

Trenzar y celebrar la afrocolombianidad: estilos capilares, ritualidad y recuerdos en la literatura y la música contemporáneas

Florian Homann / Universität Münster

Introducción

En la canción “Cabello bello”, el rapero Robe L Ninho, quien no solo se dedica a la música, sino que también dirige junto a la comunicadora social Edna Valencia una peluquería de estética afro en Cali,¹ se lamenta de que “desde que son pequeñas a las negras se les enseñan / que ‘tu cabello es malo, frijoles, pasas, greñas’” (2023). En cambio, en el estribillo, lo reivindica como elemento formador de identidad mediante un tono notablemente festivo, alternando su voz con la respuesta afirmativa de una multitud:

Para ti son pasas – y para mí es cabello:
ni planchas ni potasas, yo así me siento bello,
no lo voy a lacear *ná [bis]* – porque mi cabello es bello.
Y no lo voy a lacear *ná [bis]* – mi cabello tiene historia (Ninho 2023).

Varios textos literarios recientes tratan de forma notablemente crítica ciertas normas capilares, heredadas del colonialismo, que aún se inculcan a las personas afrodescendientes, especialmente a las niñas y mujeres, y que, como consecuencia, las llevan a alisar su cabello de manera rutinaria, sin cuestionar dicha práctica.² Si partimos de la premisa de que el cabello, los actos de peinarse y los estilos asociados mantienen una profunda conexión con la ritualidad en diversas culturas —pues representan mucho más que una simple elección estética—, podemos sostener que ciertos rituales ligados a los peinados afro constituyen expresiones corporales cargadas de sentido cultural e histórico. En el contexto de la memoria e identidad afrocolombianas, el cabello —junto con los ritos no solo del peinado cotidiano, sino del estilismo en general— se configura como una forma de resistencia frente a las normas de blanqueamiento, evidenciando su dimensión profundamente política: “Black hair is, and has always been, political” (Ngandu-Kalenga 2022, 1).

En la formación de identidades culturales, los aspectos memorísticos desempeñan un papel fundamental, ya que se articulan a través de distintas memorias colectivas, configuradas por los marcos sociales en los que se inscriben los

individuos que integran una sociedad (Halbwachs 2004). En estos procesos sociales, los rituales actúan como mecanismos clave de cohesión y cumplen una función articuladora (Turner 1982, 22).³ Las conexiones entre fiestas, ceremonias y ritos y los actos de recordar se fundamentan en el hecho de que, al reflejar la cotidianidad de un grupo y narrar performativamente su propia historia, estos elementos contribuyen a la construcción de una memoria compartida que se reinterpreta continuamente, manteniéndose viva y reforzando dinámicamente las identidades.⁴ Jan Assmann (2011, 47-58) ha desarrollado estas ideas al dividir cada memoria colectiva en dos dimensiones, a las que denomina memoria comunicativa —que se basa ante todo en la comunicación y tradición oral, ligada a los cuerpos transmisores vivos— y la memoria cultural, más duradera, festiva y ritualizada. Según Aleida Assmann (2018, 33), el origen antropológico de la memoria cultural radica en las ceremonias de conmemoración de los muertos, evitando su olvido como muerte definitiva. En este sentido, describe la función original de la poesía, principalmente cantada, como parte de un acto ceremonial de immortalización literaria (Assmann 2018, 35-36). Aún hoy, numerosos rituales que reactivan el recuerdo colectivo están profundamente ligados a la música y a su soporte textual-literario, los cuales constituyen un componente esencial de las identidades culturales y políticas de diversos grupos sociales (Erlil 2012, 142). En el caso de las comunidades afrocolombianas,⁵ la práctica ritual de la tradición oral rememora con frecuencia a los ancestros resistentes y rebeldes que, como cimarrones, se opusieron a la esclavización. Muchos de ellos —en un número significativamente mayor al reconocido por la historiografía dominada por una perspectiva eurocéntrica— lograron liberarse por medio de actos propios de huida, lucha y construcción de pueblos libres, como los palenques en Colombia (Navarrete 2001, 92). Las luchas cimarronas y los rituales capilares se entrelazan en los actos de conmemoración, ya que el cabello —utilizado por los ancestros como forma de resistencia, medio de codificación y vehículo para transportar información y semillas (Ngandu-Kalenga 2022, 3)— constituye un eje simbólico que, a través del culto a sus fundadores ancestros, permite a la comunidad afianzar su memoria cultural.

Dado que estos actos son realizados de forma performativa por los sujetos que recuerdan, conectando el pasado, el presente y el futuro, pueden transformar los recuerdos

articulados en realidades y reformular dinámicamente el devenir histórico (Erll y Rigney 2009, 2).⁶ Los imaginarios de la literatura de memoria en sus redes intertextuales, la música, los rituales y las celebraciones sirven, según esta lógica, también para alzar la voz de las heterogéneas comunidades marginalizadas y compartir sus experiencias, así como para describir los retos sociales que experimentan. De este modo, un grupo social históricamente excluido durante largo tiempo puede modificar y reescribir la memoria oficial de su área cultural mediante estrategias literarias como la reescritura decolonial.⁷ En este contexto, el concepto intertextual denominado *writing back* (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 2005, 230) designa cualquier enunciado literario que exprese resistencia a los sistemas coloniales y conteste a sus manifestaciones culturales desde la perspectiva de los oprimidos y/o de quienes no son escuchados por la hegemonía.⁸ Desde este enfoque decolonial, existen múltiples formas de reescribir la memoria a través de artefactos culturales y obras literarias.

Así, al estar interconectados en numerosos niveles la música, la literatura y el ritual, desempeñando papeles significativos en la expresión cultural de los grupos sociales, resulta instructivo examinar cómo se negocian las heterogéneas identidades afrocolombianas en los recientes artefactos literarios y musicales colombianos, y qué papel juegan los ancestros cimarrones y los rituales capilares en la construcción dinámica de estas identidades.

En el escenario actual de la esfera pública afrocolombiana, la periodista y activista Edna Valencia, nacida en Bogotá en 1986, desempeña un papel destacado. En su escrito autobiográfico *El racismo y yo* (2022), utiliza múltiples elementos vinculados a la ritualidad, especialmente los relacionados con la música, para articular sus recuerdos personales, los cuales representan también una memoria colectiva de las mujeres afrocolombianas contemporáneas. Valencia hace referencia a las destacadas actividades de numerosos afrocolombianos, quienes, con su notable agencialidad, han elevado el estatus social de la comunidad. Además de rendir homenaje a los ancestros⁹ y al omnipresente escritor e intelectual Manuel Zapata Olivella, central en cuanto a los aportes de los afrodescendientes a la identidad colombiana,¹⁰ destaca a varias artistas musicales como “agentes activos del desarrollo cultural del país” (32).¹¹ En el contexto de la valoración de una sociedad también oficialmente multicultural desde 1991,¹² enfatiza el valor simbólico de las contribuciones culturales como elementos formadores de identidad.

Dado que la música, en relación con la literatura, desempeña un papel central en los procesos de construcción y mediación de la memoria cultural, este ensayo analiza varios textos narrativos y las letras de dos canciones desde un enfoque interdisciplinario, basado en los estudios literarios y culturales, para abordar las siguientes preguntas de investigación. Con el fin de explorar en qué medida determinadas actitudes en las comunidades afrodiaspóricas, como llevar la

cabellera en su forma natural, tienen una función determinada en cuanto a la memoria colectiva, como prácticas corporales significativas y repetidas que operan como rituales vividos, resulta interesante plantearse: ¿De qué manera se convierten los actos cotidianos del peinado en rituales?, ¿qué simbolizan en el contexto del cimarronaje? y ¿qué significados adquieren en los textos analizados? Con este fin, se examinan como objetos de investigación concretos, siempre en diálogo intertextual con el mencionado escrito de Valencia, una novela de Zapata Olivella y también entre sí, dos relatos en primera persona de la antología *Vení te leo*, editada por Gilbert Shang Ndi,¹³ así como varias canciones de Robe L Ninho y del grupo Kombilesa Mí.¹⁴

Identidades políticas, rituales capilares y sus significados redefinidos en la literatura afrocolombiana

En relación con las identidades políticas en la heterogénea literatura afrolatinoamericana contemporánea, Silvia Valero detalla diez tópicos representativos, que contribuyen a formar un “modelo contradiscursivo apoyado en dos pilares fundamentales: una *política autoafirmativa de la subjetividad ‘afrodescendiente’* construida a partir de la idea de una *comunidad translocal unificada*” (Valero 2015, 13). Frente a las experiencias traumáticas de la esclavización y el (neo) racismo como marcadores sociales persistentes, los aspectos unificadores más relevantes para el presente análisis son, por un lado, la reescritura de la historia oficial mediante la reivindicación de los aportes afrodescendientes; y por otro, la representación de sujetos activos, dotados de voz y agencialidad (Valero 2015, 13). La corporalidad se convierte en un aspecto central de afirmación de esa subjetividad reforzada. Además, estos sujetos, enraizados en una comunidad amplia con una historia y memoria colectiva propias, encuentran en la noción de los ancestros y del cimarronaje, concebido como rasgo imprescindible, elementos fundamentales para reclamar el reconocimiento de una identidad cultural específica (Valero 2015, 13-14).

En términos de esta identidad afrodescendiente diferenciada, el cabello y sus peinados actúan como formas de resistencia, revelando su carga política al estar históricamente ligados al cimarronaje y la herencia ancestral. A nivel mundial, lucir el natural cabello crespo se ha manifestado como forma de combatir la opresión y desigualdad racial por muchas figuras históricas, quienes pretenden autorrepresentarse con autenticidad y romper con los estándares de belleza eurocéntricos que históricamente han presionado a las personas afro para que alisen su pelo (Randle 2015, 119).¹⁵ En países sudamericanos como Colombia, el arte popular africano del trenzado del cabello se ha politizado de manera especial como forma de resistencia (Ngandu-Kalenga 2022, 4). Así, aunque el cabello particularmente de las mujeres afrodescendientes ha sido utilizado para ejercer opresión y dominación desde

el colonialismo, Sylviane Ngandu-Kalenga (2022, 3) subraya que, incluso durante la esclavitud, los peinados de estas mismas mujeres contribuyeron a la creación y el fortalecimiento de una identidad cultural y política propia. A través de sus significados contextuales, estos peinados ofrecían un lenguaje y una narrativa de resistencia, cuyo simbolismo liberador ha perdurado hasta nuestros días en la cultura afrocolombiana. Hoy en día, brindan oportunidades para la celebración ceremonial de los valores asociados, mediante rituales dedicados a la elaboración de estilos capilares cargados de significado simbólico, cuya presencia en la literatura y la música se ilustrará a continuación.

La reivindicación literaria de la autoafirmación y la celebración de la translocalidad afrodiáspórica, así como la importancia y los efectos de la ritualidad en el homenaje a los antepasados cimarrones dentro de estos procesos, se encuentran especialmente presentes en la obra del caribeño Manuel Zapata Olivella, con quien la literatura afrocolombiana alcanzó su máxima expresión en el siglo XX. Una reescritura de la memoria cultural —a través del culto ritual y musical a los antepasados, además de las discusiones identitarias alrededor del cabello, aquí centrales— se manifiesta en su sexta novela, *Chambacú, corral de negros*, de 1963.¹⁶ Al enfocarse en la “noche larga y tenebrosa de cuatrocientos años” y en la imagen de “[l]a vieja África transportada en los hombros de sus antepasados” (Zapata 2010, 120), el texto visibiliza identidades resistentes frente a las persistentes secuelas de la esclavización y del racismo estructural contemporáneo, los cuales se encubren bajo el discurso hegemónico del mestizaje (Valencia Angulo 2021, 141). De este modo, la novela denuncia ese encubrimiento y expone sus implicaciones como raíces de la situación actual de los habitantes de Chambacú, una península aislada en Cartagena, habitada por una población históricamente marginalizada. El protagonista, Máximo, líder revolucionario y lector asiduo, se configura como un sujeto en diálogo intertextual con diversas corrientes del pensamiento intelectual (Rengifo 2001, 36) y encarna así la memoria de Chambacú, tanto en su dimensión comunicativa como en la cultural.¹⁷ En una escena clave de la tercera parte del libro, reinterpreta el pasado desde su perspectiva actual y explica a la extranjera Inge la prohibición de la propia identidad colectiva: “Nuestra cultura ancestral también está ahogada. [...] Desde hace cuatrocientos años se nos ha prohibido decir ‘esto es mío’. [...] Cuando me oyes hablar de revolución me refiero a algo más que romper ataduras. Reclamo el derecho simple de ser lo que somos” (Zapata 2010, 140). Al enfatizar la importancia de la transmisión viva de los recuerdos mediante rituales ceremoniales de homenaje a los antepasados, el discurso del protagonista refleja como operan las estrategias literarias en la construcción de la conciencia afrocolombiana con el propósito de reescribir la memoria cultural colombiana oficial. Así, ya en este temprano texto, uno de los pioneros en exigir la posibilidad real de vivir la identidad cultural diferenciada, resalta este tópico del “reclamo por el reconocimiento de una

especificidad cultural” (Valero 2015, 14), más allá de conformarse con la mera abolición oficial de la esclavitud en 1851. Uno de los elementos clave de vivir la propia identidad, basada en la memoria comunicativa de la comunidad, ligada a su vez a la corporalidad de sus transmisores (Assmann 2011, 50), es la forma de llevar el cabello, con cuyo sutil tratamiento la novela denuncia el blanqueamiento, signo del racismo que aún impera en la época del mundo narrado. Esto se puede observar directamente en la forma en que se acoge a Inge, a quien José Raquel —hermano y adversario de Máximo al representar la asimilación a las normas hegemónicas— trajo a Chambacú.¹⁸ Aunque más tarde Inge abogue por los intereses de la población libertadora y antirracista bajo el liderazgo de Máximo, su apariencia deja en la comunidad femenina la impronta de emular la hegemónica norma de belleza, ya que, desde su llegada, “todas en la isla querían alisarse y broncear sus cabellos” (Zapata 2010, 143).¹⁹ José Raquel, antagonista dentro de la familia —no solo por sus vicios, como la adicción al alcohol y las visitas al prostíbulo, sino también por su pérdida de identidad, manifestada en su asimilación acrítica a la blanquitud y su integración voluntaria en el ejército— encarna las normas hegemónicas cuando le ordena a una de las prostitutas deshacerse de su pelo crespo: “Córtense ese pelo rojo de berraco” (143).²⁰ Lucía Ortiz interpreta ese episodio como una negociación de identidades, un tema sobresaliente a lo largo de la novela, en la que las prostitutas, entre otras cosas por su intento de expresarse en el idioma ajeno, el inglés, representan la funesta pérdida de la identidad colectiva, forzada por las supuestas posibilidades de ascenso social en la hipócrita sociedad eurocentrista de la ciudad portuaria: “Las Rudensillas y ‘la Carioca’, las prostitutas del barrio, pretenden maquillar su identidad negra al pintarse el pelo de rubio” (2007, 165-166). Hacia el final de la novela, la poco prometedora idea de una de las Rudensillas de enderezarse el pelo se corresponde con estas cuestiones de identidad, ya que el cabello del personaje está obviamente tan desgredado que la idea de hacerse una permanente parezca inefectiva: “Tu pelo no lo estiran ni con almidón” (Zapata 2010, 171). El hecho de que su cabellera sea tan difícil de domesticar sugiere que las prostitutas, incluso si lo desearan, no pueden adoptar completamente una apariencia ‘blanca’ debido a la resistencia de su cabello a ser alterado. Luis Valencia Angulo interpreta ello como una tensión entre, por un lado, una parte negativa de desvalorización personal con la correspondiente sumisión a la blanquitud y, por otra, la lucha antirracista como mensaje positivo: “Resignación y blanqueamiento como correlato de la baja autoestima, habían hecho metástasis en Chambacú. Dos males que han estado presentes en la historia de la diáspora africana en diferentes contextos, pero que del todo no han logrado contener sus fuerzas” (2021, 152).

Las fuerzas emergentes de los diversos movimientos afro desde la segunda mitad del siglo XX,²¹ orientados a aumentar la autoestima y resistir la resignación simbolizada en el blanqueamiento, se viven y escenifican en la escritura

autobiográfica del XXI, expresándose performativamente a través de los recuerdos de los luchadores precedentes.

En su libro reciente, *El racismo y yo*, Valencia relata cómo lleva a cabo su lucha dignificadora del cabello crespo, disputada principalmente en los medios de comunicación, lo que la llevó a ser la primera afrocolombiana en lucir el cabello natural como presentadora en Canal RCN, desencadenando así una revolución simbólica: “Desde entonces, en 2014, empecé a salir con mi afro en televisión” (2022, 172). En consonancia con el hecho de que numerosas mujeres afrodescendientes escribieron a esta comunicadora social para expresar que estaban “muy orgullosas” (Valencia 2022, 173) de que una de ellas haya quebrado la anterior normativa racista, muchas declararon este primer “día que salí al aire” como momento “histórico para la identidad nacional diversa” (174). En términos de resignificación identitaria, esto sugiere que, en parte gracias a este acto ceremonial capilar, la diversidad —entendida como pluralidad étnica y cultural y consagrada constitucionalmente en 1991— adquiere hoy una mayor centralidad simbólica. Esta transformación discursiva sigue la línea trazada por Manuel Zapata Olivella, pionero en cuestionar el concepto hegemónico de mestizaje, cuyo despliegue en el contexto colombiano del siglo XX implicaba una tendencia al blanqueamiento como ideal de integración nacional (Valencia Angulo 2021, 141; Wade 2013, 45).²² De ahí, esta periodista deduce la enorme “importancia del cabello afro natural como asunto de salud pública, de salud mental y de derechos humanos” (Valencia 2022, 173), atribuyendo no solo una dimensión sociopolítica, sino también sanitaria a los rituales capilares. En síntesis, sus actitudes rebeldes, como la reivindicación del simbolismo heredado del cabello natural, son de crucial pertinencia tanto en el texto narrativo como en los poemas insertados, especialmente “Afro mío” (Valencia 2022, 175-176).²³

Celebrar los peinados afro en la narrativa breve actual

Precisamente, tanto la resistencia como la celebración de la diversidad y la subjetividad autoafirmativa arolatinoamericana, expresadas a través del cabello al natural, constituyen elementos clave de identidad tratados en la narrativa breve actual, particularmente en los relatos “Selva misteriosa” y “Pelo malo”, incluidos en *Veni te leo* (Shang 2022). Esta antología destaca el empoderamiento de la heterogénea población afrodescendiente de la costa pacífica y del Chocó.²⁴ Todos sus textos se distinguen por valorar la diversidad cultural que define a las comunidades autóctonas, así como sus tradiciones ancestrales, una acentuada musicalidad y oralidad que contribuyen a “aplaudir la resiliencia de sus habitantes” (Manos Visibles 2022, 11). Paralelismos con el texto de Valencia, cuyo primer viaje al Chocó, lugar de sus raíces familiares, transformó por completo su vida, surgen en la medida en que las narraciones breves abordan

principalmente recuerdos de infancia, vivencias personales y experiencias con el racismo, frente al cual las voces articuladas se muestran resilientes. De este modo, al ofrecer literariamente las necesarias redefiniciones de la propia identidad, sustituyendo las “perspectivas ajenas, estereotípicas y colonizadoras” (Shang 2022, 15), los relatos constituyen casos significativos del *writing back* decolonial, reescribiendo las imaginaciones sobre la comunidad afrocolombiana en la memoria cultural.

Ya el lema del relato “Selva misteriosa” de Mario Dulcey Idrobo indica la importancia del esplendor del cabello natural como medio de memoria: “¿Para qué te sirve la cabeza? Para guardar mis historias ¿Y dónde las guardas? En mi cabello” (2022, 115). De acuerdo con este juego entre preguntas y respuestas, la primera frase ilustra la conexión entre cabello y la identidad individual, ampliable a nivel colectivo: “Yo soy mi pelo” (Dulcey 2022, 115).²⁵ Gruber, Shang y Banguero abordan el relato como ejemplo de la importancia de la corporalidad en su cartografía de las luchas de las culturas minorizadas, destacando el tratamiento por el texto del sometimiento del cuerpo negro a las normas éticas y estéticas coloniales: “What is at play is the disciplining of the Black body in conformity with colonial norms of ethics and aesthetics” (2023, 183).²⁶ Esta coerción, en el marco de un autosometimiento discursivamente inducido, encuentra su antítesis en el relato del joven escritor rebelde. Así, la narración sobre la actitud del yo articulado ante las reglas capilares aborda literariamente el tema de la “resignificación del cuerpo negro como determinante de ubicación social en cuanto se asume orgullosamente como espacio figurado de unión con África y por lo tanto como capital simbólico” (Valero 2015, 14). Llama la atención que, con ciertos paralelismos con los enfoques recientes de la ecocrítica decolonial (Dürbeck 2019, 273), este capital simbólico del cabello “selvático y misterioso” (Dulcey 2022, 115) exhiba una considerable agencialidad, como entidad natural notablemente activa. La agencialidad de “las hebras capilares” se manifiesta especialmente en aspectos ceremoniales y musicales, a través del canto y del baile de manera lúdica: “Yo las escucho jugar, bailar y cantar hasta que se adentran de nuevo a la selva” (115). Incluso se puede afirmar que este bosque metafórico, imagen de un ecosistema natural saludable y vivo, representa la memoria y, al adquirir voz propia, determina la escritura del narrador autodiegético: “Me gusta que me hablen, sobre todo cuando escribo. Por eso, al escribir, siempre me acaricio el cabello para que las trenzas me cuenten sus secretos y me susurren sus historias” (115). En este contexto ecocrítico, desde niño aborrece la molesta máquina cortadora que rasura la cabeza y que, al arrebatarle la memoria e identidad, le “recordaba la desgracia de una retroexcavadora que avanza por la selva” (116). La maquinaria, aparentemente símbolo del progreso, se revela como una fuerza meramente colonialista y racista, al penetrar y destruir la naturaleza selvática, que a su vez se considera un rasgo identitario explícitamente positivo del yo articulado.

Para la premiación de su primer cuento, el joven autor se ve obligado a raparse y eliminar las huellas de su herencia africana para “ir muy bien presentado” (117), según las instrucciones de la rectora de su colegio, quien considera imposible conciliar su particular identidad, representada por “ese mechero” estigmatizado, con su expresión literaria. Tras visitar la peluquería, se lleva un disgusto, cumpliendo el espejo relevantes funciones simbólicas al reflejar la imagen propia: “Cuando me vi en el espejo me di cuenta de que me habían hecho un corte militar” (118). La severidad del peinado militar evoca intertextualmente al personaje antagonista José Raquel de *Chambacú*, quien se une voluntariamente al ejército para participar en la guerra y traiciona constantemente su identidad afrodescendiente. En el relato de Dulcey, es principalmente la mencionada rectora quien asume el papel de adaptación conformista a normativas estéticas racistas, guiada por un ideal de blanquitud, debido a su incapacidad de “reconocer que alisaba su cabello para satisfacer a alguien” (119).

Esta actitud congraciadora está directamente relacionada con la sumisión a las normas capilares hegemónicas, que Valencia también denuncia como facilitadoras de la opresión racial y la cosificación, al sostener que cuando especialmente las mujeres dejan de ser afrolatinas en su conciencia, pasan a estar dispuestas a asumir los papeles impuestos: “Es ahí donde el racismo triunfa; cuando nos convence a los mismos afros de que somos lo que el opresor dice que somos” (Valencia 2022, 85). Mientras que en la novela de Zapata Olivella estas actitudes sumisas son abordadas críticamente a través de las posturas de José Raquel y de las prostitutas que visita, en el relato testimonial el personaje antagonista, también en cuanto a las ideas identitarias propuestas por el narrador, es esta rígida rectora, quien, desde su posición jerárquica, refuerza dichas normativas y se convierte en cómplice del sistema que ejerce una violencia cultural.²⁷ Después de romper con sus órdenes, el narrador logra autoafirmarse gracias a una fuerte resistencia vivida durante siete años y agradece a su primo por haberle enseñado, a través de una lección reprochadora, que “yo y mi cabello seamos diferentes” (Dulcey 2022, 120). A partir de este momento, el estudiante de pedagogía asume todos los conflictos y discusiones sobre el aspecto aparentemente poco profesional de su cabello, recontextualizando la imagen públicamente establecida del peinado afro en el entorno laboral, con el fin de resignificar y revalorarlo.

Así, aunque históricamente el cabello afro haya sido considerado un símbolo de falta de modales y etiqueta, Dulcey representa con ese relato a toda una generación de jóvenes que no se avergüenzan de manifestar su identidad afrodescendiente en público (Gruber, Shang y Banguero 2023, 183). Es más, en su texto, incluso denuncia explícitamente la divulgación y el consecuente arraigo de imágenes estereotipadas transmitidas por los medios de comunicación de masas entre niños y adolescentes a las que, finalmente, quiere transformar. Para combatir el racismo desde su posición pedagógica, el

narrador del relato comienza revelando todas las capas en las que han penetrado los postulados racistas, los cuales describe como “un arma muy poderosa que ha sido usada contra nosotros durante siglos” (Dulcey 2022, 121). Entre otras cosas, lamenta en relación con la infancia “que no existen superhéroes con el cabello afro que me generen orgullo y me motiven a ser como ellos” (121). Una vez más, aborda este racismo subliminal que se practica a través de la invisibilización histórica, especialmente reciente en los medios de comunicación influyentes, de la comunidad afrocolombiana, negando sus aportes culturales y sociopolíticos: “Nos han borrado. Han escondido nuestro pasado orgulloso” (121). Al celebrar con orgullo a los antepasados y cultivar sus recuerdos, el narrador se posiciona como pedagogo entre los sujetos activos que ahora se articulan con voz y agencialidad para combatir esta forma de violencia cultural, que sigue difundida y establecida en las imágenes discriminatorias que aún son transmitidas por numerosos medios de comunicación actuales.

Para subvertir las imágenes públicas, reconoce la provocación como un recurso clave para lograr visibilidad y manifestar su identidad resistente, a través de los valores simbólicos redefinidos del cabello y los diversos peinados: “Por esa razón continuaré luciendo mi cabello afro: porque sé que les molesta. A través de él resisto y reexisto diariamente como una semilla que se rehúsa a morir” (121). Al final, retoma el vínculo con los planteamientos ecocríticos sobre la conexión entre la naturaleza y la vitalidad humana para subrayar la naturalidad del cabello como elemento simbólico central: “Si lo corto es como si talara ese bosque que le da oxígeno a mi vida y mutilara la herencia ancestral de los guerreros y las guerreras que vivieron antes de mí. Por eso seguiré cultivando mi selva misteriosa, donde brotan y crecen las ideas, donde florece mi historia” (Dulcey 2022, 122). Las metáforas del reino vegetal ilustran cómo la memoria, determinante para la identidad del yo articulado, prospera y se mantiene viva, gracias al legado ancestral de lucha por la libertad, simbolizado en el cabello como lugar de memoria dinámico (Rigney 2010, 346),²⁸ que se describe asimismo como un ecosistema vivo.

Un mensaje parecido, si bien formulado nuevamente desde una perspectiva afrofeminista, lo expresa Rosa Martínez Villota en “Pelo malo” (2022). Sin embargo, son precisamente las intensas emociones negativas de ira, mezcladas con el orgullo de su afrodescendencia, las que refuerzan las actitudes luchadoras de la narradora tras la anécdota inicial del relato. Esta gira en torno a una profesora universitaria, quien en este contexto asume el papel de antagonista representativa del neorracismo. La profesora anota apodosos “según su parecer” (Martínez 2022, 106) junto a los nombres de sus estudiantes, tildando a la narradora despectivamente de “*Bad hair*”, y le exige, frente a todos, que domestique su pelo ‘malo’: “*Hey, you! ¡Péñese! ¡Recójase ese pelo y preste atención a lo que estoy explicando!*” (Martínez 2022, 105). El monopolio del conocimiento que reclama, al ser la única

autorizada para explicar, junto con el uso del inglés por parte del personaje antagonico, pueden interpretarse como un reflejo de una supuesta posición jerárquica derivada de su asimilación a una cultura globalmente dominante, lo que establece paralelismos, por un lado, con el conformismo de la rectora mencionada previamente y, por otro, con el detalle de que las prostitutas de Chambacú se vieron obligadas a hablar inglés para acceder a un hipotético ascenso social.²⁹

La narradora afectada no solo denuncia las diversas formas de “agresión a mi persona, a mi raza, a mi ser” (Martínez 2022, 106) en clase, tanto la violencia verbal como, posteriormente, la forma de violencia de tocarle el pelo sin su consentimiento (109), sino también la indiferencia de todos los presentes ante “ese comentario racista e ignorante” (106). A partir de ahí, el relato se convierte en un manifiesto contra el alisado, explorando las diversas etapas del desarrollo de la relación de la joven con su propio cabello como característica corporal significativa. En otras palabras, el yo femenino narra su evolución hacia su propia libertad, pasando diferentes etapas. Tras una cierta indiferencia en su infancia, empieza a detestar “tanto rizo indomable” (107). Esta indomabilidad evoca intertextualmente la lucha infructuosa de las prostitutas de Chambacú contra esa misma resistencia de los rizos, otorgando una revalorización positiva a la rebeldía del cabello que no se deja dominar, lo cual reconoce la narradora más tarde. No obstante, como quinceañera, busca conocer el “secreto de la belleza” (107) de un cabello que se ajuste a las normativas estéticas hegemónicas, siguiendo este ritual comúnmente practicado por las jóvenes y duramente criticado por Valencia. Para denunciar la conexión entre una feminidad impuesta (Ngandu-Kalenga 2022, 6) y los dañinos rituales capilares que muchas mujeres, incluidas las más jóvenes, realizan cotidianamente, Valencia describe las experiencias traumáticas vividas cuando, a los 13 años, se vio obligada a recurrir a un tratamiento realizado por una “experta en alisar cabellos afro de niñas menores de quince años” (Valencia 2022, 70).³⁰ Al detallar las exigencias de este ritual de celebración del decimoquinto cumpleaños, insiste en los peligros de los tratamientos capilares con productos químicos, subrayados también por Randy (2015, 116).

De acuerdo con el anhelo de una estética femenina aceptada socialmente,³¹ el yo narrado en la trama de Martínez realiza la ceremonia con entusiasmo al principio; sin embargo, su descripción retrospectiva se convierte en una denuncia severa, coincidiendo con Valencia sobre los peligros del tratamiento químico al relatar las “quemaduras de ácidos por toda mi cabeza” (Martínez 2022, 108). Tras la desagradable experiencia, utiliza para su cabellera una máquina planchadora que le hace “mucho más fácil controlarla” (108). Llama la atención la aparente necesidad de control sobre el cabello, un control derivado del pensamiento colonialista e instrumentalizado como arma para someter a las mujeres afrodescendientes a través de políticas restrictivas que estandarizaban la blanquitud como norma estética (Ngandu-Kalenga 2022,

3). Sin embargo, tras la avería de la máquina, la narradora se ve obligada a renunciar al alisado de su “pelo maltratado” (Martínez 2022, 109) y optar por un peinado alternativo, cuya disconformidad con los ideales imperantes se percibe como extremadamente controvertida en su entorno, particularmente en su tierra natal del Pacífico, donde “muchos se creyeron con el poder de hablar por mí y mis decisiones”, aconsejándole que “piense en su futuro profesional” (110). Una vez más, el aspecto laboral se impone cuando otras personas –además, de la misma comunidad– pretenden arrebatar al sujeto su autodeterminación sobre su cabello. No obstante, la protagonista es capaz de resistir esta presión social gracias a la lectura de afrofeministas ejemplares a nivel transnacional como la estadounidense Angela Davis o la española Desirée Bela-Lobedde.³² Cabe resaltar las referencias intertextuales que aquí homenajean a las luchadoras afrodescendientes en otros países del mundo, difundidas mediante redes sociales y plataformas digitales como la explícitamente mencionada revista *Afrofeminas*, a las cuales resulta ventajoso seguir para “reivindicar los valores estéticos negros [...] la recuperación de la autoestima, respetando la naturaleza del cabello” (Martínez 2022, 110). De nuevo, esta autorrepresentación sobre el cabello se vincula con los dos principios señalados por Valero (2015, 13) acerca de la política de autoafirmación de la subjetividad afrodescendiente, forjada a partir de la integración de una comunidad translocal. De esta manera, la narradora prueba unas trenzas sintéticas y se corta su “cabello maltratado” anteriormente para deshacerse de un “pelo ajeno”, renunciando así al falso yo impuesto en favor de su propia identidad, ahora reforzada. Así, finalmente alcanza la agencialidad necesaria para visibilizar su cabellera natural y una autoafirmación que revela públicamente cuando se siente “dueña de mi mundo y eso había que mostrárselo a los demás” (Martínez 2022, 111). Como Edna Valencia, reconoce el valor político de su estilo capilar, cuando funda una iniciativa colectiva universitaria “que reivindicara la identidad afrocolombiana” al organizar talleres y exposiciones, manifestando a nivel espacial que “el pelo era el territorio de donde nosotros procedíamos” (Martínez 2022, 112).

Inscribiéndose en una tradición relativamente reciente, gracias, entre otras cosas, a los aportes de los hipotextos literarios, las palabras de la narradora enfatizan con sus exposiciones públicas el valor del cabello como medio de memoria cultural contra el silenciamiento, la invisibilización y, en consecuencia, el olvido forzado destructivo (Assmann 2016, 49) de la comunidad: “Nuestro pelo era la extensión de la resistencia contra el olvido, la discriminación y la negación” (Martínez 2022, 112). Por lo tanto, puede concluir su historia sobre su desarrollo positivo –convirtiendo su cabellera natural en “pelo bueno” (112)– subrayando su capacidad para superar el incidente traumatizante con la profesora racista y completar con éxito sus estudios, transmitiendo en el discurso público de celebración de la graduación un “mensaje de comprensión histórica y de reivindicación a las mujeres negras y a nuestro cabello” (112).³³ Con esto, remite, en

particular, a las largas luchas de las mujeres afrodiáspóricas, a sus ancestras conmemoradas y a los numerosos obstáculos que se les han interpuesto a lo largo de la historia, cuyo curso desea ahora reescribir el sujeto actual, reclamando voz y agencialidad.

Celebrar la afrocolombianidad en los diálogos entre narrativa y música actual

Mediante el recuerdo de sus vivencias y retos en *El racismo y yo*, Valencia pone en escena los elementos que estructuran una nueva identidad afrocolombiana, particularmente femenina. Una anécdota central de su infancia, ocurrida en el altamente simbólico año 1991, está vinculada a la música, aunque de una intérprete no afrodescendiente. Narra detalladamente cómo cantaba en el colegio la canción “Pelo suelto” de la cantante y actriz mexicana Gloria Trevi. Para vivirla performativamente como un “grito liberador” (Valencia 2022, 48) de las normas impuestas, se deshizo de sus trenzas, lo que, sin embargo, la hizo objeto de burlas por su “pelo de bruja” e incluso de “abuso físico” (49) por parte de compañeros y profesores. De ello concluye que los principios del feminismo se aplican de manera diferente dependiendo del contexto racial, y argumenta que los mensajes emancipadores transmitidos en la canción son más fáciles de poner en práctica para las mujeres blancas. En contraste, las mujeres negras enfrentan obstáculos adicionales, como señalan las críticas al feminismo blanco *mainstream* realizadas por activistas e intelectuales que representan el feminismo interseccional (Cubillos 2015, 121). En el sentido ilustrado por Crenshaw (1989, 149) con su imagen del cruce de caminos,³⁴ Valencia afirma que la “estigmatización del cabello afro, como todo en la vida, golpea con muchísima más fuerza a las mujeres que a los hombres” (2022, 167). A pesar de los múltiples obstáculos, a partir de entonces, decide movilizarse y luchar por su derecho a materializar las ideas liberadoras, ya que la “promesa de emancipación femenina que ofrecía Gloria Trevi en su canción sería para mí mucho más que una quimera” (Valencia 2022, 49). Para hacer realidad lo supuestamente imposible, esta activista percibe la necesidad de luchar en honor a sus antepasados, especialmente las femeninas, cuando ya no puede mirarse al espejo con la conciencia tranquila para “amarme de acuerdo a mi propia belleza”, debido a “que estaba renunciando al máximo poder que mis ancestras me habían heredado: el hecho mismo de ser yo” (Valencia 2022, 74).

Los mismos valores que Valencia propaga son representados por Robe L Ninho, quien, a través de su rap, presenta una propuesta alineada con el modelo contradiscursivo descrito por Valero (2015, 13).³⁵ Esta práctica musical y lírica para manifestar una específica estrategia autoafirmativa y fortalecer la identidad afrodescendiente guarda notables paralelismos con el trabajo del grupo Kombilesa Mí del Palenque de

San Basilio.³⁶ Es precisamente una reescritura historiográfica mediante la inserción de los recuerdos de los sujetos afrodescendientes en la memoria cultural lo que persigue este rapero, proclamando en su canción “N-E-G-R-O” que “[l]a historia es manipulada y su esencia distorsionada” (Ninho 2021). Sostiene líricamente que se trata de una “conveniencia para crear una filosofía errada”, que se perpetuaría con el fin de mantener las jerarquías colonialistas. Así, el yo articulado comienza a identificarse a través de las identidades redefinidas de sus antepasados: “No soy descendiente de esclavos, camaradas / Yo soy descendiente de personas que fueron esclavizadas” (Ninho 2021). Esta insistencia en el hecho de que los esclavistas, agentes hegemónicos durante el colonialismo, convirtieron violentamente a los africanos y sus descendientes en una población estigmatizada y subalterna, desafía la naturalización de discursos racistas con sus correspondientes jerarquías establecidas. Esto significa la posibilidad de honrar a los ancestros, especialmente cuando resistieron las condiciones antinaturales y lucharon como cimarrones por su libertad y la de sus descendientes.

Este homenaje a todos los antepasados que no se dejaron subyugar, como acto de autoafirmación política a favor del fortalecimiento de la subjetividad afrodiáspórica, lo realiza ampliamente en la canción “Cimarrón”, cuyo vídeo se rodó en el mencionado Palenque y se estrenó el 21 de mayo de 2024, Día Nacional de la Afrocolombianidad.³⁷ En el vídeo, se presenta una enseñanza decolonial en este primer pueblo libre de las Américas,³⁸ donde una profesora recuerda las hazañas épicas de los ancestros cimarrones ante un grupo de escolares. Al articular estas memorias, Ninho subvierte el término cimarrón, descontextualizándolo del significado despectivo utilizado por los colonizadores, que lo asociaban con un binarismo entre hombres civilizados –blancos– y animales salvajes, como eran considerados todos los *otros*, y lo reapropia para resignificarlo de manera positiva, retomando el uso que hacían de él las personas esclavizadas que lograban escapar (Navarrete 2001, 89). Esto le permite reescribir la memoria cultural para modificar la Historia oficial, respondiendo en la ceremonia escolar a la pregunta planteada inicialmente por el coro de los niños: “1492 – ¿Qué pasó?” (Ninho 2024). Partiendo de la idea de Valero (2015, 114), quien considera la descripción literaria de las experiencias traumáticas de la esclavitud como un rasgo unificador en toda la literatura afrolatinoamericana, la canción denuncia las consecuencias nefastas de la conquista y los actos deliberados de violencia de los colonizadores codiciosos, quienes trataban a los africanos traídos como animales para justificar discursivamente las jerarquías que estaban estableciendo. Las letras dejan patentes las contradicciones y falsedades que surgen al honrar por sus actos al responsable de múltiples violencias, “diciendo que América descubrió – ¡Tan hipócrita!” (Ninho 2024). Esta exclamación de los niños escolares, como comentario, es coherente con la descripción del ‘descubrimiento’ del continente que hace Valencia en su libro, al calificarlo como la “mentira más grande de la historia de la humanidad” (2022,

34). Junto con la imposición de las narrativas colonialistas sobre el progreso, ya desenmascaradas como falsedades, se establecieron creencias y normas estéticas durante el colonialismo, como la suposición racista de que la blanquitud era la única medida de belleza, condenando a todos los que no eran europeos a una ‘eterna fealdad’ (Ngandu-Kalenga 2022, 4). De todas formas, el desenlace del relato en la primera estrofa de la canción, “pero el negro se le rebeló y las cadenas rompió” (Ninho 2024), evidencia la resistencia y la rebelión, ausentes en la mayoría de los libros de historia, de todos los que lograron liberarse de la esclavitud. En el espíritu de la enseñanza transmitida en el vídeo, el texto lírico exige la aceptación de la propia versión de la historia, resultado de una larga cadena de rituales que cultivan la tradición oral, para modificar los libros y textos oficiales: “De sus libros de historiografía cambien el guion” (Ninho 2024). En contraposición a su relegación a la condición de subalternos, las letras de la canción abogan por el reconocimiento y la celebración no solo de la noble ascendencia de los africanos traídos al continente —como, por ejemplo, el fundador del Palenque, Benkos Biojó, aceptado como rey (Zapata 2021, 272)—, sino también de sus méritos y aportaciones culturales: “Nuestra realeza ancestral exige reivindicación / Pues la historia afro no comienza en la esclavización” (Ninho 2024). También en este caso de *writing back* musical, el rapero se opone al olvido forzado con el objetivo de descolonizar el conocimiento. De la responsabilidad de los miembros de una comunidad de recordar los nombres de sus difuntos y de transmitirlos a las generaciones futuras deriva la noción de *fama*, en su significación original de recuerdo póstumo como forma secular de inmortalidad (Assmann 2018, 35-36). En este sentido, y como acto de resistencia contra el olvido destructivo, esta canción retoma la función conmemorativa original de la poesía, recordando a nueve personajes femeninos africanos o afrodescendientes para inscribir sus nombres —y así conferirles fama— en la dimensión cultural de la memoria. La exclamación de que estas mujeres heroicas, algunas de las cuales, como Harriet Tubman, escaparon ellas mismas de la esclavitud y ahora representan figuras clave del abolicionismo y han hecho “historia” (Ninho 2024), ayuda a condensar su significado simbólico, transformando sus nombres en figuras centrales de memoria. Así, Ninho enfatiza la importancia de las mujeres en el movimiento del cimarronaje, antes de que el final del videoclip lo muestre tratando el cabello de una mujer negra, representada por Edna Valencia, para devolverlo a su estado natural. La ejecución de este ritual capilar, en contraposición al alisado, puede interpretarse como un alegato simbólico contra el blanqueamiento, reforzando ceremoniosamente la identidad de las mujeres negras como libres y autodeterminadas.

Esto enlaza directamente con la canción “Cabello bello” (Ninho 2023), interpretada también por el mismo rapero, que, a su vez, mantiene un estrecho diálogo intertextual con “Los peinados” (2019) de Kombilesa Mí.³⁹ Al resaltar la belleza de “cuanta diversidad”, se observa una continuidad en su

discurso, en el que sostiene aquí que “el racismo no es más que un complejo de inferioridad” (Ninho 2023). Se establecen paralelismos con el relato de Martínez, ya que el rapero contradice la consideración de un pelo como ‘malo’, mantenida desde la época de la esclavización, de un discurso hegemónico persistente incluso en el siglo XXI:

[S]e ha metido en la cabeza esta gente
Que mi pelo es malo como si mi pelo fuera un delincuente.
Mi pelo no ha robado, ni ha matado, ni ha estafado,
ni ha violado a nadie: yo lo declaro inocente (Ninho 2023).

La referencia a la delincuencia asignada del cabello natural establece paralelismos intertextuales no solo con el relato de Martínez, sino también con el de Dulcey quien señala que su pelo sea asociado por la sociedad hegemónica con estereotipos como el consumo de drogas y la adicción (2022, 120). Al personalizarlo, Ninho dota a su cabello y los peinados correspondientes de una agencialidad política, declarando en todo caso su legitimidad, ya que no han cometido actos delictivos, sino justicieros y reivindicatorios. Esto conecta con el final del relato de Martínez tanto como con la frase “mi pelo es bueno” (Kombilesa 2019) en la canción “Los Peinados”, donde las letras rapeadas subvierten las características del mal llamado “pelo cucú” de manera extraordinariamente positiva.⁴⁰ Un paralelismo llamativo entre las canciones es el uso irónico de los insultos y términos despectivos establecidos para el pelo afro, de los cuales se apropian para invertir sus significados, como ocurre con las “greñas” mencionadas por Ninho. Así, en consonancia con el narrador del relato analizado de Dulcey, los músicos que se enuncian en las canciones recurren a la provocación y a la fuerza subversiva de la ironía.⁴¹ En cuanto al uso estigmatizante del cabello en el contexto esclavista, este se empleaba como una forma de marcar a los esclavizados como seres inferiores. Por ejemplo, el uso del término ‘lana’ para referirse al cabello afro los equiparaba retóricamente con animales (Ngandu-Kalenga 2022, 4). La afirmación posterior de que las mujeres negras solo atraían a ‘simios machos’ refleja cómo se utilizaban metáforas del reino animal, como la misma palabra ‘cimarrón’ (Navarrete 2001, 89), para imponer una narrativa despectiva. Este discurso racista encuentra respuesta en la postura del yo articulado por Ninho, quien, de manera contestataria, afirma que lo que al racismo y sus representantes “engancha / es que tengo mi sello” (2023). Al enfatizar el valor del legado ancestral, declara, a continuación, que, por ser “heredado [...], vivo orgulloso de ello” (Ninho 2023), invirtiendo así el significado del sello impuesto y transformándolo en una señal de identidad. De este modo, otorga a los miembros de la comunidad a nivel global una dignidad heredada desde la esclavitud, que ha perdurado a lo largo del siglo XX, haciendo referencia a la fuerza luchadora de una de las figuras clave del movimiento rastafari y de los regentes abolicionistas más importantes de

África: “Sí, mis *locs*, una forma de expresarse, / identificarse cual guerrero de Haile Selassie” (Ninho 2023).⁴² Los siguientes versos, que escenifican la dimensión comunicativa de la memoria colectiva relacionada con la tradición oral y los aspectos corporales de los estilos capilares, veneran especialmente a todas las ancestras esclavizadas pero rebeldes que utilizaron su cabello como una herramienta de lucha por su propia libertad y, sobre todo, la de sus descendientes (Ngandu-Kalenga 2022, 3): “Hasta que no los liberasen, no iban a pelarse” (Ninho 2023).

La canción se refiere precisamente a la mencionada narrativa de resistencia y al simbolismo liberador del peinado afrofemenino derivado de las funciones insurgentes del cabello, que durante el escape de la esclavización “sirvió para que ocultaran informaciones y semillas” (Ninho 2023). La conmemoración de las prácticas liberadoras de los antepasados resistentes se realiza narrativamente, al detallar las letras los procesos concretos de liberación a través de los peinados, creando una propia identidad cultural:

Para mis ancestros negros, cimarrones, sublevados
con las trenzas enviaban los mensajes
y dibujaban puntos de referencia, caminos, pasajes,
una especie de mapa, que tejían y seguían,
y servían de ruta de escape para el cimarronaje
(Ninho 2023).

Con respecto al mapa mencionado, resulta relevante que, en la lucha libertadora, juegan un papel central, en particular, los peinados trenzados llamados *hundito*, un diseño inspirado en la topografía de las montañas locales, y *carreítas*, cuyos patrones imitan las carreteras regionales, aludiendo a las rutas de escape de los cimarrones (Ngandu-Kalenga 2022, 3).

El mismo camino hacia la libertad representan los peinados también en la canción homónima de Kombilesa Mí, cuyo estribillo aclara desde el inicio:

Los peinados son una forma de expresión,
que ayudaron durante la esclavización,
dibujaron el camino perfecto,
que ha llevado a los negros a la liberación (Kombilesa 2019).

El curso posterior de la argumentación en las letras también enfatiza el valor simbólico de las trenzas para el yo articulado: “Me hago las trenzas / Me hago los gajos” (Kombilesa 2019), ya que estos “lindos tejidos trenzados, [que] con estrategias crearon”, ayudaron a los antepasados a conseguir la libertad y, por tanto, también a aquellos que articulan sus memorias hoy en día para rendir homenaje a las luchadoras anteriores: “En esos bellos peinados, un gran camino trazaron / los cuales nos han llevado, a la liberación” (Kombilesa

2019). Por ejemplo, las mujeres forzadas a trabajar en las minas que planeaban escapar escondían semillas y oro en sus trenzas de raíz para asegurarse de que los asentamientos palenques tuvieran suficientes alimentos y autonomía económica (Ngandu-Kalenga 2022, 3). Los métodos creativos para transportar no sólo mensajes y conocimientos, sino también materiales prácticos esenciales para la supervivencia hacen del cabello un medio de memoria cuyas funciones convierten la elaboración de peinados en un ritual que subraya ceremoniosamente la dignidad reivindicada por la comunidad afrocolombiana, como aclaran las letras de Kombilera Mí:

Métetelo en la memoria:
nuestro pelo tiene historia,
creatividad, resistencia y mucha libertad;
por eso yo lo uso con dignidad (Kombilesa 2019).

Al conectar la performatividad de los actos de recordar pasado, presente y futuro (Erll y Rigney 2009, 2), en las letras, el ritual capilar de homenaje a los ancestros no solo otorga dignidad a la identidad de los sujetos actuales, sino también a la de las generaciones venideras, en particular: “Hazlo por tus abuelos / y por tus hijos” (Kombilesa 2019).

La mejora de las condiciones de vida infantiles es una de las principales preocupaciones de ambas canciones, reflejando cómo el acto de recordar puede incidir profundamente en el futuro. Conectando con lo expresado por Dulcey sobre la ausencia de superhéroes con el pelo afro, Ninho lamenta que “las princesas de Walt Disney son rubias o trigueñas / [...] Es como si las niñas negras a ser princesas no tienen derecho” (2023). Las normas de belleza eurocéntricas que siguen transmitiendo los medios de comunicación actuales, cuyas consecuencias deplora aquí el rapero, son un asunto que preocupa a numerosos escritores e intelectuales afrocolombianos contemporáneos.⁴³ A la vista de que Ninho retoma al final de “Cabello Bello” el estribillo de “N-E-G-R-O”, afirmando una propia identidad afrolatinoamericana específica y translocal, se puede constatar que, gracias efectivamente al diálogo intertextual pronunciado sobre estas cuestiones identitarias entre la música, sus letras y otros textos literarios y ensayísticos, se refuerza el valor simbólico de los estilos capilares, el cimarronaje y la reescritura decolonial de la memoria.

Conclusiones

En los textos analizados, la afrocolombianidad se escenifica y celebra rememorando performativamente un pasado compartido que determina las identidades colectivas del presente, permitiendo su resignificación. En este sentido, los textos narrativos y musicales recientes coinciden en negociar las diversas significaciones de los elementos identitarios centrales a través de continuos diálogos intertextuales, tanto

entre sí como con los clásicos de la literatura afrocolombiana. Gracias a los vínculos estrechos entre ritualidad y conmemoración, que celebran los valores y creencias de determinados colectivos culturales, los actos de recuerdo afrocolombianos se ritualizan, honrando especialmente la resistencia de los ancestros, lo que permite reescribir la memoria cultural y resignificar los rituales capilares. Es decir, dentro del culto a los antepasados, al mantener vivos los recuerdos de los cimarrones como pioneros de la lucha libertadora, los actos cotidianos de peinado se transforman en rituales ceremoniales y sus valores semánticos actuales se redefinen en el contexto

del movimiento del cimarronaje como elementos formativos de las identidades contemporáneas resistentes.

En última instancia, la resignificación de los rituales capilares depende de estos actos de recuerdo que celebran la resistencia ancestral, especialmente de las mujeres. Al rebelarse contra la estética normativamente impuesta del pelo liso, todos los rituales capilares que lucen ceremonialmente el pelo ensortijado natural se convierten en un símbolo particular de la resistencia y la herencia de los cimarrones, como se manifiesta en los textos narrativos y musicales.

Obras citadas

Música

- Kombilesa Mí. 2019. “Los peinados”. Canción con videoclip. Consultado 15 de febrero de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=tCy0HphFRYk>.
- Ninho, Robe L. 2021. “N-E-G-R-O”. Canción con videoclip. Consultado 15 de febrero de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=kFpfjKyH0qc>.
- Ninho, Robe L. 2023. “Cabello bello”. Canción con videoclip. Consultado 15 de febrero de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=ZH0Mb0bc6Mk>.
- Ninho, Robe L. 2024. “Cimarrón”. Canción con videoclip. Consultado 15 de febrero de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=0IlagV9ONQk>.

Literatura

- ACNUR. Sin fecha. “Constitución Política de Colombia”. Consultado 15 de febrero de 2025. <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2001/0219.pdf>.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. 2005. *Post-colonial studies: the key concepts*. Londres: Routledge.
- Assmann, Aleida. 2016. *Formen des Vergessens*. Gotinga: Wallstein.
- Assmann, Aleida. 2018. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Assmann, Jan. 2011. *Historia y mito en el mundo antiguo*. Madrid: Gredos.
- Builes, Ana Elena, Adriana Anaconda Muñoz y Lina María Suárez Vásquez. 2022. “El litoral Pacífico colombiano: ritmos de vida de Juradó a Cabo Manglares.” *Revista de Estudios Colombianos* 60, 5-9.
- Castillo, Luis Carlos. 2021. “Aproximación a *El hombre colombiano* de Manuel Zapata.” En Manuel Zapata Olivella: *El hombre colombiano*, 25-53. Cali: Universidad del Valle.
- Crenshaw, Kimberle. 1989. “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics.” *The University of Chicago Legal Forum* 140, 139-167.

- Cubillos Almendra, Javiera. 2015. "La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista." *Oxímora, Revista Internacional de Ética y Política* 7, 119-137.
- Dulcey, Mario. 2022. "Selva misteriosa." En *Vení, te leo*, editado por Gilbert Shang Ndi, 115-122. Bogotá: Manos Visibles.
- Dürbeck, Gabriele. 2019. "Narratives of the Anthropocene: From the Perspective of Postcolonial Ecocriticism and Environmental Humanities." En *Postcolonialism Cross-Examined*, editado por Monika Albrecht, 271-288. Londres: Routledge.
- Erl, Astrid. 2012. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Erl, Astrid y Rigney, Ann. 2009. "Introduction: Cultural Memory and its dynamics." En *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory*, editado por Astrid Erl y Ann Rigney, 1-14. Berlín: De Gruyter.
- Fischer-Lichte, Erika. 2009. "Einleitung: Zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Theater." En Victor Turner: *Vom Ritual zum Theater*, i-xx. Fráncfort: Campus.
- Galtung, Johan. 1996. *Peace by peaceful means*. Londres: SAGE.
- Göttsche, Dirk. 2019. "Introduction: Memory and postcolonialism." En *Memory and Postcolonial Studies: Synergies and New Directions*, editado por Dirk Göttsche, 1-45. Oxford: Peter Lang.
- Gruber, Valerie, Gilbert Shang Ndi, y Rigoberto Banguero Velasco. 2023. "Towards Transcultural Self-Writing: Mapping the Struggles of Minoritised Cultures in Colombia." En *A Relational View on Cultural Complexity*, editado por Julika Baumann Montecinos, Josef Wieland y Tobias Grünfelder, 173-189. Londres: Springer Nature.
- Halbwachs, Maurice. 2004. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas de la Universidad.
- Henao Restrepo, Darío. 2021. "Manuel Zapata Olivella: vida y obra a disposición del mundo." En Manuel Zapata Olivella: *El hombre colombiano*, 21-23. Cali: Universidad del Valle.
- Manos Visibles. 2022. "Presentación." En *Vení, te leo*, editado por Gilbert Shang Ndi, 9-13. Bogotá: Manos Visibles.
- Manotas, Edna. 2023. "¡Tengo el pelo malo!". Blog. Consultado 15 de febrero de 2025. <https://www.uninorte.edu.co/web/ednam/entrada-blog/-/blogs/tengo-el-pelo-malo?cmd=redirect&arubalp=12345>.
- Martínez Villota, Rosa. 2022. "Pelo malo." En *Vení, te leo*, editado por Gilbert Shang Ndi, 105-113. Bogotá: Manos Visibles.
- Navarrete Peláez, María Cristina. 2001. "El cimarronaje: una alternativa de libertad para los esclavos negros." *Historia Caribe* 6, 89-98.
- Ngandu-Kalenga Greensword, Sylviane. 2022. "Historicizing black hair politics: A framework for contextualizing race politics." *Sociology Compass* 16 (8), 1-13. DOI: 10.1111/soc4.13015
- Nora, Pierre. 2008. *Los lugares de la Memoria*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Ortiz, Lucia (2007): "'Chambacú corral de negros' de Manuel Zapata Olivella, un capítulo en la lucha por la libertad." En *Chambacú, la Historia la escribes Tú: Ensayos sobre Cultura Afrocolombiana*, editado por Lucia Ortiz, 155-170. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Osthues, Julian. 2017. "Rewriting." En *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, editado por Dirk Göttsche, Axel Dunker y Gabriele Dürbeck, 216-219. Stuttgart: Metzler.
- Randle, Brenda. 2015. "I am not my hair; African American Women and their struggles with embracing natural hair." *Race, Gender & Class* 22, 114-121.

- Rengifo, Alejandra. 2001. "Marx, Garvey y Gaitán: palimpsesto ideológico en Chambacú, corral de negros." *Afro-Hispanic Review* 20 (1), 36-42.
- Rigney, Ann. 2010. "The Dynamics of Remembrance: Texts between Monumentality and Morphing." En *A Companion to Cultural Memory Studies*, editado por Astrid Erll et al., 345-353. Berlin/New York: De Gruyter.
- Shang Ndi, Gilbert. 2022. "Evocar para narrar, narrar para empoderar." En *Vení, te leo*, editado por Gilbert Shang Ndi, 14-20. Bogotá: Manos Visibles.
- Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre*. Nueva York, PAJ Publications.
- Valencia Angulo, Luis Ernesto. 2021. "Racismo y reconocimiento en una novela de Manuel Zapata Olivella." *Meridional: Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 16, 139-159.
- Valencia Murillo, Edna Liliana. 2022. *El racismo y yo*. Bogotá: Intermedio Editores.
- Valero, Silvia. 2013. "¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura afrocolombiana? o los riesgos de las categorizaciones." *Estudios de Literatura Colombiana* 32, 15-37.
- Valero, Silvia. 2015. "Introducción. Literatura y 'afrodescendencia': identidades políticas en la literatura afrolatinoamericana del siglo XXI." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 41 (81), 9-17.
- Wade, Peter. 2013. "Racismo, democracia racial, mestizaje y relaciones de sexo/género." *Tabula Rasa* 18, 45-74.
- Zapata Olivella, Manuel. 2010. *Chambacú, corral de negros*. Bogotá: Banco de la República.
- Zapata Olivella, Manuel. 2021. *El hombre colombiano*. Cali: Universidad del Valle.

Notas

1. Nacido en Cuba en 1982 y conocido como Robe L Ninho, Roberto Álvarez se involucra en la estética afro de carácter politizado, en una línea similar a la de la activista colombiana Edna Valencia, cuatro años menor que el músico. Esta afinidad permite, en esta contribución, realizar un estudio comparativo de sus posturas, junto con otras voces reivindicatorias expresadas en distintos medios, haciendo justicia a la intermedialidad de los diálogos mediante los cuales se construye la memoria colectiva (Erll 2012, 169).
2. Un cuestionamiento llamativamente crítico ocurre, por ejemplo, en la novela *La Casa de la Belleza* de Melba Escobar, cuando la protagonista afrocaribeña, Karen Valdés, quien al final de la trama se encuentra al borde del suicidio debido a una pérdida total de su memoria e identidad tras múltiples experiencias entrecruzadas de discriminación racista, detalla los rituales cotidianos y naturalizados -en este caso, notablemente destructivos- del alisado en la primera frase del segundo capítulo: "Desde bien pequeñitas las negras y las mulatas se alisan el cabello con la plancha, con crema, con secador, con píldoras masticables, se hacen la toga o la vuelta, se ponen mascarillas, duermen con medias veladas en la cabeza, usan un sellador de puntas de silicona" (Escobar 2015, 17).
3. Turner (1982, 22) define los rituales y las ceremonias como relevantes factores sociales y un medio para consolidar a los grupos como comunidades, basándose en el reflejo y la narración de su vida cotidiana e historia. En este contexto, toda narración se entiende como un texto que solo puede desplegar su variedad de significados a través de su representación, es decir, de su escenificación performativa, de la que depende esencialmente. Los mecanismos centrales aquí son los momentos de *communitas* generados en los rituales, que producen un mayor sentido de comunidad, y el uso específico de símbolos como portadores condensados y ambiguos de significado, lo que permite a todos los participantes del ritual establecer diferentes marcos interpretativos (Fischer-Lichte 2009, vii). En el centro de esta reinterpretación se sitúa la resignificación de los símbolos, también con respecto a su valor semántico en la memoria colectiva, que asimismo depende de su puesta en escena performativa (Erll y Rigney 2009, 2).

4. Las ideas de Halbwachs (2004), desarrolladas en la primera mitad del siglo XX, sostienen que la memoria no es solo individual, sino una construcción social transmitida dentro de los grupos, que se forma y se sostiene a través de interacciones y normas sociales dinámicas. Esto implica que es fundamental cómo se seleccionan, organizan e interpretan los recuerdos dentro de los colectivos, especialmente a través de eventos festivos y actos conmemorativos que marcan la identidad del grupo y negocian los distintos significados del pasado.
5. Esta denominación se refiere a todo el colectivo afrodescendiente que en Colombia se entiende por incluir a las denominadas comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras. En cuanto a las raíces africanas, resulta relevante que Turner desarrollara su noción crucial de la *liminalidad* con referencia a las sociedades tribales africanas.
6. Según Erll y Rigney (2009, 2), la memoria es notablemente dinámica por lo que cualquier fenómeno relacionado se entiende mejor como un compromiso activo con el pasado, en lugar de uno reproductivo. En este sentido, recordar consiste en actos conscientes y performativos, en el sentido austiano; es decir, cuando la memoria se pone en escena, se construye una versión determinada del pasado que se convierte en una realidad social y cultural.
7. La estrategia literaria de la reescritura decolonial se deriva de la noción de *rewriting* (Osthues 2017, 216) de los estudios poscoloniales, que, a su vez, mantienen numerosas sinergias con los estudios sobre la memoria (Göttsche 2019, 3).
8. Acuñado por Salman Rushdie en 1982 y establecido como paradigma en los estudios literarios poscoloniales por Ashcroft, Griffiths y Tiffin en su influyente obra *The Empire Writes Back* (1989), el término *writing back* hace referencia a un tipo de escritura contradiscursiva. También conocida como escritura de réplica, esta adquiere relevancia al examinar críticamente la dicotomía entre el centro imperial y la periferia (neo)colonizada, reflejando las múltiples colonialidades y estructuras coloniales persistentes.
9. En esta veneración de los antepasados, Edna Valencia subraya que, por un lado, contribuyeron decisivamente a la construcción del Estado y la economía actual mediante su trabajo indispensable, aunque forzado. Por otro lado, destaca que muchos se rebelaron y se negaron a cumplir los roles impuestos por la esclavización, huyendo y liberándose como cimarrones. Para más detalles sobre el fenómeno del cimarronaje, véase Navarrete (2001).
10. Manuel Zapata Olivella protagoniza la lucha por el reconocimiento de la diversidad étnica y cultural del país y por el rescate y consiguiente revalorización de los aportes culturales de la población afrodescendiente (Henao 2021, 22). Con un papel destacado en el desarrollo del pensamiento decolonial en las Américas, hoy se le considera un padre fundador “de los estudios afrocolombianos y uno de los primeros pensadores negros” en destacar “el mestizaje racial y cultural en la conformación de la sociedad y la nacionalidad colombianas” (Castillo, 2021, 31). Empleando la categoría de transculturación, retomada de Fernando Ortiz, definió los elementos formadores de la identidad colombiana (37), en su mezcla de influencias españolas, indígenas y africanas. Además de en su obra ficcional, esta lucha intelectual se materializa, ante todo, en su estudio ensayístico *El hombre colombiano*, originalmente publicado en 1974, en el cual resalta la resistencia de los heterogéneos grupos étnicos de indígenas y afrodescendientes, “siempre alertas a rebelarse” (Zapata 2021, 271), frente a la esclavización y la colonización.
11. Al rendir tributo a las aportaciones culturales de los afrocolombianos, especialmente en el ámbito musical, se destaca particularmente a las cantantes y compositoras Totó la Momposina y Leonor González Mina, la última fallecida a finales de 2024, hoy figuras clave de identificación, aunque a menudo olvidadas en el pasado al enumerar las principales personalidades colombianas.
12. La reforma de la Constitución en 1991, específicamente el artículo 7.º, establece que Colombia es un país pluriétnico y multicultural al responsabilizarse el Estado a reconocer y proteger “la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana” (ACNUR s.f.). A partir de ahí, los colectivos antes invisibilizados, como los indígenas y afrocolombianos, adquirieron reconocimiento político, agencialidad y voz en la organización sociocultural del país.
13. Este libro de *narrativas Negras del Pacífico colombiano*, como indica el subtítulo, incluye quince relatos testimoniales, que los y las autoras, frecuentemente líderes sociales de sus respectivas comunidades locales, le concedieron durante un laboratorio literario al compilador camerunés en 2019 para realizar este proyecto “en diálogo con la literatura africana” (Shang 2022, 15). Como textos en su mayoría autobiográficos, los relatos tienen mucho en común con el libro de Valencia.
14. Fundado en 2011, el grupo Kombilesa Mí, creadores del Rap Folklórico Palenkero (RFP), se caracteriza por una fusión entre

la música rap y estilos tradicionales locales como Bullerengue, Cumbia, Mapalé o Champeta. Hasta la fecha, han atraído cierta atención mediática con sus tres álbumes, algunos de los cuales han sido premiados.

15. Desde la mitad del siglo XX, destacadas figuras como Malcolm X, Nina Simone, Kwame Ture y Angela Davis en los Estados Unidos, entre muchos otros, han desempeñado roles pioneros al llevar sus cabellos naturales como una expresión de identidad afrodescendiente y resistencia a las normas raciales impuestas.
16. Aunque la novela más famosa y crucial para la identidad afro es sin duda *Changó, el gran putas*, que no se publicó hasta 20 años después, hay numerosos elementos en este texto narrativo, publicado en 1963 y ambientado en la década de los 50, que influyeron en la escritura de la obra épica del escritor y antropólogo nacido en Lórica. Estudios relevantes sobre la obra temprana son los de Rengifo (2001) y Valencia Angulo (2021).
17. Según Alejandra Rengifo (2001, 41), se fusionan las influencias del marxismo con las ideas forjadas a partir de los pensamientos de Marcus Garvey, así como el arquetipo de un héroe colombiano en la línea de Jorge Eliécer Gaitán en el personaje principal. Mientras que la dimensión comunicativa de la memoria se vincula con la vitalidad de la palabra oral entre contemporáneos, la memoria cultural, siempre en relación con identidades políticas, se sustenta en formas mediadas como la escritura y la literatura (Erll 2012, 26). En este sentido, Máximo, como lector de numerosos libros y transmisor de la palabra letrada entre la población, articula ambas dimensiones.
18. El personaje antipático de José Raquel no solo representa el proceso de adaptación al blanqueamiento, sino que también se alista como voluntario en la Guerra de Corea y, finalmente, accede a un puesto en el corrupto aparato policial del mundo narrado de Cartagena, donde lucha contra su propio hermano, Máximo.
19. La esperanza de que esta figura pudiera contribuir a aclarar el color de la piel de los descendientes, también se refleja en las palabras de Mana Petronila, madre de los hermanos: “Ya van dos años que la trajo. Yo esperaba un nieto. Un muchachito con los ojos azules y el pelo rojo como el hijo de Clotilde” (Zapata 2010, 123).
20. Esta expresión, pronunciada por José Raquel, activa una carga emocional y simbólica que va más allá de la violencia verbal, al referirse a la estigmatización del pelo afro. El adjetivo *berraco*, de uso frecuente en el habla coloquial colombiana, presenta una notable variabilidad semántica según el contexto: aunque puede aludir a cualidades valoradas como la valentía o la audacia, suele emplearse para apuntar hacia rasgos negativos como la furia, el mal genio o el resentimiento; en la mayoría de los casos, se asocia con actitudes traviesas, impulsivas o combativas. Este uso revela el tono agresivo y despectivo con que José Raquel proyecta su frustración, filtrada por su percepción distorsionada. En su delirio, percibe a todas las prostitutas como rubias; solo es arrancado de sus ilusiones cuando dejan de bailar y sus cabellos se encrespan, marcando así su retorno a la realidad: “Las cabezas rubias dejaron de danzar. Sus cabellos iban perdiendo su lisura para ensortijarse” (145). Estas ilusiones contienen una importante carga simbólica, especialmente en lo que respecta a las conexiones entre el cabello y la identidad.
21. En cuanto al desarrollo institucional, el fortalecimiento de la identidad cultural afrocolombiana, la promoción de la etnoeducación y la movilización social, organizaciones como el Movimiento Nacional CIMARRÓN, fundado en 1982 y detalladamente abordado en el libro de Valencia, resultan especialmente relevantes.
22. Como explica Peter Wade, las ideologías de mestizaje en América Latina articulan simultáneamente ideales de inclusión y exclusión: prometen igualdad racial, pero operan dentro de estructuras jerárquicas que sitúan lo negro y lo indígena en la base de escalas asociadas al progreso, la belleza y la modernidad, reproduciendo así una lógica de blanqueamiento (Wade 2013, 47).
23. Valencia combina la escritura autobiográfica y ensayística con una vertiente poética artística, e inserta varios poemas de su propia pluma en el relato para enfatizar sus palabras, las cuales ofrecen perspectivas de investigación fructíferas para el futuro.
24. El litoral del Pacífico y especialmente el Chocó, uno de los cuatro departamentos de esta región, donde la población no blanca supera el 80%, son dos de las zonas de mayor trascendencia para la cultura afrodescendiente, y albergan la mayor cantidad de organizaciones de movimientos étnicos tanto de Colombia como de toda América Latina (Builes, Anaconda y Suárez 2022, 6).
25. Esta exclamación contradice la afirmación del título del artículo de Randy: “I am not my hair” (2015, 114), con la que las mujeres afectadas por discriminación racista expresan que no desean ser reducidas al cabello, en la tensión de consideración entre lo bueno y lo malo. Para el yo articulado en el texto narrativo de Dulcey, el cabello, en cualquier caso, es un marcador central de identificación, con el que está inextricablemente vinculado.

26. Al declarar que “lo que está en juego es el disciplinamiento del cuerpo negro de conformidad con las normas coloniales de ética y estética” (Gruber, Shang y Banguero 2023, 183; traducción F.H.), los autores subrayan cómo el cuerpo negro ha sido históricamente regulado y moldeado según parámetros coloniales que articulan poder, moralidad y representación visual.
27. Con su triángulo de violencia, Galtung (1996, 2) no solo abarca las formas directas y físicas de violencia, sino también las estructurales y culturales, siendo estas últimas manifestaciones del establecimiento institucional de creencias y valores que favorecen la violencia y permiten la aparición de las otras dos formas.
28. El principal planteamiento sobre los *lieux de mémoire*, presentado por Pierre Nora (2008) entre 1984 y 1992, es concebido mediante los aspectos materiales, simbólicos y funcionales de estos lugares de memoria. Para profundizar en este concepto, Rigney destaca la transformación de la relevancia de los lugares, inicialmente entendidos como estáticos, hacia dinámicas que subrayan la gran mutabilidad tanto de los medios que transmiten los recuerdos como de cualquier tipo de memoria individual o colectiva. Así, Rigney (2010: 345) habla de *memory sites*, que pueden ser constituidos por diversos objetos, como textos, personas o aspectos corporales, por lo que los describe en el sentido de figuras simbólicas, actuando como puntos de referencia clave dentro de una comunidad y expresando el máximo de significado condensado en la mínima cantidad de signos, como ocurre aquí con el cabello.
29. El uso del inglés por parte del personaje antagónico refleja su proceso de asimilación a una cultura globalmente dominante, lo que, especialmente en el contexto latinoamericano y colombiano, sugiere cierta sumisión a la cultura angloparlante, representada por los EE. UU., donde la segregación racial fue aún más drástica que en muchos países latinoamericanos.
30. Las ceremonias de quinceañera, comunes en América Latina, celebran la transición de niña a mujer a los 15 años, marcando un cambio de estatus social y cultural. En Colombia, incluye elementos como misa, baile con el padre y una gran fiesta. Como se hace notar en las experiencias compartidas, para muchas jóvenes afrocolombianas, sin embargo, el alisado del cabello ha sido una práctica impuesta y desagradable dentro de este ritual.
31. Durante el colonialismo y la esclavitud, el cabello de las mujeres afrodescendientes fue utilizado tanto para hipersexualizarlas como para desfeminizarlas, según los intereses hegemónicos de la época (Ngandu-Kalenga 2022, 3). Aún hoy, en muchos casos lamentables, el alisado continúa simbolizando una feminidad socialmente aceptada y atractiva (Randy 2015, 120).
32. El libro *Ser mujer negra en España* de Desirée Bela-Lobedde, publicado en 2018, guarda paralelismos con *El racismo y yo*, y ambos textos constituyen un manifiesto de la agencialidad y la voz de las mujeres afrodescendientes en el siglo XXI.
33. En las frases finales, sin embargo, también muestra su total comprensión por las decisiones de las mujeres sobre cómo quieren llevar el pelo, ya que les ayuda a subsistir en su lucha permanente contra el racismo y la opresión y cuyos logros recuerda la narradora: “No juzgaba a las mujeres negras que elegían llevar el cabello alisado, en trenzas, o que simplemente preferían no tenerlo. Esa era la forma que ellas habían encontrado para sobrevivir” (113).
34. Kimberlé Crenshaw (1989, 149) ilustra, con su imagen del cruce de caminos, cómo las mujeres negras, en su mayoría de clase baja, pueden ser atropelladas desde cualquier dirección, multiplicándose las dificultades para vivir sus identidades, ya que cada vía de discriminación se acumula sobre las demás. Aunque esta corriente feminista de la interseccionalidad se desarrolló en Estados Unidos con pensadoras como Crenshaw, bell hooks y Patricia Hill Collins, hoy resulta cada vez más relevante en los contextos latinoamericanos (Cubillos 2015, 120), donde cobra especial importancia el concepto de la colonialidad del género, desarrollado por María Lugones.
35. El hecho de que la autoafirmación política como afrodescendiente se base en la idea de una comunidad transnacional cohesionada, como lo expresa Valero (2015, 13), resulta especialmente característico de Robe L Ninho, nacido en Cuba y residente en Cali en el suroeste colombiano, quien graba frecuentemente sus videoclips en el Palenque, en el Caribe. En particular, el concepto del Black Atlantic de Paul Gilroy ofrece perspectivas fructíferas para futuras investigaciones en relación con este rapero.
36. El nombre del lugar, actualmente todavía en honor a un santo europeo en contraposición al de su fundador cimarrón, es objeto de discusión, como tematiza no solo Zapata Olivella (2021, 272), sino también Edna Valencia y Robe L Ninho al llamarlo “Palenque de Benkos Biojó” (Ninho 2024).

37. La proclamación de este día festivo nacional en conmemoración de la abolición de la esclavitud en 1851 rinde homenaje a los aportes de las comunidades afrocolombianas en la construcción del país y en la preservación de su legado cultural.
38. Fundado a inicios del siglo XVII, este palenque, asentamiento de los cimarrones liderados por Benkos Biojó, fue reconocido por los españoles como libre y autónomo en 1713, por decreto real. Hoy en día, se considera el primer pueblo libre de las Américas y fue declarado Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en 2005.
39. Mientras la canción de Ninho aparece en el álbum *Negro Transparente* de 2023, la de Kombilesa Mi se incluye en el lanzamiento *Esa Palenquera* de 2019.
40. Sobre la denominación *cucú* para el cabello y sus connotaciones negativas, pero resignificables, véase la entrada de Edna Manotas: “¡Tengo el pelo malo!” (2023).
41. Aquí surgen paralelismos con los postulados de otros raperos, mayoritariamente afroestadounidenses, quienes, entre finales de los años 80 y principios de los 90, se apropiaron de insultos racistas colonialistas para subvertir su significado. Un ejemplo destacado de esta estrategia es el grupo N.W.A., cuya abreviatura de Niggaz Wit Attitudes expresa, a través de la provocación, una actitud de orgullo por sus raíces africanas.
42. Los (*dread*)*locs* —también conocidos como rastas— son un estilo de peinado donde el cabello se enreda de forma natural o con técnicas específicas. Para muchas personas afrocolombianas, son una expresión cultural, política y espiritual que resiste la estigmatización pública y desafía los estándares eurocéntricos de belleza. De forma paralela, la población afrocaribeña y norteamericana popularizó esta estética como una forma de reafirmar la conexión con el África precolonial, mientras que las mujeres afroamericanas promovieron el trenzado como un arte auténticamente africano (Ngandu-Kalenga 2022, 6).
43. Mientras que la renombrada poeta Mary Grueso Romero ofrece a las niñas afrodescendientes un marcador de identidad con su texto “Muñeca Negra”, publicado en 2011, Valencia aborda estos agravios desde su perspectiva autobiográfica, lamentando la falta de este tipo de muñecas en su infancia y culpando a las “fantasías Walt Disney” (2022, 139) de que, en la cosmovisión general de su generación, con la que fue socializada, las parejas se correspondan según el color de la piel.