencia y adaptación, facilitando un acceso más amplio —aunque aún desigual— a recursos que ofrecen relatos alternativos y contribuyen a la sanación social. Estudiar el pensamiento afrocolombiano a través de las artes y la literatura abre nuevas perspectivas para comprender la sociedad del posacuerdo, donde textualidades digitales emergentes amplifican voces marginadas y desafían lecturas estereotipadas que refuerzan visiones nacionalistas convencionales.

Ahora bien, justo cuando los archivos digitales han abierto posibilidades inéditas para la representación cultural y la memoria colectiva, resulta esencial recordar que el multiculturalismo también enfrenta problemas serios. En los estudios culturales, este concepto no alude solo a la coexistencia de pueblos diversos, sino a un campo de disputa política donde el poder regula la diferencia. Este trabajo muestra cómo una retórica de reconocimiento que celebra la pluralidad y puede servir como recurso crítico para reivindicar derechos y justicia, al mismo tiempo suele reproducir jerarquías raciales y sociales. Mientras las narrativas alternativas y la nueva memoria cultural aportan a la construcción de una sociedad más inclusiva, persisten brechas de pobreza, exclusión y explotación económica. Es irónico que la literatura y la música negra se conviertan en espacios de convergencia creativa mientras sus dinámicas de circulación y consumo perpetúan desigualdades. Esto invita a reflexionar sobre la necesidad de articular multiculturalismo y justicia social para enfrentar las inequidades que todavía afectan a la sociedad colombiana.

Para abarcar esta complejidad, el análisis —enmarcado en las humanidades digitales— se apoya en una metodología cualitativa que examina narrativas contenidas en archivos afrocolombianos y considera prensa, testimonios, opiniones, documentos históricos y documentales, tanto en soportes físicos como digitales. El enfoque interdisciplinario integra perspectivas de la historia, la crítica literaria, los estudios culturales y la antropología social, ofreciendo una mirada multifacética que permite explorar con mayor profundidad las dinámicas de poder y la representatividad de la cultura afrocolombiana. Asimismo, destaca las valiosas contribuciones de los estudios literarios y culturales para su comprensión.

Este trabajo contribuye a llenar un vacío crítico en la reflexión sobre el impacto de la movilización sociopolítica y la tecnología en la memoria cultural. Subraya la importancia de incluir nuevas voces, tendencias y formatos digitales como herramientas para transformar la construcción y el análisis de nuestra percepción del pasado, especialmente del pasado reciente y de las precariedades propias del sur global. Al aprovechar plataformas en línea, se

amplía la accesibilidad y la difusión de narrativas afrocolombianas, promoviendo un diálogo más inclusivo y diverso. Al mismo tiempo, al resaltar cómo estos archivos y colecciones han generado nuevos cánones y relatos alternativos, se evidencia su potencial para incidir en políticas públicas y estrategias de inclusión social.



Primera parte

**Archivo y
memoria cultural
afrocolombiana
en la literatura, las
artes y la plástica**



Memoria y cultura en el posconflicto: el camino hacia la inclusión afrocolombiana en el discurso nacional

Canon, archivo y memoria cultural en disputa

La memoria cultural puede entenderse como ese entramado compartido de recuerdos, valores y saberes, a través del cual las comunidades construyen su identidad, proyectan su futuro y reinterpretan su pasado (Assmann, 2008; Graves, 2008). En contextos como el latinoamericano, marcado por el colonialismo, el racismo y el conflicto armado, los archivos y patrimonios culturales cumplen un rol crucial en la construcción de una narrativa histórica autónoma y plural. La tensión entre *canon* —que selecciona y jerarquiza las obras más prestigiosas— y *archivo* —que conserva lo múltiple, lo periférico y lo olvidado—, es esencial para entender los mecanismos con los cuales se constituye la

memoria colectiva (*ibid.*). Estas tensiones afectan directamente las representaciones afrocolombianas. Durante décadas, sus expresiones culturales han sido marginalizadas o silenciadas en el imaginario nacional. Sin embargo, nuevas colecciones literarias, archivos digitales y la creación de fondos han venido ampliando los marcos de visibilidad y participación. Tal como advierte Derrida (1997), archivar es siempre un acto de poder y deseo: se conserva lo que se considera valioso, bajo lógicas situadas, institucionales y políticas.

En este proceso, la tecnología y los medios masivos desempeñan un papel protagónico, ya que su capacidad de amplificación puede tanto consolidar como disputar los relatos dominantes (Zierold, 2008). Esto vuelve imprescindible la pregunta de quién tiene la autoridad para definir lo que debe ser recordado. La memoria, lejos de ser neutral, opera sobre jerarquías, exclusiones y reivindicaciones: recordar, como señala Olick (2008), es una práctica social cargada de símbolos, rituales y decisiones políticas. En ese sentido, comprender el papel de la memoria cultural afrocolombiana implica analizar cómo sus prácticas simbólicas —literatura, música, pintura, ritualidad— se inscriben en una lucha constante por el reconocimiento y la reparación. Esta reflexión sirve de antesala para examinar cómo —en el contexto posterior a un Acuerdo de Paz que hoy está bajo amenaza—las disputas por el recuerdo y el olvido se reconfiguran, y cómo las comunidades afrodescendientes continúan enfrentando procesos de invisibilización, incluso en escenarios que se proclaman como parte del posconflicto.

Tras décadas de barbarie y exclusión estructural, Colombia se enfrenta hoy al desafío de reconstruir su narrativa colectiva, una tarea que exige revisar críticamente qué memorias han sido preservadas, cuáles han sido silenciadas y quiénes han tenido el poder de narrarlas. En este proceso, la idea de superación de nuestros conflictos sociales, culturales y políticos no puede asumirse como una realidad consolidada, sino como un campo en disputa en el que la memoria cultural —especialmente la afrocolombiana— desempeña un papel clave. Las comunidades afrodescendientes han soportado un impacto desproporcionado durante estos años, tanto en términos materiales como simbólicos: su historia ha sido

sistemáticamente borrada, archivada de forma marginal o estigmatizada en los discursos oficiales. Así, el ejercicio de recordar —a través del arte, la oralidad o el archivo— se convierte en una forma de resistencia cultural y de afirmación identitaria.

En este capítulo se analiza cómo, en el marco del proceso de paz y los conflictos reincidentes, la memoria se convierte en un pilar para el empoderamiento, la reparación colectiva y la reconstrucción del tejido social. Al mismo tiempo, explora cómo las políticas públicas, los marcos legales y las estrategias comunitarias han intentado —con logros y fracasos— responder a las demandas históricas de reconocimiento y justicia. Como sostienen Echeverri Arias y Hernández Bolívar (2021), la resiliencia de estas comunidades ha sido ejemplar, pues han desarrollado prácticas propias de sanación y memoria que desafían la revictimización y abren caminos hacia formas más inclusivas de reparación y reconstrucción.

Se evidencia, para el caso colombiano, la necesidad de un cambio en las prácticas políticas, culturales y sociales para facilitar una transición efectiva hacia una paz duradera. Este cambio implica un rediseño sistemático que se aleje de los discursos jurídicos e institucionales y que se arraigue en la cultura, la vida cotidiana y en los territorios de las comunidades afectadas. Este esfuerzo va más allá de la simple resolución de conflictos y busca profundizar en la identidad cultural y las experiencias vividas por las comunidades afrodescendientes del país. Su participación activa es vital para desarrollar narrativas de memoria que reflejen auténticamente sus vivencias y demandas. (Echavarría Rentería e Hinestroza Cuesta, 2016).

La memoria cultural, en este sentido, no es solo un recuento de eventos pasados, sino una herramienta viviente que informa y da forma a la actualidad y al futuro. Al reconstruir y reexaminar el pasado, las comunidades afectadas pueden afirmar su identidad y reclamar su lugar en la narrativa nacional, una narrativa que durante demasiado tiempo ha sido dominada por voces ajena a sus experiencias. Dentro de este contexto, la reparación colectiva se convierte en un derecho inalienable y una aspiración humana para las comunidades afectadas por el conflicto. No es simplemente un proceso de compensación, sino un camino hacia la dignidad y la

plenitud de la vida, donde la verdad, la justicia y la no repetición se convierten en pilares para la transición hacia la paz y la democracia.

La historia contemporánea de Colombia nos muestra que estas experiencias se están adelantando en medio de los disparos, lo que hace aún más urgente y complejo el proceso de reparación colectiva. Se busca contribuir a la construcción de territorios de paz; lugares donde la reducción de la violencia y la muerte sea evidente y donde se transformen las relaciones con el territorio, deterioradas por la guerra. La transición hacia la auténtica reconciliación requiere, tanto la aplicación de medidas de justicia transicional, como la reconfiguración de las prácticas políticas, culturales y sociales. Se trata de apuestas y prácticas que exigen un rediseño de las formas en que se ha constituido la sociedad colombiana. Esta transición implica *bajar* los discursos jurídicos y espacios institucionalizados u oficiales de la memoria y de la reparación, para tejerse históricamente en el arte, la cotidianidad de la vida y en las comunidades (Hernández Delgado, 2024).

Estos procesos de memoria y reparación colectiva se caracterizan por su riqueza, diversidad y pluralidad. Los universos de la literatura, el arte y la imaginación —parte integral de estos— dan cuenta de su potencial transformador y emancipador, además de ofrecer interpretaciones y exigir políticas estatales más fuertes y coherentes con la deuda histórica. La memoria y la reparación colectiva que se ofrecen a través de los ámbitos creativos son, por lo tanto, fundamentales para cualquier transición hacia un auténtico escenario de posconflicto.

Con optimismo desbordado, el posconflicto sugiere que la lucha armada ha quedado atrás. Sin embargo, tras la desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) y el acuerdo con las FARC-EP en 2016, lo que ha seguido es una larga lista de incumplimientos, asesinatos de líderes sociales, reconfiguración de grupos armados y abandono institucional. Lejos de una paz consolidada, el término parece más bien una etiqueta conveniente para discursos oficiales y titulares internacionales, desconectada de las realidades vividas por comunidades rurales y étnicas, donde la violencia

persiste con nuevos rostros (Mellizo Rojas, 2024)¹. En resumidas cuentas, en Colombia se está viviendo un proceso complejo que busca no solo el cese de las hostilidades, sino también la construcción de una paz sostenible a través de la justicia social, el desarrollo económico y la reconciliación nacional.

Este proceso ha tenido implicaciones significativas para el empoderamiento de las comunidades afrocolombianas y la revaloración de su patrimonio cultural. Por una parte, ha incluido esfuerzos para reconocer y proteger sus derechos territoriales, muchos de los cuales han sido gravemente afectados por el conflicto armado. Asimismo, el Tratado de Paz incluyó compromisos para aumentar su participación política, lo que buscaba rectificar exclusiones históricas y asegurar que estas comunidades tuvieran voz en la construcción de la paz y en las decisiones que los afectaban.

No obstante, el camino hacia una convivencia justa y sostenible sigue siendo incierto y lleno de tensiones. A pesar de los avances normativos y simbólicos, la persistencia de actores armados, las disputas territoriales de las economías ilegales y la débil presencia estatal en muchas regiones han reactivado ciclos de agresión y control coercitivo que afectan particularmente a comunidades indígenas, afrocolombianas y rurales. El asesinato de líderes sociales, el desplazamiento forzado y la criminalización de las reivindicaciones étnicas, ponen en entredicho la sostenibilidad del posconflicto. Más que un período claramente delimitado, se revela como una condición inestable, donde los anhelos de reconciliación coexisten con la fragilidad institucional, los rezagos estructurales y nuevas formas de exclusión. En este contexto, el reconocimiento pleno de la memoria cultural afrocolombiana se vuelve una herramienta esencial para resistir el olvido, fortalecer la autonomía colectiva y reimaginar un horizonte de justicia, equidad y dignidad colectiva.

¹ En las últimas décadas, el país ha vivido un proceso de transición política, que en el campo normativo arrancó con la firma de la Ley de Justicia y Paz en el año 2005, avanzó con la Ley 1448 del 2011, los Acuerdos de Paz de La Habana del 2016 y la propuesta de la Paz Total con la Ley 2272 del 2022.

Reconocimiento, memoria y literatura

Las dinámicas sociales del posconflicto han promovido una mayor conciencia sobre la diversidad cultural de Colombia. Esto se refleja en iniciativas educativas, festivales culturales y políticas públicas que buscan preservar y promocionar el patrimonio cultural como un pilar de la identidad nacional y la reconciliación.

La paz —por complejo que el término resulte en este momento— ha abierto, sin duda, oportunidades para el desarrollo de emprendimientos económicos que resaltan la riqueza cultural, musical o culinaria de las comunidades negras y promueven el desarrollo económico local. Estos proyectos, cuando son gestionados de manera sostenible y participativa, pueden ser una fuente de ingresos y un medio para revalorizar prácticas culturales y sitios de importancia histórica. La inclusión de la historia y cultura de las comunidades negras en los programas educativos es otro aspecto relevante del posconflicto. La educación juega un papel crucial en la construcción de una sociedad más inclusiva y consciente de su diversidad cultural, al promover el respeto y dar valor a todas las culturas que conforman el tejido social de Colombia.

A pesar de estos avances, es necesario un enfoque holístico que asegure que el valor cultural sea pilar fundamental del proceso. Para explicarlo, se podría partir de una metáfora, representada en la imagen literaria a continuación, que ilumina el papel de la memoria y el patrimonio en las discusiones sobre la diversidad contemporánea.

Changó, el gran putas (1983), la *magnum opus* de Manuel Zapata Olivella, se despliega como un tapiz intrincado en el que se entrelazan la memoria cultural, la mitología africana y la historia afrocolombiana. Es una ventana hacia la complejidad de la identidad y resistencia afro. La obra destaca por su capacidad para transmitir la profundidad de las experiencias de los héroes de la historia negra en las Américas, conectando el presente con un pasado ancestral y proyectando hacia el futuro una memoria que no cesa de evolucionar y resistir. Para demostrar esta afirmación, tomemos el soliloquio que el personaje de Prudencio Padilla hace antes de morir:

Después de muerto pienso que todo lo sucedido persiste siendo. El mayor desgarramiento, ahora más vivo, es la nostalgia. En las noches en vela en mi calabozo de Bogotá, siempre con centinela a la vista, rememoro a la abuela negra el día en que descubrí la luz. Me golpeó las nalgas y trazándome la cruz de Legba sobre la espalda y la frente me previno que no me separara de Yemayá, la madre mar, si no quería encontrar una mala muerte. ¡Eíá, todos los pasos estaban ya trazados por Ifá! ¡El mismo Changó que me daría la gloria de la guerra, tiene reservado que un ekobio ordene mi fusilamiento! Nunca en la Plaza Mayor de Bogotá se ha fusilado un negro. Otra vez debo ser yo el primero. Así lo predijo Orunla desde los tiempos sin comienzo. En el insomnio que precede a los funerales encenderé las velas y cargando el ataúd de mi propio cuerpo lo expongo al calor de los recuerdos (Zapata Olivella, 2020, pp. 351-352).

El almirante José Prudencio Padilla, la voz del relato, fue un destacado comandante naval negro nacido en la región Caribe de Colombia, fundador de la marina de este país y considerado un héroe en las guerras de independencia de América Latina y la lucha afrohispana por la libertad. Su participación en la Campaña Libertadora incluyó acciones significativas contra las provincias realistas y colaboraciones importantes con figuras como Simón Bolívar y Manuel Piar. A pesar de sus logros, Padilla fue encarcelado y acusado de traición, y posteriormente fue liberado para continuar luchando por la independencia. Su carrera culminó con la derrota de la flota española en la Batalla del Lago de Maracaibo, que resultó clave para expulsar a los españoles de lo que hoy es Venezuela. Después de la independencia, Padilla fue elegido senador de la República de la Gran Colombia, pero su vida se vio marcada por la controversia política, especialmente en 1827, cuando intentó mediar en disputas entre Bolívar y Santander. Acusado de complicidad en un complot para asesinar a Bolívar, fue condenado a muerte y ejecutado por un pelotón de fusilamiento en 1828 en Bogotá, y posteriormente colgado en la horca. Cuatro años después de su muerte, fue exonerado.

La cita —que describe sus reflexiones y memorias de cara a esta ejecución— puede verse como una metáfora de la vida del almirante, donde la lucha por la libertad y la justicia se entremezcla con la

influencia de la espiritualidad africana y la cultura afrocolombiana. Su relato encapsula la memoria cultural y refleja el compromiso con la identidad y la resistencia frente a la opresión, aspectos que fueron centrales en la vida de Padilla.

Así, la narrativa de Zapata Olivella, rica en simbolismo y referencias mitológicas, sirve como un conducto a través del cual se perpetúan los saberes, las tradiciones y las vivencias de una comunidad. La evocación de figuras como Yemayá y Changó, no es meramente decorativa; actúa como un puente entre generaciones, resolviendo la tensión entre la oralidad y la escritura en la transmisión de la cultura. La lengua se convierte en un medio para la conservación de la memoria, manteniendo vivos los conocimientos que definen a la comunidad afrocolombiana.

El archivo cultural se manifiesta en los recuerdos de Padilla y en la obra de Zapata Olivella, como un acto de resistencia, una respuesta a la marginación y supresión de narrativas afrocolombianas en la historia oficial. El personaje central, al enfrentar su ejecución, se transforma en un emblema de lucha contra las estructuras que perpetúan la discriminación y la violencia. Así, la novela se convierte en un testimonio de la vida y la muerte y, al mismo tiempo, en un acto de reafirmación de la dignidad y la humanidad en contra de la opresión.

El simbolismo de Zapata Olivella, al confrontar la marginación de las voces afrocolombianas, abre un horizonte para comprender cómo la literatura dialoga con la historia viva del país. La evocación de resistencias y dignidades negadas en la ficción encuentra eco en episodios concretos como la tragedia de Bojayá, donde la violencia del conflicto armado reeditó la exclusión y el dolor de muchas comunidades. De esta forma, la escritura y la memoria se entrelazan, mostrando que estas luchas no son solo asunto del pasado, sino una urgencia presente de nuestra experiencia social y política.

Bojayá, un municipio chocoano humilde y aislado, era una bomba de tiempo antes de que la violencia explotara en mayo de 2002. La tensión se acumulaba desde finales de abril, cuando diversos grupos armados comenzaron a disputarse el control del territorio, estratégicamente ubicado en la ribera del Atrato. El conflicto alcanzó su punto crítico el primero de mayo, cuando las FARC-EP y las

AUC entraron en un violento enfrentamiento. Mientras la batalla se desataba y se prolongaba hasta la noche, un número creciente de civiles buscó refugio en la iglesia del pueblo, un santuario que seguía acogiendo a personas durante la madrugada.

La tragedia aconteció la mañana del 2 de mayo. En medio de enfrentamientos armados, los guerrilleros arrojaron un artefacto explosivo que impactó el casco de la iglesia, donde cientos de personas se habían refugiado buscando protección. El resultado fue una masacre con decenas de víctimas mortales y de heridos. Las versiones varían según las fuentes, pero, más allá de la cifra exacta, lo relevante es el reconocimiento del daño irreparable causado a la comunidad, cuya magnitud supera cualquier registro estadístico. Atrapados entre el fuego cruzado y ante la ausencia de una respuesta estatal efectiva, muchos sobrevivientes huyeron hacia el río o la selva, sin poder regresar sino hasta días después, cuando las fuerzas del Estado hicieron presencia para *normalizar* la situación. La brutalidad del evento tuvo la respuesta usual: el Estado se lavó las manos, la prensa se dio los usuales golpes de pecho y los políticos entonaron su retahíla de recriminaciones. Con los años, se emitió una sentencia judicial que condenaba al Gobierno colombiano a reparar a las víctimas. Sin embargo, las consecuencias de esos combates fueron las usuales.

La de Bojayá, al igual que otras masacres colombianas, dejó a las víctimas sin auténtica justicia, mientras creó miles de nuevos refugiados que se vieron forzados a vivir en extrema pobreza y marginación (Sarralde, 2019; *El Tiempo*, 2022; Jurisdicción Especial para la Paz, 2022; Álzate González, 2022).

A pesar de lo anterior, la memoria de estos eventos se ha convertido en parte integral de la identidad nacional y un recordatorio de la importancia de la justicia y la inclusión en la narrativa colectiva de Colombia. En Bogotá, durante septiembre de 2010, el Grupo de Memoria Histórica (GMH) de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) celebró la III Semana por la Memoria, un evento anual dedicado a rescatar las experiencias de las víctimas dentro de los procesos nacionales de verdad, justicia y reparación (Banco de la República, 2010). Ese año, como parte del homenaje a

los civiles caídos en el conflicto, se presentó el informe *Bojayá: La guerra sin límites*, que analiza cómo esta y otras atrocidades hacen parte de las condiciones de guerra, racismo estructural e inequidad social en las que viven las comunidades afrodescendientes e indígenas del departamento del Chocó y otras regiones apartadas del país. (Camacho Guizado, 2010). Para los expertos en memoria cultural y conflicto, Bojayá nos muestra cómo la violación del Derecho Internacional Humanitario y el desinterés del Estado colombiano constituyen una amenaza a la integridad, seguridad y dignidad de las comunidades étnicas a lo largo de todo el territorio nacional. Ante este abandono, se necesita de todo el apoyo institucional posible para ayudar de manera integral a las propias comunidades.

Este compromiso con la memoria y la reparación, asumido tanto por las instituciones como por las comunidades, se reiteró en mayo de 2022, dos décadas después de ocurrida la masacre, cuando el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) participó en una nueva conmemoración, realizada en compañía de los colectivos locales. Este encuentro, celebrado en el sitio original de los hechos, constituyó una oportunidad para vigorizar los procesos afrodescendientes de memoria, reparación y no repetición del conflicto.

Una de las sobrevivientes de aquel trágico mayo de 2002 es Delis Palacios Herrón, líder social que trabaja con desplazados y víctimas del conflicto. Ella participa en el Espacio Nacional de Consulta Previa de las Comunidades Negras Afrocolombianas Raizales y Palenqueras, una organización que se encarga de construir puentes de diálogo entre el Gobierno nacional y los grupos afrodescendientes. Al ser entrevistada sobre la masacre, afirma lo siguiente:

Cómo olvidar que por los intereses de sembrar palma y toda esa situación... ¿A cuánta gente no mataron en Guamendó y Cumbaradó? Eso nos va llevando a entender un poco por qué tanto despojo, por qué tanta guerra en nuestra región... Para el gobierno es más importante desarrollar sus políticas y sus grandes megaproyectos que garantizar la vida de nosotros, los negros y negras, los indígenas que habitamos el Pacífico colombiano. Es muy delicada la situación, pero resulta que eso no lo podemos decir (Carranza Jiménez, 2020; CNMH y otros, 2010).

Palacios habla de un silencio impuesto, porque, al igual que en todo conflicto, lo que sucede en Colombia es un acallamiento sistemático del sufrimiento civil. Si a ese mutismo forzado por la guerra se le añaden doscientos años de racismo republicano y otros trescientos de prejuicio colonial, entonces se puede empezar a entender la necesidad afrocolombiana de romper con las mordazas desde abajo, es decir, desde la propia movilización social. En esta situación particular, romper la mordaza equivale a recordar y decir la verdad, lo que —de nuevo— confirma la importancia de rescatar la memoria (Echeverri Arias y Hernández Bolívar, 2021; Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) y otros, 2009).

Si en Colombia existe una tradición fuerte de literatura y pensamiento afro, con figuras como Zapata Olivella y su novela sobre Changó, es porque la escritura es una de las formas más importantes de ese rescate. Es como si escribir equivaliese a rememorar el padecimiento a lo largo de la historia.

Justo ese mismo año —2010—, por los meses en que la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) celebraba la III Semana por la Memoria, el Ministerio de Cultura lanzaba la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana*; dieciocho títulos pertenecientes a la escritura afrocolombiana más representativa de la historia del país y, como se anuncia en el sitio web, su finalidad es hacer visibles las contribuciones que estos autores y autoras han realizado al proyecto nacional colombiano y su capacidad de resistencia.

El lanzamiento de la colección se realizó en sitios tan importantes como el Paraninfo de la Universidad de Cartagena y la Feria Internacional del Libro de Bogotá, y los ejemplares se distribuyeron de forma gratuita entre las comunidades, en colegios, bibliotecas, centros de investigación y universidades, dentro y fuera de Colombia (Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, 2010; Baquero Valbuena, 2023; *El Universal*, 2010).

Memoria y artes

Ante el silenciamiento violento que Delis Palacios y muchas otras personas denuncian, estas colecciones han creado un canon textual y un archivo de historias que visibilizan la experiencia afrocolombiana. El documental *Bojayá: La guerra sin límites* (2012), junto con otros materiales producidos en el marco de la colección, coincidió con un aumento de publicaciones de editoriales, universidades y organismos oficiales sobre la experiencia de las comunidades negras en Colombia, contribuyendo así a la construcción de una memoria cultural. (CNMH, 2012; Atlas de Culturas Afrocolombianas, s. f.; Colección Nina S. de Friedmann, 2018; Colección Manuel Zapata Olivella, 2020).



Código QR para acceder a *Bojayá: La guerra sin límites* [Documental].

En el documental se crean universos de significado que funcionan en capas superpuestas de sonidos, imágenes, voces y símbolos. Esta semiótica multinivel propone un horizonte de memoria en donde el dolor de la comunidad ocupa un lugar activo, por encima de cualquier consideración política. Esto da forma a un producto audiovisual con una fuerte carga estética. De hecho, los primeros minutos nos ofrecen una contextualización de los terribles acontecimientos de Bojayá de una manera abiertamente poética; el acto de recordar va más allá de hacer un simple inventario de los hechos. La narración inicia con un plano medio —desde la cabeza a la cintura— de dos muchachas con rostro triste y reflexivo que avanzan en procesión hacia la cámara, con grandes cruces de madera al hombro. A medida que estas jóvenes se mueven, el foco se va desplazando hacia las cruces que cargan, revelándonos, un segundo después,

un trasfondo en plano general que vislumbra la fachada de la iglesia central y la enorme cruz que adorna la cumbre de su techo.

Se construye así una semiótica de la cercanía y la empatía, al contemplar el lenguaje corporal de ambas actuantes, a quienes podemos ver de cerca cuando la narrativa pasa de súbito a la escena posterior, también cargada de simbologías relacionadas con el perdón y la reconciliación. La luz de una vela, titilando en una oscuridad de varios segundos, brilla para representar cuán esencial es la esperanza, el amor y el perdón en el mundo de violencia y barbarie que constituye la realidad colombiana. Reverberando en el fondo de la imagen, voces y cantos tradicionales aportan a la construcción de una atmósfera de conmemoración, reflexión y duelo. Las connotaciones religiosas son evidentes y la urdimbre de discursos y creencias que conforman las nuevas mentalidades afrocolombianas nos demuestran la complejidad del panorama actual de reescritura histórica y sanación de intensos traumas colectivos.

En Colombia, la efervescencia archivística actual ha generado una importante reflexión sobre la identidad y la memoria cultural. Otro ejemplo de ello es la reciente *Biblioteca Básica de Cultura Colombiana*, un proyecto de la Biblioteca Nacional de Colombia y el Ministerio de Cultura, lanzado en 2015.



Código QR para acceder a la novela *Ingermina o la hija del calamar* de Juan José Nieto Gil (único expresidente afro de Colombia). Biblioteca Digital de Bogotá.

Con más de cien libros electrónicos, la colección destaca trabajos fundamentales para entender la rica historia cultural y el pensamiento del país. Por su parte, la *Biblioteca Digital de Bogotá* abarca desde clásicos literarios hasta contenido audiovisual que fusiona lo ancestral con lo contemporáneo, como *Candelario Obeso: en clave de hip hop* del grupo musical Palentura (2016).



Still del video de YouTube del proceso creativo de *Candelario Obeso: en clave de hip hop* (Grupo Palentura, 2016).

La imagen sobre el video de *Candelario Obeso: en Clave de hip hop* muestra una yuxtaposición de dos momentos del proceso de producción artística. En la parte superior izquierda vemos a un hombre concentrado en lo que parece ser un proceso de edición o mezcla de audio, reflejado en la pantalla de la computadora frente a él. Esto sugiere el detallado trabajo técnico que subyace en la creación del hip hop, y resalta cómo la tecnología se entrelaza con la tradición. La imagen inferior derecha presenta un atuendo vibrante y tradicional junto a unos tambores, elementos que evocan la cultura afrocolombiana y la tradición musical de la que Obeso fue parte. Esto proporciona un vínculo visual entre el pasado y el presente, destacando al hip hop como un vehículo contemporáneo para las expresiones tradicionales.

El video es una obra multimedia que fusiona la investigación, la grabación y la presentación pública de la obra del poeta Candelario Obeso, nacido en Mompox a mediados del siglo XIX y conocido por ser el precursor de la poesía negra en América. Este proyecto rinde homenaje a su vida y obra, a través de un género musical que permite expresar y renovar su legado cultural. El autor de *Cantos populares de mi tierra* (1877) dejó una huella imborrable en la cultura colombiana, a pesar de las dificultades económicas y los prejuicios raciales que padeció.

El impacto del trabajo de Obeso en la cultura contemporánea se hace evidente en esta pieza de música urbana que muestra cómo su voz sigue resonando en las nuevas generaciones. Al mismo tiempo, recalca cómo los nuevos géneros musicales narran experiencias de resistencia y afirmación cultural.



Código QR para acceder al video *Candelario Obeso: en clave de hip hop* (Grupo Palentura, 2016).

Este interés coincide con la creciente labor de curaduría de otros formatos y géneros, como la creación de un sitio web sobre Totó la Momposina, cuyo legado cultural hace parte del Banco de Archivos Digitales de Artes en Colombia (BADAC) de la Universidad de los Andes. La colección personal de la artista incluye objetos, fotografías y recortes de prensa. La Universidad justifica la pertinencia de este archivo por el hecho de que la artista no solo ha llevado la música tradicional de Colombia a escenarios mundiales, sino que también representa valores fundamentales de la sociedad colombiana (BADAC, 2022).



Código QR para acceder al sitio *Totó la Momposina* (BADAC, Universidad de los Andes).

El trabajo de Totó hace parte del patrimonio inmaterial, cuyos ritmos, instrumentos y líricas hablan de las tradiciones indígenas y africanas, y representan una síntesis de signos culturales vivos que encarnan la diversidad. Es, a su vez, una celebración de estas

expresiones culturales autóctonas en un contexto contemporáneo —que a menudo privilegia lo global sobre lo local—.

Gracias, entre otras, a la valoración académica del arte tradicional negro, se pone de manifiesto la importancia de estas expresiones en el discurso cultural contemporáneo y se promueve el entendimiento y la apreciación de las contribuciones de las comunidades afrocolombianas en la formación de la identidad nacional.

Dentro de la colección, hay un afiche titulado *Totó la Momposina y sus tambores*. Las firmas y mensajes que lo adornan son testimonios de admiración y gratitud que transforman un simple anuncio de eventos en un artefacto con valor sentimental y cultural (BADAC, *Totó la Momposina y sus tambores*, 2022).



Totó la Momposina y sus tambores [Afiche].

Semióticamente, el afiche es un palimpsesto. Las firmas superpuestas no son solo nombres individuales; colectivamente representan la influencia y el impacto de Totó. Cada agradecimiento es un reconocimiento de su contribución a la música y la cultura. El rojo vibrante de la flor de coral —un color que puede simbolizar pasión, vitalidad y la vida misma, como flora nativa del Caribe colombiano— refleja el espíritu poderoso y dinámico de la música que interpreta. Los tambores son un ícono central de la música afrocolombiana y su prominencia en el diseño resalta la importancia de la percusión en su trabajo.

En el contexto de nuestras discusiones sobre legado y conservación cultural, este afiche actúa como un documento que captura un momento de la historia viva de la música, ofreciendo una ventana a la recepción popular y la reverencia que esta importante música y cantante ha generado a lo largo de su carrera.

Otro ejemplo interesante de este furor curatorial es el *Archivo fotográfico digital del Proceso de Comunidades Negras* (PCN), que se encuentra en la Biblioteca Virtual del Banco de la República. Esta colección es un tesoro visual que captura la lucha colectiva de las comunidades afrocolombianas para defender sus derechos sobre la tierra y su cultura. Compuesto por 303 imágenes, este archivo es un testimonio gráfico de las victorias y la resistencia del movimiento afro. Destaca asambleas comunitarias, rituales de titulación de tierras y actividades educativas. Analíticamente, el acervo no es simplemente un registro de sucesos, sino un mosaico de significados y símbolos de identidad y memoria. Las fotografías, como vehículos de historia viva, son muestras de resiliencia y triunfo, evidenciando la constancia y lucha por la equidad y el autogobierno (Banco de la República, 2018).



Código QR para acceder al *Archivo Fotográfico Digital del Proceso de Comunidades Negras* (PCN).

De hecho, uno de los triunfos más notables de los afros, la Ley 70 de 1993, surge como fruto de la labor incansable del PCN y es un reconocimiento a los derechos de las comunidades negras sobre sus territorios ancestrales. Estas imágenes, además de narrar la historia de tenacidad en la conservación de la cultura y en el manejo territorial, ilustran la importancia del movimiento en el contexto sociopolítico de Colombia.

El archivo digital del PCN subraya el papel esencial que desempeña la documentación visual en la conservación de la historia y como un instrumento de fortalecimiento comunitario. Este archivo celebra la unión indisoluble entre tierra e identidad y cómo su documentación y conservación pueden motivar y educar a generaciones venideras.

Los casos anteriores —una pequeña muestra de la tendencia actual— son ejemplos del auge del archivo, conectado directamente con nuestra necesidad profunda de consolidar una memoria cultural. Siguiendo a Klareld y Gidlund (2017), esta memoria es el altar de lo que sabemos del mundo y de lo que queremos que se sepa y recuerde cuando ya no estemos. En ese sentido, constituye un marco explicativo del presente y del futuro o, por lo menos, de cómo queremos que sean y hacia dónde queremos moverlos. A través de las historias que contienen, las colecciones afrocolombianas e indígenas del período reciente vuelven a conectar el mundo del espíritu con la cotidianidad, el pensamiento con la práctica, el trauma con la resistencia y el pasado con el presente. Asimismo —y desde su función archivística— visualizan una nueva historia de los grupos históricamente discriminados, en el marco de una unidad nacional que todavía necesita ser construida.

Deconstruyendo los retos de la memoria cultural afrocolombiana

Símbolos y desafíos de la asimilación cultural

A principios de 1892, el cronista Wolfer Waynne publicó un relato de su viaje por las regiones del norte de Colombia en el magazine *Goldthwagl's Geografican* de Nueva York. El artículo describe a Barranquilla como una desconocida metrópoli comercial a orillas del río Magdalena que se caracteriza por su dominio estratégico en el comercio de la nación. El puerto se presenta como un centro de exportación de productos, incluyendo café, cacao, algodón y otros, a través de vapores que navegan desde el interior del país. La analogía con Nueva Orleans y el valle del Mississippi ilustra la importancia que el autor le otorga a Barranquilla. La urbe es retratada como un lugar dinámico, donde la actividad empresarial y comercial deja una impresión positiva en los visitantes.

Dentro del retrato de pujanza y modernidad que el viajero hace, se evidencia una percepción del trabajo, del color y la raza, bajo la persistencia de ciertas actitudes coloniales: “Una centuria transcurrida no ha sido suficiente para echar por tierra la barrera que se interpone entre la clase blanca y la de color” (Vidal Ortega y D’Amato, 2013, párr. 14).

Waynne menciona que la creencia de que el trabajo manual es degradante ha influenciado la mentalidad local desde los tiempos de la presencia española. Los artesanos de color siempre están en la búsqueda de una suerte de *blanqueamiento* social, que solo se

consigue al ser reconocidos como maestros de obra y no como simples trabajadores manuales. Existe una expectativa por mantener la dignidad y el estatus, asociada con las ideas de superioridad cultural y racial hispánica.

La crónica muestra las barreras raciales y de clase —persistentes en Colombia— donde la *clase blanca* y la *clase de color* están claramente distinguidas y jerarquizadas. Al exponer la resistencia de los trabajadores negros a presentarse en atuendo de obrero y la expectativa de ser tratados como hombres libres, refleja una lucha por el respeto y el reconocimiento dentro de una sociedad que aún hoy conserva vestigios del antiguo sistema de castas coloniales (Vidal Ortega y Yidi David, 2013).

La forma en la que este autor norteamericano describe a la Colombia de finales del siglo XIX es un reflejo de las actitudes sociales y las barreras que los afrocolombianos y otras comunidades étnicas aún enfrentan en la sociedad colombiana, así como de los mecanismos de asimilación cultural que siguen operando para las personas de ascendencia africana.

Si estas actitudes y percepciones se trasladan al terreno de lo artístico, una analogía empieza a manifestarse. Así como los artesanos aspiraban a lograr reconocimiento social y dignidad mediante la imitación de la pauta social hispánica, la pequeña clase de los letrados buscaba consolidar su lugar en la república de las letras mediante la adhesión al canon occidental, adoptando sus géneros, estilos y criterios de legitimidad. Este canon, aunque se presentaba como universal, se sostenía en modelos estéticos producidos en Europa, lo que implicaba relegar o incluso borrar las expresiones locales.

En consecuencia, la aspiración a ser reconocidos como escritores legítimos pasaba por reproducir formas ajena, mientras las manifestaciones propias quedaban situadas en los márgenes de la cultura letrada, despojadas de prestigio o consideradas secundarias. (Jiménez Panesso, 2002). Esto evidencia el modo en que la nación se fue configurando como una comunidad imaginada, donde el acceso a la educación y las artes europeas funcionaba como criterio de pertenencia, al tiempo que implicaba la exclusión sistemática de las identidades no ajustadas a dicho modelo racista y colonial.

Entonces, a las realidades etnoculturales del territorio se opone un ideal socioracial importado, que genera una dinámica de alienación. Para la mentalidad del momento, el faro de Europa, con su racionalismo y sus valores estéticos, constituye la auténtica regla civilizatoria. No en vano tenemos a quienes, como Waynne, asumen que el dinamismo económico y la madurez cultural del país se truncan por las dificultades planteadas por la abundancia de *malas razas* y las divisiones sociales que dicha presencia plantea. Aunque el fragmento antes citado solo permite entrever este razonamiento, en el desarrollo más amplio del texto se hace evidente cómo esta lógica se traduce en la noción de la llamada tara racial: la idea de que el mestizaje o la presencia mayoritaria de poblaciones no blancas constituye un obstáculo insalvable para el progreso.

Según esta visión, muy extendida entre las élites suramericanas del siglo XIX y buena parte del XX, la causa del atraso no se encontraba en las estructuras coloniales heredadas ni en las desigualdades económicas, sino en la supuesta inferioridad de la población. Se trataba, en otras palabras, de un discurso que naturalizaba la desigualdad y justificaba la discriminación de lo popular bajo el argumento de que lo mestizo, lo negro o lo indígena estaban condenados a la barbarie, a la fealdad y al atraso. Esta explicación, que funcionaba como un lugar común en los debates de la época, terminaba por reforzar la centralidad del llamado pensamiento occidental y la invisibilidad sistemática de las expresiones vernáculas (Múnera, 1998, 2005).

Cuando la prevalencia social del grupo hegemónico blanco se justifica por la inexorable superioridad de su espíritu creador, se puede observar la codependencia clásica de las epistemes racistas. En este punto, la literatura colombiana tradicional, con su inclinación hacia la belleza *blanqueada* de lo europeo, palpable en el esteticismo de la poesía bucólica de la segunda mitad del siglo XIX, comparte la estrechez e intolerancia de la crónica de Wolfer Waynne. En ambos casos, se genera una pregunta que resume las encrucijadas de la época: ¿Cómo reconcilia Colombia su marcha hacia una identidad contemporánea con su propia realidad cultural y étnica?

La respuesta a la visibilidad de lo afro implica una doble dinámica social: por un lado, el poder impone una visión hegemónica

que disfraza la exclusión bajo el mito de la democracia racial; por otro, las comunidades discriminadas generan relatos de resistencia desde abajo. Uno de los espacios privilegiados para poner de manifiesto estas tensiones ha sido el museo. Este, como custodio de diversas piezas históricas, es un espacio donde se presenta y se interpreta el pasado. Los museos son importantes, pero pueden reforzar los prejuicios a través de sus exposiciones y narrativas. Si solo muestran historias desde una perspectiva eurocéntrica, ignorando las contribuciones y experiencias de otros pueblos y culturas, pueden perpetuar una visión sesgada.

Tal es el caso del Museo San Pedro Claver (Cartagena, Colombia) que funciona en un antiguo claustro que pertenecía a la orden de los jesuitas. De manera muy conveniente para los discursos que defienden la llamada evangelización en las Américas, este espacio está dedicado a honrar la memoria del sacerdote Pedro Claver Corberó, conocido por su labor en la protección de los miles de personas que llegaban a Cartagena de Indias durante la Colonia. No obstante, la manera en que estos seres humanos enfrentaron las múltiples vicisitudes de la trata, se opaca con la grandilocuencia con la cual el museo glorifica la labor de los clérigos que alguna vez lo habitaron. Hoy en día, el museo forma parte del conjunto denominado *Puerto, Fortaleza y Conjunto Monumental de Cartagena*, declarado Patrimonio Histórico y Cultural de la Humanidad por la UNESCO (UNESCO World Heritage Centre, s. f.; Santuario Museo San Pedro Claver, s. f.). Por su importancia como patrimonio y por la dualidad con la que se alaba un aspecto del pasado mientras se desfigura otro, vale la pena analizar con cuidado esta glorificación de la memoria instrumentaliza, con el objetivo de hacer una apología de la empresa de la Conquista.

Esta apología nos permite entender la imposición del olvido y el silencio en las comunidades negras. El historiador Javier Ortiz Cassiani (2016) comienza por destacar que, a pesar de las evidencias aportadas por la historiografía moderna sobre la importancia del legado esclavista en la construcción de Cartagena, persiste una desconexión entre la ciudad y esta parcela vital de su memoria. El trabajo de Ortiz explora la compleja herencia de la esclavitud en

Colombia, subrayando la ausencia de un registro detallado que pueda compararse al de otros países latinoamericanos. En la ciudad, a pesar de la designación de lugares de memoria histórica, persiste una brecha entre el reconocimiento y la preservación material de los sitios vinculados a la esclavitud. Ortiz Cassiani destaca la imposibilidad de hallar vestigios físicos de estos lugares, lo que apunta a un olvido estructural en la narrativa nacional. Ante este olvido, conviene revisar el pasado de las principales instituciones involucradas en el tráfico humano e indagar sobre las formas en que la Iglesia católica contribuyó en el relato y la posterior omisión de la esclavitud en el registro. Este acto puede aportar comprensiones importantes sobre la memoria colectiva y su pérdida.

Los registros eclesiásticos son importantes para recuperar la memoria negra por dos razones. La Iglesia no solo se consolidó como un pilar simbólico de la diferenciación étnica y la exclusión social, sino que también legitimó las jerarquías raciales y culturales a través de su influencia en la narrativa tradicional. Por esa razón, es importante cuestionar y comprender las creencias religiosas, las cuales reflejan y a la vez moldean las percepciones y actitudes hacia la desigualdad y la discriminación. En un escenario como este, las omisiones del santuario San Pedro Claver solo pueden empeorar el problema. Su reproducción acrítica de las perspectivas dominantes tiende a simplificar la presencia afrodescendiente, limitándola a aspectos lúdicos y folclóricos, y a minimizar su papel en el desarrollo material de la ciudad colonial, mientras promueven una imagen que enfatiza el carácter civilizador de la evangelización, invisibilizando el legado tangible de la diáspora africana.

El ejemplo perfecto de lo anterior se encuentra en la exhibición de pintura religiosa que ocupa una de sus salas principales. En el cuadro del siglo XVIII titulado *San Pedro Claver con dos niños esclavizados* refleja un simbolismo religioso intenso. Claver, el misionero, la figura central, representa el ímpetu evangelizador de la Iglesia católica. Su mano alzada y su mirada sugieren una misión divina y representan la autoridad moral que la Iglesia creía poseer para la conversión y *civilización* de estos individuos africanos, que aparecen en una postura sumisa y atenta, lo que significa aceptación o sometimiento a la enseñanza religiosa,

reflejando las estructuras de poder de la época. Al mismo tiempo, su posición en la penumbra, en contraste con la luz que rodea al misionero, simboliza su lugar marginal en la sociedad colonial. Sin lugar a duda, la semántica de la imagen presenta la narrativa evangelizadora como benevolente, ocultando la violencia y coacción que caracterizaban el trabajo misionero y la conversión. La jerarquía racial es explícita, con la disposición de las figuras y el juego de luz. Esta representación, común en el ámbito de los discursos eclesiásticos, se inscribe en un discurso más amplio que utiliza la religión como justificación para la dominación colonial y la subyugación de otras culturas y pueblos.



San Pedro Claver con dos niños esclavizados [Pintura,
Escuela Neogranadina]. Anónimo. (Siglo XVIII).
Fuente: Santuario de San Pedro Claver, Sala de Arte
religioso Túlio Aristizábal S.J. Cartagena, Colombia.

Pero el problema no es la mentalidad colonial pues, como obra de arte, se podría decir que refleja las visiones de su tiempo y lugar. La verdadera forma en que la exhibición violenta el pasado se da en la ausencia de un marco explicativo que le indique al observador del presente cuál es la semiótica racista que le corresponde deconstruir. La ficha técnica de la pintura se caracteriza por su completo silencio sobre su carácter ideológico, lo cual dice mucho sobre cómo las narrativas colombianas de nación siguen sin cuestionar el pasado que intentan reconstruir.

Sin desconocer cómo esta iconografía revictimiza al sujeto afrodescendiente —ocultando la esclavización tras un velo de paternalismo—, dos posibilidades interpretativas se nos ofrecen para entender esta imagen. De acuerdo con los historiadores Antonino Vidal Ortega y Jorge Enrique Elías Caro (2012), la historia de Cartagena de Indias se revela a través de dos narrativas distintas: una que glorifica la riqueza y el avance civilizatorio de los imperios coloniales, y otra que recuerda las luchas y estrategias de supervivencia de esclavizados y nativos. La primera perspectiva, presente en la pintura mencionada, detalla el florecimiento económico colonial y las dinámicas de opresión que caracterizaron este progreso, mientras que la segunda examina cómo las poblaciones oprimidas maniobraron y resistieron dentro de un sistema que las silenciaba.

Estas dos miradas ofrecen un contraste entre el relato oficial y las historias construidas desde abajo, planteando reflexiones sobre la complejidad del pasado, la resistencia social y los procesos de desmemoria impuestos a través del racismo estructural. Si se elige ver las cosas desde esta segunda perspectiva, se observa que aunque no se cuenta con un relato cabal de cómo estos entendían su cautiverio, persisten para nuestro presente memorias fragmentadas en tradiciones orales, prácticas culturales y creencias. Estos retazos de memoria, aunque no sean oficialmente reconocidos, forman un tejido subyacente de recuerdos que desafía las narrativas convencionales y contribuye a una comprensión más rica de la historia y el patrimonio cultural afrodescendiente.

La reconstrucción de este patrimonio colectivo a menudo implica la creación de espacios dedicados a la reflexión histórica; una

de las estrategias para rearmar el rompecabezas de la memoria cultural negra ha sido, en ese sentido, la construcción de sitios de memoria forjados para conmemorar sucesos trascendentales, que surgen del entendimiento de que la memoria es un entramado social e identitario. Por ejemplo, la iniciativa *La ruta del esclavo* de la UNESCO impulsa el establecimiento de estos lugares como homenaje a quienes sufrieron la esclavitud y fueron transportados a través del Atlántico. Estos espacios honran la memoria y desafían el legado opresivo y sus repercusiones actuales en las comunidades afrodescendientes, subrayando la necesidad de recordar y venerar estos relatos para fomentar la unidad social y una cultura de paz (Centro Internacional para la Promoción de los Derechos Humanos (CIPDH), 1992).

El puerto de Cartagena es emblemático en este sentido y se destaca su papel en el comercio de seres humanos como parte de *La ruta del esclavo*. Desde una perspectiva política, la instauración de lugares conmemorativos en esta urbe colombiana se convierte en un acto de rebeldía contra las injusticias históricas. Este compromiso con la memoria colectiva es esencial para sanar y avanzar hacia un futuro más equitativo (Ortiz Cassiani, 2016).

Sin embargo, cuando el poder ofusca la memoria, el proceso se complejiza. En el vasto panorama de las expresiones dominantes —como en el cuadro de Claver— las perspectivas afrodescendientes pueden aparecer como negativos fotográficos. Estos relatos, enterrados bajo estratos de opresión y discurso hegemónico, requieren ser descifrados para revelar la rica experiencia afro que desafía las narrativas convencionales. Al igual que un negativo que contiene todas las dimensiones de la fotografía final, pero invertidas, las voces negras están impresas en la memoria cultural colombiana, aguardando para ser desarrolladas y convertidas —desde su estado latente— en una imagen definida y valorada.

Una muestra de cómo las representaciones dominantes requieren de una reinterpretación para revelar la auténtica experiencia afrocolombiana es la relectura de la acuarela *Retrato de una Negra* de Henry Price, la cual emerge como un acto de reconocimiento y contextualización histórica dentro de las narrativas visuales de su

tiempo. La acuarela (1852) que hace parte de la *Colección de la Comisión Corográfica* en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Medellín, se distingue por su presentación reflexiva del sujeto afrodescendiente². A diferencia de otras representaciones, como las de Pedro Claver, esta obra se ha contextualizado cuidadosamente, brindando al espectador las herramientas necesarias para entender la pieza dentro del marco de las actitudes y mentalidades racistas de su tiempo. La técnica de la acuarela permite a Price capturar tanto la delicadeza como la intensidad del sujeto, posiblemente reflejando la tensión entre la identidad individual y los estereotipos raciales de la época. La mujer está adornada con joyas y ropas que, aunque detalladas y coloridas, podrían interpretarse como elementos que se prestan a la exotización de su persona, una práctica común en la representación de sujetos afrodescendientes en la iconografía del siglo XIX. Lo más importante, sin embargo, es cómo la curaduría de la imagen subraya su importancia histórica y cultural, al tiempo que proporciona un comentario sobre la representación y la percepción de la negritud en el siglo XIX.

² La *Comisión Corográfica* fue una empresa geográfica, etnográfica y cartográfica en Colombia, iniciada bajo el liderazgo del presidente Tomás Cipriano de Mosquera y llevada a cabo por el coronel italiano Agustín Codazzi entre 1850 y 1859. El objetivo primordial de la comisión era elaborar un mapa detallado del país para mejorar el conocimiento de su geografía, facilitar su administración y promover el desarrollo económico y político. A lo largo de este proyecto, se realizaron levantamientos geográficos de diversas regiones, que incluían mediciones de terrenos, reconocimientos de recursos naturales y la recopilación de información sobre las comunidades que habitaban esos territorios. La Comisión recopiló también datos sobre las costumbres, la lengua y las prácticas agrícolas de los distintos grupos étnicos, lo que a su vez contribuyó al estudio etnográfico y antropológico del país. El trabajo de *La Comisión Corográfica* se enmarca en un período de consolidación nacional y modernización del Estado colombiano, y es considerado un pilar fundamental en la historia de la cartografía colombiana. Las ilustraciones y documentos producidos por la Comisión son de gran valor histórico y cultural, pues no solo proporcionaron una visión integral del país en aquel entonces, sino que también influyeron la forma en que se concebía la identidad y la nación colombiana en la segunda mitad del siglo XIX.



Código QR para acceder a la imagen: Henry Price (1852). *Retrato de una negra* (Provincia de Medellín) [Acuarela sobre papel]. Fuente: Colección Comisión Corográfica, Biblioteca Luis Ángel Arango.

En el entramado histórico que nos ofrece la imagen, surge la obra contemporánea de Liliana Angulo Cortés como un revelador cultural, exponiendo las dimensiones ocultas de la experiencia afro. A través de su arte, Angulo Cortés no solo desafía las narrativas convencionales, sino que también nos recuerda que en cada negativo —en cada historia no contada— reside el potencial de una imagen definida y una identidad afirmada. Angulo Cortés, reconocida por su notable contribución al arte plástico nacional, ha enfocado su lente creativo en la representación y los desafíos de la identidad de la mujer afrocolombiana, tocando temas esenciales como el género, la etnicidad y la autoidentificación. Más allá de su producción artística, ha asumido un rol significativo en la enseñanza y en la promoción de la cultura y el patrimonio afrocolombiano.



Código QR para acceder a la imagen: Liliana Angulo (2007). *Proyecto Presencia negra* [Fragmento]. Fuente: Colección Banco de la República.

Su práctica artística se manifiesta a través de varios medios, incluyendo la escultura, la instalación y la fotografía. Estos le sirven como herramientas para desmantelar estereotipos y profundizar en las complejas relaciones entre la raza y el género dentro del contexto sociocultural de Colombia. Su arte constituye una pieza clave

en el reconocimiento y valoración de la memoria de la cultura afrocolombiana, así como en la reinterpretación del pasado colectivo desde las artes visuales. Su enfoque crítico, especialmente en lo que concierne a temas de discriminación racial, colonialismo, desigualdad social y el impacto del conflicto armado en Colombia, se refleja de manera palpable en sus diversas obras artísticas (Banco de la República, s. f.; Comisión de la Verdad, 2020).

La artista ha creado un poderoso acto de reafirmación y reescritura de la identidad afrodescendiente, la cual dialoga directamente con la obra del siglo XIX de Henry Price. Al recrear la pose y la estética de la acuarela original, esta fotografía moderna rinde homenaje al sujeto histórico, mientras que simultáneamente lo transforma en un símbolo de empoderamiento y resistencia. La mujer en la fotografía, con su regia postura y su atuendo majestuoso, no es simplemente un sujeto pasivo de la mirada externa, sino que emerge como una figura de autoridad. Su expresión y porte confieren una nueva dimensión a la imagen que se contrapone a cualquier noción de subordinación o exotismo; aquí, la mujer negra está representada en términos de su propia agencia y su capacidad de definir su identidad dentro de la diáspora africana. Este acto visual de reescribir cuestiona las narrativas históricas que han minimizado o tergiversado las experiencias de las mujeres afrodescendientes y celebra la continuidad y la vitalidad de su cultura y memoria como una declaración viva de identidad y pertenencia.

Al ser una mujer afrocolombiana, la artista trae a la imagen una vivencia y un entendimiento íntimo de la memoria y la identidad de la mujer retratada, articulando una narrativa visual que refleja la experiencia vivida y la herencia cultural. Ella, a diferencia de Price, no está separada de su sujeto por barreras de raza o género; su representación surge dentro de la comunidad, infundida con un sentido de conocimiento intrínseco y empatía que no puede ser replicado por alguien externo a esas experiencias.

La imagen contemporánea podría verse como una confrontación directa a la objetivación histórica, reemplazándola con una representación que honra la subjetividad y la riqueza interna de la mujer negra. Mientras Price podría haber plasmado su interpretación a

través del lente de su propia posición social y racial, Angulo presenta una versión reimaginada que celebra la autonomía y la fuerza de su sujeto, ofreciendo un nuevo paradigma para la representación de la negritud que reconoce y eleva la agencia individual dentro de un contexto más amplio de diáspora y memoria cultural.

En la escritura, al igual que en la pintura y la fotografía, sucede lo mismo. Podría pensarse en las obras literarias como sitios de memoria textual: dominios simbólicos donde la identidad afrocolombiana se conserva y celebra. Estas manifestaciones literarias son baluartes virtuales contra la erosión histórica de la presencia africana en Colombia, equiparables en importancia a los monumentos físicos o pinturas que conmemoran un pasado de asimilación y blanqueamiento. Contemplar la historia afrocolombiana, siendo conscientes del velo de prejuicio de la estética occidental, es reconocer los relatos encriptados y las verdades disimuladas enraizadas en las prácticas culturales, tradiciones orales y creencias espirituales negras.

Cada creación cultural de los afrodescendientes —cada poema, ensayo, cuento o pieza artística— es un testamento vivo, un monumento que conmemora, que da vida a la memoria colectiva. Estos trabajos actúan como medios de afirmación y se convierten en poderosas herramientas para fomentar el reconocimiento, la dignidad y la equidad, facilitando la superación de una visión histórica restrictiva y la adopción de una narrativa inclusiva que honra la diversidad y resiliencia. La parte subsiguiente de este capítulo ofrece un análisis detallado de cómo estos relatos personales se entrelazan en la narrativa de diversos grupos afrocolombianos.

Memoria viva: el archivo afrocolombiano en la construcción de identidad y reivindicación de derechos

En el vasto archivo del arte y la literatura colombiana, dominado por narrativas que resuenan con ecos europeos, la representación de lo afro ha luchado por ocupar su lugar legítimo. Desde los márgenes surgen voces que contestan a la estrecha visión de una cultura

nacional cimentada sobre el hispanismo. Candelario Obeso, con sus escritos del siglo XIX, emerge como un pionero, al representar el mundo afrodescendiente dentro de la joven república. A pesar de que los prejuicios de su tiempo eclipsaron el justo reconocimiento de su obra, es innegable que su poesía introdujo el elemento negro en el debate intelectual colombiano, rompiendo moldes con su registro singular:

*Amo yo la libectá
Como er pájaro a su niño;
Como la flore a la lluvia,
Como agua er bocachico* (Alemán Padilla y otros, 2011, p. 35).

No fue hasta el despertar del negrismo en el siglo XX que la obra de Obeso obtuvo una revaloración que se inscribe también en la consolidación de poetas como Helcías Martán Góngora y Jorge Artel, cuya colección *Tambores en la noche* (1940) se alza como el estandarte de la vertiente afroantillana en Colombia:

*¡Cumbia! ¡Danza negra, danza de mi tierra!
¡Toda una raza grita
en esos gestos eléctricos,
por la contorsionada pirueta
de los muslos epilépticos!* (Artel, 2010, p. 55).

Este legado pavimentó el camino para los escritores e investigadores de mediados de siglo XX, como Rogerio Velásquez, Aquiles Escalante y Manuel Zapata Olivella, quienes, desde la narrativa y el ensayo, abogaron por el *sujeto colectivo* afrodescendiente, frecuentemente marginado en el discurso nacional (Velandia y Restrepo, 2017). Zapata Olivella, por ejemplo, trascendió la celebración del mestizaje para perfilar una visión de emancipación que desafiaba las narrativas coloniales y el racismo sistémico; impulso cultural que fue reforzado por un amplio marco legal y político que se refleja en la movilización de las comunidades afrocolombianas en la transición política de Colombia, a comienzos de los noventa, bajo el

PCN. Dicho proceso, que marcó un hito en la historia del país, buscó soluciones a problemas crónicos como el abandono estatal, el desplazamiento de las comunidades de sus territorios y la invisibilidad cultural (PCN, 2015).

Este esfuerzo colectivo logró avances clave durante la Asamblea Nacional Constituyente de 1991, al aliarse con grupos indígenas y promover el Artículo Transitorio 55 que dio origen a la Ley 70 de 1993 la cual reconoció el derecho a la propiedad colectiva de tierras en el Pacífico y marcó un hito legal en el reconocimiento de la diversidad étnica y cultural de Colombia³.

A medida que el nuevo milenio avanzaba, el diálogo nacional y académico sobre las comunidades negras se expandió, al incluir términos como afro, afrocolombiano y afrodescendiente, que reflejan una representación más consciente y respetuosa, alejándose de los estereotipos dañinos (Restrepo, 2016). Con el florecimiento de la investigación y el reconocimiento legislativo, el archivo afrocolombiano se ha convertido en un recurso esencial para preservar y celebrar su patrimonio, transformándolo en un pilar fundamental para la exaltación del legado cultural de estas comunidades.

Las diversas colecciones y archivos son mucho más que meros repositorios; representan iniciativas dinámicas y colaborativas que abarcan desde la etnografía hasta la literatura, pasando por la narrativa oral, la música y el arte. Centros de documentación y bibliotecas han jugado un papel crucial en la sistematización de estos conocimientos, permitiendo una exploración profunda de la memoria cultural e identidad afrocolombiana. El compromiso de las comunidades afrocolombianas con este proceso ha sido inquebrantable. Su participación activa ha enfatizado que el patrimonio cultural no es solo un legado del pasado, sino una entidad viviente y dinámica que

³ Posteriormente, otras leyes y decretos —como la Ley General de Cultura (1997), la Ley 1185 (2008), la Ley 1381 (2010), y más recientemente las leyes 2184 (2022) y 2294 (2023)— han fortalecido la protección y transmisión de saberes afrocolombianos. Además, el Plan Nacional de Desarrollo 2022-2026 y decretos como el 1953 de 2014 refuerzan un enfoque intercultural e inclusivo, consolidando así un marco legal que reconoce el valor cultural, político y social de estas comunidades.

sigue siendo relevante en las luchas contemporáneas por la equidad y la justicia social.

Sin embargo, construir un archivo es también enfrentar desafíos. Combatir las narrativas sesgadas y asegurar una representación auténtica y diversa de las comunidades afrocolombianas en el discurso nacional es un trabajo continuo. Esto incluye luchar contra los estereotipos y promover una comprensión más rica y matizada de su cultura. Además, el archivo afrocolombiano se erige como un espacio de activismo y reivindicación de derechos, y una herramienta para la educación y la afirmación cultural. La etnoeducación es un enfoque educativo que valora y promueve la diversidad cultural y étnica, integrando los conocimientos, lenguas, tradiciones y perspectivas de los distintos grupos étnicos en los currículos y prácticas pedagógicas. Este modelo busca fortalecer la identidad y derechos de los pueblos, así como fomentar el respeto y la convivencia intercultural.

La etnoeducación en Colombia comenzó a tomar forma en las décadas de 1970 y 1980, al incluir tanto las tradiciones indígenas como afrocolombianas. Al principio, movimientos indígenas lideraron la lucha por una educación que reflejara sus culturas y lenguas, mientras que las organizaciones afrocolombianas buscaban el reconocimiento de sus derechos educativos y culturales. A medida que las organizaciones afrocolombianas se fortalecían, comenzaron a reivindicar un espacio en la estructura educativa del país.

La creación de programas de maestría, como el de Estudios Afrocolombianos en la Universidad Javeriana refleja el avance en el ámbito académico y cultural de las comunidades negras, pero la etnoeducación sigue enfrentando retos continuos en su aplicación práctica, luchando contra los problemas de financiación y estructura. La verdad es que aún existen desafíos, como la inclusión efectiva y el empoderamiento a través de políticas educativas específicas (Castillo Guzmán, 2008).

El caso que se presenta a continuación deja ver cómo la lucha por una etnoeducación continúa siendo una tarea del día a día. Muestra también los cruces entre tecnología y patrimonio en la lucha por el reconocimiento. Al situarse en las intersecciones entre educación y memoria, el episodio inicial de la serie *Un viaje por la memoria*, titulado

Etnoeducación en el palenque de Uré (2024), encapsula los esfuerzos y celebra los logros académicos y culturales de la comunidad afrocolombiana. Al adentrarse en la vida del palenque de San José de Uré —departamento de Córdoba— la serie evidencia prácticas incrustadas en la vida cotidiana y en la memoria cultural de la comunidad. Esta preservación de conocimientos ancestrales y el reforzamiento de una identidad cultural robusta son vitales para la comprensión del programa, que conmemora la herencia histórica de los palenques y destaca los logros derivados de la etnoeducación y organización comunitaria, como la autonomía municipal de San José de Uré.

Un viaje por la memoria es una serie web disponible en YouTube, que sumerge a los espectadores en la rica cultura negra, afro, raizal y palenquera de Colombia, y resalta la variedad de sus territorios, tradiciones, interacciones, visiones del mundo y autoidentificaciones. Gracias a ella se da visibilidad a la activa participación de las comunidades en la creación del Museo Afro de Colombia y destaca sus valiosos aportes culturales a la nación. En esta aventura, el Museo Afro se transforma en un explorador que viaja por el país en busca de relatos de lucha y persistencia que las comunidades tejen en sus territorios, y aportan profundidad a la conceptualización del Museo. Temas como la etnoeducación, la identidad afro en entornos urbanos, la música, la culinaria, la medicina tradicional, la obstetricia, la fabricación de instrumentos, las tácticas de resistencia, el racismo cotidiano y los diversos legados coloniales con los que conviven las comunidades son explorados en la serie (Museo Afro de Colombia, 2024).



Código QR para acceder al Museo Afro de Colombia.

El Museo Afro es un proyecto del Ministerio de Cultura que tiene como propósito reconocer, sanar y reparar el daño causado a las personas racializadas de manera negativa. Es un esfuerzo de justicia simbólica que busca revisar la historia y el impacto del pasado de los afrocolombianos, además de fomentar cambios en la actualidad y contribuir a la construcción de un futuro sin racismo ni exclusión. La iniciativa del museo, desarrollada bajo la supervisión del Museo Nacional de Colombia, se está llevando a cabo de manera participativa, implicando activamente a las comunidades en cada etapa del proceso y transformando las narrativas dominantes.

El proyecto incluye actividades de cocreación y consultas territoriales que permiten la colaboración directa y la incorporación de la perspectiva de las comunidades. La metodología interactiva asegura que el museo no sea solo un espacio de inclusión, sino un producto cultural genuino de la población afrocolombiana. Para liderar la investigación, un equipo de curadores afrocolombianos, compuesto por expertos en campos como la historia, las artes plásticas y la museología, fue elegido tras una amplia convocatoria nacional.

Como parte de su compromiso con la inclusión y la representatividad, el equipo ha llevado a cabo talleres en los municipios de Istmina y Quibdó (Chocó) para incorporar las voces de las comunidades locales, asegurando que refleje fielmente las experiencias y perspectivas afrocolombianas (Museo Nacional de Colombia, 2020).

Esta metodología da como resultado la grabación de *Un viaje por la memoria* (2024) y *Etnoeducación en el palenque de Uré* (2024), que se presentan como un caleidoscopio cinestésico de la cultura negra, donde cada símbolo destila la esencia de un legado inquebrantable. El río, fuente de vida, se entrelaza con los saberes botánicos y medicinales, formando un vínculo eterno con la naturaleza. El tambor y el bullerengue se erigen como guardianes de la memoria, evocando un universo diaspórico que palpita al ritmo de la resistencia y la alegría. Los colores intensos y los disfraces de las comparsas danzan en una celebración de identidad, mientras que los testimonios de la comunidad, enmarcados en la iconografía ancestral, tejen una narrativa de reconocimiento y lucha. En este escenario, la música y

la memoria se funden, creando una estética visual que es un homenaje viviente a la riqueza y diversidad.

El ejemplo anterior evidencia cómo la activa participación de los afrodescendientes en el diseño de políticas culturales se ha vuelto cada vez más relevante. Estos procesos, al mismo tiempo, se encmarcan en un cambio en el estatuto del pueblo afrodescendiente en Colombia. El proceso legal y social para el reconocimiento de los derechos de las comunidades negras en Colombia estableció el marco legal para su visibilidad y su empoderamiento. Estas medidas cuestionaban una larga historia de inequidad y opresión y consolidaron políticas de acción afirmativa mediante programas gubernamentales y planes de desarrollo.

Es justamente en estas últimas coordenadas, las de recuperación y reivindicación del sujeto afro, donde podemos ubicar las políticas de gestión cultural ejecutadas por el Estado colombiano durante las últimas tres décadas. Este análisis marca el preámbulo para comprender los patrimonios y las políticas de visibilidad en la Colombia actual, donde se examina cómo la memoria cultural y el archivo reflejan, moldean y definen nuestras estructuras sociales en el presente.

Memoria y políticas de visibilidad en la Colombia contemporánea

La lucha por el reconocimiento de los derechos de las comunidades negras ha creado un marco legal que impulsa su visibilidad y empoderamiento, y rompe con una larga historia de desigualdad y al abrir caminos hacia la equidad, mediante políticas de acción afirmativa y programas de desarrollo del Estado. Así, la memoria y los actos de visibilidad reflejan la actual realidad social y actúan como fuerzas que transforman la manera en que entendemos nuestra sociedad.

Sin embargo, la persistencia del racismo dentro del Estado moderno nos invita a repensar la memoria cultural y el archivo como agentes definitorios de nuestras relaciones sociales, un tema que David Theo Goldberg recalca: “el llamado [es] a reconsiderar constantemente, sin fin ni cierre, los términos modernizantes de la relación

social: del Estado y la ciudadanía, de la raza y sus modalidades entre-cruzadas de democracias y esferas públicas, de derechos y responsabilidades” (2002, p. 270). Siguiendo ese llamado, este aparte se ocupa de categorías tales como el giro multicultural, la ecología cultural de las comunidades negras y las actuales políticas de representación en Colombia. Se interesa, también, por las formas en que el archivo se inserta en la esfera pública para construir una noción de patrimonio.

Para iniciar, es esencial evocar el pasado. Se podría afirmar que la Constitución de 1991 y las leyes que le siguieron marcaron un parteaguas en la historia de Colombia, abriendo caminos para superar estructuras arraigadas. Estas reformas proponían alternativas al bipartidismo, a la ortodoxia católica, a la asimilación cultural, a la subordinación de la mujer y a las desigualdades de clase que previamente habían desafiado tanto material como simbólicamente la unidad de la nación. Estos vientos de cambio no tardaron en proyectarse sobre la vida cultural y, más aún, sobre el retrato que el discurso oficial había elaborado sobre la identidad de la sociedad colombiana durante un siglo y medio de etnocentrismo.

Con la promulgación de un nuevo orden multicultural, pluri-sexual, plurilingüístico y pluriétnico, la ley abrió espacio a las industrias culturales, a las entidades oficiales y a un amplio pluriverso de saberes, representaciones, prácticas y modos de vida populares que de otro modo habrían seguido invisibles en los circuitos de consumo, gestión, planes de estudio y presupuestos. Esta afirmación no significa que el proceso esté completo, pero sí es innegable que se ha avanzado de manera significativa en esa dirección.

Así fue como esa *otra* Colombia —que los sectores progresistas, activistas y la gente común conocía bien— salió del sótano de lo doméstico, pobre, simple, atrasado y de mal gusto, y subió hasta la sala principal de la opinión pública, los medios masivos y la *alta cultura*. En este nuevo contexto, lo hispanomestizo, letrado y masculino se vio obligado a compartir su privilegio con las diversidades que problematizaban su hegemonía, lo que ocasionó un cambio en el estatuto de alteridad del pueblo afrodescendiente en Colombia (Wade, 2000). Bajo estas últimas coordenadas —las de recuperación y reivindicación del sujeto afro y otras formas de diferencia

social— podemos ubicar las políticas de gestión cultural ejecutadas por el Estado colombiano durante las últimas tres décadas: la importancia de las bibliotecas y archivos de literatura y patrimonio afrocolombiano, surgidos en las periferias del mapa físico y político —oficial— de la nación hacen parte de las tácticas afrocolombianas de reconocimiento social.

Así pues, el diálogo entre el pasado y el presente juega un papel decisivo en la articulación de la memoria cultural afrocolombiana, un diálogo que ha ganado impulso en el contexto de las políticas culturales que siguieron a la *Conferencia Mundial contra el Racismo, la Discriminación Racial, la Xenofobia y las Formas Conexas de Intolerancia*, de Durban.

Las bibliotecas y archivos desempeñan una labor dual en este escenario: preservan y exaltan la riqueza del legado cultural afrocolombiano, mientras propulsan el debate hacia horizontes novedosos, retando los relatos históricos preexistentes y propiciando una interpretación más abarcadora y matizada de la historia y cultura colombianas.

La literatura infantil es un gran ejemplo de cómo se transforman los relatos existentes. El libro *Cuentos y arrullos del folclor afrocolombiano* forma parte de la colección *Leer es mi Cuento*, del Plan Nacional de Lectura y Escritura (PNLE), impulsado por el Ministerio de Educación y el Ministerio de Cultura. El PNLE tiene como objetivo fomentar la integración de la lectura y la escritura en la vida cotidiana de los colombianos. Ofrece una plataforma digital que sirve como repositorio de literatura infantil, accesible desde cualquier punto del país. La colección resalta la diversidad cultural, y en este texto en particular, la riqueza de las comunidades negras, afro, raizales y palenqueras, al presentar narraciones tradicionales en sus propias lenguas y en español.

Dentro de los *Cuentos y arrullos del folclor afrocolombiano* (2020) está Hermano Araña, hermano Tigre y el almuerzo de mantequilla, del archipiélago caribeño de San Andrés, Providencia y Santa Catalina. El relato es una manifestación contemporánea del icónico Ananse de las tradiciones africanas que, en la diáspora afrocaribeña se transforma en figuras como la astuta Araña. En este cuento —presentado en español, inglés y creole— el hermano Araña usa su

ingenio para engañar al hermano Tigre y consumir la mantequilla destinada a su almuerzo. Este relato de la tradición oral resalta la relevancia de las historias como pilares de la identidad.

Cuentos y arrullos del folclor afrocolombiano se erige como espejo del pasado al salvaguardar el folclor raizal y prisma del futuro, al adaptar su contenido a la sensibilidad contemporánea, manteniendo vivo el diálogo entre las generaciones.

Como suele suceder en el archivo afrocolombiano contemporáneo, esta semiótica de la diáspora funciona en distintos niveles textuales y pictóricos. La cubierta ilustrada del libro celebra la rica herencia del folclor negro tanto como los relatos que contiene. La escena está enraizada en una selva frondosa, símbolo de la profundidad y la vitalidad de las tradiciones orales. La mujer, figura materna que narra historias a un grupo de niños se alza como un puente generacional al transmitir saberes ancestrales y cuentos que han dado forma a la identidad cultural. Su vestimenta, una fusión de naranjas y amarillos evoca la vivacidad de la tierra y el espíritu de la cultura afro. La paleta de colores también es rica en verdes oscuros y negros profundos, como referencia a la densidad del conocimiento insondable contenido en los cuentos y arrullos. Las plantas y la vegetación, meticulosamente detalladas, rodean la narrativa central, como si la naturaleza misma fuera un espectador y participante en el acto de narrar.

Semióticamente, la imagen destila la visión del proyecto *Afrocolumbianidad*. El acto de contar historias se presenta como una práctica viva y colectiva, mientras la imagen captura esa transferencia de sabiduría de una manera que es a la vez íntima y expansiva. Esta portada parece hablar de la necesidad de conservar y compartir la riqueza del patrimonio cultural e ideológicamente representa un acto de resistencia y afirmación. En un tono más poético, esta portada es un tapiz tejido con los hilos de la memoria y los colores de la tierra; una invitación a sentarse bajo el dosel de la sabiduría ancestral y escuchar las historias que laten con el corazón de Colombia. Es un eco de voces pasadas y una semilla para las futuras que arraiga a los niños en la rica tierra de su legado cultural, mientras les anima a florecer con las historias que son su herencia.



Carátula del libro *Cuentos y arrullos del folclor afrocolombiano* (2020). M. P. Moreno (Ilustradora).

En este cruce de caminos entre la preservación del pasado y la interpretación contemporánea, las instituciones culturales también invitan a repensar y reconfigurar los discursos dominantes. No en vano Tiana Paschel (2016) señala que la acción afirmativa y la política de la igualdad sigue siendo importante, pues continúa incomodando las fáciles formas de entender las batallas políticas afrocolombianas como luchas por el territorio nativo y la autenticidad cultural.

Este proceso está lleno de respuestas positivas y momentos de restricción por parte del Estado colombiano en cuanto a los derechos etnorraciales consignados en la carta magna. Lawrence E. Prescott, en su ensayo *Evaluando el pasado, forjando el futuro* (1999) plantea que, a pesar de los esfuerzos de los últimos años, la producción cultural negra todavía no recibe la atención que merece. De acuerdo con el autor, las colecciones digitales son necesarias como proyectos de reivindicación cultural. Menciona, sin embargo, que el ejercicio no carece de riesgos, pues las políticas de representación, como el multiculturalismo, siempre están sujetas a asimilaciones acríticas de estereotipos y lugares comunes.

Si nos situamos una década atrás, la designación de Paula Marcela Moreno Zapata como ministra de Cultura en 2007 —y su papel en la posterior creación de las bibliotecas afrocolombiana e indígena— pone en evidencia las tensiones estructurales que atraviesan las políticas culturales en Colombia. Como primera mujer negra en asumir un cargo de alto nivel en el gabinete ministerial, su nombramiento constituyó un acontecimiento histórico en términos de representación política y simbólica. Sin embargo, tal como lo señala el sociólogo Agustín Lao Montes —en una entrevista durante la realización de esta investigación—, dicho nombramiento ocurrió en un momento crucial para las negociaciones del Tratado de Libre Comercio (TLC) con Estados Unidos, lo cual plantea preguntas sobre el modo en que las figuras públicas racializadas pueden ser utilizadas estratégicamente por el Estado para proyectar una imagen de pluralismo y diversidad.

De acuerdo con este investigador, esta ambivalencia no resta mérito a las credenciales ni al compromiso de Moreno Zapata e invita a reflexionar sobre las condiciones políticas en las que se implementan iniciativas afrocentradas, especialmente en un contexto marcado por la agudización del conflicto armado y la persistente marginalización de las comunidades negras (A. Lao Montes, comunicación personal, 2 de julio de 2025).

Lejos de un juicio personal, este análisis busca comprender las dinámicas de representación, agencia e instrumentalización que inciden en la configuración del archivo cultural afrocolombiano⁴.

De hecho, la gestión de Moreno Zapata como ministra estuvo enfocada en fortalecer el apoyo oficial al sector cultural, implementando leyes tan significativas como la Ley del Patrimonio y la Ley de Bibliotecas Públicas. Estas iniciativas contribuyeron a la modernización y democratización del acceso al patrimonio cultural y bibliográfico del país, poniendo énfasis en la inclusión digital y la ampliación del acceso a las comunidades marginadas.

Sin embargo, el interés estatal continúa sin extenderse al sector privado. El mercado del libro en Colombia no refleja necesariamente este enfoque inclusivo y por ello se deben alinear las aspiraciones de una sociedad diversa con las dinámicas económicas del mercado, y garantizar que el enriquecimiento cultural, además de ser una

⁴ La designación de Paula Marcela Moreno Zapata como ministra de Cultura durante la presidencia de Álvaro Uribe (2002-2010) fue significativa por varias razones. Sus calificaciones para el cargo incluyeron una sólida trayectoria tanto en el ámbito académico como en el liderazgo social, con trabajos anteriores enfocados en biodiversidad y comunidades locales en el Pacífico colombiano, enseñanza y asesoramiento en universidades como la Universidad Autónoma de Colombia y la Universidad de los Andes, y participación en la junta directiva de la Asociación de Estudios de la Diáspora Africana (ASWAD). Además, Moreno ha estado involucrada con organizaciones internacionales como la Organización Panamericana de la Salud y el Banco Interamericano de Desarrollo, y ha apoyado procesos con organizaciones de base como la Red de Mujeres Afrocolombiana KAMBIRI. La posesión de Moreno tuvo una significación política importante porque ocurrió en un momento en que el bloque afroamericano del Congreso de los Estados Unidos, el *Black Caucus*, amenazaba con bloquear el TLC con Colombia, debido a la falta de afrocolombianos en altos cargos gubernamentales. La entrada de Moreno al gabinete facilitó la situación, contribuyendo a la eventual aprobación del TLC. Este movimiento fue parte de un reconocimiento, por parte del gobierno, de la necesidad de implementar políticas de inclusión para comunidades históricamente marginadas. Su cartera estuvo marcada por importantes contribuciones al sector cultural, incluida la aprobación de tres leyes relacionadas con lenguas nativas, patrimonio y bibliotecas, así como la promoción de políticas de Estado para centros históricos e industrias culturales. El enfoque de gestión de Moreno, *Colombia diversa: cultura de todos, cultura para todos*, inició nuevos procesos y planes nacionales, y es conocida por organizar eventos nacionales e internacionales como el *Bicentenario*, el *Gran Concierto Nacional* y el *Congreso Iberoamericano de Cultura*. Posteriormente, Paula Moreno continuó sus esfuerzos para empoderar a las comunidades afrocolombianas a través de su organización *Manos Visibles*, fundada en 2010, que se centra en apoyar a jóvenes urbanos en riesgo y mujeres, con el objetivo de efectuar cambios sociales a través de acciones programáticas dirigidas.

cuestión de reconocimiento formal, se traduzca en oportunidades reales y equitativas para todas las voces.

En una entrevista concedida en 2022, la exministra discute la creación de la mencionada Biblioteca como parte de los esfuerzos de inclusión cultural durante su gestión. Aunque destaca la importancia de visibilizar a autores afrocolombianos e indígenas que han sido excluidos del canon literario y de las publicaciones en el país, señala la persistencia de estereotipos y prejuicios raciales en la industria editorial. En sus propias palabras:

Las grandes editoriales no han tenido un interés por estos escritores, y además se justifican con un cliché bastante complejo: las comunidades negras y las comunidades indígenas somos más orales, que manejamos tradición oral. Esta es una de esas cosas que a mí me dicen líderes culturales muy reconocidos en este país. Yo les digo: ¿cuál es la diferencia que tiene cualquier líder afro con Toni Morrison? Dime, ¿biológicamente dónde se supone que somos más orales? ¿Sucede que no tenemos acceso a las publicaciones? O más bien, ¿han tenido acceso a editoriales y demás temas de publicación los escritores afro? Existe entonces una exclusión cultural, exclusión que nos parece crítica en la narrativa nacional, en el relato de esta nación, porque esos vacíos no son anecdóticos, sino que son vacíos que generan una invisibilidad sistémica de la diversidad, una falta de comprensión, una falta de lectura del escenario y una falta de procesamiento del pensamiento de las diversidades del país (Moreno Zapata en entrevista con Baquero Valbuena, 2023, pp. 112-113).

Esta afirmación pone de relieve las tensiones entre las políticas multiculturales y una sociedad racista. A pesar de los avances, la literatura afrocolombiana sigue luchando por romper barreras en un mercado que no ha adaptado sus mecanismos para integrarla y promoverla efectivamente.

El crecimiento del mercado del libro podría interpretarse como un indicador positivo de un mayor apetito por el arte, la cultura y el conocimiento, lo que en teoría debería crear oportunidades para una amplia gama de voces y perspectivas, incluyendo las de los autores afrocolombianos. Sin embargo, la realidad es que estos autores y sus

obras enfrentan un conjunto de desafíos en cuanto a visibilidad, acceso y reconocimiento⁵.

El multiculturalismo colombiano, por lo tanto, corre el riesgo de quedarse en un reconocimiento superficial de la diversidad, sin abordar las desigualdades subyacentes o cambiar las estructuras existentes. La literatura escrita por afrodescendientes se convierte en un barómetro crítico de cómo estas políticas multiculturales se traducen (o no) en cambios tangibles y cómo pueden ser cooptadas por prácticas de mercado que no priorizan la equidad y la justicia cultural. ¿Cómo puede la literatura afrocolombiana sortear los mecanismos de un mercado que aún privilegia lo comercial sobre lo culturalmente representativo? ¿Cuál es el rol del Estado y de las instituciones culturales en la promoción de un cambio estructural que acoja, celebre y propague la pluralidad de voces?

La cultura afrocolombiana se erige como un bastión de historia y expresión artística, enfrentándose al desafío constante de su preservación y promoción dentro de una sociedad que ha marginado sus voces. En este escenario, las colecciones digitales, apoyadas por el financiamiento estatal, se presentan como herramientas esenciales para proteger y difundir este legado invaluable. No obstante, como podemos ver, esta intersección de tecnología, cultura y política no está libre de complejidades y contradicciones. Estas iniciativas estatales actúan como guardianes contemporáneos de las artes y las letras, aseguran su protección contra el deterioro del tiempo y promueven su accesibilidad. Así, se convierten en herramientas educativas vitales, que facilitan la comprensión profunda de la experiencia afrocolombiana y luchan activamente contra el racismo y los estereotipos.

⁵ En 2022, el sector editorial colombiano mostró una recuperación significativa tras la pandemia, con ventas internas por 670 442 millones de pesos y exportaciones por 54 802 millones. Se registraron más de veinte mil títulos en el ISBN, la mayoría de tipo comercial. Aunque estas cifras reflejan un mercado en crecimiento, persisten retos importantes: la producción de ejemplares aún no se ha recuperado completamente frente a niveles prepandemia, y el impacto positivo del auge editorial no se ha traducido en una mayor visibilidad de la literatura afrocolombiana. Esta paradoja cuestiona la efectividad de las políticas de inclusión cultural dentro del ámbito editorial. Para más información, consultar en Manrique Sabogal, Winston. (29 de septiembre de 2022). La industria del libro de Colombia busca ampliar su mercado exterior desde Liber. *WMagazín*. También se pueden revisar las estadísticas de la Cámara Colombiana del Libro de ese mismo año.

A través de estas plataformas se ofrece un espacio de expresión para diversos artistas y pensadores, permitiéndoles un alcance que, a menudo, se les niega en los dominios privados y comerciales.

Sin embargo, la digitalización y el financiamiento estatal pueden llevar a una homogeneización que despoje a la cultura afrocolombiana de su contexto único, socavando la autonomía de su expresión. Aunque las colecciones buscan combatir estereotipos, la curación de contenido y la presentación pueden, sin querer, reforzarlos. El reconocimiento estatal podría ser percibido como una validación superficial, más que como un verdadero empoderamiento de las comunidades negras.

También cabe destacar la dependencia de estas iniciativas de los fondos públicos, cuyo acceso puede variar de acuerdo al clima político, resultando en un mantenimiento y promoción inestables.

La redefinición del mercado del libro debería ser una que abrace la diversidad como su eje central, no como una obligación o una excepción. ¿Qué estrategias pueden desarrollarse para que la literatura afrocolombiana participe en el mercado y transforme sus fundamentos? Esta pregunta propone abrir un diálogo continuo sobre cómo las políticas culturales pueden moldear un mercado que sea verdaderamente representativo; es un llamado a la acción para creadores de políticas, para editoriales, cuerpos académicos y la sociedad en su conjunto; invita a la reflexión crítica y al actuar decidido en la construcción de un futuro donde la equidad sea la piedra angular del desarrollo. En última instancia, el objetivo es asegurar que la riqueza cultural afrocolombiana se preserve y se convierta en una fuerza viva que contribuya y rete constantemente la narrativa dominante de la nación.

Completar la nación: la literatura afrocolombiana y el nuevo horizonte canónico

El africano fue dejando, junto con la sangre de sus espaldas, ese canto ronco, musical, lujurioso, que brotaba de su pecho. Pero en Colombia no se le había querido dar carta de nacionalidad a estas huellas, que, lejos de aminorar sus caracteres recesivos, parece que los multiplican

Manuel Zapata Olivella (2010, p. 54).

Tomada de *Por los senderos de sus ancestros*, la anterior cita condensa el gesto esencial de Manuel Zapata Olivella: dignificar la herencia africana y sus resonancias culturales en un país que históricamente ha optado por el olvido. En este libro híbrido, a medio camino entre la crónica, el ensayo y la memoria, se despliega una poética de la resistencia, donde los tambores, los mitos y las palabras danzan como fuerzas vivas que rehúsan desaparecer. Zapata Olivella entrelaza la música, la oralidad y el archivo con la precisión de un curandero de la historia, guiándonos por un universo donde la identidad afrocolombiana se celebra y se defiende con igual intensidad. Como bien señala Alfonso Múnera en el prólogo de la obra, el autor fue un visionario que comprendió, antes que muchos, que sin las voces negras no hay relato nacional completo. Su escritura no solo recrea lo negro: lo reivindica frente a una modernidad que ha sido, por demasiado tiempo, sorda a sus latidos.

Su labor no estuvo exenta de tensiones. En la crónica *Genio y figura* (1942), compilada en el libro en cuestión, el autor narra la

incomodidad que suscita la expresión cultural costeña en la capital andina, donde la música y el júbilo de los caribeños y afrodescendientes son rápidamente reprimidos por una policía que actúa como brazo simbólico del orden racista:

Algo semejante aconteció en esta urbe silenciosa el pasado 11 de noviembre y el 14 de febrero. Los *costeños* que habitualmente se dejan absorber con resignación del eterno bostezo bogotano, en esos días lanzaron rebeldes al espacio sus pulmones, desnudaron su interior y añoraban los campos de libertad, sol y mar. No fue exhibicionismo, como lo tildan los melancólicos andinos, sino el corazón y la sangre consumiéndose en la hoguera de la nostalgia. Los cafés hervían de entusiasmo atestados por toda la colonia, que parecía haberse puesto cita, mientras una corneta importada, solamente un cornetista samario, hacía retumbar los átomos con las notas calientes de porros y fandangos. En esas noches hubo de todo: hombres empiyamados, blancura y colores de Arlequín, bongó, maracas, armónicas y la luz zigzagueante de un buscapié extrañado de sí mismo, precedía a la murga desenfrenada como un río, en el cauce silencioso de la carrera Séptima. Como era de esperarse, el entusiasmo febricitante recibió una ducha de la sobria y nunca sonriente policía. Entonces, sufrimos la trascendencia de nuestras fiestas y nuestra tierra (Zapata Olivella, 2000, pp. 49-50).

Sin duda, el lirismo del relato contrasta con la violencia institucional y refuerza la figura de su autor como cronista insumiso de una nación que aún no ha hecho las paces con su diversidad. Los choques culturales que este fragmento describe, los cuales involucran la incursión de las músicas negras en el ámbito nacional de mediados de siglo xx, se describen mejor en los próximos capítulos. En cuanto al lirismo intenso de la cita, se refuerza la imagen de Zapata Olivella como una figura heroica de la cultura, merecedor de la extensa crítica que su obra ha generado. Zapata, con su visión innovadora, fue capaz de homenajear la presencia negra en una nación profundamente racista, oponiéndose al miedo y a la violencia policial del relato. Parece como si, en el caso de su leyenda, cuanto mayor fue el prejuicio, mayor fue el mérito.

Para el público contemporáneo, el imaginario de este pensador vuelve a activarse. Fue uno de los cabecillas de una generación que denunció los mitos de la democracia racial colombiana. En los años cuarenta, cuando la crónica mencionada fue escrita, la vida de las personas negras en la ciudad de Bogotá seguía siendo casi invisible. Ahora, siete décadas después, las condiciones de reconocimiento de su cultura son totalmente diferentes. Lo que ha cambiado no es el racismo, pero sí el respeto hacia el rol de la memoria cultural, sus agentes y sus cultores literarios en la construcción de las narrativas de país. Ahora que la sociedad colombiana está viviendo una erupción de la memoria, es cuando los traumas, la vida personal y la motivación política de figuras como la de nuestro autor adquieran mayor relevancia.

La conciencia política de Zapata Olivella, profundamente influida por la militancia de su padre Francisco Zapata Palacios —perseguido en los años de La Violencia—, atraviesa su obra como una herida abierta. La escritura se convierte en un *memento* y un acto de denuncia, en una herramienta para visibilizar las cicatrices que la historia oficial ha preferido ignorar. Hoy, su legado resuena con fuerza renovada⁶.

La memoria afrocolombiana dejó de ser un residuo del pasado para convertirse en piedra angular de nuevas narrativas. Desde esta perspectiva, *Por los senderos de sus ancestros* (2010) se convierte en una brújula ética: narra un legado, y lo posiciona como un componente vital del imaginario colectivo. En una Colombia que se asoma, a veces con torpeza, a la diversidad de su memoria, la obra de Zapata Olivella sigue siendo una llamarada que alumbría y cuestiona.

⁶ Gracias a iniciativas como la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana*, impulsada por el Banco de la República y el Ministerio de Cultura. Esta colección —que incluye poesía, narrativa, crónica y ensayo— reúne las voces de figuras clave como Candelario Obeso, Mary Grueso Romero y, por supuesto, Zapata Olivella, cuya novela *Changó, el gran putas* (1983) se erige como una epopeya transatlántica de la diáspora. Más que una serie de libros, esta biblioteca es un espacio de diálogo con el pasado y una apuesta por repensar la identidad nacional desde sus márgenes (Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, 2010).

Redefiniendo el canon, cuestionando la Biblioteca

Patricia Cabarcas es docente en ejercicio del Distrito de Bogotá y miembro del Colectivo Red Elegguá. Desde su experiencia como educadora e investigadora comprometida con las expresiones culturales afrodispóricas, reflexiona sobre los desafíos y tensiones que atraviesan a la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana*. En particular, y desde una perspectiva crítica situada en la relación entre literatura y contexto social, señala algunos vacíos significativos que invitan a repensar los criterios de selección, las jerarquías del canon y el papel transformador que esta iniciativa puede asumir en la construcción de un campo literario más inclusivo y descolonizado. En sus palabras:

Uno de los principales vacíos que vale la pena problematizar en el marco de la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana* es la necesidad de ampliar aún más el espectro de voces, territorios y formas expresivas incluidas en la colección. Si bien el proyecto representa un paso significativo en la visibilización de autoras y autores afrocolombianos, todavía existen escrituras, trayectorias y propuestas que han quedado al margen y que merecen ser reconocidas, leídas y redescubiertas.

Es fundamental que el proyecto se mantenga en constante diálogo con las producciones emergentes y con aquellas obras que, aunque no han circulado en circuitos formales, encarnan las afropoéticas, las resistencias cotidianas y las apuestas políticas, sociales y estéticas de las comunidades negras. Esto implica cuestionar los criterios de selección, descentrar las jerarquías del reconocimiento literario tradicional y considerar otras formas de legitimidad, incluidas la oralidad, la escritura comunitaria, el archivo vivo y las narrativas territoriales.

Además, considero que una de las tensiones más importantes a discurrir es cómo garantizar que esta iniciativa no se convierta en un gesto simbólico aislado, sino en una plataforma sostenida en el tiempo, con una proyección estructural y pedagógica que impacte en los procesos de formación, investigación y circulación del pensamiento afrocolombiano. Apostar por una literatura afrocentrada no puede ser solo un ejercicio de inclusión, sino una reconfiguración profunda del campo literario, que

cuestione las lógicas coloniales del canon, del mercado y de la crítica (Cábarcas, comunicación personal, 30 de junio de 2025).

Estas palabras nos recuerdan que el impacto de la Biblioteca no puede abordarse sin matices. Si bien constituye un gesto histórico de inclusión, resulta fundamental interrogar las dinámicas que la definieron. ¿Qué criterios guiaron la curaduría de esta colección? ¿Qué voces quedaron fuera y por qué? Estas preguntas nos conducen de lleno al debate sobre el canon, esa arquitectura literaria cuyos pilares han sido históricamente moldeados por exclusiones sistemáticas. La relevancia de este cuestionamiento se hace aún más evidente al considerar cómo las expresiones afrodescendientes han sido tradicionalmente subrepresentadas o malinterpretadas por los marcos oficiales. Así, esta Biblioteca se presenta como plataforma de reconocimiento y laboratorio crítico donde se escenifican las tensiones entre lo visible y lo marginado, entre lo monumental y lo periférico.

También Osiris Chajin, docente con varias décadas de experiencia en temas de interculturalidad en instituciones de educación media y superior en Cartagena, sostiene que: “la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana* tiene la necesidad urgente de convertirse en una biblioteca viva, en el sentido de su actualización constante”. Su observación pone de relieve una de las tensiones más relevantes en torno a este proyecto:

¿Qué ha sucedido con la Biblioteca desde su creación en 2010 hasta hoy? A pesar de su valor simbólico y su papel pionero en la visibilización de escritores afrocolombianos, las voces que conforman el corpus siguen siendo, en muchos casos, voces ya escuchadas, lo que plantea una pregunta crítica sobre la inclusión de autorías vivas, emergentes o periféricas que no han sido canonizadas. ¿Qué pasa con quienes no son Rómulo Bustos, Pedro Blas Julio o Candelario Obeso? Además, se abre un interrogante sobre los autores afrodescendientes cuyas obras no abordan explícitamente la cuestión identitaria negra: ¿cómo se integran —o se excluyen— estas expresiones dentro de una colección que busca representar la diversidad de la experiencia afrocolombiana? Estas preguntas

invitan a repensar los criterios de inclusión, la vitalidad del proyecto y la necesidad de fomentar una Biblioteca que no solo conserve, sino también dialogue activamente con la producción literaria contemporánea (Chajin, comunicación personal, 24 de junio de 2025).

En *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation* (1993), John Guillory propone una lectura incisiva sobre los procesos que ambas docentes analizan. Retomando el concepto de capital cultural de Bourdieu, Guillory argumenta que la formación del canon responde menos a méritos literarios intrínsecos, que a mecanismos sociales de legitimación. El canon, más que una constelación de obras geniales, es el producto de una economía simbólica donde las instituciones educativas y culturales deciden qué debe ser leído, conservado y celebrado⁷.

Desde esta perspectiva, la Biblioteca puede ser leída de dos maneras: como testimonio del ascenso de la literatura afrocolombiana como fuerza estética y política, y como el resultado de un proceso institucional de consagración que convierte ciertos textos —como *Cantos Populares de mi tierra* de Candelario Obeso— en objetos de capital simbólico. Su inclusión no es fortuita ni neutral: responde a una necesidad de corregir desequilibrios históricos, pero también a una operación curatorial que merece ser examinada con mirada crítica. El gesto de elevar estos textos en el marco de una política oficial, implica un reconocimiento tardío —aunque necesario— de su valor estético y su contribución a una comprensión más compleja del arte nacional. Pero también implica que dicho valor ha sido refrendado por agentes de poder cultural, lo que sugiere que la

⁷ El *capital cultural* es un concepto desarrollado por el sociólogo Pierre Bourdieu para describir los activos sociales no financieros que promueven la movilidad social, más allá de los medios económicos. En términos sencillos: el capital cultural se refiere a los diversos tipos de conocimientos, habilidades, educación y ventajas que tiene una persona, los cuales le otorgan un estatus superior en la sociedad. Esto incluye saber cómo vestirse para una ocasión formal, hablar de manera que se respete en entornos profesionales y tener una buena educación. Las personas usan estas cualidades para navegar en entornos sociales y alcanzar sus objetivos, lo que a menudo puede llevar a mejores oportunidades laborales y un mayor estatus social. Se puede leer sobre este concepto en varios textos del autor, pero uno de los más fundamentales y detallados es su obra *La Distinción: Criterio y bases sociales del gusto* (*La distinction: Critique sociale du jugement*), publicada en 1979.

inclusión afro no ha escapado del campo de luchas que define toda construcción canónica.

De modo que la consagración literaria no ocurre en un vacío. Se teje lentamente a través de múltiples esferas: primero, el reconocimiento académico y crítico, luego su adopción en planes de estudio, su circulación editorial, su apropiación por parte del público lector y, eventualmente, su adaptación a otros lenguajes culturales. El prestigio —ese eco que transforma un libro en emblema— se acumula, así como capital simbólico. Y este proceso, como bien apunta Guillory, está condicionado por las ideologías de su tiempo.

La Biblioteca es, sin duda, parte de este proceso. Su visibilidad digital, su uso pedagógico y la conmemoración de figuras centrales como Candelario Obeso, Arnoldo Palacios o Manuel Zapata Olivella, dan cuenta de una nueva cartografía del canon. A ello se suman iniciativas como el documental *Negro soy, la vida de Jorge Artel* (2021), o la traducción al inglés de *Changó, el gran putas* bajo el título *Changó, The Biggest Badass* (Zapata Olivella y Tittler, 2010), que amplifican la resonancia transnacional de estas obras (*El Tiempo*, 2009; Ministerio de Cultura, 2009; Serje, 2021; Aguado, 2020). Estos gestos no operan en soledad. La inclusión de estudios afrocolombianos en universidades como la Javeriana, la relectura crítica de ciertos libros y autores desde una sensibilidad post-Durban, y la articulación con movimientos sociales y culturales, contribuyen a consolidar este proceso de legitimación. La acumulación de capital cultural subraya el valor de estos textos y los inscribe como parte constitutiva de un canon emergente, que ya no puede desentenderse de la pluralidad de voces que conforman el país. Así, el reconocimiento literario de la afrocolombianidad se torna en un indicador de algo más profundo: el desplazamiento, lento pero irreversible, del centro de gravedad cultural de la nación. La Biblioteca, entonces, no es el final del camino, sino una invitación a seguir pensando críticamente en las estructuras que deciden quién entra y quién queda fuera del relato compartido que llamamos literatura.

Literatura, inclusión y capital cultural transnacional

Ante todo, el reconocimiento de la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana* dentro del panorama nacional está estrechamente ligado al interés que suscita en la crítica internacional. Su capital simbólico se potencia en la medida en que sus autores y trabajos dialogan con los estándares estéticos globales. En este escenario de recepción transnacional, las obras, además de tener visibilidad, se consolidan como referentes en las narrativas literarias del mundo afroatlántico. En consecuencia, la formación del canon no puede entenderse únicamente como un proyecto patrimonial interno. Su curaduría responde a una lógica más amplia de circulación y legitimación en el campo de las letras afrodiásporas en Occidente. Al insertar los textos afrocolombianos en una red de resonancias intercontinentales, la Biblioteca no se limita a visibilizar, sino que posiciona y contextualiza a estos autores dentro de un relato mayor, en el que convergen las genealogías del arte negro de África, América y el Caribe.

Los marcos conceptuales del *Malungaje* (Branche, 2014), las *Geovanguardias* (Doyle y Winkiel, 2005) y el *Black Atlantic* (Gilroy, 1993) conforman un tríptico teórico esencial para entender esta inserción. Cada uno de estos enfoques problematiza las fronteras tradicionales del pensamiento literario, subrayando que la identidad afrodescendiente se configura en el desplazamiento, la solidaridad y el cruce constante de memorias y lenguajes. El *malungaje* evoca la hermandad forjada en la adversidad y el exilio; una comunidad de destino sostenida por la resistencia cultural. Las *geovanguardias*, por su parte, subvierten el relato hegemónico de las vanguardias, al situar a los sujetos racializados como epicentros de innovación estética. Y el *black Atlantic* de Gilroy propone una modernidad híbrida, donde las ideas circulan entre continentes, desmontando los esencialismos nacionalistas y abriendo paso a un pensamiento móvil y mestizo. Estos enfoques permiten releer la Biblioteca como un gesto que extiende los márgenes de la nación hacia una república letrada transatlántica. La literatura afrocolombiana, así situada, deja de ser un anexo, para convertirse en un nudo de conexiones globales.

Obras como *Chambacú, corral de negros* (1963) han sido internacionalmente celebradas por su ambición estética y su capacidad de hilvanar lo local con lo universal. Darío Henao Restrepo (2010) ha destacado los paralelos entre Zapata Olivella y figuras como Léopold Sédar Senghor, resaltando los hilos comunes en la poética de la diáspora y su impulso hacia una afirmación cultural sin fronteras. Zapata representa una voz literaria singular y es también un tejedor de memorias colectivas que, al narrar lo afrocolombiano, contribuye a la escritura del mundo.

Con *Cantos populares de mi tierra*, Obeso se enfrenta al centralismo racista del siglo XIX y rechaza los parámetros de la alta cultura andina, elige la oralidad negra, y coloca en el centro de su poesía al boga afroindígena del Magdalena. Carlos Jáuregui (2007) subraya cómo este gesto no es solo una elección estilística, sino un acto político que transforma el canon desde sus márgenes. En lugar de asimilarse —como sí hicieron figuras como José Ramón López o Félix María del Monte—, Obeso encarna una poética insurgente que revaloriza lo propio. Este acto lo inscribe, además, en una genealogía transnacional que incluye a Luis Gama en Brasil, como ha señalado Torres Saillant (2006), con quien comparte la decisión de confrontar el racismo estético de la literatura decimonónica.

Este enfoque cobra aún más fuerza en el siglo XX con autores como Jorge Artel, Helcías Martán Góngora y Hugo Salazar Valdés, cuya poesía prolonga las búsquedas de Obeso. Artel, con *Tambores en la noche* (1940), dialoga con el *Harlem Renaissance* y el Negrismo caribeño. Martán Góngora introduce una poética de lo marino y lo híbrido —la imagen del *mar negro*—, mientras que Salazar Valdés exalta la dignidad del sujeto negro en un país fracturado por la desigualdad. Francisco Flórez (2015) identifica influencias de Langston Hughes en Artel, mientras que Rosa Valdés-Cruz (1971) resalta la fuerza simbólica del lenguaje de Martán. La crítica reciente (Artel, 2010; Jiménez Panesso, 2002; Martán Góngora, 2010; Obeso, 2010; Prescott, 2019; Salazar Valdés, 2010) ha confirmado que estos autores forjaron una estética propia y universal, situada en los márgenes, pero con vocación de centro.

Así, la Biblioteca no solo documenta un corpus, sino que refleja un proyecto estético-político que articula lo afrocolombiano

con las rutas globales de la diáspora. Sus autores no se presentan como excepción, sino como parte constitutiva de una literatura del mundo que, como señala Guillory, se forma en tensión constante entre inclusión y exclusión, entre lo periférico y lo consagrado. Este entrelazamiento se actualiza con autores contemporáneos como Alfredo Vanín, Pedro Blas Julio Romero y Rómulo Bustos Aguirre. Sus obras ya no giran únicamente en torno al *tema negro*, sino que incorporan imaginarios cosmopolitas, reflexiones metafísicas, y una mirada crítica hacia la tradición misma. Se trata de una nueva atmósfera poética que, sin renunciar a la memoria, ensancha los horizontes de la literatura afro y propone una relectura más introspectiva y experimental de la negritud.

Este giro, que desplaza el enfoque exclusivo en lo racial hacia formas más introspectivas, polisémicas y experimentales, responde también a una necesidad profunda de los intelectuales afrodescendientes: desanclarse de los imaginarios coloniales que los han confinado a la representación del sufrimiento y proyectar, en cambio, una conciencia estética autónoma. Figuras como George Lamming (2010) han insistido en que esta transformación no implica olvidar la historia de opresión, sino reelaborarla desde nuevas claves, más fieles a la complejidad psicológica y existencial de las personas reales en contextos reales.

Se trata de una relectura crítica de la negritud, no como categoría fija o esencialista, sino como campo de experimentación y devenir cultural. En esta cartografía, Pedro Blas Julio Romero emerge como una figura clave. Su obra —radical y comprometida— se ha insertado con naturalidad en la literatura de combate, pero sin reducirse a ella. El autor encarna una visión transnacional de la lucha negra, donde la cultura y la poesía actúan como herramientas para reconfigurar la subjetividad, impugnar los sistemas de exclusión y reclamar una voz propia en los escenarios del arte, la política y la memoria. Su poética, lejos de ceñirse a un guion militante, habita una tensión creativa entre denuncia y belleza, entre archivo y utopía, lo que la hace vital para comprender los nuevos contornos de la literatura afrodescendiente contemporánea.

En *Poemas de Calle Lomba* (1988), Romero utiliza un epígrafe que dice mucho sobre su nivel de conciencia con respecto a las luchas

por la dignidad: "Lo negro empezando a crecer / que aún llevo sangre en mis ojos. (Jorge Jackson)" (p. 97), haciendo referencia a George Lester Jackson, un activista afroamericano que adquirió cierta fama como revolucionario en prisión, y escritor del epistolario *Soledad Brother, cartas de Prisión* (1970). Jackson murió en 1971 durante un intento de fuga, en circunstancias que sugieren un ajusticiamiento por parte de las autoridades carcelarias.

En su poesía, Romero construye a Jackson como un arquetipo de la lucha de la diáspora, una épica negra a la que el cartagenero no puede resistirse. Pero esta rebeldía no se limita al epígrafe; el libro está marcado por la relación entre lo cultural y las luchas sociales y raciales. El libro cuestiona el discurso que blanquea la identidad afroamericana y reposiciona la memoria de los afrodescendientes en contextos urbanos. Utiliza una mezcla de registros y estilos —sin jerarquía—, en una escritura barroca que cuestiona el relato histórico oficial y hace del tema negro una poética rizomática que se construye desde múltiples tiempos y espacios.

Otra línea temática afrodiásporica reivindica el derecho a apropiarse del lenguaje heredado como un espacio legítimo de creación. Desde esta perspectiva, autores como Derek Walcott (1974) han subrayado que el poeta negro no debe asumir una posición subordinada frente al idioma colonial, sino ejercer sobre él una soberanía creativa. Lejos de ser vasallos de una tradición impuesta, los escritores afrodescendientes pueden convertirse en arquitectos de una lengua que ya les pertenece, moldeándola desde su experiencia histórica. Esta visión sugiere que el gesto estético no pasa por la negación del legado occidental, sino por su reapropiación crítica y su reescritura desde los márgenes (Brathwaite, 1984; Wambu, 2011).

Las poéticas de Alfredo Vanín y Rómulo Bustos Aguirre se ubican en la anterior tendencia al reivindicar la plena libertad artística. En *Cimarrón en la lluvia* (1991), de Vanín, lo afro desaparece como elemento poético folclórico o tradicional. Sin embargo, el texto sigue siendo un poema profundamente conectado con la sensibilidad de la población afrocolombiana porque trata de la degradación social y ecológica del conflicto armado, los desplazamientos forzados

y del paisaje necropolítico que han presenciado las comunidades del Pacífico durante los últimos treinta años.

En el traspatio del cielo (1993), de Bustos Aguirre, es una reconstrucción mitopoética de la arcadia perdida de la infancia, centrada en el espacio social por excelencia de los campesinos negros y mulatos de la costa norte: el patio. La dimensión arquetípica del patio se palpa en la construcción de un microcosmos poético. El patio, espacio sagrado, posee la capacidad de expandirse infinitamente, hasta abarcar todo el universo en su génesis y en su destino. El árbol, ombligo de este universo, une materia y esencia que se transforma en el centro de los seres y el tiempo. Es de este modo que Bustos Aguirre construye una escritura paradójica, que recupera el pasado y vive en un tiempo nuevo, centro de la visión estética. Lo negro en este poeta es un juego sutil, donde no se le define por características esenciales, sino como una alusión intermitente, un recuerdo que aparece de manera sutil y fragmentaria a lo largo de su obra.

Estos y otros autores han sido incluidos en la Biblioteca debido a que la crítica contemporánea continúa encontrando en ellos temas fundamentales para los estudios de la diáspora africana. La búsqueda de una voz propia sigue siendo un eje central, como se evidencia en los casos analizados. Esta doble inscripción —en la tradición nacional y en las vanguardias de la diáspora— permite lecturas complementarias. Al integrarlas al canon, ganan legitimidad y al mismo tiempo sugieren una línea de tiempo: desde las luchas decimonónicas de Obeso, pasando por la influencia afroantillana de los años cuarenta, hasta la madurez estilística de los años noventa. Historiar esta literatura es vital para ampliar el campo de las letras y contextualizar obras y movimientos desde sus condiciones históricas. Esto permite incorporar voces como la de Pedro Blas Julio e impulsa una enseñanza más representativa, sobre todo en regiones marginadas, donde la literatura puede convertirse en herramienta contra el racismo (Zapata y otros, 2018).

Sin embargo, incluir voces marginales no garantiza necesariamente una transformación profunda del mundo literario, como advierte John Guillory en *Cultural Capital* (1993). En muchos casos, la inclusión puede operar como una estrategia simbólica que mantiene

intacto el núcleo tradicional. Aunque la Biblioteca visibilice autores afrocolombianos, puede que no siempre altere las estructuras de valor y prestigio artístico. Guillory sugiere que estos gestos de diversidad pueden ser cooptados por el *statu quo* sin redistribuir el capital cultural ni empoderar verdaderamente a las voces subrepresentadas. Su propuesta exige una revisión de los criterios con los que valoramos la literatura, interrogando cómo las instituciones reproducen desigualdades bajo la apariencia del pluralismo.

En suma, la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana* sigue siendo esencial para la riqueza identitaria de Colombia. No obstante, ampliarla y sostenerla requiere más que reconocimiento: implica cuestionar las estructuras que la sostienen. Si bien constituye un paso necesario, es aún insuficiente para consolidar un canon verdaderamente plural que además visibilice las voces de las mujeres.

Es aquí donde resuena la pregunta de Spivak: ¿puede la poeta afrocolombiana hablar? Y, aún más crucial, ¿es realmente escuchada? La obvia respuesta es que sí se expresa, pero cuando eso sucede, el canon parece sordo a su voz, complicando la trama y el sentido de su participación en la esfera literaria nacional. A través del lente de la sabiduría tradicional, se celebra el valor de las tradiciones orales y folclóricas representadas en las mujeres, pero, paradójicamente, se subestima su potencial como creadoras literarias e intelectuales dentro del ámbito contemporáneo.

Un ejemplo paradigmático es el de Mary Grueso Romero. La *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas* (Cuesta Escobar y Ocampo Zamorano, 2010) ilustra cómo, incluso en espacios dedicados exclusivamente a ellas, las poetas pueden ser absorbidas en una masa homogénea que diluye su singularidad. Grueso Romero (Guapi, 1947) ha tenido una trayectoria marcada por retos estructurales, tanto así que obtuvo su título universitario a los cincuenta años. Con más de diez libros publicados, ha sido profesora en la Universidad del Valle y ha liderado espacios literarios en su región. Sin embargo, en la antología mencionada figura con menos de diez poemas, mientras autores como Jorge Artel u Obeso —con obra de menor extensión— han recibido volúmenes individuales. ¿Qué lógicas editoriales e ideológicas permiten esta desproporción?

Esta exclusión numérica también es simbólica. Se vincula con un modelo hegemónico del intelectual masculino que invisibiliza a mujeres racializadas. Como advierte Forbes (2005), el confinamiento de la mujer afro a la oralidad ha generado una paradoja: su herencia cultural es valorada en el plano del folclor, pero es deslegitimada en el campo literario formal. Este patrón de exclusión es evidente en la práctica editorial, al compilar las voces de cincuenta y ocho poetas en un solo volumen, mientras que sus homólogos masculinos reciben antologías individuales que subrayan su identidad y contribuciones únicas. Esta disparidad no solo sugiere una trivialización de la obra femenina, sino que también refleja y refuerza las desigualdades arraigadas tanto en la sociedad, como en la psique colectiva. La concepción de las mujeres afrocolombianas como narradoras orales, principalmente, también puede reflejar y perpetuar una división jerárquica que valora más las formas literarias escritas y asociadas con la erudición occidental.

Como albacea de esta preciada y antigua tradición se encontraría el varón letrado, pilar de la tradición. La literatura afrocolombiana encuentra en Manuel Zapata Olivella esta figura esencial, y el extenso archivo sobre su obra lo confirma (Ochoa, 2020; IDARTES, 2024). Sobre este pensador emblemático existen grabaciones de viva voz en la Biblioteca del Congreso de EE. UU., apariciones en televisión e, incluso, grabaciones suyas en la radio de los años ochenta hablando de folclor afrocolombiano, en una época de escaso interés por esos temas. A lo largo de los años, su imagen ha persistido en los medios, testimonio de su influencia perdurable (Canal Teleantioquia, 2021; Zapata Olivella and *Archive of Hispanic Literature on Tape*, 1977; Señal Memoria: Música Tradicional Colombiana 1, 2024).



Código QR para acceder al sitio *2020 año Manuel Zapata Olivella*. Instituto Distrital de las Artes.

El Fondo Manuel Zapata Olivella, de la Universidad del Valle —alojado en un sitio web de acceso abierto— evidencia estas afirmaciones. Esta colección está dedicada a preservar y promover su obra y legado como una figura fundamental. Ofrece una rica variedad de recursos disponibles para estudiosos e incluye una galería de fotos, un documental sobre su vida, una serie animada biográfica, un repositorio de la revista *Letras Nacionales*, publicación de la cual Zapata Olivella fue fundador, y su obra completa que abarca una treintena de libros escritos desde 1930 hasta el año 2000 (Biblioteca Virtual Zapata Olivella, 2020). Este esfuerzo colaborativo involucró al grupo de investigación en Narrativa colombiana de la Universidad del Valle, el Centro Virtual Jorge Isaacs y el Simposio Internacional Jorge Isaacs, con el apoyo de otras instituciones académicas.



Manuel Zapata Olivella: Vida y obra a disposición del mundo
(2020). Univalle, Biblioteca Virtual Zapata Olivella.

El Fondo Manuel Zapata Olivella es un recurso invaluable para quienes estudian literatura y cultura afrocolombiana, para investigadores interesados en la historia social de Colombia y en las contribuciones de las comunidades afrodescendientes en las Américas.

Su contenido abarca literatura, antropología, folclore e historia, con una perspectiva amplia y profunda de los temas que modelaron su obra. Este sitio asegura que el legado de Zapata Olivella continúe inspirando y educando a futuras generaciones.

El contraste entre el nivel de desarrollo de esta plataforma y la estrechez de la presencia femenina en la *Biblioteca Afro* es sencillamente sobrecogedor, y el trabajo de la crítica tiende a reforzar los valores sobre los que se sostienen estas desigualdades. El prólogo a la *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas* de Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano realza las características distintivas de esta poesía, ligándola a una rica tradición oral. Subraya la importancia del ritmo y la sonoridad, elementos arraigados en la cultura africana y afrodescendiente, que perpetúan la imagen de la mujer como conservadora de la tradición. El énfasis en características como la percusión y la onomatopeya, así como la comparación de las poetas con los *griots* africanos, refuerza esta percepción. Aunque Cuesta Escobar y Ocampo Zamorano reconocen que estas poetas están innovando y desafiando un canon poético establecido, la preeminencia otorgada a la tradición oral sugiere que su influencia en la literatura se percibe más en términos de herencia cultural que de creación literaria independiente (Cuesta Escobar y Ocampo Zamorano, 2010).

Este prólogo se adentra aún más en esta corriente de reflexión, al examinar las influencias literarias y las eminentes personalidades que constituyen el canon. El establecimiento de una genealogía literaria que destaca a escritores como Obeso, Artel, Zapata Olivella, Hughes, Sédar-Senghor y Césaire para contextualizar y definir el legado de las poetas afrocolombianas contemporáneas, puede perpetuar el estereotipo de las mujeres como no como creadoras originales y pioneras, sino como continuadoras de una tradición previamente establecida por hombres, dentro del canon literario. Al enfatizar la influencia y las contribuciones de figuras masculinas en la historia poética se sugiere que la poesía afrocolombiana y su evolución están principalmente marcadas por el ingenio masculino. Esta lectura, sin embargo, resulta problemática porque reduce la agencia literaria de estas poetas y oscurece su capacidad de innovar, cuestionar y reconfigurar esa tradición desde una perspectiva propia.

Todas las colecciones > Biblioteca de Literatura Afrocolombiana > Antología de mujeres poetas afrocolombianas

Antología de mujeres poetas afrocolombianas



Consultar

Ó Guardar

Descargar

Imprimir

○ Descripción del material

Título	Antología de mujeres poetas afrocolombianas
Autor	Cuesta Escoobar, Guillermo. 1950- ; Ocampo Zamorano, Alejandra. 1950-
Descripción	Mujeres Poetas Afrocolombianas. En 1980 fundó la primera antologías el Departamento Popular Colomboamericano, que se expandió dentro de sus actividades culturales. En 1982 fundó el Museo Negro en Rionegro, Valle del Cauca. Fue la señora Ana Mónica Lourdes Ocampo, en 1988 fundaron María Teresa Ramírez, hoy una de las Américas, con la que se conocen en este encuentro. Luego se integraron María Gómez y Estela Valencia. El salto característico de la obra de estas poetas afrocolombianas es la estructura rítmica musical del poema. En esta antología se incluye una selección de más de cincuenta poetas de varias generaciones que dan cuenta de la enorme vitalidad de la poesía femenina afrocolombiana.

Es un ritmo autóctono de la cultura afro en las Américas en donde se sostiene la percusión de los tambores africanos y un espíritu del tambor yanuco. La complementan la utilización de onomatopeyas y palabras musicales inventadas. Este ritmo se viene transmitiendo a través de la música y del canto, pues la estructura cambia los cominos de voces femeninas. Al lado del cuestionamiento, el desafío y los retablos, las cantadoras rememoran al grande africano, editor de cuestionamientos, de historias y genealogías, de mitos y profecías.

Antología de mujeres poetas afrocolombianas (2010).

Biblioteca Digital del Banco de la República.

Este carácter derivativo se confirma en lo musical. Cuesta Escobar y Ocampo Zamorano sostienen que elementos como el bulle-rengue, la cumbia, los alabaos, el bunde y el currulao enriquecen la poesía afrocolombiana con su vibrante herencia rítmica y podrían delimitar la percepción de la poesía femenina afrocolombiana, si se les considera como sus rasgos distintivos. Estas expresiones musicales confieren a la poesía una resonancia que se manifiesta en la cadencia y el fluir de los versos, capturando el pulso de las celebraciones y los rituales de la vida. Sin embargo, al enfatizar predominantemente la musicalidad y la oralidad inherentes a estos ritmos tradicionales, nuevamente se corre el riesgo de perpetuar un encasillamiento de estas poetas por sus marcas folclóricas, limitando así el reconocimiento de la complejidad estética de su obra.

Las poetas afrocolombianas aportan una riqueza estilística y temática que exige nuevas formas de leer, editar y valorar su trabajo. Para lograr una representación verdaderamente equitativa, es indispensable repensar el canon desde un enfoque crítico que reconozca esta diversidad de voces no como derivativa, sino como esencial y transformadora.



Segunda parte

**La multimodalidad
del archivo y la
memoria cultural
afrocolombiana**



Más allá del documento: los archivos digitales y las disputas por la memoria cultural afrodiáspórica

En las últimas décadas, el concepto de archivo ha sido objeto de una profunda reformulación teórica que ha desplazado su comprensión tradicional como simple depósito de documentos hacia una concepción más compleja vinculada al poder, el saber y la producción de subjetividades. Este giro se debe en gran parte a los planteamientos de Michel Foucault, quien en *L'archéologie du savoir* (1969) propuso entenderlo no como una colección de textos preservados, sino como el sistema que rige la aparición de los enunciados, determinando lo que puede ser dicho, pensado y recordado en un momento dado. En este sentido, el archivo configura los marcos de inteligibilidad del mundo social y, por tanto, de la historia misma.

Esta concepción foucaultiana ha sido retomada y problematizada por pensadores como Michel-Rolph Trouillot, quien en *Silencing the Past* (1995) expone cómo la producción de la narrativa histórica está atravesada por silencios estructurales que operan desde la creación de fuentes hasta el relato final. Para Trouillot, el archivo organiza la memoria e impone ausencias significativas, borrando activamente ciertas voces, cuerpos y experiencias. La crítica feminista, por su parte, ha problematizado la noción misma de experiencia como evidencia, destacando —como lo hace Joan Scott— que toda *experiencia* está mediada por el lenguaje, las estructuras discursivas y los marcos de interpretación disponibles. De ahí la necesidad de preguntarse cómo se codifica, valida o excluye la experiencia dentro del archivo, y bajo qué condiciones ciertas subjetividades son reconocidas como portadoras de verdad.

En este marco, el presente aparte explora el potencial epistemológico y político de los archivos digitales y multimodales afrolatinos americanos, entendidos como espacios de resignificación de la historia y la memoria desde los márgenes. Frente a los regímenes de enunciación que históricamente han negado o desfigurado las voces afrodescendientes, estos archivos emergentes permiten estimular otras formas de ver, decir y recordar: desde lo oral y lo performativo hasta lo visual, lo sonoro y lo interactivo. No se trata simplemente de digitalizar fuentes, sino de generar nuevas condiciones de posibilidad para la inscripción de este sujeto en la historia. Así, lo que aquí se propone es un diálogo entre la crítica teórica del archivo —especialmente desde Foucault, Trouillot y Scott— y el análisis de formas documentales no convencionales que interrumpen las gramáticas historiográficas dominantes. A través del estudio de proyectos que integran saberes ancestrales, lenguajes artísticos y tecnologías multimedia, se busca repensar una historiografía situada, sensible a la diferencia y abierta a la experimentación, que no solo recuerde lo que fue silenciado, sino que imagine otras formas de archivar el mundo.

Saber, poder y materialidad: hacia un marco teórico para entender el archivo multimedia afrolatinoamericano

En los estudios contemporáneos, especialmente en contextos digitales y multimediales, se ha vuelto indispensable cuestionar qué entendemos por archivo, cómo opera como tecnología del saber y del poder, y qué papel desempeña en la producción de la memoria, la experiencia y la verdad. Esta sección propone un marco teórico-metodológico para abordar estos cuestionamientos, en particular lo relacionado con archivos emergentes que provienen de comunidades históricamente silenciadas, como los archivos afro-diaspóricos y subalternos. De acuerdo con Foucault (1969), el archivo delimita lo que puede concebirse y saberse en un momento determinado dentro de discursos específicos —como el historiográfico—, los cuales determinan cómo se estudia la historia y qué se entiende, o no, como objeto de análisis histórico. Sin embargo, esto no implica la supresión de experiencias de libertad y descubrimiento, como las formas de resistencia de los colectivos socialmente oprimidos. Esta última dimensión es clave para abordar el carácter afectivo, performativo y a menudo contracultural de muchos archivos digitales que surgen desde los márgenes.

Desde una perspectiva feminista y postestructuralista, Joan Scott cuestiona el uso de la *experiencia* como evidencia inmediata en la escritura del pasado. No solo la categoría de mujer, sino también las de raza o clase deben entenderse no como datos empíricos, sino como construcciones discursivas situadas en contextos sociales concretos. De allí se desprende la necesidad de analizar lo que el archivo muestra y cómo se constituye: qué condiciones de legibilidad, validación y significación permiten que ciertas experiencias se inscriban como testimonios legítimos. Esta crítica es especialmente útil al trabajar con fuentes sonoras, visuales o afectivas, que desestabilizan las formas tradicionales de evidencia histórica.

Michel-Rolph Trouillot, por su parte, articula una crítica incisiva al archivo como espacio de silencios. En su análisis, identifica cuatro etapas en las que este silencio puede ser producido: la creación de hechos, su recopilación, su recuperación y su interpretación.

Lejos de ser anomalías, estos vacíos son constitutivos del poder que organiza la memoria colectiva. El caso de la revolución haitiana —un evento *impensable* para la historiografía occidental— ejemplifica cómo ciertos acontecimientos pueden ser activamente borrados, minimizados o reinterpretados. Esta noción resulta fundamental para analizar repositorios multimedia que buscan visibilizar memorias escondidas o desplazadas, permitiendo rastrear las ausencias, los desplazamientos narrativos y las tensiones ideológicas que los atraviesan.

A la par de estas dimensiones epistemológicas y políticas, resulta crucial no perder de vista la materialidad del archivo como condición de posibilidad de su existencia y circulación. Autores como Ann Blair (2010) y Randolph C. Head (2019) han demostrado que la historia del archivo es también la historia del documento y la burocracia en Europa y sus colonias. El paso del manuscrito medieval al impreso y la expansión de la cultura del papel a partir del siglo xv, transformaron radicalmente las formas de registrar, circular y legitimar el conocimiento, pues la evolución del formato de almacenamiento permitió la evolución de las maneras de entender y compartir los contenidos almacenados. Gracias a internet, algo similar está ocurriendo en todo el mundo: el *giro material-digital* del archivo actual permite repensar las infraestructuras archivísticas en línea, desde las interfaces y metadatos hasta las plataformas algorítmicas que organizan la información. Lejos de ser neutras, estas tecnologías imponen nuevas jerarquías de visibilidad y autoridad historiográfica.

Así pues, hablamos de un horizonte de análisis cruzado por las ideas de *heterotopía*, experiencia, silencio y materialidad. Este enfoque integrado permite proponer una metodología crítica para el análisis del archivo multimedia. Se trata de indagar cómo este se configura como un campo de disputa simbólica y técnica, basado en cuatro dimensiones: la epistémica (las formas de entender el pasado y hablar sobre él que definen qué puede archivarse); la discursiva (las categorías teóricas que crean los expertos —las cuales determinan cómo se interpretan los sujetos del archivo, como por ejemplo los afrodescendientes— y que influyen en la producción

del saber histórico); la política (los silencios y exclusiones ideológicas que lo atraviesan), y la material (las tecnologías, plataformas y soportes que lo hacen posible). Así, el archivo deja de ser un mero repositorio y se revela como un universo dinámico donde se disputan sentidos, memorias y formas de vida.

Otro aspecto importante es la accesibilidad: académicos como Kelly Baker Josephs y Roopika Risam (2021) nos recuerdan que los museos, bibliotecas y centros de estudio desempeñan un papel crucial en la construcción de la memoria digital de la diáspora, especialmente en lugares de acceso remoto y mucha pobreza. Estas instituciones brindan plataformas para que investigadores y profesionales compartan conocimientos y amplifiquen las voces del sur global, subrepresentadas dentro del campo. Al fomentar el diálogo entre colegas situados en lugares distantes y promover la inclusión tecnológica, estas instituciones contribuyen al desarrollo de un panorama académico más equitativo, que conecta las diversas perspectivas y experiencias que existen a nivel internacional. Además, las mismas desempeñan un papel clave al proporcionar recursos, oportunidades de financiación e infraestructura, para apoyar proyectos e iniciativas de investigación en lugares donde las condiciones sociales dificultan su ejecución.

Así, se responde al sobredimensionamiento de los *Black Studies* en Norteamérica y Europa, y se descentra el norte global, para resaltar la importancia de los contextos y prácticas de la memoria cultural negra en Latinoamérica. En lugares como Colombia, los archivos digitales multimedia rompen con la hegemonía de los estudios sobre la diáspora en instituciones situadas en los países desarrollados, allanando el camino para el crecimiento de las ciencias sociales a nivel local y el desarrollo de una comunidad global realmente diversa. Al construir saberes propios, la memoria afrolatinoamericana rompe con los marcos neocoloniales del conocimiento e incorpora sus voces e historias originarias, a menudo invisibles dentro de la geopolítica mundial de la producción académica.

Archivar para existir: enseñar, recordar y sanar

El historiador Orlando Deavila Pertuz —profesor de la Universidad de Cartagena y doctor en Historia de América Latina por la Universidad de Connecticut— ha centrado gran parte de su investigación en las conexiones entre desarrollo, turismo, raza y clase en Cartagena de Indias y el Caribe colombiano. Su trayectoria une el rigor académico con un profundo compromiso social, como lo demuestra su proyecto más reciente: la creación de un archivo comunitario digital en barrios populares del suroriente de la ciudad, dirigido a preservar memorias locales que no figuran en los repositorios oficiales.

Durante una conversación sostenida en el contexto de esta pesquisa, Deavila enfatiza que la representación en el archivo no es una tarea neutral ni individual. Por el contrario, está profundamente mediada por ausencias estructurales y por las formas colectivas de imaginar el pasado. En su experiencia, “los temas raciales no suelen aparecer de manera explícita en los archivos, especialmente los oficiales” (O. Deavila Pertuz, comunicación personal, 1 de junio de 2025), lo cual revela una práctica institucional que borra o diluye las marcas identitarias de los sujetos afrodescendientes, bajo el discurso de una supuesta equidad posterior a la Independencia. Esta omisión no es fortuita, nos dice, coincidiendo con Michel-Rolph Trouillot en su visión del *silenciamiento* de la producción histórica.

El académico observa que muchas de las figuras afrodescendientes clave en Cartagena “no se autoidentificaban como tal, ni eran reconocidas de esa manera en los documentos. A veces ni siquiera contamos con un retrato o una fotografía” (*ibid.*). Esta invisibilidad simbólica muestra que, a menudo, el archivo puede operar como un dispositivo que decide qué vidas merecen ser recordadas y cómo.

La representación, entonces, no depende exclusivamente de la existencia de datos, sino de las estructuras que permiten o impiden que ciertos cuerpos, memorias y formas de vida entren en el registro. De allí que Deavila insista en la necesidad de “construir el archivo desde abajo”, apelando a fuentes no convencionales como la oralidad, la literatura o los repositorios domésticos. Este énfasis en lo colectivo aparece también cuando describe su trabajo con los

llamados archivos de baúl: “trabajamos con fotografías, papeles y objetos que reposan en casas particulares”. Esta práctica sugiere que la memoria cultural afrodescendiente no se produce solo a través de instituciones, sino también a través de los vínculos afectivos y sociales que sostienen a las comunidades. En este sentido, la representación en el archivo se articula desde configuraciones simbólicas que son compartidas, disputadas y resignificadas de manera grupal, y que demandan nuevas formas de mantenimiento: performativas, visuales, narrativas y tecnológicas (*ibid.*).

Palabras más, palabras menos, más allá de temas de acceso y curaduría, está el asunto de la representación. La construcción de esta memoria requiere de representaciones colectivas, configuraciones simbólicas e imaginarios cargados de sentido que pertenecen al grupo en su conjunto, y no a una persona o sector específico.

Desde la perspectiva del archivo, esta memoria cultural puede entenderse como el proceso mediante el cual una sociedad organiza, preserva y reactiva las representaciones de lo acontecido a través de medios materiales, simbólicos y tecnológicos que exceden la experiencia individual. En este punto, vuelve a aparecer la idea de que el archivo no se limita a ser un depósito pasivo, sino que actúa como un dispositivo activo de selección, exclusión y estructuración de aquello que se recuerda (Olick, 2008).

En este sentido, las representaciones del pasado —ya sean imágenes, relatos, rituales o monumentos— se inscriben en marcos que configuran qué memorias se consideran legítimas y transmisibles. Estas representaciones, al circular mediante prácticas como la conmemoración, la denuncia o la celebración, son constantemente reinterpretadas por los sujetos que las movilizan en contextos específicos. La memoria cultural, entonces, emerge como una forma de archivo performativo, vivo y en disputa, donde el pasado se actualiza a través de lo que se conserva, de lo que se silencia, se transforma o se reinscribe, revelando así las tensiones entre memoria, poder y subjetividad.

Por eso es conmovedor, y a la vez desafiante, hacerse la pregunta sobre qué se considera archivo y quién decide lo que merece ser archivado. En el caso de las culturas negras, lo que antes se sentía

como una búsqueda ligada a los ritmos y dinámicas de la oralidad, las artes y el pensamiento, ahora se comprende, también, como una disputa epistemológica sobre el acto mismo de revalidar, curar y conservar lo que nos llega del pasado. Los archivos digitales, con sus múltiples lenguajes, nos han hecho entender que no son solo contenedores de memoria, sino tecnologías de poder, afecto y saber.

Como se ha dicho antes, esta tecnología se articula en torno a cuatro dimensiones básicas que permiten comprender la lógica y el funcionamiento de los archivos en contextos de desigualdad histórica y exclusión. La dimensión epistémica alude a las reglas que determinan qué conocimientos son legitimados como memoria archivística y cuáles son descartados por considerarse marginales, informales o irrelevantes. Esto cobra especial relevancia en el caso de los saberes afrodescendientes, que durante siglos fueron descalificados por no ajustarse a los parámetros del conocimiento documental convencional. Un ejemplo fehaciente de esta exclusión sistemática lo constituyen los archivos de la Inquisición, que más que preservar saberes, los filtraban, criminalizaban o los convertían en evidencia de herejía, superstición o brujería. En estos registros, los conocimientos ancestrales de las poblaciones africanas y afrodescendientes, como sus prácticas médicas, espirituales o lingüísticas, fueron transcritos no con fines de comprensión o respeto, sino como parte de procedimientos judiciales orientados a su supresión (McKnight y Garofalo, 2009).

Lejos de ser reconocidos como sistemas válidos de pensamiento, estos saberes fueron interpretados desde marcos eurocéntricos que los reducían a desviaciones o amenazas. Así, los documentos inquisitoriales nos muestran cómo el archivo operaba como un dispositivo de poder que registraba y producía sujetos: marcaba a ciertas personas como transgresoras, subversivas o peligrosas, precisamente por sostener formas de conocimiento que escapaban al control del orden colonial.

Este tipo de archivo no era neutral; era una herramienta de disciplinamiento y exclusión, y en ese sentido, ejemplifica con crudeza cómo la dimensión epistémica y la política del archivo están profundamente entrelazadas. Hoy, releer esos documentos desde una perspectiva crítica permite, además de recuperar fragmentos de

esos saberes negados, comprender los mecanismos de silenciamiento que los han relegado históricamente. Así, el archivo se convierte, en manos de quienes lo interrogan desde los márgenes, en una vía para resignificar lo borrado, lo reprimido, lo que se intentó callar.

Este aspecto epistémico se aúna a lo discursivo y político cuando se le analiza a través de las categorías que históricamente han definido los sujetos del archivo, clasificándolos de acuerdo con jerarquías raciales, sociales o de género. Esta organización del discurso ha producido representaciones estigmatizantes, enmarcado condiciones sociales de opresión y negado la complejidad de las vidas afrodescendientes, reduciéndolas a etiquetas funcionales como esclavo o sirviente (Splendiani y otros, 1997; McKnight y Garofalo, 2009).

Así, la ausencia de testimonios, memorias y documentos no refleja una falta de historia, sino una historia de la exclusión misma. En el caso de las comunidades afrodescendientes, estos silencios se traducen en la escasez o fragmentación de registros sobre sus trayectorias individuales y colectivas. La esclavitud, por ejemplo, dejó documentos contables y administrativos, pero muy pocos testimonios en primera persona que revelen la humanidad, la agencia o el dolor de estos individuos.

La historia de estos grupos ha sido contada, en muchos casos, desde el punto de vista de quienes los oprimieron, y no desde sus propias voces, lo que perpetúa una forma de violencia epistemológica. Además, cuando sus memorias han sido recuperadas, muchas veces han sido recontextualizadas de forma que encajen en los marcos interpretativos dominantes, neutralizando su potencial crítico.

Otro elemento a considerar, también mencionado antes, es la materialidad. La dimensión material remite a los soportes, tecnologías y plataformas que hacen posible el archivo. Desde los manuscritos y papeles deteriorados hasta las bases de datos y herramientas interactivas, la materialidad condiciona tanto el acceso como las formas de interacción con la memoria. Sin embargo, esta realidad se complejiza en el horizonte contemporáneo, en especial con el formato multimodal, cuyo archivo es una colección organizada de contenidos en formato digital (textos, imágenes, videos, audios y gráficos interactivos).

Estos archivos permiten una experiencia más rica y proponen diversas formas de aprendizaje y expresión. Son utilizados en educación, investigación y comunicación porque son más accesibles, lo que permite a los usuarios consultar la información e interactuar con ella de maneras mucho más dinámicas. Esto facilita la distribución y el acceso a través de dispositivos electrónicos, haciendo de la multimodalidad una herramienta tan versátil, que hoy en día existe una verdadera avalancha mundial de archivos que se han creado gracias a las facilidades que ofrece la tecnología. Se pueden mencionar algunos cuantos, situados en el norte global.

African American Perspectives, por ejemplo, es una colección especial de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos que presenta más de 800 títulos (de 1822 a 1909). Contiene obras de autores afroamericanos notables como Frederick Douglass e Ida B. Wells-Barnett, que incluyen sermones, activismo político, informes educativos, biografías y más, centrados en cuestiones clave como la segregación y el derecho al voto. Otro caso notable es el *Archivo Digital de Sociedades de Esclavos* (SSDA, por sus siglas en inglés), dirigido por Jane Landers y alojado en la Universidad de Vanderbilt que se estableció en 2003 para preservar y difundir libremente registros históricos que documentan las vidas de los africanos y sus descendientes en el mundo atlántico.

Este proyecto, que comenzó con una subvención del Fondo Nacional de Humanidades (*The National Endowment for the Humanities*), también incluye contribuciones de grupos de trabajo de Latinoamérica y Europa. El SSDA incluye más de 700 000 imágenes digitales de documentos (registros eclesiásticos, registros bautismales y documentos seculares de lugares como Cuba, Brasil, Colombia y la Florida española, desde el siglo XVI al XX).

Otro caso paradigmático es el sitio web *Slave Voyages*, un extenso repositorio digital que ofrece registros detallados sobre la trata transatlántica e interamericana. Proporciona datos completos sobre más de 36 000 viajes transatlánticos y 11 000 viajes continentales que transportaron a africanos y sus descendientes a través de las Américas. La base de datos incluye detalles comerciales e información personal sobre los cautivos, incluidos los orígenes y

resultados de los viajes. Además, el sitio presenta herramientas interactivas como visualizaciones en líneas de tiempo y modelos 3 D de los barcos utilizados para mejorar la comprensión del contexto histórico y las experiencias humanas de la trata. Alojado inicialmente en la Universidad Emory y ahora en la Universidad Rice, *Slave Voyages* sirve como un recurso vital para la educación y la investigación, arrojando luz sobre la escala masiva y los detalles intrincados de este brutal comercio humano.

Estos archivos son fundamentales en la educación contemporánea, ya que capturan la atención de los educandos mediante la combinación de medios visuales, auditivos y cinestésicos. De este modo, facilitan la comprensión de conceptos complejos mediante representaciones multimedia, promueven el desarrollo de habilidades informáticas y fomentan la colaboración en línea, permitiendo a los estudiantes cocrear contenido y compartir ideas. Además, cuentan con características como subtítulos y descripciones de audio, mejorando la equidad en el acceso al contenido educativo.

Una muestra clara de esta dimensión pedagógica es *Afro-Atlantic Histories: Teaching the Transatlantic Slave Trade and Its Legacies*, una iniciativa educativa de la National Gallery of Art de Washington D. C., que investiga a profundidad la historia y las transformaciones culturales de las comunidades negras en el mundo atlántico. El programa aborda preguntas esenciales sobre cómo se han narrado las historias de estas comunidades, el impacto de la trata en las tradiciones afrodescendientes y cómo los artistas contemporáneos representan la vida de los pueblos negros hoy.

Este marco educativo está diseñado para ayudar a los estudiantes a comprender los efectos del tráfico transatlántico de africanos en la formación de las comunidades de la diáspora. También los alienta a reflexionar sobre las representaciones visuales y textuales para apreciar diversas perspectivas y contextos históricos y reconocer las imágenes y pinturas como formas de activismo. A través de cuestionarios estructurados, talleres y otras actividades, los visitantes participan en un análisis integral que les permite comparar obras de arte con fuentes textuales y sacar conclusiones sobre diferentes temas históricos.

Al examinar obras de arte desde el siglo XVII hasta el presente, se anima al público a discutir los legados perdurables de la esclavitud, explorando temas de la vida cotidiana, la opresión y la resistencia. Este enfoque pedagógico profundiza la comprensión de la historia y fomenta el pensamiento crítico y la empatía, al vincular eventos pasados con realidades contemporáneas a través de expresiones estéticas. De esta forma, los archivos de este tipo revolucionan la construcción de la memoria negra, al desafiar las narrativas y estereotipos dominantes, amplificar voces diversas y recuperar experiencias pasadas por alto.

Al incentivar la participación activa y las contribuciones de estas comunidades, facilitan un enfoque colaborativo para la preservación y revitalización cultural. A través de la tecnología, permiten al público dar forma a sus propias narrativas y afirmar sus identidades en sus propios términos, contribuyendo en última instancia a una representación más inclusiva y equitativa.

Lo que se intenta corregir —la ausencia o deformación de los registros— no es un vacío o representación casual, sino el resultado de una historia estructural de silenciamientos y desfiguraciones que han denunciado autores tan importantes como Saidiya Hartman (2006). Este mutismo no es una falla del archivo, sino una de las formas más persistentes de opresión social, ideológica y discursiva, a la que se enfrentan las comunidades históricamente marginadas.

El contexto afrocolombiano

En nuestro país, el archivo afrocolombiano se configura como un espacio estratégico de resistencia y reconstrucción, donde se articulan voz, cuerpo, imagen y palabra escrita, para transmitir memorias que han sido reprimidas. A través de repositorios digitales, colecciones impresas y producciones audiovisuales, estas prácticas archivan documentos, afectos, gestos y ritmos que conectan el pasado con el presente. La antes aludida *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana* ofrece la perfecta muestra de esta construcción de saberes y sensibilidades a través del *Manual introductorio y guía*

de animación a la lectura (2010); descargable y diseñado como herramienta escolar para la adecuada interpretación de la colección, ofrece directrices específicas para la animación a la lectura con un enfoque intercultural.

Cada texto de la colección tiene su propia metodología de enseñanza, compendiada en la guía. Por ejemplo, para *Las estrellas son negras* (2010) de Arnoldo Palacios, el acercamiento pedagógico integra estrategias para antes, durante y después de la lectura. Antes de leer, se sugiere familiarizar a los participantes con el contexto, la geografía y los problemas sociales del departamento del Chocó. Durante la lectura se enfatiza la importancia de la precisión en la pronunciación y la comprensión de términos locales. Después de la lectura, la guía alienta a los participantes a reflexionar sobre las problemáticas sociales presentadas en el libro y a compararlas con sus propias experiencias comunitarias, fomentando un diálogo activo y crítico. Este enfoque enriquece la interpretación literaria e impulsa a los lectores a ser observadores críticos y participativos de su propia realidad social, fortaleciendo su conexión con la literatura y la relevancia en sus vidas cotidianas.

Que la Biblioteca ofrezca estrategias educativas que permitan una adecuada lectura de sus contenidos, a la luz de la crítica al racismo estructural que aqueja a Colombia, es significativo. Sin embargo, el camino de estas colecciones sigue plagado de riesgos: Sonya Donaldson (2021) analiza el carácter efímero de los archivos negros dentro de la sociedad contemporánea y el significado de esta fragilidad. Estos artefactos digitales son efímeros debido a su vulnerabilidad ante las leyes de derechos de autor y los cambios de políticas culturales. Por eso, preservarlos es siempre un desafío en términos de financiación y recursos, aunque su papel en la construcción de nuevas narrativas históricas sea demasiado importante como para cesar en la lucha por ampliarlos y conservarlos. Combatir esta naturaleza fugaz implica un arduo trabajo político, en el cual se pone en juego el empoderamiento de comunidades enteras.

En la Colombia contemporánea, marcada profundamente por guerras internas, la preservación y el examen de archivos adquiere una relevancia extraordinaria. Las comunidades golpeadas por la

violencia sienten el imperativo de mantener viva su memoria, un proceso que, a pesar de ser doloroso, es esencial para comprender las raíces de sus luchas y para orientarse hacia el futuro. Este reconocimiento de la memoria cultural como un motor de movilización social se está haciendo cada vez más patente entre los afrocolombianos, quienes reclaman con mayor vehemencia su lugar dentro de las narrativas que definen la nación, intentando así sanar las heridas de injusticias pasadas y presentes.

Existen diversos y muy interesantes ejemplos de lo anterior. La Comisión de la Verdad de Colombia, creada tras el Acuerdo de Paz de 2016, investigó el conflicto armado, reconoció a las víctimas y promovió la reconciliación. Su tarea incluyó el esclarecimiento de los hechos, el fomento de la convivencia y la formulación de propuestas para evitar la repetición de violaciones a los derechos humanos. Sus resultados fueron consignados en la plataforma digital *Hay futuro si hay verdad*, que organiza su información en una estructura con secciones y subsecciones temáticas que facilitan la navegación. Las principales secciones incluyen informes, testimonios, galerías multimedia y herramientas interactivas, todas accesibles mediante menús desplegables y barras de navegación. El archivo de La Comisión de la Verdad actúa como un acervo detallado de la memoria histórica y ofrece una guía de uso pedagógico, herramientas educativas y recursos para la apropiación del legado y la no repetición.

Hay futuro si hay verdad tiene una interfaz amigable con opciones de accesibilidad y soporte multilingüe. Utiliza bases de datos que organizan grandes cantidades de información y métodos que permiten una navegación dinámica. La estructura incluye secciones para descarga y visualización de informes en formato PDF, opciones de búsqueda avanzada, una biblioteca de videos y audios con testimonios que pueden ser visualizados en línea con transcripciones disponibles, galerías de imágenes organizadas temáticamente, infografías y mapas interactivos que permiten explorar datos con filtros y zoom. Esta combinación de funcionalidades asegura que este archivo sea una plataforma robusta, accesible y efectiva para la preservación y consulta de la memoria del conflicto.

El sitio web parte de la premisa de que las comunidades étnicas de Colombia poseen relatos que, durante la creación del Estado-nación, fueron dejados de lado y silenciados por la guerra y la violencia. En la sección de *Voces y Testimonios de los Pueblos Étnicos*, se rescatan del olvido vidas marcadas por el dolor y la resistencia, y se documenta el legado de otras memorias construidas por estas comunidades, para sobrevivir en medio del conflicto armado.

Este legado ha sido fundamental para fortalecer los procesos de identidad, fomentar la paz y promover la reconciliación. En esta sección se encuentran los archivos de audio *Cantos de Verdad*; pódcast que ofrecen un recorrido por las tradiciones orales de los pueblos indígenas, negros, afrocolombianos, raizales, palenqueros y la comunidad Rom. A través de música, poemas y décimas se manifiestan los efectos del conflicto armado. Este viaje sonoro es un testimonio elocuente de la perseverancia y fortaleza de estas comunidades, una forma poderosa de dar voz a lo vivido, especialmente cuando otros medios resultan insuficientes.

Uno de los capítulos más interesantes de esta serie en formato mp3 se titula Contextualización del conflicto armado en el archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina. En este, la socióloga Dilia Robinson explica cómo el narcotráfico ha surgido como una salida a la pobreza y la falta de oportunidades para los raizales, exacerbada por la presencia de actores armados provenientes del interior del país y el colonialismo interno que Colombia ha ejercido sobre el archipiélago. Este fenómeno ha resultado en la muerte y encarcelamiento de muchos jóvenes, evidenciando el profundo impacto de décadas de conflicto armado en dicha región (Robinson, 2024).

Al explorar performances, grabaciones o imágenes, se hace evidente cómo estas experiencias también pueden ser válidas como una forma de memoria que no siempre se transmite en lo escrito. Por esta razón, este y otros archivos digitales actúan como testimonios vivientes de las injusticias sufridas y desempeñan un papel fundamental en la reparación y preservación de la memoria histórica del pueblo afrocolombiano.

Además de educar a las nuevas generaciones sobre las realidades del pasado, promueve la comprensión y el respeto por estas

comunidades. Al documentar las experiencias de resistencia y fortaleza, el archivo refuerza la identidad y el orgullo cultural de estos pueblos. El lema *Hay futuro si hay verdad* se materializa y sienta las bases para un futuro en el que la verdad y la justicia sean pilares fundamentales.

Otra de las plataformas que busca promover el conocimiento y la valoración de estas culturas es el *Proyecto Afrocolombianidad* del Banco de la República. Exposiciones, muestras de arte, música, danza y tradiciones orales resaltan esta riqueza; libros, artículos y documentos difunden estos conocimientos. También se desarrollan programas educativos y talleres dirigidos al público general para sensibilizar sobre la importancia de la diversidad y la inclusión. La iniciativa, en resumidas cuentas, se enfoca en la preservación del patrimonio, incluyendo la documentación de prácticas tradicionales, la recuperación de archivos históricos y el apoyo a propuestas comunitarias.

Caso similar es el de la *Biblioteca Básica de Cultura Colombiana* (BBCC), una plataforma digital creada por el Ministerio de Cultura y la Biblioteca Nacional de Colombia. La colección, más de cien títulos y productos digitales de libre acceso, cubre distintas áreas del conocimiento —literatura, cocina, economía, antropología, ensayo, autobiografías, libros de viajes, historia, arte, y botánica— y pone a disposición del público obras esenciales como *Fogón de negros* de Guillermo Patiño Ossa, *En Chimá nace un santo* de Manuel Zapata Olivella, y *El río: exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica* de Wade Davis. Este proyecto tiene como fin mantener la diversidad del pensamiento y la creación colombiana al alcance de todos, proporcionando obras clásicas y contemporáneas, algunas de las cuales habían estado dispersas o eran de difícil acceso.

Igual de valiosa es la muestra documental virtual *La Esclavitud en Colombia: yugo y libertad (1557-1852)* del Archivo General de la Nación, que se complementa con el fondo digital *Negros y Esclavos* de la Universidad Nacional de Colombia. Ambos repositorios constituyen importantes ejercicios de digitalización de documentos históricos invaluables.

Estas iniciativas permiten la preservación y accesibilidad de una amplia gama de papeles relacionados con la esclavitud y la

comunidad afrodescendiente en Colombia durante un período crucial de la historia del país. Al convertir estos registros en formatos digitales, se asegura su conservación a largo plazo, se amplía su alcance y se facilita su estudio e investigación.



Código QR para acceder a la *Colección Negros y Esclavos*. Archivo General de la Nación.

Epílogo en disputa: retos y horizontes de los archivos multimodales afrodispóricos

Al explorar la compleja historia de la negritud, a través de los modernos medios de comunicación, los creadores de estos contenidos desafían los estereotipos folclóricos, evidenciando que, hoy en día, internet es un canal de autoexpresión tan válido para estos colectivos, como lo es la cultura tradicional. De modo que la pregunta ya no es únicamente qué se archiva, sino cómo y bajo qué condiciones algo llega a constituirse como archivo.

El archivo digital multimodal, en este sentido, desafía las lógicas institucionales clásicas de catalogación y clasificación. Muchas de sus prácticas emergentes, particularmente en contextos afrodescendientes, no se limitan a reproducir criterios técnicos estandarizados —como la presencia de metadatos o sistemas de indexación—, sino que los entrelazan con formas afectivas, situadas y comunitarias de recopilación. Esta fusión no implica una oposición; implica más bien una reconfiguración, pues el archivo deja de ser solo un dispositivo técnico, para convertirse también en una práctica viva de memoria colectiva.

Este carácter vital nos recuerda que, en muchos casos, los estudiantes de la diáspora enfrentan interesantes retos epistemológicos: ¿cómo se recupera de manera cabal una emoción o una experiencia colectiva que solo cobró sentido en el acto de ser pensada, cantada, bailada, actuada o declamada de manera fugaz y compartida, sin que perdurase en el registro? Y cuando, por fortuna, dicho registro existe, ¿es suficiente la fuente y la hermenéutica de esa fuente para captar su intensidad como experiencia?

En definitiva, se puede argumentar que, en última instancia, los archivos digitales multimodales pueden contribuir a la reconstitución y rearticulación de esa memoria cultural colectiva, en la medida en que esta no se inscribe únicamente en lo individual o familiar, sino que forma parte de una red mayor, marcada por el desplazamiento, la creación y la resistencia de pueblos enteros. Archivar, en este marco, no es solo conservar, sino hacer que el pasado sea el presente, hacer vibrar lo recordado dentro de uno mismo, vivirlo y abrir la posibilidad de imaginar mundos distintos. Verlo de esta manera nos obliga a reconocer este ejercicio como una acción que supera el ámbito de lo académico, pues más que un problema intelectual a ser dilucidado, enfrentamos una experiencia compleja que debe ser vivida y comprendida.

En esta complejidad, es evidente la ausencia de ciertos registros, como una manifestación de los silencios estructurales que han definido históricamente al archivo moderno —que excluye sistemáticamente memorias consideradas no legítimas o no dignas de ser conservadas—. Las lagunas en torno a las experiencias afroatlánticas son el resultado de un sistema archivístico que ha privilegiado ciertas voces y narrativas en detrimento de otras (como la del funcionario de la Inquisición por encima de la del esclavizado sometido a juicio).

El archivo, como forma de conocimiento y como tecnología de catalogación y mantenimiento, ha sido un instrumento de exclusión, tanto como de conservación, pero las tecnologías digitales abren la posibilidad de reconfigurar estas prácticas. Herramientas como las grabaciones de audio, imágenes, narraciones escritas y otros recursos multimodales, permiten formas alternativas de registrar lo aparentemente efímero, lo emocional, lo filosófico, lo artístico y lo creativo.

Agustín Lao Montes, profesor de sociología de la diáspora africana en la Universidad de Massachusetts-Amherst, reconoce este tipo de archivo digital como una inscripción que excede el plano documental. En sus propias palabras: “no se le puede reducir. Es sonoro, visual, ritual, afectivo” (comunicación personal, julio 2 de 2025). Esta afirmación desplaza la concepción materialista y burocrática hacia una visión vivencial:

Es necesario *decosificar* el archivo y entenderlo como una constelación de prácticas de significación que atraviesan la vida cotidiana de las comunidades. Ahí está la clave de una memoria descolonizada: en reconocer esas formas de ser, sentir y hacer que componen la nación (*ibid.*).

Esta resignificación es clave para, finalmente, reconocer las experiencias que han sido deslegitimadas, un gesto crucial para pensar cómo estos acervos validan el *día a día* de los grupos vulnerables. Es necesario transformar los marcos simbólicos a través de los cuales se define qué es una fuente histórica y cultural, quién puede ser sujeto histórico y cultural, y qué se reconoce como historia y cultura. Por eso, la representación, en este caso la representación del subalterno, no es una mera copia de lo real, sino una práctica política que configura lo visible y lo decible.

Pese al empoderamiento que significa, la sostenibilidad de este archivo alternativo enfrenta barreras técnicas, económicas y estructurales: las brechas virtuales limitan la participación de algunas comunidades y la obsolescencia tecnológica complica la actualización y el acceso. Al respecto, el giro digital en nuestra comprensión del tema invita a pensar en las injusticias en el uso del archivo desde las falencias inherentes a la realidad de sus soportes: de la dificultad de acceder al manuscrito en el museo o biblioteca hemos pasado a la dificultad de acceder al algoritmo. Las nuevas tecnologías nos demuestran que no son neutras, pues imponen jerarquías de acceso, visibilidad y autoridad mediante plataformas, metadatos e interfaces.

Por otra parte, la incorporación de esta clase de archivos digitales en contextos pedagógicos, exige una reflexión crítica sobre las condiciones en que se discute el valor de estas prácticas, saberes y

memorias. Los repositorios, bibliotecas y colecciones se convierten en dispositivos capaces de activar diálogos sobre identidades, vínculos sociales, resistencias históricas y horizontes de futuro. Su integración efectiva a las aulas requiere transformaciones institucionales y curriculares, puesto que, en el ámbito educativo, su incorporación demanda docentes capacitados, recursos y tiempo. Es urgente integrar estos archivos en currículos que promuevan una pedagogía crítica e intercultural centrada en la identidad, la memoria y la justicia social.

De la marginación a la consagración: la metamorfosis de la música tradicional negra y afroindígena en el mundo contemporáneo

El archivo musical afrocolombiano se presenta como un sistema dinámico que conserva grabaciones o presentaciones e interpreta ritmos y melodías de diversos intérpretes para reconstruir la historia social del arte en Colombia. A su vez, la música, como manifestación cultural, ofrece un marco para la representación de la identidad colectiva. En este sentido, las tradiciones musicales se convierten en metarrepresentaciones que iluminan aspectos clave de la memoria nacional y determinan qué elementos culturales merecen ser preservados.

La violencia y el desplazamiento forzado han afectado profundamente a estas personas, obligándolas a abandonar sus tierras y su modo de vida tradicional. Así, la música se erige como un poderoso vehículo de resistencia y resiliencia, permitiendo que sus historias, sus sentimientos y sus experiencias sean transmitidas y conservadas.

Los ejemplos abundan: tanto el Festival Petronio Álvarez en Cali, como la Fiesta de San Pacho en Quibdó son expresiones emblemáticas de la cultura del Pacífico, que han contribuido a visibilizar la identidad negra y a preservar sus tradiciones musicales. Son archivos vivos donde se articulan la memoria, la resistencia y la afirmación étnica frente a siglos de exclusión, racismo y violencia.

estructural. Ambas celebraciones nacen de contextos históricos distintos, pero, para propósitos de este argumento, comparten una misma función simbólica: reconfigurar la narrativa nacional en torno a la diversidad.

A través de la música, la danza y los rituales, estas poblaciones expresan sus luchas y deseos, desafiando la invisibilidad a la que han sido sometidas. Sin embargo, esta visibilidad también implica tensiones. A medida que estos festivales ganan proyección nacional e internacional, se enfrentan a procesos de *folclorización* e *higienización* cultural, que adaptan sus contenidos a los gustos de públicos mayoritarios, diluyendo sus dimensiones críticas y contestatarias.

En ese sentido, el Petronio y San Pacho son espacios donde convergen la reivindicación de la identidad afro y la apropiación simbólica por parte de sectores externos que celebran la diversidad, sin necesariamente confrontar las estructuras de exclusión que aún persisten. Estos archivos musicales reflejan tanto el poder de la cultura para resistir, como los riesgos de su domesticación —en el mercado y la institucionalidad—.

Este capítulo sopesa esta oscilación, comenzando por el análisis de la difusión de estos ritmos en los canales contemporáneos. Hoy en día, con la digitalización, los archivos musicales han ampliado su alcance. Plataformas como Spotify o YouTube funcionan ahora como espacios híbridos, públicos y privados, que democratizan el acceso a la música afrocolombiana y fortalecen el reconocimiento identitario y cultural de estas comunidades, tanto dentro como fuera del país. Es en este contexto que canciones como *Ribera Lobana* de Golpe Malibú adquieren un significado especial, resonando con la experiencia del desarraigo y la lucha por la preservación cultural.



Código QR para acceder a la lista de reproducción de Golpe Malibú en Spotify.

Golpe Malibú es un grupo conocido por su música de tambores y otros ritmos tradicionales de la costa norte colombiana. La canción forma parte del álbum homónimo lanzado en 2017, que incluye una variedad de temas que celebran y preservan la cultura tradicional de la región. Sus integrantes, originarios del municipio de Barranco de Loba, en el departamento de Bolívar, se destacan por su compromiso con la música autóctona del Caribe colombiano. La canción, desde su título, refleja una profunda conexión emocional con la tierra natal y el temor al desplazamiento forzado. La letra, que alude al paisaje ribereño sobre el llamado Brazo de Loba —un tramo del río Magdalena que da nombre a la zona entera—, expresa el dolor del desarraigo y la nostalgia por un hogar perdido.

Que será de mí, si una noche extraña
se viera el cenit, sin tu luna clara
temo que al partir, a tierra lejana
lloraré por ti
Ribera Lobana
no cantará el toche
tampoco el mochuelo
ni con mis acordes
finos azulejos (Golpe Malibú, 2012).

La canción encapsula el sufrimiento de quienes fueron obligados a partir, dejando atrás su mundo y su identidad. La evocación de una noche sin la *luna clara*, simboliza la pérdida de la familiaridad y el consuelo del hogar. La mención de que el toche —pájaro típico de la región— no cantará, subraya la ruptura con el entorno natural y cultural, enfatizando la sensación de pérdida total.

El 24 de diciembre de 2001, este municipio sufrió una incursión paramilitar que dejó cicatrices profundas en la comunidad. Los grupos ilegales han desarraigado a muchas comunidades, llevándolas a abandonar sus tierras ancestrales en busca de seguridad y oportunidades. Los archivos culturales y la revitalización del patrimonio son esenciales para preservar estas historias y mantener viva la memoria. Al documentar y archivar temas como *Ribera Lobana*,

se preservan las narrativas y experiencias de las comunidades afectadas, proporcionando un recurso invaluable para la educación, la memoria y la sanación colectiva (Smith Méndez, 2022).

Aunque estas *músicas folclóricas* empiezan a recibir el respeto que merecen, han atravesado procesos de intensa negación que suman el insulto y la burla al agravio de la violencia. Su lucha es contra un desprecio que tiene sus raíces en la mentalidad colonial. Por eso, la resistencia a través de la música es tan vital en el presente, ya que mantiene vivas las historias y tradiciones de estas comunidades.

Puede decirse que este capítulo es un viaje al pasado, que devela la riqueza y transformación de una música que ha sido pilar fundamental en la identidad de las comunidades afrocolombianas. Durante el siglo XIX, la música fue un medio de resistencia en el contexto de colonización y esclavitud. A lo largo de este período, los afrodescendientes emplearon sus ritmos y cantos no solo para mantener vivas sus raíces, sino también para adaptarse y resistir a las imposiciones coloniales. La música se convirtió en una herramienta de cohesión social y de reivindicación de la identidad en un entorno de opresión y cambio constante.

El prejuicio contra la identidad sonora negra y afroindígena durante el siglo XIX

En *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* (2014), Ana María Ochoa Gautier ofrece un análisis profundo sobre la complejidad de la experiencia afro en Colombia y la necesidad de escuchar atentamente a las distintas voces que nutren nuestra sociedad. Su enfoque detallado del *giro auditivo* en los estudios afrocolombianos abre caminos para una comprensión más rica de los procesos culturales de los pueblos negros. Utilizando el sonido y la voz, Ochoa Gautier desdibuja las divisiones etnocéntricas entre lo considerado civilizado y lo que no lo es, al ofrecer una narrativa más matizada y honesta de la tradición musical colombiana. Este enfoque proporciona perspectivas históricas e interroga las corrientes actuales de resistencia cultural y creatividad,

entrelazándolas con debates sobre el multiculturalismo en Colombia (Ochoa Gautier, 2014).

Su investigación se enfoca en la era posindependencia del siglo XIX en Colombia, marcada por la defensa vehemente del idioma español y del orgullo hispánico por parte de las élites. La autora presenta una contranarrativa a través de su exploración de los sonidos producidos por los bogas —remeros afroindígenas del río Magdalena—, y sobre cómo eran percibidos por las distintas castas y facciones sociales. Su investigación expone las prácticas discriminatorias en la apreciación de la sonoridad de la época, evidenciando una preferencia por los sonidos considerados *europeos* y *civilizados* en espacios de alto estatus social y eventos formales, mientras que relegaba las expresiones orales y la música folclórica a meras curiosidades o reliquias de un pasado sentenciado a morir mediante la educación occidental.

La obra también examina meticulosamente la transición de la oralidad a la escritura, ejemplificada en *Cantos populares de mi tierra*, un texto que intentó integrar la cultura ribereña en el discurso literario nacional. La investigadora expone cómo estos intentos de *corregir* y *civilizar* la expresión oral perpetúan la exclusión y moldean las nociones de lo que constituye el patrimonio nacional legítimo. En ese sentido, *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* profundiza en cómo este fenómeno ha excluido sistemáticamente las voces afrocolombianas de la narrativa nacional, relegándolas a la categoría de *ruido* y distorsionando su papel en la sociedad. La perspectiva de Ochoa, crítica del racismo cultural histórico, es crucial en debates contemporáneos sobre identidad y ciudadanía.

La acuarela *Orillas del Magdalena. El baile del angelito*, realizada por el viajero francés François Désiré Roulin en 1823, constituye una muestra clara de los estereotipos señalados por Ochoa Gautier para el caso colombiano. La imagen registra un sepelio infantil en un caserío muy humilde. La pobreza y gravedad de la escena contrasta con la aparente actitud festiva de las dos figuras negras que danzan de pie, en medio de una ronda compuesta por personajes de aspecto indígena. La expresión triste de la madre del niño, en la esquina inferior derecha, genera una semiótica de contraposiciones.

Esta discordancia proviene de la manera en que los viajeros y naturalistas europeos de la época retrataban a las personas de ascendencia africana. Dentro de un estilo pictórico que propendía por la representación objetiva y etnográfica de las geografías humanas y naturales del Nuevo Mundo, estos danzantes ejemplificaban, para la mentalidad ilustrada, los grandes retos que la barbarie, la ignorancia y la indolencia tropical planteaban para la civilización y el avance de las tierras americanas. En la acuarela, este *estado de naturaleza* se refuerza al posicionar a las figuras contra el fondo de la selva y las playas vírgenes a las cuales se asimilan, simbólicamente.



Código QR para acceder a la imagen: *Bords de la Magdalaine. Le bal du petit ange* (Orillas del Magdalena. El baile del angelito) [Acuarela sobre papel]. François Désiré Roulin. (ca. 1823).
Fuente: Colección de Arte, Banco de la República, Colombia.

La acuarela también registra, para los espectadores del presente, algunos de los rasgos característicos de la música del litoral caribeño: la fusión entre los instrumentos indígenas y africanos —la gaita y el tambor— y la dimensión ritual de estos ritmos, que trasciende el mero aspecto lúdico. Aquello que, en la percepción del dibujante occidental se configura en primitivismo y falta de decoro, puede llegar a verse, desde la perspectiva del retratado, como la puesta en escena de formas autóctonas de duelo.

La mentalidad racista es una constante en los relatos de viajeros del siglo XIX. Estos exploradores, con sus crónicas y dibujos, abren una ventana a la percepción elitista de la diversidad cultural y geográfica de Colombia durante su etapa temprana. Hacia 1866, el francés Enrique Onffroy de Thoron encabeza una expedición determinada a describir la topografía física y la cartografía social de la nueva nación. La *Historia pintoresca y política de la América*

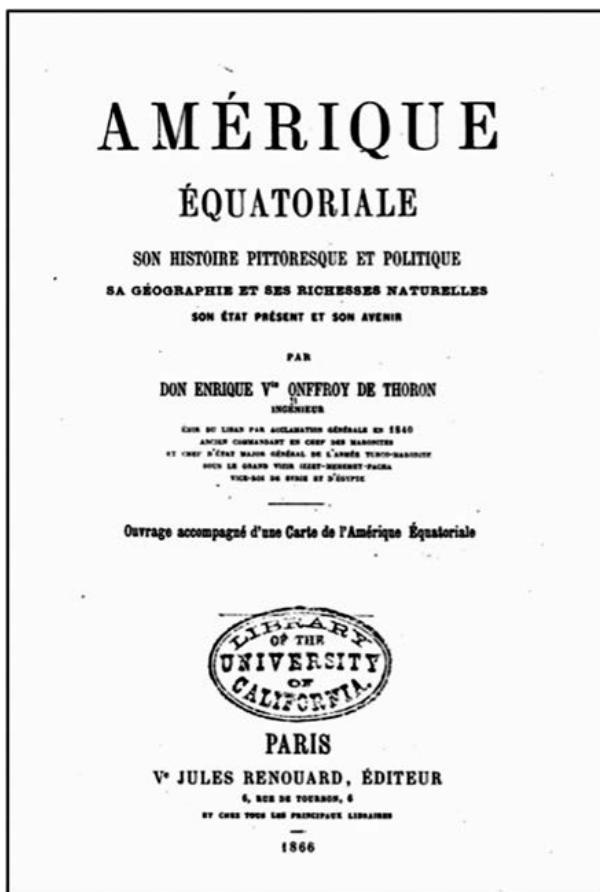
ecuatorial (1866) se publica como un intento de explicar, a la luz de los paisajes naturales y humanos, la realidad de la joven nación colombiana. Cruzando los valles interandinos de los ríos Cauca y Magdalena, y moviéndose siempre al oeste, en dirección a la costa del océano Pacífico, el viaje de Onffroy es un desplazamiento que abarca lo territorial y también lo cultural, pues alejarse del centro del país y moverse hacia los litorales húmedos implica, en la narrativa del francés, un descenso paulatino al caos y al primitivismo. El trayecto del altiplano a la selva, al llano, al mangle implica, en ese sentido, dejar atrás lo cultivado, lo racional y armónico y adentrarse —y aquí me robo el famoso título— en *el corazón de las tinieblas*.

Si menciono a Conrad es porque quiero poner de manifiesto cierta mentalidad, cierta forma de mirar las cosas. En algún punto del relato de Onffroy, la expedición decide descansar por unos días en la villa de Tumaco, actual departamento de Nariño. Una vez allí, la comitiva, junto con otros visitantes ilustres, es invitada a las fiestas populares que por esos días se celebran en la población. Lo que el explorador europeo transmite es un sentimiento de desconcierto que hace eco a la acuarela de Roulin en sus aspectos más controversiales:

La guitarra, los cantos, los gritos, los tambores hechos sobre cajas, y las palmas, van marcando la cadencia, según la costumbre española. Acompañados de la tirimbimba (para nosotros, marimba) el baile se hace muy animado. Durante esta diabólica fiesta circulan copas y mates o tazones de jícara, a veces llenos de aguardiente, a veces llenos de guarapo, licor vinoso de la caña de azúcar, o incluso de chicha, que es la cerveza del maíz. No es difícil imaginar hasta qué punto las libaciones afectan esta bacanal infernal y el vertiginoso desorden que allí se crea (Onffroy de Thoron, 1866, p. 64).

Bacanal diabólica, desorden infernal: el campo semántico de estos apelativos condensa una visión de la cultura nacional, que delinea con claridad los límites entre civilización y barbarie. Académicos como Múnера Cavadía, Ochoa Gautier y Wade han explicado con detalle la forma en que estos prejuicios logran mantenerse vivos

social y políticamente durante el siglo XIX, para traslaparse a la vida pública del siglo XX en adelante.



Portada de *Amérique équatoriale : son histoire pittoresque et politique, sa géographie et ses richesses naturelles, son état présent et son avenir*. Don Enrique Vizconde Onffroy de Thoron. París: Jules Renouard, 1866.

La *Colombia, país de regiones*, país de desigualdades y exclusiones simbólicas y materiales, es una construcción que responde, en mucho, a esos prejuicios (Múnera, 1998). Curiosamente, nota al pie de la historia, el espectáculo que tanto espantó a Onffroy en aquella noche tumaqueña era, sin duda, un *bunde*, una práctica cultural que

constituye el fermento de muchas formas musicales que hoy le dan la vuelta al mundo, arropadas de cierto prestigio mediático.

Desde Roulin y Onffroy hasta hoy, la música tradicional ha transitado un largo camino —de los rincones olvidados por una sociedad que renegaba de sus raíces africanas a su proyección nacional e internacional— que se traza un recorrido marcado por una controversia que reaparece en la siguiente sección. El tema de la apropiación cultural en medio del racismo indaga cómo estos aires y danzas, a menudo suavizados para el consumo general, reflejan una lucha más amplia por el reconocimiento y la autenticidad en el tejido de la identidad colombiana.

Resonancias contemporáneas: la nacionalización de la música afrocolombiana

Nationalizing Blackness (1997), de Robin Moore, es un estudio académico esencial que profundiza en el papel transformador de la música en la sociedad cubana de las décadas de 1920 y 1930. Aborda una amplia gama de aspectos que contribuyeron a esta transformación cultural, desde el debate público sobre las *africanidades degeneradas* asociadas con las comparsas de carnaval, hasta similares controversias vinculadas al ritmo del *son*, las formas locales de *Blackface* y el surgimiento del afrocubanismo. Además, el libro explora las reacciones ambivalentes de la clase media cubana ante la cultura afrodescendiente, caracterizadas por un rechazo inicial y un limitado consumo posterior.

Moore narra con maestría el viaje ambiguo de la música afrocubana, que pasó de los márgenes culturales de una sociedad profundamente racista, que a menudo prohibía las expresiones musicales de origen africano, a su eventual inclusión en los medios de comunicación nacionales e internacionales, —aunque a menudo despojada de sus elementos más identificables como *negros*— para satisfacer a un público más amplio. El estudio de Moore se erige como una obra fundamental que se adentra en una cuestión crucial de la historia cubana: la lucha de los afrocubanos por preservar

y promover su cultura, especialmente en el ámbito de la música y la danza, en medio de esfuerzos por parte del establecimiento por blanquear y nacionalizar estas expresiones.

Si se le traduce al contexto colombiano, el análisis de Moore arroja luz sobre la tensión entre la preservación de la música y la cultura autóctona, liderada por figuras como Manuel y Delia Zapata Olivella, y la actitud de otros intelectuales, que a menudo desestimaban este tipo de música. En un artículo de 1944 titulado Civilización del color, publicado en la revista *Sábado*, José Gers critica la adopción de estos ritmos negros, viéndolos como una amenaza a la estética y el decoro tradicionales. Sugiriendo exceso, falta de control y ruido, estas descripciones reforzaban las jerarquías de clase entrelazadas con connotaciones raciales (Wade, 2002, p. 166).

Moore nos ayuda a entender las preferencias musicales de las comunidades negras e indígenas en contraste con las de Gers y otros miembros de la élite criolla, así como las resistencias y formas de opresión social que surgieron en el proceso de incorporación de dichas músicas, marginadas en la construcción de país hasta ese momento.

El análisis de Robin Moore se conecta con el trabajo de Ochoa Gautier en su interés por las dinámicas del sonido, la cultura y la representación. Ambas perspectivas se centran en las luchas por excluir, *limpiar* y nacionalizar las expresiones afrodescendientes.

De forma paralela a estos desafíos, la cumbia y el bunde reconocen una variedad de elementos procedentes de distintos lugares. La misma denominación de la música habla de los viajes del sonido y del sentido. Aunque la palabra cumbia —cumbé— parece derivar del vocablo bantú para designar a un *pueblo o comunidad libre*, la instrumentación del ritmo es, en verdad, intercultural. En el centro de esta argamasa sonora se encuentra la gaita del Caribe colombiano, la flauta *kuisi*, instrumento tairona de la Sierra Nevada llevada hasta al sur y mezclada con tambores en focos de esclavitud, como Cartagena de Indias, y en sitios de resistencia, como los palenques del golfo y los Montes de María.

Historiadores como Edgar Gutiérrez o Jorge Nieves Oviedo se atreven a remontar estos procesos de construcción musical afroindígena a finales del siglo XVII y, sin embargo, la primera mención de la

cumbia —como música que incorpora el sonido de tambores y gaitas— es de finales del siglo XIX, en el marco de celebraciones locales de corte católico como las fiestas de la Virgen de la Candelaria —patrona de los pobres de color— en donde era usual que a estas gaitas y tambores se les uniera una guitarra, tocada por un artesano negro (Gutiérrez, 2009; Nieves Oviedo, 2008).

Hablar de esta pluralidad no debe entenderse solamente como un elogio prefabricado al mestizaje, a la diversidad, a la famosa mezcla latinoamericana o a las diferentes raíces de nuestro árbol cultural. La fusión de elementos sirve para señalar cómo la cumbia lleva mucho tiempo incorporando otros matices para reconfigurar sus propios sentidos, texturas y lugares sociales. En los sesenta, cuando las cumbias colombianas se dispersaron por el continente transformándose en ritmos propios de otras naciones, ya eran productos musicales híbridos, plantillas en elaboración que llevaban, dentro de sí, un impulso transformativo que se remonta a su infancia decimonónica.

Este es un fenómeno que sucede en paralelo a la nacionalización y explica los procesos de *higienización* de la música. Un ejemplo elocuente de cómo tendemos a relegar las raíces afroindígenas de la cumbia en pos de blanquearla y convertirla en un género pop, se evidencia en la habitual ubicación de Carlos Vives, una figura de gran renombre mediático, indudablemente, como el pionero de la música caribeña colombiana moderna. Vives es considerado el impulsor de la renovación de la cumbia e incluso de los vallenatos, y ha desempeñado un papel destacado en la fusión musical. Sin embargo, el trabajo de Peter Wade, así como el de Moore, nos insta a reflexionar sobre la falsedad de esta noción (Wade, 2000).

Para que estas músicas —anteriormente estigmatizadas por pertenecer a *negros pobres e ignorantes*— pudieran acceder al mercado discográfico, la radiodifusión, los conciertos en espacios de clase media y teatros, tuvieron que someterse a múltiples procesos de mediación, hibridación y adaptación. En este proceso, la academia, los medios de comunicación y los mercados internacionales de la música caribeña jugaron un papel crucial.

Desde el siglo xix hasta principios del xx, la música europea dominaba los conservatorios colombianos, mientras las expresiones musicales indígenas y afrocolombianas eran relegadas a sus contextos comunitarios. Entre la década de los treinta y los cuarenta hubo un creciente interés por las músicas tradicionales, dentro de una narrativa de identidad nacional.

Este interés se consolidó académicamente en la segunda mitad del siglo xx —con el impulso de instituciones como el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH) y la Escuela Popular de Arte (EPA) de Medellín— al incluir la enseñanza e investigación de estas músicas. El interés intelectual se suma al éxito comercial: hoy día son reconocidas como parte del patrimonio cultural del país y se promocionan a través de festivales e investigaciones a nivel nacional e internacional (Acosta Orjuela, 2021; Muñoz Cárdenas, 2022).

En 1947, la Orquesta de Lucho Bermúdez fue contratada como la banda de base del Hotel Granada, en el centro de Bogotá. Esto marca el comienzo de una oleada de *tropicalismo* que inundó la cultura de masas del país y fue tan exitoso, que en los años siguientes la música caribeña empezó a hacer parte de la cotidianidad de todo el universo de oyentes y consumidores de la nación. Como nos demuestra el antes aludido caso de José Gers, en ese entonces, muchos intelectuales en el mundo andino definían ese proceso como una *invasión tropical*.

Bandas y músicos que hicieron parte de esa invasión fueron muchos, pero ninguno con la notoriedad de Bermúdez. Su estilo, caracterizado por la adaptación orquestal y urbana de ritmos tradicionales a formatos y armonías propios de la *big band* y de la herencia musical europea, constituyó una fusión de música jazz y ritmos afrocolombianos que alcanzó un gran éxito comercial en la época.

Bermúdez abrió las puertas de la música nacional a los circuitos internacionales de un tipo, digamos, más refinado de música caribeña. Esos fueron los años de esplendor y notoriedad en que la música de Bermúdez se codeó con Celia Cruz y Benny Moré. En 1952, Ernesto Lecuona lo invitó a participar en el Festival de Música Latinoamericana de La Habana, donde además grabó con RCA Victor y dirigió, para la radio, a la Orquesta de Bebo Valdés.

Transcurrieron las décadas y Colombia pasó de ser un país de campesinos a uno urbano y con los cambios sociales también mutaron las interacciones entre los medios de comunicación, los sujetos que consumen música y las instituciones que la producen o reproducen. Cambiaron entonces las formas de consumir y escuchar música caribeña. Los nuevos ciudadanos se volvieron más cosmopolitas y dentro de esta apertura cultural urbana, surgieron imaginarios caribeños en un país que se pensaba diferente.

Jorge Nieves Oviedo (2008) habla de una polifonía caribeña que migra hacia afuera y hacia adentro, en flujos y reflujo de ida y vuelta —entre Cuba, México y Barranquilla, Cartagena o Cali, entre Miami, Nueva York o San Juan. Habla de géneros, formatos y modalidades musicales de diferentes puntos del Gran Caribe —salsa, bomba, plena, soukus martiniqueño— que están allí desde mediados de siglo y que explican el auge de Joe Arroyo, así como el acceso a los mercados internacionales que el Joe posibilitó. Habla de la vieja guardia que define el presente, de músicos como Fruko y sus Tesos y de locutores como “El viejo Mike” Granados, quien introdujo a la Sonora Matancera en Colombia. Menciona discotecas bogotanas como Mozambique y el Goce Pagano, todas las verbenas y las fiestas con la radio encendida, escuchando descarga en cualquier sala o esquina (*Relatos salseros*, 2018).

No cabe duda: el crecimiento de las ciudades, la consolidación de los gustos urbanos, la evolución tecnológica y los recursos implicados en los procesos anteriormente mencionados han influido mucho en la transformación de la cumbia y otras músicas tradicionales. La trama de las relaciones sociales en torno a esa música, que se remontan a las épocas del relato de Onffroy, hablan de un proceso permanente de renovación, de un deseo de incorporación de instrumentos y técnicas nuevas (aunque muchas estaban allí antes de la cultura de masas y luego explotarían del todo con ella).

La forma en que las músicas contemporáneas del norte de Colombia se adaptaron a las nuevas exigencias, guarda relación con los procesos mediante los cuales la cumbia se gestó como música de fusión entre sujetos coloniales distintos. El caribe musical colombiano (tal vez global) aparece, en ese sentido, como una larga

historia de pastiches, canibalismos y reensamblajes, de los cuales la cumbia es el precedente mayor.

Para enfocar nuestra discusión sobre estas experiencias culturales, me gustaría destacar un grupo tradicional que frecuentemente captura la atención del público. Un conjunto de músicos humildes que constituyen la etapa más reciente de estos procesos de masificación. Hablo de Los Gaiteros de San Jacinto, así llamados en alusión a ese pequeño municipio, situado en el centro del departamento de Bolívar, de donde son originarios.

Antes, se debe mencionar la notoriedad de este conjunto y el rol del arte en el conflicto. En las décadas de 1990 y del año 2000, la región de los Montes de María, incluyendo San Jacinto en Bolívar, vivió una de las etapas más violentas del conflicto armado en Colombia. Durante los años noventa, la presencia de guerrillas como las FARC-EP y el ELN se consolidó allí, debido a la geografía estratégica y la débil presencia estatal. A finales de esa década, los paramilitares de las AUC llegaron para combatir a las guerrillas, aumentando la violencia.

En los años subsiguientes, los paramilitares intensificaron su control, realizando desplazamientos forzados y atrocidades contra la población civil. La colaboración o complacencia de las fuerzas del Estado exacerbó la situación. Miles de personas fueron desplazadas, enfrentando condiciones precarias y pérdida de sus medios de subsistencia. Finalmente, los Acuerdos de Paz de 2016 entre el Gobierno colombiano y las FARC-EP abrieron una nueva etapa para la región, con procesos de reparación y restitución de tierras para las víctimas (Anaya y otros, 2022; González Ortega, 2023; Preti y otros, 2010).

A pesar de las adversidades, la cultura tradicional de San Jacinto ha resistido y florecido. El Festival Autóctono de Gaitas es un ejemplo de cómo la música ha sido una forma de preservación cultural. Este festival, celebrado anualmente, reúne a músicos de todo el país para celebrar la tradición de la gaita, un instrumento musical indígena que se ha mezclado de diversas maneras con la música negra. El festival preserva la música tradicional, y es además es un símbolo de su resiliencia. En un esfuerzo por recuperar el tejido social, las comunidades han trabajado en proyectos de memoria y arte para sanar las heridas del conflicto (Payares, 2022).



Código QR para acceder a la lista de reproducción de Los Gaiteros de San Jacinto en Apple Music.

Los Gaiteros de San Jacinto están a la vanguardia de estos procesos de arte y memoria. Con la estabilización de la región, han adquirido una visibilidad que trasciende las fronteras nacionales. Es interesante observar, en el canal de YouTube del Kennedy Center, su presentación en Washington D. C., en julio de 2012 (Los Gaiteros de San Jacinto, 2016). En términos musicales, es una confirmación de las convenciones del género: las gaitas tradicionales son de cactus o cardón, de entre setenta y ochenta centímetros. La gaita hembra, de cinco orificios, está a cargo de llevar la melodía y la gaita macho, de dos orificios, marca el compás y el contrapunto. Acompañándolas está la combinación de los diferentes tambores: el alegre, el llamador y la tambora. El conjunto, un grupo de hombres maduros, de aspecto campesino, con típicos pañuelos de raso rojo al cuello, tocan un repertorio usual de ritmos cumbiamberos: puya, merengue y chandé. Sin embargo, en términos logísticos, tecnológicos, de auditorio y de posterior difusión en redes, ese performance habla de una intensificación de la presencia *massmediática* de ritmos que históricamente han venido derrotando fuertes estigmas sociales.

La verdad es que la cumbia y sus gaitas llegan a un espacio como el Kennedy Center a través de la validación de esta tradición cultural y de un Lucho Bermúdez, un Joe Arroyo que se abren al mundo y que traen innovaciones de vuelta. La cumbia ha cumplido un movimiento circular, ha nutrido otras músicas, que, al hacerse notorias, le regresan cierta fama como música precursora. Ese trabajo previo es lo que hace visible a un intérprete o un ritmo, además de las giras y las promociones discográficas.

Después de ver ese concierto, me tomé el trabajo de revisar las giras de Los Gaiteros. Lo que encontré fue un recorrido bastante

interesante, con paradas como el Festival Estéreo Pícnic, en Bogotá, en mayo de 2022, y en Alburquerque, Nuevo México, en septiembre del mismo año. Para Los Gaiteros ha sido una década llena de presentaciones en Chicago, Ciudad de México y otras grandes ciudades. Desde que recibieron el Grammy al mejor grupo folclórico en 2007, la carrera de la agrupación ha tomado un giro que muchos encuentran sorprendente, si se piensa en una música que solía carecer de cualquier asomo de *glamour*.



Still del video de YouTube de Los Gaiteros de San Jacinto (2016). En Vivo, en el Kennedy Center, D.C.

Pero esta fama no es tan sorprendente, si se piensa que Los Gaiteros han sido innovadores, al igual que otros famosos que los preceden como Lucho Bermúdez, Joe Arroyo o Totó la Momposina. Antonio Fernández, el líder y fundador de Los Gaiteros, fue famoso por comprender el paladar del mercado, al incorporar ciertos elementos de música cubana y antillana, y gracias a ello han logrado hacerse un rinconcito en un mercado vorazmente competitivo.

George Yúdice (1999) nos habla de un mercado discográfico latinoamericano en donde las grandes compañías controlan entre el 80 y el 95 % del mercado. Esas mismas empresas exportan ritmos tradicionales a los países del norte global. La meta de los nuevos músicos tradicionales es, ahora, entrar en esa industria y circular en

los mercados euro-norteamericanos bajo la etiqueta de *World music*. Los Gaiteros, en ese sentido, no estarían más que recorriendo los pasos de los artistas de antaño. *Antillanizándose* un poco y bajo el paraguas de la *caribeñidad*, han logrado circular más allá de los límites impuestos por el precario mercado folclórico colombiano.

Internet y las plataformas en redes son la otra punta de lanza de esta estrategia. Las nuevas tecnologías han sido fundamentales en la consolidación de este nicho híbrido, folclórico y a la vez masivo. En la actualidad, para este tipo de grupos, la cuestión es más de plasticidad y visibilidad, que de autenticidad: quedar grabado en la memoria del público y de otros músicos, como artistas que intervienen la tradición.

A finales de 2021, dentro de la álgida disputa en redes entre René Pérez, más conocido por su nombre artístico “Residente” y J Balvin, Los Gaiteros fueron una de las bandas atrapadas dentro del fuego cruzado. Pero esta visibilidad, como una forma de navegación mediática, se remonta a fenómenos de intercambio cultural de larga data. El viaje de la música tradicional colombiana, desde una humilde fiesta en Tumaco hasta el Kennedy Center o el Smithsonian Institution, es una forma de nomadismo.

Esta notoriedad relativa no es solo una cuestión de moda. En realidad, el atractivo de estas músicas proviene de otra parte, de su flexibilidad y resistencia. Si hay algo que se le debe abonar al folclor afrocolombiano —y sus mestizajes afroindígenas— es su capacidad de adaptación a nuevos formatos y estéticas. En la actualidad, plataformas como Spotify resultan fundamentales para la supervivencia de los ritmos campesinos (Devia Mosquera, 2021).

La muestra clara de esto es el acervo de Bulla y Tambó, una fundación y grupo musical colombiano que construyó un repositorio pequeño pero importante para el bullerengue, un ritmo folclórico negro originario de las regiones del Urabá y del Caribe. Este grupo es conocido por revitalizar y modernizar los sonidos tradicionales para las audiencias contemporáneas. El hoy fallecido Johnny Rentería —uno de sus fundadores— se destacó por su dedicación en la preservación y promoción de estos aires típicos. Por su labor de compendio y difusión, ha sido homenajeado en varios álbumes y

su trabajo sigue inspirando a muchos en la escena musical (Bulla y Tambó, 2024).

El canal de YouTube que lleva su nombre tiene un impacto significativo en el ámbito folclórico: cuenta con videos de temas como *Pal' lereo pabla* y *Al son de María la baja*, que a la fecha registran cientos de miles de reproducciones, y que son bastante reconocidos en el actual ecosistema de las músicas negras colombianas (Rentería Martínez, 2015, 2017).



Código QR para acceder al canal de Jhonny Rentería Martínez en YouTube.

Los archivos musicales no solo capturan la compleja interconexión entre la documentación musical y la memoria colectiva para la construcción de la historia cultural en las comunidades negras, sino que también están evolucionando en su naturaleza. Estos archivos, que contienen composiciones, letras y ritmos, permiten a las generaciones actuales y futuras conectar con su pasado y sus raíces para comprender el presente, al tiempo que documentan cómo las tradiciones musicales africanas interactuaron con las influencias indígenas y europeas dentro de relaciones desiguales de poder.

Con la llegada de los acervos digitales, la circulación de la música tradicional folclórica está cambiando, al convertirse en catálogos públicos o colecciones en distintas plataformas como Spotify o YouTube. Estos han ampliado significativamente el acceso del público nacional e internacional a la música afrocolombiana, incitándolo a indagar cómo Colombia se entiende a sí misma y a abordar la identidad y el papel político de las comunidades negras.

No obstante, en un contexto como el colombiano, donde los afrodescendientes enfrentan los mayores desafíos de conectividad y participación digital, surge una pregunta crítica: ¿quiénes realmente

tienen acceso a estos recursos en línea? Esta cuestión subraya las dinámicas de inclusión y alcance dentro de la cultura digital contemporánea, que no siempre resulta accesible en ámbitos remotos y empobrecidos, como es el caso de algunas regiones del país.



Still del canal de YouTube de Jhonny Rentería Martínez (2017). "Bulla y Tambó. Al son de María la Baja".

Aunque es demasiado pronto para ofrecer una respuesta, es crucial estar atentos a un hecho importante: cuando hay casos de apropiación cultural, aquellos que suelen consumir la denominada cultura étnica, son predominantemente individuos pertenecientes a grupos socialmente hegemónicos. A menudo, esto implica la descontextualización y desvinculación de lo étnico, lo que puede resultar en la perpetuación de estereotipos o en una comercialización sin beneficio para las comunidades de origen. En muchos casos, esta apropiación también puede contribuir a la continua marginación de las comunidades que han creado dichas expresiones, lo cual es una preocupación que no debe subestimarse en el contexto actual. Dicho de otro modo, en todo este asunto hay una dimensión de explotación económica reconocible cuando:

Se mira en perspectiva que la música ha terminado siendo tolerada, organizada y patrocinada por las instituciones estatales o por empresas particulares, ligadas a los intereses predominantes en el mercado (empresarios, industrias culturales, etc.) en un proceso de mediaciones e hibridaciones al parecer interminable, con la complicidad, la resistencia o la negociación interesada de los sectores subalternos (Nieves Oviedo, 2008, pp. 68-69).

Estos géneros musicales surgen de la contienda de los grupos subalternos por la identificación y el reconocimiento. Sin embargo, estas luchas siguen siendo muy desiguales. Aunque géneros como el vallenato y la cumbia están presentes en plataformas, otros estilos tradicionales enfrentan grandes desafíos para lograr una visibilidad similar, debido a barreras como la falta de recursos tecnológicos o el dominio de géneros más comerciales y una distribución desigual del servicio de internet. Hoy en día, las aplicaciones de *streaming* están remodelando el consumo musical y por esa razón es esencial desarrollar estrategias que incluyan una mejora en el acceso digital, la creación de plataformas más inclusivas para géneros tradicionales, y una mayor educación y sensibilización sobre la riqueza musical del país. Además, el apoyo gubernamental y privado a través de subvenciones y fondos, puede jugar un papel crucial en la promoción y preservación de la diversidad musical colombiana (Devia Mosquera, 2021).

Por otra parte, el éxito alcanzado por figuras como Totó la Momposina o Carlos Vives trasciende la simple globalización cultural y nos impulsa a reflexionar sobre el papel que la música tradicional juega en nuestro presente. La pregunta es cómo reinterpretar la historia de íconos como Los Gaiteros —honrando y empoderando su herencia—, sin perder nuestra capacidad crítica.

A medida que la percepción de la cumbia evoluciona en el panorama internacional, alejándose de sus raíces folclóricas, aparece un riesgo evidente: que la música se celebre como un producto global mientras se borra la memoria de las comunidades que la crearon. Es decir, que el éxito internacional vaya acompañado de un despojo cultural, en el que los verdaderos protagonistas queden al margen

de la historia y sin acceso a los beneficios simbólicos o materiales de su propia obra. En cuanto al manejo de las fuentes sobre la música afrocolombiana —y sobre los variados ritmos híbridos que ella inaugura o enriquece— encontramos un campo minado por la negación racista, la escasez y la parcialidad documental.

Ritmos contemporáneos en la encrucijada: archivo multicultural, identidad afrocolombiana y las paradojas de la inclusión

Las complejidades de la champeta como archivo digital

Las comunidades que producen música popular afrocolombiana continúan siendo marginadas, lo que lleva a cuestionar el impacto de una promoción y difusión basada en la identidad. Cabe preguntarse si la exposición internacional y la reappropriación de esta música no contribuyen a una nacionalización estereotipada e instrumental de la negritud. Este fenómeno se asemeja a lo que Moore sostiene sobre la nacionalización de la música negra en lugares altamente segregados, como Cuba, donde lo negro se desinfecta políticamente y se adecua para su consumo masivo. El proceso podría definirse como un *blanqueamiento* básico, donde los ritmos híbridos, que reemplazan a los ritmos originalmente negros, se redefinen como música nacional, a menudo desconectada de sus circuitos afrodescendientes originales.

Cuando estas expresiones culturales se presentan en entornos comerciales, comienza un proceso en el cual se despojan de sus elementos críticos y de resistencia social. Esto perpetúa el ciclo de invisibilidad y empobrecimiento de sus creadores originales, y contribuyen a la marginación de la población negra en términos de desarrollo económico y participación política.

La próxima sección del texto plantea inquietudes sobre la formulación de políticas y el papel del mercado cultural en la perpetuación de desigualdades y privilegios. Un ejemplo relevante en la actualidad es la música champeta. A pesar de ser Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación y de los esfuerzos para obtener su reconocimiento como patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO —iniciativa respaldada por organizaciones locales y nacionales— la pauperización de las comunidades que la producen y consumen se profundiza constantemente.

En octubre de 2023, en medio de la contienda electoral por la Alcaldía de Cartagena, Colombia, se celebró un debate en televisión nacional que se desmarcó de los habituales temas políticos y se centró en la champeta, un género musical afrocolombiano arraigado en la identidad de dicha ciudad costera. Este género, con sus influencias en el baile, el lenguaje y la moda, no solamente se ha convertido en un símbolo de la cultura local, sino de la afrocolombianidad, contribuyendo a enriquecer la diversidad y riqueza de Cartagena y del país (1 de octubre de 2023, *Noticias Caracol*).

En este debate se resalta el reconocimiento, compartido por los diversos partidos políticos, de que la champeta es mucho más que un género musical: es un elemento esencial de la cultura cartagenera. Su influencia trasciende los límites de la esfera artística para convertirse en un pilar de la vida cotidiana en la ciudad. En este complejo paisaje cultural, iniciativas innovadoras —como las listas de reproducción de Las Emperadoras de la Champeta en servicios de *streaming*— se han manifestado como fuerzas transformadoras.

Las Emperadoras, una banda compuesta por solo mujeres, han reimaginado el concepto tradicional de la champeta a través de su música y activismo. Nacidas en medio de la intensificación de la violencia de género durante la pandemia, abordan problemas sociales contemporáneos como el feminismo, el antirracismo y los derechos LGTBIQ+. Al lanzar su música en plataformas digitales resguardan activamente sus contribuciones, asegurando que sus mensajes de inclusividad y resistencia sean accesibles globalmente. Este archivo digital preserva su música para futuras generaciones y funciona como una forma interactiva de expresión cultural que influye en la

percepción pública e inicia un diálogo sobre el cambio social (8 de agosto de 2023, *Noticias Caracol*).



Código QR para acceder a la lista de reproducción
de Las Emperadoras en Spotify.

Un ejemplo del archivo como herramienta de expansión de la memoria cultural, es la consolidación digital de la Organización Musical Rey de Rocha (OMR), pionera en la promoción independiente de la champeta. Con décadas de historia, la OMR ha impulsado artistas y visibilizado la cultura afrocolombiana, adaptándose a plataformas como YouTube (con videos, listas de reproducción y emisiones en vivo), que cuenta con cerca de un millón de suscriptores. Este canal permite conservar, difundir y celebrar el legado musical de la champeta a escala nacional e internacional.

La champeta, como un emblema vivo de la ciudad, ha ganado espacio en el turismo y la economía local, convirtiéndose en un atractivo para visitantes (aunque también ha sido objeto de apropiación y exotismo) y su visibilidad en plataformas como SoundCloud o Apple Music la posiciona. En este sentido, la champeta funciona como archivo digital que recoge la historia, amplía el repertorio cultural y articula formas de resistencia. La pregunta clave es: ¿qué implica considerarla como eje de memoria y acción política?

Según el historiador Orlando Deavila Pertuz, darle respuesta a este interrogante requiere repasar los vínculos entre historia urbana, relaciones raciales y desarrollo turístico en Cartagena de Indias. Al respecto señala una de las tensiones más persistentes en la historiografía colombiana: el silenciamiento de las identidades negras dentro del archivo oficial.

Los archivos, desde el siglo XIX, dejaron de clasificar a las personas por raza [...] esa supuesta igualdad legal invisibilizó la persistencia del racismo estructural y convirtió la reconstrucción de la vida social y política de los afrodescendientes, no solo en esta ciudad, sino en todo el país, en una tarea de conjeturas, búsquedas fragmentarias y vacíos metodológicos” (O. Deavila Pertuz, comunicación personal, 1 de junio de 2025).

Más allá del diagnóstico, el investigador advierte la urgencia de incorporar nuevas estrategias pedagógicas y metodológicas para leer, interpretar y producir otros archivos. “Hay que desaprender la idea de que solo los documentos oficiales son válidos. La novela, la poesía, la oralidad, la imagen, la música... Todo eso también archiva”, y propone así una ampliación del repertorio documental desde perspectivas críticas, sensibles a los márgenes y comprometidas con una justicia epistémica (*ibid.*). Partiendo de esta premisa, la siguiente sección se adentra en las disputas en torno a los archivos musicales, entendidos como espacios de imaginación política, resistencia simbólica y resignificación histórica.

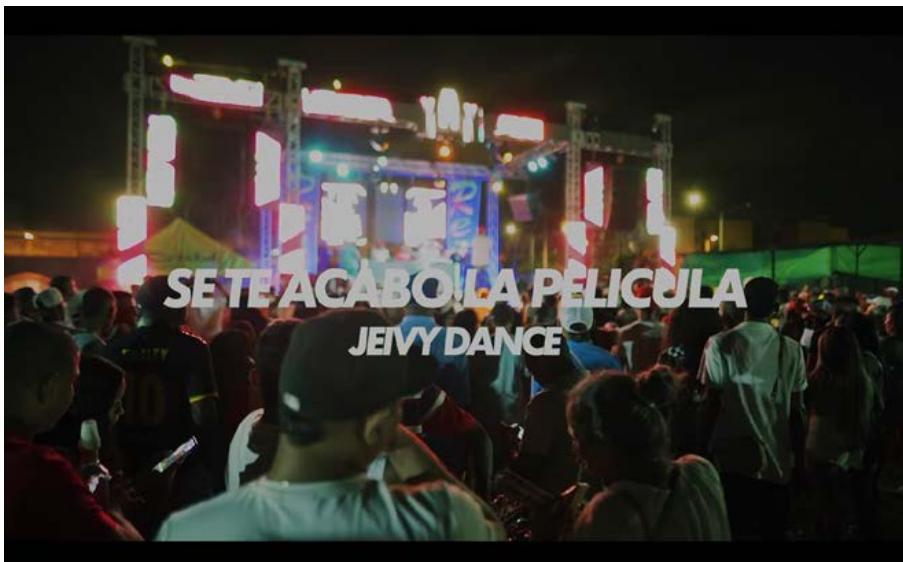
Champeta y música afrocolombiana: entre la visibilidad, la invisibilidad y la lucha por la inclusión

La fecha: 14 de mayo de 2017. El lugar: Cartagena de Indias, una ciudad histórica del norte colombiano, abierta al mar Caribe. Lo que se narra es un episodio de trance musical, una cultura estigmatizada y las circunstancias sociales que la rodean, que a su vez están inmersas en un universo de prejuicios, desconocimientos y negaciones.

Esa noche, un grupo de jóvenes artistas, como Nando Black y Twister, deleitaron a lugareños y visitantes durante la celebración del Día de las madres. Según los parámetros locales, el concierto estuvo abarrotado: miles de asistentes, luces y sonido de última generación, decenas de personas involucradas en la logística. Poco a poco, lo que comenzó con moderación, se fue cargando de una energía particular. Los cuerpos de hombres y mujeres comenzaron a expresarse en un lenguaje corporal profundamente liberador; cuanto

más se entregaban al baile, más vibrante se volvía la atmósfera. Esto despertó inquietud en una ciudad donde el racismo estructural sigue operando con fuerza.

Sin embargo, la noche no transcurrió sin sobresaltos. Hubo episodios de tensión y violencia que captaron la atención de la prensa nacional. Algunos medios cuestionaron la organización del evento y la capacidad de las autoridades para garantizar el orden público. También se desató controversia sobre si la presencia policial fue suficiente o si, por el contrario, su intervención fue tardía y discriminatoria. Al final, cuando la Policía hizo acto de presencia, su llegada no fue neutral. La celebración despertó inquietud en una ciudad donde el racismo estructural sigue operando con fuerza. A esto se sumaba el simbolismo del lugar: la antigua Plaza de Toros, históricamente ligada al linaje hispánico de la élite cartagenera. Así, el temor racial nunca ausente, se amplificó. A pesar de ello —y quizás como un gesto de resistencia festiva— la música no se detuvo. Contra todo pronóstico, la fiesta se prolongó varias horas más allá de lo previsto, reclamando con alegría un espacio que por largo tiempo les había sido negado.



Still del video de YouTube de Jeivy Dance. *Se te acabó la película.* (En vivo en Las Antenas).

Aunque anecdótica, la historia describe una realidad cada vez más reconocida en Colombia. La cultura negra ha sido objeto de discriminación sistemática, pero al mismo tiempo se ha convertido en una de las principales formas de resistencia frente a esa exclusión. Sus músicas, danzas, narrativas y saberes populares no solo sobreviven al estigma, sino que lo desafían, mostrando la riqueza y creatividad de comunidades que históricamente fueron relegadas. En esa paradoja —ser marginados y, al mismo tiempo, portadores de un capital cultural invaluable— se encuentra una de las claves para entender la fuerza política y simbólica de lo afrocolombiano en la sociedad contemporánea.

La champeta ha comenzado a debatirse porque se relaciona con discusiones más amplias sobre el pluralismo. Para ofrecer algo de contexto, este es un género musical originado en los barrios negros de Cartagena. Desde un punto de vista estilístico, se deriva de la mezcla de música folclórica negra colombiana (bullerengue, mapalé, zambapalo y chalupa) con ritmos comerciales, procedentes de diferentes áreas del Caribe y del Atlántico negro durante los años sesenta (soukus, highlife, mbaqanga y juju, junto con ragga y compass haitiano). Influenciada por estos ritmos, ha incursionado en el mundo comercial, encontrando en los picós (grandes sistemas de sonido) su mayor plataforma de difusión.

De manera notablemente similar al *Sound System* jamaiquino, el picó podría definirse como un grupo de los técnicos de sonido, de los *DJ* (pinchadiscos) y los *MC* (maestros de ceremonia o raperos) y altavoces gigantes para animar lo que inicialmente eran fiestas callejeras. De hecho, la palabra proviene de las camionetas *pick-up* en las que se cargaba el equipo. Dada su creciente difusión, los picós se han convertido en puntos de encuentro para personas negras y desfavorecidas, espacios llenos de significados sociales y culturales. No es sorprendente, entonces, por qué conciertos como el de la celebración del Día de las madres —que pasó de la calle al escenario— se han convertido en componentes tan importantes de la identidad afrocolombiana contemporánea.

Pero no es que esta importancia cuente mucho en el marco del racismo estructural. Habían pasado semanas, pero el concierto en la

plaza de toros aún se discutía en términos que solo se pueden describir como un prejuicio obsesivo. Según las autoridades, los medios de comunicación y ciertas partes del público, esta música era la responsable del deterioro social, cultural y económico de la ciudad.

De hecho, las opiniones sobre ese concierto del 14 de mayo —al igual que sobre la champeta en general— estaban divididas: mientras que para las mentalidades de clase media significaba un desastre, muchos otros sentían que tener ese tipo de conciertos, en un lugar tan exclusivo, solo podía apuntar a un creciente pluralismo antirracista. En una nota editorial del 25 de mayo de ese mismo año, el músico Louis Towers expresó que los eventos habían servido como excusa para que los detractores habituales, una vez más, expusieran su odio, su racismo y sus hábitos discriminatorios, sin detenerse a analizar cómo funcionan realmente las cosas en la ciudad (Álvarez, 2017; Montaño, 2017). El artista señalaba una controversia muy actual. Lo que está sucediendo en Cartagena muestra cómo en la identidad local, centro del conflicto sobre la cultura, se normalizó el racismo hasta hacerlo pasar por inexistente.

A partir de este caso, es posible notar cómo los puntos de visita elitistas promueven el uso racista del espacio público y cómo la champeta emerge como una senda hacia el autorreconocimiento y la agencia de la comunidad negra. A medida que edificios prestigiosos son escenarios para conciertos de este tipo de música, aumentan las tensiones sociales y la champeta misma aparece como un campo de lucha por la negritud, la cultura del pueblo y el significado de la ciudad. Sin duda, como estilo musical, el ritmo está en el centro de los debates sobre qué significa ser de Cartagena hoy en día.

Aunque moviliza la cultura en contra de la discriminación, la champeta exhibe un desarrollo contradictorio. Debido a su creciente impacto económico y político, que contrasta con la pobreza de las comunidades que la crean, el ritmo es un objeto privilegiado para debatir las paradojas entre la creciente inclusión de los afrocolombianos en el panorama nacional y su estancamiento en la penuria. En ese sentido, es necesario revisar las fracturas que estas premisas multiculturales muestran en relación con las demandas étnicas y la mejora real de las condiciones de vida.

Para empezar, regresemos al contexto. Cartagena de Indias, fundada en el siglo XVI, fue clave para el Imperio español por su ubicación estratégica y su importancia política, económica y religiosa. Hoy es uno de los principales puertos del Caribe colombiano y una ciudad cuya economía se apoya en el turismo, la industria marítima y la petroquímica. Su valor patrimonial, basado en la arquitectura y su legado colonial, la convirtió en destino turístico internacional, especialmente tras ser nombrada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, en los años ochenta. Sin embargo, este modelo turístico se consolidó en un contexto marcado por la pobreza y la exclusión. Desde mediados del siglo XX, la ciudad fue rediseñada para proyectar una imagen idealizada del Caribe, con planes urbanísticos centrados en el embellecimiento, lo que implicó la marginación de sus mayorías negras y pobres (Mosquera, Rosero-Labbé y Provansal, 2015). Aunque estas poblaciones han sido históricamente centrales —Cartagena recibió el mayor número de personas esclavizadas en la Colonia española (Wheat, 2016)—, el auge del turismo ha reforzado la desigualdad. Este modelo urbano ha limitado el acceso equitativo al espacio público y perpetuado dinámicas de exclusión (Santamaría Alvarado, 2018).

Este proceso no solo obedece a la animosidad racial, sino a los límites de la concentración económica basada en el turismo. Según cifras recientes, el empleo formal que la industria puede ofrecer es insuficiente para la demanda real de la ciudad —aproximadamente un tercio del requerimiento total—, y eso fue antes de que la pandemia creara una crisis que envió a miles de trabajadores hacia abajo en la escalera social, personas que habían pasado toda una vida escalando (De la Rosa Solano, 2018; Faiola, 2021). Como era de esperarse, la crisis y la concentración desigual de recursos crean cifras muy desequilibradas: la riqueza de la ciudad está concentrada en manos del 20 % de la población, mientras que, según cifras del Departamento Nacional de Estadísticas (DANE), el 42,5 % de la población vive actualmente en la pobreza multidimensional. Además, siete de cada diez personas que viven en Cartagena de Indias padecen desnutrición, con los niveles más altos de hambruna concentrados en sectores donde la mayor proporción de personas se clasifica como negra (*Cartagena Cómo vamos*, 2022; Salazar Sierra, 2021).

A lo anterior se suman los graves impactos del conflicto interno en el crecimiento de la pobreza en la ciudad. Durante las décadas de los noventa y el 2000, Cartagena vivió un intenso flujo de personas de las zonas rurales, desarraigadas por la violencia. En particular, barrios como Nelson Mandela surgieron como refugio para muchas de estas víctimas. Ubicada en la periferia de la ciudad, el área se convirtió en hogar para decenas de miles de habitantes, de los cuales la gran mayoría son desplazados (Comisión de la verdad, 2019; Corredor Rodríguez, 2023; Donaldo, 2022).

Las comunidades que se asentaron en este y otros barrios similares están predominantemente compuestas por afrocolombianos e indígenas, reflejando una composición racial diversa que ha enfrentado tanto los estragos de la guerra como las condiciones estructurales de racismo y marginación. Estas personas han sufrido no solo el desplazamiento forzado, sino también la falta de acceso a servicios básicos y oportunidades económicas.

Además, las dinámicas de violencia no cesaron completamente con el desplazamiento. A lo largo de los años, los habitantes de estas zonas marginales han continuado enfrentándose a amenazas por parte de grupos armados ilegales. La creación de iniciativas comunitarias, como proyectos artísticos y educativos, muchos de ellos basados en música folclórica y champeta, han sido fundamentales para fortalecer el tejido social y promover la memoria y la resistencia cultural.

La historia de estos barrios humildes ilustra la compleja intersección de violencia, racismo y marginación económica, que constituye el universo social de la champeta. Si bien la mayoría de los forasteros la asocian con los lugares comunes de lo caribeño, para muchos locales el ritmo está fuertemente relacionado con la marginalidad y la criminalidad. Debido a esa ambivalencia, hablar de la champeta, también conocida como *terapia*, es abordar la forma en que la cultura y la identidad negra en Cartagena, Colombia, evolucionan en medio de las tendencias internacionales de la diáspora, por un lado, y las condiciones locales de desigualdad y prejuicio, por el otro.

El atractivo del ritmo yace en su capacidad de reconfigurar el paisaje musical actual con su vibrante influencia africana. Esto cuestiona

y desafía las normativas sociales establecidas, celebrando la riqueza de su herencia en cada nota y baile (Cueto Quintero, 2017). Por esa razón, existe una clara relación entre las circunstancias alrededor de la champeta y las ideas presentadas por Ochoa Gautier en su análisis del siglo XIX, especialmente en lo relativo a la forma en que las comunidades afrocolombianas han enfrentado la discriminación racial y posicionado su cultura a lo largo de la historia.

Aunque los siglos XIX y XX representan épocas muy diferentes en la historia del país, las narrativas de *blanqueamiento* y mestizaje que negaban o infravaloraban la contribución de la población negra a la construcción de la nación, siguen siendo temas centrales en ambas épocas. La champeta es un ejemplo contemporáneo de cómo la cultura afrocolombiana sigue siendo una fuerza vital en la lucha por la inclusión en Colombia.

Sin embargo, aunque esta música se moviliza contra prejuicios raciales y de clase, también contiene fuertes contradicciones. En la próxima sección se aborda cómo en Cartagena, la complejidad del impacto cultural y socioeconómico de la champeta refleja una dicotomía: aunque es valorada como una expresión de la identidad afro, existe una discrepancia entre su notoriedad, su relativa ganancia comercial y el acceso limitado de la comunidad negra de la ciudad a sus supuestos beneficios.

Champeta, agencia e identidad

En la base de los relatos sobre la champeta, se encuentra la forma en que esta música se consolida como un bastión cultural negro y popular. Las ideas de Michael Veal son útiles para comprender cómo este género musical emerge como una forma de autorreconocimiento y agencia negra. Veal concibe los ritmos diáspóricos como un tejido de discursos, prácticas, saberes y sensibilidades que se vuelven corpóreos y psicológicos, a través de movimientos simultáneos de reinención y mimesis. Dentro de un lenguaje musical multinivel, la remezcla, la reverberación y la fragmentación de la superficie sonora constituyen metáforas individuales y colectivas.

La musicalidad y el ritmo, entonces, transmiten una metáfora social que se proyecta tanto en lo cultural como en lo individual. A través de estas metáforas sociales, el ritmo no solo existe como un tejido acústico, sino que también es un componente de cada rango de lo experiencial. Se convierte, en ese sentido, en una cadencia que expresa la vida en su totalidad. A partir de lo anterior surge una reivindicación política. El ritmo se transforma, en su significado más profundo, en una forma de resistencia a través de la libre expresión corporal (Veal, 2019).

Lo anterior evidencia dónde reside el potencial de la champeta. Fuertemente vinculadas a la cultura negra, las prácticas y cosmovisiones *champetúas* chocan contra las ideologías ortodoxas del mestizaje latinoamericano y la idea generalizada de que la discriminación y la segregación son insignificantes, o incluso están ausentes. Al rechazar los cánones etnocéntricos en favor de un sentido de moda, belleza y orgullo afrodescendiente, los llamados *champetúos* trastornan el mito de la democracia racial y los valores que la respaldan (Cueto Quintero, 2017; Santamaría Alvarado, 2018).

Cierto es que, en medio de un creciente empobrecimiento, muchos jóvenes desfavorecidos la utilizan como una herramienta para resignificar su propia posición en la pirámide social. Un ejemplo muy visible de esto es la reapropiación de la ciudad a través del sonido. El fuerte volumen de la champeta que sale de las zonas marginadas inunda barrios *mejor acomodados*, obligando a sus pobladores a compartir el mismo paisaje sonoro con los pobres, a quienes las calles y los trazados de la ciudad segregan. Con esto, en parte, se demuelen las jerarquías urbanas preestablecidas, pero se crean nuevos choques:

El sonido en estos bailes semiabiertos es tan poderoso que la música puede ser escuchada a kilómetros de distancia [...] Esta música habla de una presencia que los ricos no pueden evitar, un asedio del anochecer al amanecer que recuerda a los adinerados la alteridad de la clase popular. Los sistemas de sonido proveen una forma no espacial de apropiarse del espacio. Usarlo de esta manera es una forma particularmente ingeniosa para que un grupo desposeído ejerza control espacial (Streicker, 1997, p. 116).

A medida que el contacto aumenta las tensiones sociales, la champeta se presenta como un escenario de lucha contra la cultura dominante, en donde el uso del espacio es fundamental. Lo que hace la cultura *champetúa* es reclamar la autoridad moral y política contra diversos agentes de segregación, principalmente porque las grandes empresas y las élites han convertido la lucha contra la champeta en una cuestión de *higiene social*, una política pública que implica un aislamiento físico y simbólico de las personas negras que producen este tipo de música.

La principal estrategia detrás es la caracterización de ciertos barrios como zonas llenas de violencia, abuso de drogas y pobreza (Pérez V. y Salazar Mejía, 2007; Reina-Rozo, 2023). Esta administración del espacio que pretende lograr la supresión de segmentos sociales no deseados, segregá los cuerpos negros y su música dentro un diseño urbano racializado, que a su vez se proyecta en el discurso de la prensa:

En 1999, el coeditor de *El Tiempo*, un periódico conservador, defendió la idea propuesta por el alcalde del Municipio de Malambo, de prohibir la Champeta, argumentando que la Champeta implicaba una “degradación progresiva, desnaturalización y contaminación externa perjudicial” [...] Un alcalde de Cartagena legalizó esta prohibición en 2001. Carlos Díaz Redondo, mediante decreto, prohibió la Champeta, argumentando que esta música era indecente y que sus seguidores eran violentos (Cueto Quintero, 2017, p. 653).

La necesidad de aislar a estas poblaciones está vinculada a procesos históricos de gentrificación que se deben al turismo y al racismo. En medio del crecimiento de la industria del ocio de la ciudad, se otorga una mayor importancia a la apropiación hedonista de cuerpos, cultura y espacio público. Estas formas sensoriales de turismo se vuelven vitales dentro de la imaginación del visitante, con la observación y la escucha como las facetas más deseables de dicha experiencia. En esta línea, el espectáculo de los artistas negros bailando coreografías de champeta en zonas prestigiosas, como la ciudad amurallada, no es el fin del prejuicio, sino una instrumentalización

mercantil del racismo estructural. Fuera del entretenimiento de los viajeros, poco se avanza en la justicia para las comunidades que luchan contra su historial de pobreza y marginación.

Esto produce una situación tensa para la cultura y la población autóctona; la ciudad necesita personas negras para tender camas y manteles y para dar vida a un ideal de sensualidad tropical, pero esta necesidad no va más allá de la dosis de cultura local necesaria para mantener en marcha los motores del turismo. Como afirma Joel Streicker:

Los folletos turísticos que anuncian Cartagena en el extranjero prometen una especie de domesticación. Llamados “pobres” pero “felices” en las pocas partes del texto que mencionan su existencia, los negros se representan visualmente como vendedores de frutas en la playa, bailarines folclóricos en un espectáculo turístico y pescadores recortados contra la puesta del sol, mientras que los turistas se retratan como blancos. Sin embargo, en su mayoría, los negros aparecen en la literatura turística simplemente como parte de las imágenes para la diversión de los turistas, tomando un papel secundario incluso frente a las playas de la ciudad y la arquitectura colonial (1997, p. 122).

El esfuerzo por limitar la presencia negra en el sector turístico, que constituye una inversión considerable de tiempo y recursos por parte de las autoridades locales, depende en gran medida de la segregación de la población no consumidora de los locales comerciales y las áreas públicas. De esta manera, el sector de servicios, la principal actividad económica, se aísla y se reserva para aquellos con un mayor poder adquisitivo, lo cual se codifica de una manera racial. Al final, la cultura, el espacio y la música están vinculados a la discriminación y la desigualdad.

Pero sin importar cuán fuerte es el desprecio en contra suyo, la música y sus seguidores han logrado perdurar. De hecho, su persistencia ha comenzado a socavar el racismo estructural que había mantenido a los artistas negros en el subsuelo del reconocimiento y la política pública. Cada vez más, este ritmo conquista espacios de promoción y financiamiento que requieren la elaboración de una

legislación seria. Lo que está sucediendo con la champeta cartagenera pone de manifiesto cómo la clase, la raza y sus intersecciones siguen desempeñando un papel importante en la producción y el consumo de la cultura.

Paradójicamente, aunque la música muestra una gran capacidad de acción, las desigualdades sociales en torno suyo no pueden ser ignoradas. Según Stuart Hall (2013), el acceso diferenciado a la producción y el consumo cultural entre grupos es la razón principal detrás de las brechas actuales en la representación y la participación política de los pueblos. El contexto de la champeta en Colombia no es ajeno a estas circunstancias. Por el contrario, es interesante analizar la forma en que las inequidades sociales y la promoción de la champeta, entendida como una cultura subalterna, funcionan simultáneamente. Es fundamental explorar cómo esta, más allá de ser una clase de música, se ha convertido en patrimonio, y cómo su industria debe equilibrar la expresión de identidad con las necesidades sociales de la comunidad en la cual se originó.

Reivindicaciones afrocolombianas, desigualdad y promoción de la champeta

El interés en el ecosistema sociocultural afrodescendiente y el valor de la champeta como patrimonio cultural han crecido de manera paralela. En 2011, las Naciones Unidas declararon la champeta como una herramienta para la inclusión social. También el programa *La población afrodescendiente de América Latina*, de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), la destacó como una buena práctica para combatir las desigualdades materiales.

Otro ejemplo significativo es el reconocimiento de la ONG Corporación Champeta Criolla, por su lucha contra la pobreza a través de programas sociales, de educación y empoderamiento cultural (ONU, 2011; Convenio Andrés Bello-OEA, 2020). Esto implica un proceso mediante el cual las instituciones nacionales e internacionales han codificado esta música como patrimonio, dentro de una política de identidad que la ve como ligada a la negritud y la pobreza. Por eso, hablar

de champeta nos permite adentrarnos en cuestiones más amplias de identidad y su impacto en los temas de inclusión social y cultural.

Esto no se limita al terreno de lo oficial, pues la champeta no solo es un mercado o la reivindicación de una población local discriminada, sino la intersección entre la iniciativa privada, la identidad afro y la crítica al enfoque étnico del Estado-nación colombiano, especialmente en el contexto del giro multicultural de los noventa. Para entender esta afirmación, se debe recordar el contexto de las leyes multiculturales en Colombia. Uno de los objetivos reconocidos dentro de esta legislación es poner en la agenda la protección del patrimonio de grupos históricamente menospreciados. La champeta y otros géneros musicales están ganando fuerza debido al interés político en protegerlas como formas autóctonas de cultura.

La expresión más perentoria de esto es el intento del Gobierno de convertir a la champeta en Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, un esfuerzo en el que están fuertemente involucradas organizaciones locales y nacionales (*El Universal*, 2018). De hecho, el Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena (IPCC) ha extendido una invitación a ciudadanos, entidades e instituciones para participar en un Plan Especial de Salvaguardia (PES) que se ajusta a los programas gubernamentales nacionales de protección del patrimonio, lo que, por supuesto, implica un considerable gasto (*ibid.*, 2022).

Este interés oficial crece de forma paralela al éxito económico de la industria *champetúa*. La construcción de archivos digitales que registren las varias décadas de experiencia de esta industria y que creen, de paso, ganancias para los artistas y productores, es significativa para la memoria cultural. La inclusión de Las Emperadoras de la Champeta en *streamings* como Deezer y Spotify, y de la OMR en YouTube, son un ejemplo de la importancia que las iniciativas privadas y los nuevos medios informáticos tienen a la hora de consolidar a los artistas emergentes, que están produciendo música dentro de contextos deprimidos y de difícil acceso.

Según la Cuenta Satélite Cultural de 2020 —una herramienta del Gobierno para la medición económica de las industrias culturales— el campo de la música colombiana ha experimentado un crecimiento general debido a la proliferación de plataformas virtuales.

Gracias a la relativa facilidad proporcionada por la tecnología, hay un auge en la producción, circulación y consumo de música tradicional y alternativa. Este constituye, en última instancia, el principal factor que Abril y Soto señalan para el auge de la champeta. Hoy en día, el objetivo es preservarla, asegurando su rentabilidad como *bien cultural* (Abril y Soto, 2004).

Sin embargo, al igual que sucede con el resto de la música afro-colombiana, los problemas económicos y sociales de las comunidades marginadas de la ciudad empeoran al mismo ritmo en el que se apoya a la champeta y se amplía su mercado. ¿Qué debemos pensar al respecto? Raju Das (2020) nos recuerda los riesgos que subyacen con la omisión de las relaciones de clase existentes en la formulación de políticas reivindicatorias y de procesos de empoderamiento cultural. Si las condiciones de vida reales de las comunidades no se benefician del emprendimiento y el apoyo estatal, entonces el efecto positivo de la promoción basada en la identidad es, de hecho, mucho menor de lo esperado. Lo que está sucediendo en Colombia en este momento es un triste recordatorio de que la injusticia económica y cultural nunca están separadas, sino que se refuerzan mutuamente y de modo dialéctico.

En el caso de Cartagena, gran parte del problema radica en la prevalencia de visiones esencialistas que sobrevaloran el impacto de la champeta como expresión de identidad y parecen ignorar el limitado acceso que tienen las mayorías negras a los beneficios de su florecimiento. Escenarios como este son la razón por la cual Adolph Reeds (2018) nos advierte sobre los peligros del esencialismo estratégico. El riesgo involucrado en una política de identidad abstracta y homogénea para los habitantes negros de la ciudad es el de omitir dinámicas a nivel microsocial, que presentan muchos más matices y desniveles.

Mientras los empresarios se vuelven prósperos, las audiencias siguen siendo pobres; mientras los artistas y agentes culturales obtienen una parte del presupuesto oficial, se descuida una inversión social más significativa; mientras los hoteles venden la champeta como una música cosmopolita, los conciertos en los barrios marginales siempre están bajo el asedio de las autoridades policiales.

Lo que está sucediendo en Cartagena nos dice que ha llegado el momento de dejar de entender la agencia como un conjunto prefabricado de demandas socioculturales, para centrarse más en cómo evolucionan la identidad y las necesidades de los habitantes de la ciudad a medida que evolucionan las condiciones circundantes de la champeta. Los investigadores interesados en la actualidad del mundo *champetío* deberían preguntarse mucho más sobre el porqué y cómo se reproducen las desigualdades materiales incluso en el horizonte del empoderamiento simbólico y si las mayorías desfavorecidas de Cartagena realmente están recibiendo su porción del pastel.

Mientras la inversión en manifestaciones culturales crece, no hay una política seria para el desarrollo sostenible de las partes de la ciudad donde viven esas mayorías. En las barriadas de las periferias, solo el 4,6 % de estos *champetíos* tienen acceso a agua potable y solo el 2 % de ellos tiene un sistema de alcantarillado. Como se ha visto anteriormente, parte del problema es el flagrante racismo que normaliza la pobreza de los afrocolombianos.

Otro aspecto es cómo la champeta ha sido reappropriada y convertida en una expresión cuyo significado contracultural se ha diluido. Si analizamos, por ejemplo, la actuación de una artista internacional como Shakira en el espectáculo de medio tiempo del Super Bowl de 2020, queda claro que ahora el género se trata de mucho más que de cuestiones de resistencia afrodescendiente. Podríamos preguntarnos en qué medida ese espectáculo representa eso que Robin Moore llama la *nacionalización* de la negritud, pues el caso actual de la champeta guarda relación con los usos que la vanguardia internacional ha hecho de la música negra en toda América Latina, especialmente en países como Cuba y Brasil, donde la alta visibilidad y circulación de un género específico constituye una reappropriación comercial de la cultura tradicional afrodescendiente.

En el caso particular de la champeta, este proceso se expresa, entre muchas otras formas, en el auge de la escena musical *champetúa* en la Bogotá de la última década (Ordoñez Tello, 2019). Peter Wade analiza cómo esta nacionalización ha logrado posicionar a los ritmos afrodescendientes de las cuencas del Pacífico y del Caribe como la música nacional por excelencia (Wade, 2000; Moore, 1997).

Ahora vemos que las ferias del turismo en Colombia se llenan de bailarinas típicas uniformadas con los colores de la bandera nacional, maracas y otros símbolos que antes se consideraban meramente étnicos. Desde esta perspectiva, sería interesante preguntarse si la creciente inversión pública y privada en esta música responde a estos mismos circuitos *nacionalizadores* de creación y circulación musical, a pesar del gran esfuerzo de la gente del común por proteger su cultura de los políticos y hombres de negocios.

El problema con esta dinámica de apropiación es cómo la hegemonía blanco-mestiza produce imágenes falsificadas y perjudiciales de sus contrapartes racializadas y subalternas. Convertir la champeta en una música nacional sin ninguna crítica, no más que una entraña alegra y pintoresca al mestizaje, contribuye a prolongar los imaginarios racistas del negro despreocupado y bailarín, que se traducen en la exclusión afrocolombiana del desarrollo económico y la participación política real. Cuando el arte autóctono se lleva a entornos superfluos, despojado de su auténtico grosor emocional e intelectual, separándose luego de sus productores originales, el ciclo vicioso de invisibilidad y pauperización continúa reproduciéndose.

En síntesis, este apartado resalta las contradicciones persistentes del multiculturalismo en Colombia, particularmente en el caso de la champeta en Cartagena. Aunque hay discursos de empoderamiento y reconocimiento cultural, estos coexisten con la reproducción de desigualdades estructurales. Como lo sugiere la UNESCO (2009), la pobreza y la exclusión siguen afectando la política educativa y cultural, sin que el elogio a las expresiones culturales populares logre transformar las condiciones materiales de vida de estos sectores vulnerables.

La política de inclusión es, de hecho, uno de los campos más afectados por estos desequilibrios. A pesar de avances en el reconocimiento de la diversidad, muchas comunidades afrodescendientes continúan marginadas. El mercado cultural y las políticas identitarias, lejos de ser neutrales, actúan como agentes que pueden reproducir privilegios y exclusiones. En suma, la cultura afro continúa siendo clave para la identidad nacional, pero su valoración debe ir más allá de lo simbólico para incidir en la transformación real de las

estructuras de exclusión. El archivo afrodescendiente, en tanto espacio de memoria y disputa, debe ser repensado como herramienta crítica y no solo como celebración. Por ejemplo, se puede pensar en estas encrucijadas a partir de expresiones más innovadoras, como las de Dawer x Damper, cuyo trabajo afrofuturista amplía las posibilidades del universo musical negro, desafiando estereotipos de masculinidad y raza.

Extendiendo el archivo musical negro en Colombia: explorando el afrofuturismo

La diversidad musical en Colombia refleja la riqueza de las expresiones en las comunidades afrocolombianas, que abarcan géneros que van desde el bullerengue hasta el currulao. Cada una de estas manifestaciones representa tanto las distintas regiones del país como diversos aspectos culturales, desempeñando un papel fundamental en la representación y comprensión de su identidad. Esta diversidad es un testimonio de su tenacidad y resistencia. Sin embargo, esta dinámica también conlleva transformaciones.

El auge de la música urbana en Colombia, incluyendo géneros como el afrobeat y el hip hop, comenzó a consolidarse en la década de 1990 y experimentó un crecimiento significativo en el año 2000. Durante este tiempo, artistas como Los Calvos, Flaco Flow y Melanina, entre otros, jugaron un papel crucial en la popularización de estas músicas, que impulsadas por influencias tanto locales como internacionales, se destacaban en escenarios urbanos y captaban la atención de jóvenes, en diversas ciudades del país. Un ejemplo reciente de estas nuevas tendencias es el álbum *Donde Machi* del dúo Dawer x Damper, originario de la ciudad de Cali. Según una nota publicada en *El País* de España, este álbum debut, lanzado en noviembre de 2022, ha sido aclamado como uno de los mejores trabajos musicales en español de ese año. La revista *Rolling Stone* incluso lo clasificó como una revelación, compartiendo reconocimiento con

artistas de renombre como Rosalía y Bad Bunny. La singularidad de este álbum radica en su capacidad para fusionar elementos de rap, cumbia, marimbas y sonidos electrónicos en una propuesta musical verdaderamente única (Osorio, 2023).



Código QR para acceder a la lista de reproducción de Dawer x Damper en Spotify.

El grupo, que empieza a abrirse camino en un medio tan difícil como la música alternativa colombiana, ha encontrado en diversas plataformas los medios de difusión necesarios para compartir su archivo musical, marcado por una aguda crítica social. Un tema como *Quilo*, por ejemplo, aborda cuestiones políticas y sociales: reflexiona sobre ciertos aspectos de la estética de calle, que con frecuencia glorifica aspectos como el consumo de drogas, la prostitución y la violencia. En el video, el dúo hace un llamado a la conciencia social y resalta la importancia de las comunidades negras en la construcción de un futuro más inclusivo y pacífico (Dawer x Damper, 2020). Sin embargo, el impacto de Dawer x Damper no se limita a su música. El dúo abraza y promueve el concepto del afrofuturismo, un movimiento artístico que se enfoca en la creación de futuros posibles para las comunidades de la diáspora.

Juan David Reina-Rozo (2023) define el afrofuturismo como un movimiento cultural, artístico y político que surgió como una respuesta a la historia de opresión y marginalización de las comunidades afrodescendientes en los Estados Unidos y en la diáspora africana en general. Su objetivo principal es imaginar y crear futuros alternativos que desafíen las narrativas hegemónicas y ofrezcan nuevas perspectivas sobre la identidad negra. De acuerdo con el autor, el término fue acuñado por el crítico cultural Mark Dery en su libro *Flame Wars: The Discourse of Cybersculture* en la década de los

noventa. El afrofuturismo se basa en la idea de que la especulación es una herramienta poderosa para cuestionar las estructuras de poder existentes. En sus narrativas, los elementos de tecnología avanzada y ciencia ficción se usan para imaginar mundos en los que las comunidades negras tienen un papel prominente en la ciencia y la innovación. Como corriente, abarca una amplia gama de expresiones, incluyendo la música, la literatura, el cine, el arte visual y la moda.

Eso explica por qué el trabajo de Dawer x Damper es puro pastiche urbano, un gran sentido del estilo e invención de un mundo *otro*, en donde el futuro ya está aquí. La moda y los cortes de cabello, radicales para escenarios que, como el colombiano, todavía pueden ser conservadores, muestran una abierta rebeldía contra la poética del *macho duro* que a menudo impregna la cultura urbana contemporánea. En la próxima imagen, extraída del video musical de *Quilo*, hay una clara influencia del afrobeat y la moda contemporánea africana. La pose del grupo es confiada y unida, sugiriendo solidaridad y fuerza colectiva, temas comunes en el afrofuturismo, donde la comunidad y la colaboración son esenciales para la visión de un mundo negro empoderado y autodeterminado.



Still del video de YouTube *Quilo* de Dawer x Damper.

En este caso, la moda es una viva manifestación de la fusión entre herencia cultural y visiones futuristas innovadoras. No es solo una corriente de diseño, sino una poderosa declaración de identidad, cultura y de las posibilidades ilimitadas de la imaginación. En esta moda, los elementos tradicionales africanos, como patrones y telas, se integran con diseños modernos y futuristas, incluyendo el uso de materiales metálicos o estampados digitales. Este enfoque crea una tendencia a la vez reconocible y revolucionaria, que mira hacia atrás en la historia, a través de un lente progresista, y hacia un futuro que celebra abiertamente la singularidad, la innovación y el poder de la negritud.

La apariencia del cabello es un elemento poderoso de expresión y significado. No es solo una cuestión de porte, sino que representa una mezcla compleja de identidad, resistencia histórica y un puente hacia futuros posibles y emancipados. En este contexto, el cabello puede ser un lienzo para la representación de narrativas futuristas y reimaginaciones de la diáspora, al tiempo que mantiene una conexión profunda con las raíces ancestrales. Estos peinados a menudo incorporan estilos tradicionales africanos como trenzas, rizos y patrones intrincados, a la vez que añaden elementos futuristas o de ciencia ficción que expanden el significado cultural del cabello. La inspiración para estos peinados puede encontrarse en la historia de las mujeres esclavizadas que los usaban como mapas de escape, codificando rutas y mensajes en las complejidades de sus trenzas. Este acto de resistencia se transforma en una declaración de autodeterminación y agencia.

La reimaginación del cabello también sirve como una forma de celebrar la belleza natural de lo negro y puede verse como una respuesta a los estándares occidentales que históricamente han menospreciado los rasgos físicos de los africanos. En *Quilo*, la moda muestra desde trenzas intrincadas hasta cortes naturales y cada uno refleja una mezcla de tradición y futurismo. Las trenzas pueden verse como un guiño a la ancestralidad, mientras que los estilos más atrevidos y modernos representan una visión vanguardista.

La vestimenta del grupo, con su paleta de colores neutros y la elección de prendas holgadas y estructuradas, refleja una estética

que es simultáneamente atemporal y moderna. Esta elección de moda podría interpretarse como una declaración de desafío a las narrativas tradicionales, un aspecto central, que busca establecer nuevas formas de expresión que rompen con las expectativas convencionales. Por último, los participantes emanan una actitud de orgullo y confianza, lo que puede reflejar la reivindicación de la cultura y la identidad negras con estos ropajes. Los individuos podrían ser vistos como representaciones de cómo la imaginación y la especulación no solo visionan, sino que activamente construyen un futuro donde las personas negras son protagonistas y creadores de su propio destino.

Una cosa más que logran a través del video es defender su visión artística dentro de una sociedad donde la estigmatización de lo diferente es algo cotidiano. En un contexto donde asumirse como negro está marcado por el menosprecio y la burla, Dawer x Dampar se convierten en grandes portavoces de un fuerte mensaje de autovalidación. La letra de la canción nos habla de una experiencia de acoso y perfilamiento racial que resulta común para los jóvenes negros de los barrios más humildes, en especial cuando intentan expresarse a sí mismos en las intolerantes calles y avenidas de las ciudades colombianas:

No saben por qué es que me equivoqué
No soy raro y ¿qué fue?, me equivoqué
¿Vos creés que soy un alien o qué?
Oye, tú tranqui que yo quilo
¿Cuál visaje? Suélteme el drill
¿Qué pasa, pri'? Mejor es que se baje aquí
¿Cuál visaje? Suélteme pri'
¿Qué pasa aquí? Mejor es que se baje aquí.

La expresión *tú tranqui, yo quilo*, que da origen al título de la canción, es una frase coloquial que se utiliza en contextos informales, especialmente entre los jóvenes. *Quilo* es una abreviación de tranquilo y forma parte de un juego de palabras típico del lenguaje casual que se emplea, generalmente, para calmar o tranquilizar a

alguien, indicando que no hay motivo para preocuparse porque la situación está bajo control. Al decir: “tú tranquilo, yo me ocupo”, se transmite confianza y seguridad. Además, en situaciones de posible peligro o confrontación, “tu tranqui, yo quilo” puede usarse de manera estratégica para desarmar a un posible contendiente o atacante. Al utilizar esta expresión, se busca apaciguar la situación y reducir la tensión, sugiriendo que no es necesario escalar el conflicto.

Desviar posibles agresiones es fundamental, considerando especialmente que la violencia racial ha sido una problemática persistente en toda la nación. Esta violencia refleja las profundas desigualdades y la discriminación hacia las comunidades afrocolombianas, manifestándose en diversas formas, desde lesiones físicas hasta la exclusión socioeconómica y cultural. Músicos como Dawer x Damper visibilizan y confrontan este marcado racismo. Sus obras no solo documentan las experiencias de las comunidades afectadas, sino que también ofrecen un espacio para la reflexión y el diálogo. Así, sus obras se convierten en una herramienta vital para la transformación social y la lucha por la justicia.

En la próxima imagen (sacada del mismo video), el mensaje: “¿Vos creés que soy un alien o qué?”, acompañado del nombre Dawer x Damper puede ser interpretado como una respuesta provocadora a las críticas o malentendidos sobre el arte afrofuturista. Dentro de esta producción, donde se celebra la diferencia y se exploran conceptos que van más allá de las convenciones tradicionales, este mensaje puede significar una reivindicación de la propia singularidad. Se desafía a los espectadores a reconsiderar sus percepciones y prejuicios sobre lo que es *alien* o ajeno. Es una invitación a expandir el entendimiento y aceptación de expresiones que quizás les resulten novedosas o inusuales. Para un posible crítico, el uso del término *alien* podría interpretarse metafóricamente como algo extraño o no familiar. La respuesta del cartel sugiere una confrontación contra la visión de lo africano o afrodescendiente como *otro* o exótico dentro de la cultura *mainstream*, reforzando el punto de vista de que lo afrofuturista, aunque puede parecer diferente y nuevo, es una legítima y rica expresión cultural que desafía y extiende los límites de lo que comúnmente se considera moda o arte.



Still del video de YouTube *Quilo* de Dawer x Damper.

Puesto que se dedican a cuestionar y redefinir el racismo, los códigos de misoginia y masculinidad tóxica presentes en gran parte de la cultura urbana, se puede decir que el compromiso en *Quilo* de Dawer x Damper va más allá de la moda o la esfera musical. Su álbum desafía las convenciones a través de sus videos, fomentando una visión más inclusiva y progresista de lo que implica ser un hombre negro en un país como Colombia (Chaparro Santana, 2023).

Al considerar el afrofuturismo, estas nuevas manifestaciones culturales interactúan con las complejas dinámicas de violencia racial y discriminación: el multiculturalismo, el conflicto armado, la autonomía y la inclusión han definido la lucha de las comunidades negras en Colombia. Aunque el Estado promueve la diversidad, a menudo impone restricciones que limitan la plena expresión. A pesar del auge de géneros musicales y una mayor visibilidad, estas comunidades siguen enfrentando la apropiación y dilución de su cultura.

Las expresiones afrodescendientes se han integrado en la identidad nacional, pero a menudo de manera superficial y excluyente. La inversión en la cultura, tanto pública como privada, suscita dudas sobre si realmente beneficia a estos pueblos o si, en cambio, socava sus esfuerzos por preservar su patrimonio. En resumen, aunque la cultura negra ha ganado prominencia, aún enfrenta importantes desafíos relacionados con la apropiación y la comercialización que perpetúan estereotipos negativos.

Conclusiones, oportunidades y desafíos

Los conceptos sobre memoria cultural aquí abordados proporcionaron el marco teórico para comprender las múltiples capas de significación que adquieren las expresiones musicales, literarias y culturales afrocolombianas. La noción de memoria como un entramado dinámico en el que interactúan recuerdos colectivos, relatos oficiales y resistencias sociales, permitió establecer la base para analizar tanto las narrativas de archivo como las disputas por la representación. Este punto de partida teórico fue clave para situar la discusión en el ámbito de las artes y en el conjunto más amplio de procesos socioculturales y políticos.

Tal marco conceptual se nutrió con el examen del archivo como instrumento de identidad y reivindicación de derechos. La revisión de fuentes históricas, novelísticas, poéticas y pictóricas mostró que estas colecciones, físicas o digitales, no son simples depósitos de datos, sino espacios activos de negociación, pues en ellos se visibilizan las batallas por el reconocimiento, se codifican relatos de lucha y se revelan, a la vez, las tensiones con las narrativas dominantes de nación.

En este sentido, quisiera señalar las fecundas oportunidades que se avizoran para los estudios afrocolombianos, muy en especial, si se piensa en las posibilidades que conllevan todos estos archivos digitales y multimodales. Estas posibilidades son vastas y transformadoras. Para comenzar, la digitalización facilita el acceso a los documentos y permite, a expertos de todo el mundo, consultar materiales que anteriormente estaban limitados a lugares específicos. Esto es especialmente relevante para los investigadores en

regiones remotas o con limitaciones de movilidad, lo cual democratiza el conocimiento y posibilita investigaciones colaborativas y transdisciplinarias.

Además, las herramientas avanzadas que facilitan el análisis de grandes volúmenes de texto, permiten identificar patrones y conexiones que serían difíciles de detectar manualmente. Por ejemplo, se pueden analizar corpus literarios para identificar temáticas recurrentes, influencias y cambios en las representaciones discursivas a lo largo del tiempo. Estos métodos pueden revelar nuevas perspectivas de estudio.

La interactividad es otra ventaja crucial. Los archivos digitales pueden incluir plataformas interactivas donde los usuarios pueden contribuir con sus propios materiales o anotaciones, creando un espacio de conocimiento colaborativo y en constante expansión. Esto es particularmente valioso para preservar y difundir las tradiciones orales y culturales de las comunidades, al permitir que las mismas participen activamente en la construcción y curación de su historia. Al final, la multimodalidad, que integra texto, audio, video e imágenes, enriquece la experiencia estética e investigativa. Los estudiosos, activistas y artistas pueden beneficiarse enormemente de la inclusión de grabaciones, mapas interactivos y representaciones visuales. Esto permite una comprensión holística y matizada de la historia de estos pueblos, destacando las fuentes escritas y las expresiones vivas.

No todas las posibilidades de investigación se agotan en el estudio formal del archivo. El campo de la recepción y utilización de estas bibliotecas y colecciones digitales es un terreno fértil y poco explorado todavía. Realizar una etnografía sería fundamental para un análisis *desde abajo* del uso de los archivos digitales y multimodales. Dichas investigaciones podrían explorar cómo diversas comunidades acceden, interpretan y utilizan estos recursos, y cómo influyen en la educación y la construcción de identidad. Esta aproximación enriquecería la comprensión del impacto de la digitalización en la preservación y difusión de la cultura afrocolombiana, además de ofrecer más luces sobre la dimensión pedagógica de la memoria y su posible utilidad para superar las carencias educativas que asolan a dichas comunidades.

Pero a la par de estas oportunidades, se siguen presentando serios desafíos, sobre todo en el terreno de la música y las tradiciones culturales. Estos desafíos parecen contradecir la gran explosión del archivo en Colombia y el avance en el reconocimiento de lo afro en este país. Sin duda alguna, los límites y posibilidades de lo afrocolombiano se han venido expandiendo constantemente durante las últimas décadas pero, ¿qué hay de la supervivencia del racismo estructural dentro de las nuevas formas de conflicto?

En su estudio sobre las falencias del proyecto multicultural en Colombia, Irene Vélez Torres analiza la interconexión entre el fenómeno del desplazamiento interno en Colombia y la riqueza de la diversidad étnica en el país, enfocándose en las insuficiencias inherentes al enfoque multicultural. A pesar de que Colombia se proclamó como una nación multiétnica en la Constitución de 1991, las estadísticas revelan que, durante la primera década del siglo XXI, los sectores más afectados por el desplazamiento y la guerra han sido los indígenas y afrodescendientes (Agudelo, 2005; Vélez Torres, 2013).

La autora argumenta que el multiculturalismo en Colombia sigue fallando en dos aspectos cruciales: la insuficiente capacidad para abordar de manera diferenciada a la población étnica y la poca comprensión de la marginación y violencia que la misma ha sufrido. Esta ausencia y falta de capacidad representan obstáculos significativos para la justicia social desde una perspectiva política. Gran parte del problema es que, aunque se reconoce que estos pueblos sufren gravemente por los impactos del conflicto y el racismo estructural, la atención se ha centrado mayoritariamente en la condición general de víctimas. Esto contradice, por vía de las actitudes paternalistas, el principio de reconocimiento y respeto de la diversidad consagrado en la Constitución y evidencia una tensión entre las políticas formales y la práctica social. En resumen, pese a la representación multicultural, la narrativa predominante no aborda de manera efectiva las experiencias y necesidades específicas de estos grupos.

También Anthony Dest señala los retos enfrentados por estas comunidades. En su análisis, el punto de partida es el mismo de Vélez Torres: la Constitución Política de Colombia de 1991 marcó la

oficialización del multiculturalismo al reconocer la diversidad étnica y cultural del país y gracias a ello se implementaron medidas específicas para abordar las necesidades de comunidades negras, indígenas y Rom. Este enfoque incluyó la obtención de títulos de propiedad colectiva, representación especial en el Congreso y otras políticas de acción afirmativa. Sin embargo, la intensificación de la guerra también coincidió con la disminución del interés estatal en la implementación de políticas multiculturales.

Lo que Dest (2020) denomina como multiculturalismo neoliberal se convirtió en un guion insostenible que moldeó el poder discursivo del Estado. Aunque inicialmente parecía desafiar las bases racistas y excluyentes del Estado-nación, terminó limitando el activismo basado en los derechos, al establecer parámetros y condiciones. Este fenómeno, que el autor define como *el negro permitido* y *el indio permitido* indica cómo ciertas expresiones de los movimientos afrodescendientes e indígenas se aceptaron, siempre que se mantuvieran dentro de límites definidos por el proyecto neoliberal.

Cabe preguntarse entonces, ¿hasta qué punto se insertan manifestaciones más recientes como el afrofuturismo caleño en estas dinámicas?, ¿hasta qué punto rompen con ellas? La interacción compleja entre el multiculturalismo, el conflicto armado, la autonomía y la inclusión ha dado forma a la participación de las comunidades negras e indígenas en Colombia. La dialéctica entre estos elementos refleja la pugna constante por el reconocimiento y la resistencia frente a un país que, aunque oficialmente abrazó la diversidad, impuso limitaciones y condiciones a su expresión.

Mientras estos procesos continúan y nuestra comprensión de los vaivenes de la diversidad y el reconocimiento se enriquecen, el menosprecio y naturalización de la pobreza que sufre la población negra en Colombia se mantiene. ¿Para qué este auge del archivo si la cultura negra, pese al aumento de libros, documentos, obras y géneros musicales específicos, y de la ampliación de los límites de su participación en la vida nacional, todavía enfrenta desafíos más amplios relacionados con su realidad diaria? Sobre todo, de cara a esta realidad, ¿qué decir respecto a la apropiación y la descontextualización de su patrimonio inmaterial?

Como se ha dicho antes, estos saberes vivos, en su conjunto, son susceptibles de ser apropiados y presentados de manera comercial, lo que contribuye a la falsificación de imágenes y recreación de estereotipos. Aquí se ha observado cómo la *nacionalización* de la negritud, un proceso que ha ocurrido durante décadas, ubica las expresiones afrodescendientes en el centro de la identidad nacional, pero a menudo de manera superficial y elitista. La inversión pública y privada en el arte negro, incluyendo expresiones musicales, plantea interrogantes sobre si dicho esfuerzo responde a estos patrones de nacionalización. Puede que este crecimiento económico socave los esfuerzos de la comunidad por preservar y proteger su herencia intangible.

Respondiendo a las actuales circunstancias, este estudio insiste en el deber de examinar cómo la defensa de la diversidad puede estar entrelazada con la persistencia de desigualdades. Independientemente de los logros alcanzados en la lucha contra el racismo; la pobreza y la exclusión siguen afectando a las comunidades afrodescendientes en Colombia. Sin embargo, la cultura afro, en su diversidad, sigue siendo un elemento vital que contribuye a nuestra riqueza e identidad. Existe una conexión directa entre el auge del archivo cultural negro y el tímido pero creciente respeto por la diversidad étnica y el multiculturalismo.

A pesar de los aspectos positivos, la construcción de un archivo sólido puede ser concomitante con las inequidades en el plano social. La atención prestada a las contribuciones afrodescendientes puede ser indicativa de desafíos más amplios en términos de un reconocimiento real y una auténtica valoración. Tristemente, cuando este legado se instrumentaliza, puede dar lugar a una representación distorsionada que perpetúa visiones reduccionistas.

Al igual que ocurre con las limitaciones en la atención diferenciada hacia las poblaciones étnicas en el contexto del desplazamiento y el conflicto, las comunidades afrodescendientes podrían enfrentar desafíos significativos para preservar y promover adecuadamente su herencia, su creación y su archivo. En el pasado, esto se debía a una falta de recursos, acceso a oportunidades o reconocimiento institucional. Hoy en día, la situación es más compleja:

hay medios, atención e inversión siempre y cuando estos elementos funcionen dentro de las lógicas de la integración multicultural. En otras palabras, la construcción de un archivo negro en Colombia ayuda a combatir la marginación de estas comunidades y al mismo tiempo, crea una forma desigual de acceder al tesoro inmaterial que se alberga en sus espacios.

Esta contradicción obedece a la evolución histórica de la diversidad en Colombia. En el pasado, la falta de preservación y documentación de este caudal creativo e intelectual era un reflejo de sistemas que pasaban por alto o subestimaban las contribuciones de los afrodescendientes. Para abordar estas falencias, fue crucial implementar políticas culturales inclusivas que respaldaran el archivo de estos legados. No hay duda de que este objetivo se logró, al menos hasta cierto punto.

Ahora que la memoria negra se parece a la ceniciente de la historia, subiendo en la escalera social, su aparente solidez nos obliga a movernos de lugar: ya no basta con denunciar los vicios de la exclusión y la discriminación racial; el escenario actual nos fuerza a cuestionar de qué hablamos cuando hablamos de inclusión afrodescendiente en Colombia. Por eso, más allá de documentar, el archivo debe ser repensado desde una perspectiva crítica, atenta a sus usos sociales, a las prácticas de recepción comunitaria y a los efectos pedagógicos de la memoria. El archivo no debe ser solo un espejo que refleja la diversidad, sino una herramienta que confronte las desigualdades persistentes.

Lista de imágenes y códigos QR

Código QR para acceder a <i>Bojayá: La guerra sin límites</i> [Documental].	34
Código QR para acceder a la novela <i>Ingermina o la hija del calamar</i> de Juan José Nieto Gil (único expresidente afro de Colombia). Biblioteca Digital de Bogotá.	35
<i>Still</i> del video de YouTube del proceso creativo de <i>Candelario Obeso: en clave de hip hop</i> (Grupo Palentura, 2016).	36
Código QR para acceder al video <i>Candelario Obeso: en clave de hip hop</i> (Grupo Palentura, 2016).	37
Código QR para acceder al sitio <i>Totó la Momposina</i> (BADAC, Universidad de los Andes).	37
<i>Totó la Momposina y sus tambores</i> [Afiche].	38
Código QR para acceder al <i>Archivo Fotográfico Digital del Proceso de Comunidades Negras</i> (PCN).	39
<i>San Pedro Claver con dos niños esclavizados</i> [Pintura, Escuela Neogranadina]. Anónimo. (Siglo xviii).	46
Código QR para acceder a la imagen: Henry Price (1852). <i>Retrato de una negra</i> (Provincia de Medellín) [Acuarela sobre papel].	50
Código QR para acceder a la imagen: Liliana Angulo (2007). <i>Proyecto Presencia negra</i> [Fragmento].	50
Código QR para acceder al Museo Afro de Colombia.	56
Carátula del libro <i>Cuentos y arrullos del folclor afrocolombiano</i> (2020). M. P. Moreno (Ilustradora).	62
Código QR para acceder al sitio <i>2020 año Manuel Zapata Olivella</i> . Instituto Distrital de las Artes.	82

<i>Manuel Zapata Olivella: Vida y obra a disposición del mundo</i> (2020). Univalle, Biblioteca Virtual Zapata Olivella.	83
<i>Antología de mujeres poetas afrocolombianas</i> (2010). Biblioteca Digital del Banco de la República.	85
Código QR para acceder a la <i>Colección Negros y Esclavos</i> . Archivo General de la Nación.	105
Código QR para acceder a la lista de reproducción de Golpe Malibú en Spotify.	110
Código QR para acceder a la imagen: <i>Bords de la Magdelaine. Le bal du petit ange (Orillas del Magdalena. El baile del angelito)</i> [Acuarela sobre papel]. François Désiré Roulin. (ca. 1823).	114
Portada de <i>Amérique équatoriale : son histoire pittoresque et politique, sa géographie et ses richesses naturelles, son état présent et son avenir</i> . Don Enrique Vizconde Onffroy de Thoron. París: Jules Renouard, 1866.	116
Código QR para acceder a la lista de reproducción de Los Gaiteros de San Jacinto en Apple Music.	123
<i>Still</i> del video de YouTube de Los Gaiteros de San Jacinto (2016). En Vivo, en el Kennedy Center, D.C.	124
Código QR para acceder al canal de Jhonny Rentería Martínez en YouTube.	126
<i>Still</i> del canal de YouTube de Jhonny Rentería Martínez (2017). "Bulla y Tambó. Al son de María la Baja".	127
Código QR para acceder a la lista de reproducción de Las Emperadoras en Spotify.	133
<i>Still</i> del video de YouTube de Jeivy Dance. <i>Se te acabó la película</i> . (En vivo en Las Antenas).	135
Código QR para acceder a la lista de reproducción de Dawer x Damper en Spotify.	152
<i>Still</i> del video de YouTube <i>Quilo</i> de Dawer x Damper.	153
<i>Still</i> del video de YouTube <i>Quilo</i> de Dawer x Damper.	157

Referencias

- Abello Vives, Alberto. (2015). Introducción. En Avello Vives, Alberto y Flórez Bolívar, Francisco (Eds.). *Los desterrados del paraíso. Raza, pobreza y cultura en Cartagena de Indias* (pp. 6-9). Instituto de Cultura y Turismo de Bolívar; Icultur; Gobernación de Bolívar.
- Abril, Carmen y Soto, Mauricio. (2004). *Entre la champeta y la pared: El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena*. Observatorio del Caribe Colombiano.
- Acosta Orjuela, Lizeth. (2021). *Escuela Popular de Arte: Institucionalización de la música tradicional colombiana en las décadas de 1970 y 1980* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional Universidad Nacional de Colombia. Disponible en: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/82122>
- Aguado, Marino. (Director). (2020). *Zapata, el Gran Putas* [Documental]. Emitido el 12 de octubre por Telepacífico. Consultado el 24/04/2024. Disponible en: <https://telepacifico.com/veo/zapata-el-gran-putas/>
- Agudelo, Carlos. (2005). *Retos del multiculturalismo en Colombia: política y poblaciones negras*. La Carreta Editores; Institut de Recherche pour le Développement; ICANH-Iepri.
- Alemán Padilla, Máximo; Medrano, Moisés; Daniels, Joce. y otros. (2011). *Candelario Obeso: Una apuesta pedagógica, estética y social*. Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico (IDEP); Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Álvarez, Rubén Darío. (21 de mayo de 2017). “Músicos de la champeta se sienten atacados”. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/cartagena/musicos-de-la-champeta-se-sienten-atacados-253520-CVEU364457>
- Álzate González, Camilo. (2 de mayo de 2022). “20 años después de la masacre, Bojayá sigue sin enterrar sus dolores”. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/colombia-20/conflicto/20-anos-despues-de-la-masacre-bojaya-sigue-sin-enterrar-sus-dolores/>

- Amplificado.tvHD. (2 de junio de 2012). *Golpe Malibu / Ribera Lobana: Amplificado (Festival Nacional de la Tambora)* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=zTV9KBUN65A>
- Anaya, Rosember; García, Yamira; Valdés, Yesica y otros (30 de septiembre de 2022). “Onda Pacífica: San Jacinto, música y tejidos para resistir a la guerra”. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/la-resistencia-de-la-guerra-en-san-jacinto-bolivar-montes-de-maria-programa-de-onda-pacifica/>
- Archivo General de la Nación. (2024). *Fondo de Negros y esclavos*. Disponible en: <https://www.archivogeneral.gov.co/consulte/negros-y-esclavos>
- Ariza, Rosario y Rambal, Ronald. (2009). *Plan estratégico de consolidación y entrada a nuevos mercados: La champeta como producto cultural colombiano en Panamá*. Disponible en: <https://repositorio.utb.edu.co/bitstream/handle/20.500.12585/3048/0054048.pdf>
- Arroyo, Joe. (2 de septiembre de 2009). *No le pegue a la negra*. [Video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PqMLPeL8aj4>
- Arteaga, José. (23 de abril de 2015). “Fania All Stars: Libreto para un desastre”. *Los Desvelados Literarios*. <https://losdesveladosliterarios.blogspot.com/2015/04/fania-all-stars-libreto-para-un-desastre.html>
- Artel, Jorge. (2010). *Tambores en la noche*. Ministerio de Cultura.
- Assmann, Aleida. (2008). Canon and archive. En Erll, Astrid y Nünning, Ansgar (Eds.). *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*, (pp. 97-108). De Gruyter.
- Banco de la República de Colombia. (n.d.). *Liliana Angulo*. Historia Natural y Política. Consultado el 31/03/2024. Disponible en: <https://www.banrepultural.org/historia-natural-politica/liliana-angulo.html>
- . (23 de septiembre de 2010). “III Semana por la Memoria Grupo de Memoria Histórica de la CNRR”. *Banco de la República*. <https://www.banrepultural.org/noticias/iii-semana-por-la-memoria-grupo-de-memoria-historica-de-la-cnrr>
- . (19 de julio de 2018). *Proceso de Comunidades Negras (PCN)*. [Fotografías]. Recuperado el 02/09/2023. Disponible en: <https://www.banrepultural.org/coleccion-bibliografica/especiales/proceso-de-comunidades-negras-pcn>
- . (19 de mayo de 2020). *Proyecto Afrocolombianidad*. Banrepultural. Recuperado el 02/04/2024. Disponible en: <https://www.banrepultural.org/proyectos/afrocolombianidad>
- Baquero Valbuena, Cristian Camilo. (2023). “Conversación con Paula Marcela Moreno Zapata: Racismos en la literatura colombiana”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 14(28), pp. 108-124. Disponible en: <https://doi.org/10.25025/perifrasis202314.28.06>

- Biblioteca de Literatura Afrocolombiana. (2010). Colección de Literatura Afrocolombiana. *Biblioteca Digital Banco de la República*. Disponible en: <https://babel.banrepicultural.org/digital/collection/p17054coll7>
- Biblioteca Virtual Zapata Olivella. (junio de 2020). *Manuel Zapata Olivella: Vida y obra a disposición del mundo*.
<https://zapataolivella.univalle.edu.co/obra-presentacion/>
- Blair, Ann. (2010). *Too much to know: Managing scholarly information before the modern age*. Yale University Press.
- Bloom, Harold. (1994). *The Western canon: The Books and Schools of the Ages*. Harcourt Brace.
- Booth, W. James. (2019). *Memory, Historic Injustice, and Responsibility*. Routledge.
- Branche, Jerome. (2014). *The Poetics and Politics of Diaspora: Transatlantic Musings*. London: Routledge. Disponible en: <https://doi.org/10.4324/9781315755618>
- Brathwaite, E. Kamau. (1984). *History of the Voice: Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. New Beacon Books.
- Bulla y Tambó. (2024). Inicio [Página de Facebook]. <https://www.facebook.com/Bulla-y-Tamb%C3%B3-666231873504465>
- Bustos Aguirre, Rómulo. (2010). *Obra poética*. Ministerio de Cultura.
- Camacho Guizado, Álvaro. (2010). *Bojayá: La guerra sin límites* (1^a. ed.). CNRR; Grupo de Memoria Histórica.
- Canal Teleantioquia. (28 de febrero de 2021). *TiempoDeVuelta, Manuel Zapata Olivella*. [Video]. Consultado el 01/05/2024. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=MTgWWODLQ04>.
- Caro Hernández, Isela. (2011). “Cartagena: ciudad monumental para el turismo y discurso glorificador en la prensa local de mediados del siglo xx”. *Visitas al patio*, 5. https://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/1646/149602011
- Carranza Jiménez, Diego Camilo. (15 de enero de 2020). “Delis Palacios: A los líderes en Colombia nos matan por denunciar violaciones de DDHH”. *Anadolu Agency*. Consultado el 17/01/2020. Disponible en: <https://www.aa.com.tr/es/politica/delis-palacios-a-los-lideres-en-colombianos-matan-por-denunciar-violaciones-de-ddhh/1702699>
- Carrasquilla León, Omar Andrés. (3 de septiembre de 2021). “¿En qué se invertirán \$2 mil millones para el patrimonio en Cartagena?”. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/cartagena/en-que-se-invertiran-2-mil-millones-para-el-patrimonio-en-cartagena-fx5312403>
- “Cartagena registró cerca de 16 mil nuevas personas en condición de pobreza en 2022”. (2022). *Cartagena Cómo Vamos*.
<https://www.cartagenacomovamos.org/nuevo/como-vamos-en/pobreza/>

- Castillo Guzmán, Elizabeth. (2008). Etnoeducación y políticas educativas en Colombia: la fragmentación de los derechos. *Revista Educación y Pedagogía*, 20(52), pp. 15-26. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3074529>
- Centro Internacional para la Promoción de los Derechos Humanos (CIPDH). (1992). *La Ruta del Esclavo*. Disponible en: <https://www.cipdh.gob.ar/memorias-situadas/lugar-de-memoria/la-ruta-del-esclavo/>
- Centro Nacional de Memoria Histórica - CNMH, Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación - CNRR, y Diócesis de Quibdó. (2010). *Bojayá: La guerra sin límites* [Documental]. Consultado el 01/07/2023. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=zRSV8mwwa_w
- Chaparro Santana, Marcelo. (19 de abril de 2023). “Dawer x Damper. Profetas del Afrofuturismo Colombiano”. *Enlace Funk*. <https://enlacefunk.com/dawer-x-damper-los-primeros-profetas-del-afrofuturismo-colombiano/>
- Banco de la República. (1 de agosto de 2018). *Nina S. de Friedemann. Archivo*. Consultado el 01/09/2023. Disponible en: <https://www.banrepultural.org/coleccion-bibliografica/especiales/nina-s-de-friedemann>
- Biblioteca Virtual del Banco de la República. (2015). *Fotografías del proceso de Comunidades Negras* (PCN). Disponible en: <https://www.banrepultural.org/coleccion-bibliografica/especiales/proceso-de-comunidades-negras-pcn>
- Comisión de la Verdad, Colombia. (28 de octubre de 2020). “Liliana Angulo, la artista plástica cuya obra representa la identidad del pueblo negro”. Consultado el 31/03/2024. Disponible en: <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/liliana-angulo-la-artista-plastica-cuya-obra-representa-la-identidad-del-pueblo-negro>
- . (2022). *Hay futuro si hay verdad*. <https://www.comisiondelaverdad.co/>
- . (27 de noviembre de 2019). “En el Barrio Nelson Mandela, en la Otra Cartagena, ni la Muerte Pudo Ganarle a la Esperanza”. Disponible en: <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/en-el-barrio-nelson-mandela-en-la-otra-cartagena-ni-la-muerte-pudo-ganarle-a-la-esperanza>
- Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, Área de Memoria Histórica y otros. (2009). *Recordar y narrar el conflicto: Herramientas para reconstruir memoria histórica*. Consultado el 10/07/2011. Disponible en: <http://www.bivipas.unal.edu.co/handle/10720/354>
- Convenio Andrés Bello, Organización de Estados Americanos. (2020). *Cultural Satellite Account*. Disponible en: https://convenioandresbello.org/cab/wp-content/uploads/2020/12/Guide_csc_English_CAB_OEA.pdf

- Corredor Rodríguez, Silvia. (18 de septiembre de 2023). "Desplazamiento Forzado en Colombia: Cómo se ha Reparado a Víctimas del Conflicto". *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/desplazamiento-forzado-en-colombia-como-se-ha-reparado-a-victimas-del-conflicto-sentencia-corte/>
- "Cuatro días de champeta vivió Madrid, España, al ritmo del Rey de Rocha". (31 de octubre de 2023). *Impacto News*. <https://impactonews.co/cuatro-dias-de-champeta-vivio-madrid-espana-al-ritmo-del-rey-de-rocha/>.
- Cuesta Escobar, Guiomar y Ocampo Zamorano, Alfredo. (Eds.). (2010). *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura.
- Cueto Quintero, Edinson. (2017). "La Música Champeta: un movimiento de resistencia cultural afrodescendiente a través del cuerpo". *Daimon Revista Internacional De Filosofía, Suplemento*, 5. Disponible en: <https://doi.org/10.6018/daimon/270971>
- Das, Raju. (2020). Identity Politics: A Marxist View. *Class, Race and Corporate Power*, 8(1). Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/48645490>
- Dávila Pertuz, Orlando. (2008). "Construyendo sospechas: imaginarios del miedo, segregación urbana y exclusión social en Cartagena 1956-1971". *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 7. Disponible en: http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/477
- Dawer x Damper. (28 de noviembre de 2020). *Quilo* [Video musical]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Wd2xTF8O9cs>
- De la Rosa Solano, Laura. (2018). Current Representations of 'Black' Citizens: Contentious Visibility within the Multicultural Nation. In Dixon, Kwame y Johnson, Ollie (Eds.). *Comparative Racial Politics in Latin America* (pp. 229-246). Routledge.
- Deavila Pertuz, Orlando. (2015). Los desterrados del paraíso: turismo, desarrollo y patrimonialización en Cartagena a mediados del siglo xx. En Abello Vives, Alberto y Flórez Bolívar, Francisco (Eds.). *Los desterrados del paraíso. Raza, pobreza y cultura en Cartagena de Indias* (1^a ed.). Editorial Maremágnum.
- Dest, Anthony. (2020). "«Desencantarse del Estado»: Confrontando Los límites del Multiculturalismo Neoliberal En Colombia". *Revista Colombiana De Antropología*, 57(1), pp. 17-48. Disponible en: <https://doi.org/10.22380/2539472X.1374>
- Devia Mosquera, Daniel. (2021). *Cambios en la industria musical colombiana dada la entrada en vigencia de las plataformas digitales desde el año 2005 hasta el año 2020* Universidad de La Salle. Disponible en: https://ciencia.lasalle.edu.co/negocios_relaciones/247/

- Donado, José. (14 de abril de 2022). "Barrio Nelson Mandela de Cartagena: Historia con el Conflicto Armado". *Radio Nacional de Colombia*. <https://www.radionacional.co/cultura/arte/barrio-nelson-mandela-de-cartagena-historia-con-el-conflicto-armado>
- Donaldson, Sonya. (2021). The ephemeral archive: Unstable terrain in times and sites of discord. En Josephs, Kelly y Risam, Roopika (Eds.). *The digital Black Atlantic* (pp. 19-29). Muse. Disponible en: <https://muse.jhu.edu/book/84470>
- Doyle, Laura y Winkiel, Laura A. (2005). *Geomodernisms: Race, Modernism, Modernity*. Indiana University Press.
- Echavarría Rentería, Yeici Lorena y Hinestrosa Cuesta, Lisneider. (2016). "Análisis del marco jurídico para la reparación colectiva a grupos étnicos en Colombia: Caso comunidades negras del Chocó". *Estudios de Derecho*, 73(161), pp.125-154. Disponible en: <https://doi.org/10.17533/udea.esde.v73n161a07>
- Echeverri-Arias, Amparo y Hernández-Bolívar, Michael. (2021). "Reconstrucción de la memoria histórica y desarrollo del tejido social en comunidades Afrodescendientes". *Cultura, Educación y Sociedad*, 12(1), 119-132. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.17981/cultedusoc.12.1.2021.08>
- El Atlas de Culturas Afrocolombianas. (n.d.). *Red Aprende, Colombia Aprende*. Consultado el 01/09/2023. Disponible en: <https://redaprende.colombiaaprende.edu.co/metadatos-agrupaciones/coleccion/el-atlas-de-culturas-afrocolombianas/?page=2#resources>
- Eyerman, Ron. (2001). *Cultural trauma: Slavery and the formation of African American identity*. Cambridge University Press.
- Faiola, Anthony y Janetsky, Megan. (21 de mayo de 2021). "Covid pushed millions worldwide from the middle class to poverty. One man is trying to work his way back". *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/world/2021/05/29/coronavirus-colombia-middle-class-poverty/>
- Falzon, Christopher. (1998). *Foucault and social dialogue: Beyond fragmentation*. Routledge.
- Flórez Bolívar, Francisco Javier. (2015). "Un diálogo diáspórico: El lugar del Harlem Renaissance en el pensamiento racial e intelectual afrocolombiano (1920-1948)". *Historia Crítica (Bogotá, Colombia)*, 55, pp. 101-124. Disponible en: <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/hiscrit/article/view/4403/3651>
- Foucault, Michel. (2009). Security, Territory, Population. En Davidson, Arnold (Ed.). *Lectures at the College de France* (pp. 1977-78). Palgrave Macmillan.
- . (1969). *L'Archéologie du savoir*. Gallimard.

- Gilroy, Paul. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Harvard University Press.
- Goldberg, David Teo (2002). *The Racial State*. Blackwell Publishers.
- Grabes, Herbert. (2008). Cultural memory and the literary canon. En Erll, Astrid y Nünning, Ansgar (Eds.). *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 311-322). De Gruyter.
- Grupo musical Palentura. (2016). *Candelario Obeso: en clave de hip hop*. [Video]. Biblioteca Nacional de Colombia. Disponible en: <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2546519/>
- Guillory, John. (1993). *Cultural capital: The problem of literary canon formation*. University of Chicago Press.
- Guisado Bermúdez, Jaidy Victoria (2016). *Representación visual de la mujer negra en la Comisión Corográfica de Colombia (1850-1859): Progreso y catástrofe*. [Presentado en CED Jairo Aníbal Niño]. Consultado el 331/03/2024. Disponible en: <https://nodoartes.files.wordpress.com/2016/10/ponencia-representacion-visual-de-la-mujer-negra-en-la-comision-corografica-de-colombia.pdf>
- Gutiérrez, Edgar (2009). *Fiesta de la Candelaria en Cartagena de Indias: Creer, poder y gozar*. Universidad de Cartagena.
- Hall, Stuart. (2013). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Hartman, Saidiya. (2007). *Lose your mother: a journey along the Atlantic slave route* (1ra. ed.). Farrar; Straus and Giroux.
- Head, Randolph. (2019). *Making Archives in Early Modern Europe: Proof, Information, and Political Record-Keeping, 1400-1700* (New edition). Cambridge University Press.
- Henao Restrepo, Darío (2010). Los hijos de Changó: la epopeya de la negritud en América. En Zapata Olivella, Manuel. *Changó, el gran putas* (Prólogo). Ministerio de Cultura.
- Hernández Delgado, Esperanza. (2024). Estudios de paz: Perspectivas disciplinares y transdisciplinares en Colombia. *Libros en acceso abierto*, 109. Disponible en: <https://ciencia.lasalle.edu.co/items/8140aa14-09b0-4d86-83e4-302f8c027e3>
- “Historia de la salsa en Colombia”. (26 de agosto de 2018). Relatos Salseros. <https://relatossalseros.com/2018/08/26/llamalo-salsa-no-te-compliques-con-sus-generos/>
- Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. (2024). “Descolonizar el museo y resignificar los monumentos: La escena del crimen”. *PH: Revista del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, III. Disponible en: <https://www.poliedrica.cat/es/descolonizar-el-museo-y-resignificar-los-monumentos-la-escena-del-crimen-publicacion/>

- Instituto de Crédito Territorial. (1955a). *Zona Negra*. ICT.
- . (1956b). *Chambacú: Regeneración de una zona de tugurios*. ICT.
- Instituto Distrital de las Artes (s. f.). Manuel Zapata Olivella: Trayectoria Vital del Ekobio Mayor, Cronología. <https://zapataolivella.idartes.gov.co/cronologia>
- “IPCC y postulantes del PES Champeta invitan a mesas de concertación”. (22 de marzo de 2022.). *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/cultural/2022/03/22/ipcc-y-postulantes-del-pes-champeta-invitan-a-mesas-de-concertacion/>
- Jáuregui, Carlos (2007). Candelario Obeso, la literatura «afronacional y los límites del espacio literario decimonónico». En Ortiz, Lucía (Ed.), *Chambacú, la historia la escribes tú: Ensayos sobre cultura afrocolombiana* (pp. 47-68). Iberoamericana Vervuert. Disponible en: <https://doi.org/10.31819/9783865278173-003>
- Jiménez Panesso, David. (2002). *Poesía y canon: Los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía moderna en Colombia*. Norma.
- Josephs, Kelly y Risam, Roopika. (2021). Introduction: The Digital Black Atlantic. En K. B. Josephs, Kelly y Risam, Roopika (Eds.). *The Digital Black Atlantic* (pp. ix-xxiv). University of Minnesota Press.
- Julio Romero, Pedro Blas. (2010). *Obra poética*. Ministerio de Cultura.
- Jurisdicción Especial para la Paz. (2022). Después de 20 años de la masacre de Bojayá, continúa el conflicto y la amenaza para las personas en el Chocó. Consultado el 01/04/2022. Disponible en: <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/Despu%C3%A9s-de-20-a%C3%B1os-de-la-masacre-de-Bojay%C3%A1---contin%C3%BAa-el-conflicto-y-la-amenaza-para-las-personas-en-el-Choc%C3%A9-B3-.aspx>
- Klareld, Ann-Sofie y Gidlund, Katarina. (2017). “Rethinking archives as digital: The consequences of «paper minds» in illustrations and definitions of e-archives. *Archivaria*, 83, pp. 81-108. Disponible en: <https://muse.jhu.edu/article/687071>
- Kolbas, E. Dean. (2018). *Critical theory and the literary canon*. Routledge, Taylor, and Francis.
- “La Champeta, Más Cerca de Ser Declarada Patrimonio Cultural”. (24 de julio de 2018). *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/cultural/la-champeta-mas-cerca-de-ser-declarada-patrimonio-cultural-283495-GBEU399971>
- “Las Emperadoras de la Champeta promueven canciones del respeto por la diversidad”. (8 de agosto de 2023). *Noticias Caracol*. <https://caracol.com.co/2023/08/08/las-emperadoras-de-la-champeta-promueven-canciones-del-respeto-por-la-diversidad/>

- “La lucha de los negros por su libertad”. (n.d.). *Red Aprende, Colombia Aprende*. Consultado el 01/09/2023. Disponible en: <https://redaprende.colombiaaprende.edu.co/metadatos/recurso/1-lucha-de-los-negros-por-su-libertad/>
- Lamming, George. (2010). *Los placeres del exilio*. Casa de las Américas.
- Landers, Jane; de Carvalho Soares, Marisa y Lovejoy, Paul E. (Dirs.). (2003). *Slave Societies Digital Archive*. Vanderbilt University. Disponible en: <https://slavesocieties.org>
- “Lanzan Biblioteca de Literatura Afrocolombiana. Redacción Cultural. (3 de junio de 2010). *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/cultural/lanzan-biblioteca-de-literatura-afrocolombiana-XLEU47426>
- Ley 1379 de 2010, Por la cual se organiza la red nacional de bibliotecas públicas y se dictan otras disposiciones. 15 de enero de 2010. Disponible en: <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/formacion/caja-de-herramientas/lineamientos-pol%C3%ADticas-y-directrices-sobre-las-bibliotecas-p%C3%B3blicas/ley-de-bibliotecas-p%C3%B3blicas-1379-de-2010>
- Library of Congress, Rare Book and Special Collections Division. (n.d.). *African American perspectives: Materials selected from the rare book collection*. Consultado el 06/05/2024. Disponible en: <https://www.loc.gov/collections/african-american-perspectives-rare-books/about-this-collection/>
- Lonetree, Amy. (2021). “Decolonizing museums, memorials, and monuments”. *The Public Historian*, 43(4), pp. 21-27. Disponible en: <https://doi.org/10.1525/tph.2021.43.4.21>
- Los Gaiteros de San Jacinto. (23 de enero de 2016). *En Vivo/Live at Kennedy Center - DC* [Video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=G5u1djQojvM>
- Luis, William. (2017). “Black poets and ancestral cultural expressions in nineteenth and twentieth century Cuba”. *Afro-Hispanic Review*, 36(2), pp. 129-147.
- Lynch, Kevin. (2000). *La imagen de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili.
- Martán Góngora, Helcías. (2010). *Evangelios del hombre y del paisaje: Humano litoral*. Ministerio de Cultura.
- Maya, Rafael. (2004). De Rafael Maya. En Müller-Bergh, Klaus y Mendonça Teles, Gilberto. (Eds.). *Vanguardia latinoamericana, Tomo III: Historia, crítica y documentos. Sudamérica. Área andina norte, Colombia y Venezuela* (pp. 54-55). Iberoamericana Vervuert.
- Joy McKnight, Kathryn y Garofalo, Leo. (Eds.). (2009). *Afro-Latino voices: Narratives from the early modern Ibero-Atlantic world, 1550-1812*. Hackett Publishing Company.

- Mellizo Rojas, Wilson. (2024). Las encrucijadas de la memoria histórica y la reparación colectiva en la construcción de paz en Colombia. En Hernández Delgado, Esperanza (Ed.). *Estudios de paz: Perspectivas disciplinarias y transdisciplinarias en Colombia* (Cap. 4). Libros en acceso abierto, 109. Disponible en: <https://ciencia.lasalle.edu.co/libros/109>
- Ministerio de Cultura de Colombia y Ministerio de Educación Nacional. (2020). *Cuentos y arrullos del folclor afrocolombiano*. (M. P. Moreno, Ilustradora). (1ra. ed.). Consultado el 01/04/2024. Disponible en: <https://maguarded.gov.co/cuentos-y-arrullos-del-folclor-afrocolombiano/>
- Ministerio de Cultura. (19 de enero de 2009). *Cartilla OBESO-ARTEL*. <https://centroafrobogota.com/attachments/article/15/Cartilla%20OBESO-ARTEL.Enero%2019.pdf>
- . (2010). Manual introductorio y guía de animación a la lectura.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes. (2024). Manual de Participación: Programa Nacional de Estímulos Portafolio 2024. https://eneldelia.gov.co/wp-content/uploads/2024/02/Manual-Portafolio-Programa-Nacional-de-Estimulos-2024_delia.pdf
- Montaño, John. (17 de mayo de 2017). “Tras enfrentamiento a cuchillo, proponen fiestas de «picós en paz»”. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/presentaciones-de-champeta-en-cartagena-88840>
- Moore, Robin. (1997). *Nationalizing Blackness: Afro Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. University of Pittsburgh Press.
- Mosquera Rosero-Labbé, Claudia y Provansal, Marion. (2015). Construcción de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias por medio de la música y el baile de champeta. En Avello Vives, Alberto y Flórez Bolívar, Francisco (Eds.). *Los desterrados del paraíso. Raza, pobreza y cultura en Cartagena de Indias* (pp. 442-449). Instituto de Cultura y Turismo de Bolívar; Icultur; Gobernación de Bolívar.
- Múnnera, Alfonso. (1998). *El fracaso de la nación: Región, clase y raza en el Caribe Colombiano (1717-1821)* (1^a ed.). Banco de la República; El Áncora Editores.
- . (2005). *Fronteras imaginadas: La construcción de las razas y de la geografía en el siglo XIX colombiano*. Editorial Planeta.
- Muñoz Cárdenas, Jhon Eider. (2022). *Sentires: Apropiación de música tradicional colombiana por medio de técnicas extendidas en la tuba y medios digitales* [Trabajo de investigación-creación para optar al título de Magíster en Artes, Universidad de Caldas]. Repositorio Institucional Universidad de Caldas. Disponible en: https://repositorio.ucaldas.edu.co/bitstream/handle/ucaldas/17677/PastorJhonEider_MunozCárdenas_2022.pdf?sequence=2&isAllowed=y

- Museo Afro de Colombia. (26 de enero de 2024). *Etnoeducación en el palenque de Uré* [Video]. <https://museoafro.gov.co/project/medellin/>
- . (2024, enero 26). *Herencias negadas y afro resistencias en el Valle de Aburrá*. <https://museoafro.gov.co/project/herencias-negadas-y-afro-resistencias-en-el-valle-de-aburra/>
- . (26 de enero de 2024). *Un viaje por la memoria*. <https://museoafro.gov.co/viaje-por-la-memoria-serie/>
- Museo Nacional de Colombia. (2020). *Equipo Museo Afro*. https://museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Equipo_MuseoAfro.aspx
- Museum of Fine Arts, Houston; Museu de Arte de São Paulo y National Gallery of Art. (n.d.). *Teaching the transatlantic slave trade and its legacies. Afro-Atlantic Histories*. Disponible en: <https://www.nga.gov/learn/teachers/lessons-activities/afro-atlantic-histories.html>
- Neria, Armado. (2 de mayo de 2022). “Bojayá: Así fue la masacre que conmovió a Colombia y al mundo”. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/bojaya-asi-fue-la-masacre-que-conmociono-a-colombia-y-al-mundo-669283>
- Nieves, Oviedo Jorge. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: Semiosis nómadas en el Caribe*. Convenio Andrés Bello.
- Niño, Soledad y Lugo Rozo Vega. (1998). *Territorios del miedo: Imaginarios de los ciudadanos*. TM Editores; Observatorio de Cultura Urbana.
- Noticias Caracol. (1 de octubre de 2023). *Debate de candidatos a la alcaldía de Cartagena* [Video]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=cte7s_2YORo
- NU. CEPAL. (2017). Situación de las personas afrodescendientes en América Latina y desafíos de políticas para la garantía de sus derechos. <https://www.cepal.org>
- Obeso, Candelario. (2010). *Cantos populares de mi tierra: Secundino el zapatero*. Ministerio de Cultura.
- Ochoa Gautier, Ana María. (2014). *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth century Colombia*. Duke University Press.
- Ochoa, Antonio. (18 de marzo de 2020). “La familia Zapata Olivella en el Archivo Señal Memoria”. *Señal Memoria*. <https://www.senalmemoria.co/articulos/la-familia-zapata-olivella-en-el-archivo-senal-memoria>
- Olick, Jeffrey. (2008). From collective memory to the sociology of mnemonic practices and products. En Erll, Astrid y Nünning, Ansgar (Eds.). *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 159-168). De Gruyter.
- Onffroy de Thoron, Enrique. (1866). *Amérique équatoriale: Son histoire pittoresque et politique, sa géographie et ses richesses naturelles, son état présent*

- et son avenir* (p. 64). Ve.J. Renouard. Disponible en: [https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$b705773&seq=82&q1=Tumaco](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$b705773&seq=82&q1=Tumaco)
- ONU. (3 de diciembre de 2011). “Por los derechos afro al ritmo de champeta”. Disponible en: <https://news.un.org/es/audio/2011/12/1395711>
- Ordoñez Tello, Laura María. (2019). *La champeta como género musical en el circuito rumbero de Bogotá* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá D.C., Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Sociología]. Consultado el 29/04/2024.
- Ortíz Cassiani, Javier. (2016). Sitios de Memoria de la Esclavitud en Cartagena de Indias. A. Abello Vives (Ed.). *Cartagena de Indias*. Universidad Nacional de Colombia.
- Osorio, Camila. (20 de enero de 2023). Dawer x Damper: La Cara del afrofuturismo en Colombia. *El País*. https://elpais.com/america-colombia/2023-01-20/la-cara-del-afrofuturismo-en-colombia.html?event_login=oklogin
- Paschel, Tianna. (2016). *Becoming Black Political Subjects: Movements and Ethno-Racial Rights in Colombia and Brazil*. Princeton University Press. Disponible en: <https://doi.org/10.1515/9781400881079>
- Payares, Luz Celeste. (12 de agosto de 2022). “Festival Autóctono de Gaitas en San Jacinto, Bolívar: Historia”. *Radio Nacional de Colombia*. Consultado el 22/04/2024. Disponible en: <https://www.radionacional.co/cultura/tradiciones/festival-autoctono-de-gaitas-en-san-jacinto-bolivar-historia>
- Pérez, Gerson; Salazar Mejía, Irene. (2007). “La pobreza en Cartagena: Un análisis por barrios”. *Documentos de Trabajo Sobre Economía Regional, Banco de la República - Sucursal Cartagena*. Disponible en: <https://www.banrep.gov.co/sites/default/files/publicaciones/archivos/DTSER-94.pdf>
- Pretil, Alessandro; González Reyes, Olga y Villegas, Astrid Elena. (2010). *Los Montes de María. Análisis de la conflictividad*. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). Disponible en: https://info.undp.org/docs/pdc/Documents/col/00058220_Analisis%20conflictividad%20Montes%20de%20Maria%20pdf.pdf
- Prescott, Laurence. (1999). “Evaluando el pasado, forjando el futuro: Estado y necesidades de la literatura afro-colombiana”. *Revista Iberoamericana*, 65, pp. 188-189.
- . (2019). Voces del litoral recóndito: Tres poetas de la Costa Pacífica de Colombia (Helcías Martán Góngora; Hugo Salazar Valdés; Lino A. Sevillano). En Ortiz, Lucía (Ed.). *Chambacú, la historia la escribes tú*, 18, pp. 133-154. Iberoamericana Vervuert. Disponible en: <https://doi.org/10.31819/9783865278173>

- Quezada Vásquez, Ivette. (2021). "Disputar la historia en la ciudad: Monumentos, cuerpos y prácticas descolonizadoras". *Boletín OPCA*, 20, 10-17. Consultado el 26/03/2024. Disponible en: <https://opca.uniandes.edu.co/disputar-la-historia-en-la-ciudad-monumentos-cuerpos-y-practicas-descolonizadoras/>
- Redacción El Tiempo. (27 de enero de 2009). "Celebrando la poesía negra". Consultado el 24/04/ 2024. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4777752>
- Redacción Nacional. (15 de mayo de 2017). "Baile de champeta en Cartagena terminó en pelea con cuchillos, palos y piedras". *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/colombia/cartagena/baile-de-champeta-en-cartagena-termino-en-pelea-con-cuchillos-palos-y-piedras-article-694011/>
- Reed, Adolph. (2018). "Antiracism: A Neoliberal Alternative to a Left". *dialectical Anthropology*, 42. Disponible en: <https://doi.org/10.1007/s10624-017-9476-3>
- Reina-Rozo, Juan David. (2023). "Futuros, Especulaciones y Diseños Para Otros Horizontes Posibles". *Andamios*, 20(51). Disponible en: <https://doi.org/10.29092/uacm.v20i51.974>
- Rentería Martínez, Johnny. (3 de diciembre de 2015). *Bulla y Tambó - Bulle-rengue 'Pal' Lereo Pabla Pa La'*. [Video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=n15sOh3gkaU>
- . (23 de julio de 2017). *Bulla y Tambó. Al son de María la Baja*. [Video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=n15sOh3gkaU>
- Restrepo, Eduardo. (2016). Estudios afrocolombianos en la antropología: tres décadas después. En J. Tocancipá (Ed.). *Antropologías en Colombia: tendencias y debates* (pp. 167-218). Editorial Universidad del Cauca.
- Rey de Rocha (OMR). (16 de junio de 2012). Rey de Rocha. [Canal de YouTube]. <https://www.youtube.com/@ReydeRocha>
- Rice University; University of California, Santa Cruz; University of California, Irvine y The Hutchins Center at Harvard. (5 de diciembre de 2008) *Slave Voyages*. <https://www.slavevoyages.org/>
- Robinson, Dilia. (2022). Contextualización del conflicto armado en el archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina. En: *Voces desde los Territorios Étnicos. Comisión de la Verdad de Colombia*. Consultado el 24/05/2024. Disponible en: <https://www.comisiondelaverdad.co/voces-desde-los-territorios-etnicos>
- Robledo, Beatriz Helena y Caro, José Ignacio (2010). Manual introductorio y guía de animación a la lectura. *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana*. Ministerio de Cultura.
- Salazar Sierra, Carolina. (30 de abril de 2021). "Más de 21 millones de personas viven en la pobreza y 7,4 millones en pobreza extrema". *La República*.

- <https://www.larepublica.co/economia/mas-de-21-millones-de-personas-viven-en-la-pobreza-y-7-4-millones-en-pobreza-extrema-3161813>
- Salazar Valdés, Hugo. (2010). *Antología íntima*. Ministerio de Cultura.
- Santamaría Alvarado, Angélica. (2018). *Turistización y Segregación en la Ciudad Latinoamericana: El Caso de Cartagena de Indias, Colombia*. Disponible en: <https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/4331>
- Santuario Museo San Pedro Claver. (n.d.). Santuario Museo San Pedro Claver. Consultado el 26/03/2024. Disponible en: <https://sanpedroclaver.co/>
- Sarralde, Milena. (9 de mayo de 2019). “Condenan al Estado por desplazamientos tras masacre de Bojayá”. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/justicia/conflicto-y-narcotrafico/condenan-a-la-nacion-por-desplazamientos-en-bojaya-359296>
- Scott, Joan. (2020). *On the Judgement of History*. Columbia University Press.
- . (1988). *Gender and the politics of history*. Columbia University Press.
- Señal Memoria y Red Aprende. (2024). *Música folclórica del atlántico y pacífico colombiano*. [MP3]. Música Tradicional Colombiana 1. Programa 756. Consultado el 1/05/2024. Disponible en: <https://redaprende.colombiaaprende.edu.co/metadatos/recurso/musica-folclorica-del-atlantico-y-pacifico-colombi/>
- Serje, Álvaro. (Director). (2021). *Negro soy, la vida de Jorge Artel*. [Documento]. Telecaribe.
- SINIC. (n.d.). *Música Champeta*. Ministerio de Cultura. Disponible en: <https://www.sinic.gov.co/SINIC/CuentaSatelite/CuentasateliteDocumentos.aspx?CUEID=14>
- Smith Méndez, Samuel. (29 de noviembre de 2022). “La oscura Navidad que no olvidan los habitantes de Barranco de Loba, Bolívar”. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/colombia-20/conflicto/la-oscura-navidad-que-no-olvidan-los-habitantes-de-barranco-de-loba-bolivar/>
- Splendiani, Ana María; Sánchez Bohórquez, Jorge Enrique y Luque de Salazar, Emma Cecilia. (1997). *Cincuenta años de inquisición en el Tribunal de Cartagena de Indias, 1610-1660* (1. ed.). Pontificia Universidad Javeriana.
- Streicker, Joel. (1997). “Spatial Reconfigurations, Imagined Geographies, and Social Conflicts in Cartagena, Colombia”. *Cultural Anthropology*, 12(1), 116.
- Todorov, Tzvetan. (1998). “The Morality of the Historian”. *South Central Review*, 15(3/4), pp. 6-15.
- Torres Saillant, Silvio. (2006). *An Intellectual History of the Caribbean*. Palgrave.
- Trouillot, Michel-Rolph. (1995). *Silencing the past: power and the production of history*. Beacon Press.

- UNESCO World Heritage Centre. (n.d.). *Port, Fortresses and Group of Monuments, Cartagena - Documents*. Consultado el 26/03/2024. Disponible en: <https://whc.unesco.org/en/list/285/documents/>
- Universidad del Valle. (30 de junio de 2020). Manuel Zapata Olivella. Obras. Consultado el 01/09/2023. Disponible en: <https://zapataolivella.univalle.edu.co/obra/>
- UNESCO. (2009). Policy Guidelines on Inclusion in Education. UNESDOC. Disponible en: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000177849>
- Universidad de los Andes. (2022). *Fondo Totó la Momposina*. BADAC - Base de Datos de Arte Contemporáneo. Disponible en: <https://badac.uniandes.edu.co/coleccion/fondo-toto-la-momposina/>
- . (2022). *Totó la Momposina y sus tambores*. [Afiche]. Identificador *toto_AFI_DOC026*. BADAC - Base de Datos de Arte Contemporáneo. Consultado el 05/04/2024. Disponible en: <https://badac.uniandes.edu.co/toto-lamomposina/items/show/130>
- Universidad del Valle. (30 de junio de 2020). *Manuel Zapata Olivella. Obras*. Consultado el 01/09/2023. Disponible en: <https://zapataolivella.univalle.edu.co/obra/>
- Universidad Nacional de Colombia. (2024). *Colección Negros y Esclavos*. <https://cienciashumanasyeconomicas.medellin.unal.edu.co/laboratorios/fuentes-historicas/multimedia/colección-negros-y-esclavos.html>
- Valdes-Cruz, Rosa. (1971). “Tres poemas representativos de la poesía afroantillana”. *Hispania*, 54(1), pp. 39–45.
- Valencia, Guillermo. (2014). *Poesías* (1^a ed.). Universidad Externado de Colombia.
- Vanín, Alfredo. (2010). *Obra poética: Cimarrón en la lluvia y Jornadas del Táhúr*. Ministerio de Cultura.
- Veal, Michael. (2012). Starship Africa. In Sterne, Jonathan. (Ed.). *The Sound Studies Reader* (pp. 454-468). Routledge.
- Velandia, Pedro y Restrepo, Eduardo. (2017). “Estudios afrocolombianos: balance de un campo heterogéneo”. *Tabula Rasa*, (27), pp. 161-197. Disponible en: <https://doi.org/10.25058/20112742.448>
- Vélez Torres, Irene. (2013). “Desplazamiento y etnicidad: fracasos del multiculturalismo en Colombia”. *Desacatos*, (41), pp. 155-173. Consultado el 15/11/2023. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2013000100010&lng=es&tlang=es
- “Vida y obra a disposición del mundo”. (23 de junio de 2020). *Portalvallenato.net*. <https://portalvallenato.net/2020/07/23/manuel-zapata-olivellavida-y-obra-a-disposicion-del-mundo/>

- Vidal Ortega, Antonio y Yidi David, Odette Marie. (2013). "Tres miradas de Barranquilla en el siglo xix". *Memorias*, 19. Disponible en: <https://doi.org/10.14482/memor.19.505.1>
- y D'Amato, Guissepe. (2013). "En New York en 1892 hablaban de Barranquilla". *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe Colombiano*, 21 (Septiembre-Diciembre). Disponible en: <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/view/5849/5073>
- y Elías Caro, Jorge Enrique (2012). "La desmemoria impuesta a los hombres que trajeron. Cartagena de Indias en el siglo XVI y XVII. Un depósito de esclavos". *Cuadernos de Historia*, (37), pp. 7-31. Disponible en: <https://cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/CDH/article/view/29971>
- Vita Mesa, Laura. (30 de marzo de 2022,). "La aprobación del presidente Iván Duque subió de 20 % a 23 % en marzo, según Invamer". *Asuntos Legales*. <https://www.asuntoslegales.com.co/actualidad/la-aprobacion-del-presidente-ivan-duque-subio-de-20-a-23-en-marzo-segun-invamer-3333727>
- Wade, Peter. (2002). *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República.
- . (2000). *Raza y etnicidad en Latinoamérica* (1ra. ed.). Ediciones Abya-Yala.
- Walcott, Derek. (1999). "La musa de la historia". *Fractal*, 14(4), pp. 33-66.
- Wambu, Onyekachi. (2011). "Black British literature since Windrush". BBC. http://www.bbc.co.uk/history/british/modern/literature_01.shtml.
- Wheat, David. (2016). *Atlantic Africa and the Spanish Caribbean, 1570-1640*. University of North Carolina Press. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/10.5149/9781469623801_wheat
- Yúdice, George. (1999). La industria de la música en el marco de la integración América Latina - Estados Unidos. En García Canclini, Néstor y Moneta, Carlos (Eds.), *Integración económica e industrias culturales en América Latina*. (pp. 115-161). Grijalbo.
- Zapata Olivella, Manuel. (2010). *Por los senderos de sus ancestros: textos escogidos, 1940-2000*. Ministerio de Cultura.
- . (2020). *Changó, el gran putas* (5ta ed.). Universidad del Valle. Consultado el 01/01/2024. Disponible en: <https://zapataolivella.univalle.edu.co/obra/chango-el-gran-putas/>
- y Tittler, Jonathan. (2010). *Changó, the Biggest Badass* (Tittler, Jonathan, Trad.). Texas Tech University Press.
- y Archive of Hispanic Literature on Tape. (1977). *Colombian writer Manuel Zapata Olivella reading from his prose* [Audio]. Disponible en: <https://www.loc.gov/item/93842341/>
- Zierold, Martin. (2008). Memory and media cultures. En Erll, Astrid y Nünning, Ansgar (Eds.). *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 405-415). De Gruyter.



Cartografía Afro

Herencia y memoria en el archivo cultural afrocolombiano

se terminó en el mes de octubre de 2025
en Bogotá, Colombia.

Para su elaboración se usaron tipos Priori sans y Meno text.

El Archivo General de la Nación y el Ministerio de las Culturas, las Artes
y los Saberes presenta este título como parte de la colección
Otras Colencias posibles

que da la bienvenida a esos otros relatos que conforman
la esencia de nuestra identidad, a las diferencias que desbordan los límites
del canon y al reconocimiento de quienes, con su resistencia
y esperanza, han luchado —y siguen luchando—
por construir un país más equitativo y justo.

A través de archivos digitales, expresiones artísticas y prácticas culturales, este libro muestra cómo las comunidades afrocolombianas han desafiado el olvido, cuestionado las narrativas oficiales y ampliado la idea de nación.

Con un enfoque interdisciplinario, revela la riqueza del patrimonio afrocolombiano y su papel en la construcción de una paz con justicia racial. Más que una celebración de la diversidad, propone una reflexión crítica sobre las desigualdades persistentes y sobre la necesidad de integrar la memoria cultural en los proyectos de democracia e inclusión social.