

María Teresa Ramírez Nieva, *In Memoriam*

María Mercedes Jaramillo / Fitchburg State College

Lucía Ortiz / Regis College

Entre las autoras afrocolombiana que empezaron a publicar sus obras a finales del siglo XX se destaca María Teresa Ramírez Nieva (Corinto, Cauca 1944 -Cali, Julio 2025). Los Ramírez Nieva tuvieron que mudarse a Buenaventura debido a la violencia y los conflictos políticos que afectaron la región de Corinto, y allí María Teresa estudió en el Liceo Femenino y terminó su escuela secundaria en 1963. Posteriormente se licenció en Historia y Filosofía en la Universidad del Valle en 1967, y se dedicó a la enseñanza en colegios del Cauca y del Valle del Cauca.

El legado cultural africano que deja Ramírez Nieva muestra los procesos de ajuste y transformación que desarrollaron los afrocolombianos como resistencia a la esclavitud y discriminación en América. La creatividad y su capacidad de invención convierten estos legados en textos valiosos y en testimonios de las complejas etapas de creación y recreación cultural en el nuevo territorio americano. El contexto y el ambiente sociocultural en el que vivió María Teresa Ramírez Nieva fueron distintos a los que experimentaron sus antepasados tanto africanos como afrocolombianos. Sin embargo, más allá de los contenidos ideológicos y del entorno cultural que la rodeó, siguió subsistiendo la fuerza de la palabra como un vehículo de comunicación sagrado, siempre ligado a las memorias ancestrales. La teatralización de la puesta en escena y la expresión corporal con las que Ramírez Nieva acompañaba la declamación de sus versos son legados cinéticos de África a la cultura colombiana.¹ Con el poeta y declamador Diego Álvarez (Sabas Mandinga) descubrió el universo mágico de la poesía afrocolombiana, y en sus recitales revitalizaba uno de los aspectos más arcaicos de la tradición oral antigua, cuando el *griot*² recreaba historias de interés común frente al grupo en un acto único e irrepetible que unía a emisor y receptor en una experiencia catártica.

En 1986, Ramírez Nieva conoció en el Museo Rayo en Roldanillo a Omar Rayo y a su esposa Águeda Pizarro, quienes la alentaron a escribir y recopilar su obra, y debido a su pasión por declamar recibió el título de “Huracana de la poesía” y desde entonces empezó a asistir a los encuentros anuales de poetas en el Museo Rayo, organizados por Águeda Pizarro desde 1984. Este hecho fue un impulso definitivo a su labor poética, pues estimuló su creatividad y fue nombrada por Pizarro como una de las tres “Almanegras” con Elcina Valencia y Mary Grueso; nominadas así por su contribución a la investigación del legado afrocolombiano, por su aporte

cultural y por la fuerza y la originalidad de su obra individual. Las “Almanegras”, según Pizarro son la contraparte de las “Almadres”, las grandes poetas de alta edad quienes forjaron su poesía en la primera parte del siglo cuando no existían instituciones que apoyaran su labor solitaria.³ Desde el inicio la filosofía incluyente y plural de los encuentros, a los que Águeda Pizarro invitó a las poetas de los grupos étnicos minoritarios, fue la clave que marcó su desarrollo y su ahínco entre las mujeres que asisten cada año a esta fiesta de poesía, arte, teatro y danza. Los recitales son ritos celebratorios donde las mujeres se confrontan y se nutren de imágenes y mundos poéticos tradicionales como también de tradiciones regionales.

En las ediciones Embalaje del Museo Rayo se publica la obra de la poeta ganadora del concurso anual, recogiendo la producción poética que ha surgido de estos encomiables festivales en publicaciones cuyo diseño estuvo a cargo de Omar Rayo.⁴ *Abalenga* y *La noche de mi piel* son obras que fueron publicadas en Ediciones Embalaje del Museo Rayo. Entre los manuscritos inéditos que María Teresa Ramírez deja como legado están: “Ancestro y son”, “Bordados en la tela del juicio”, “Historia del Cantón de la Palma a Villa Palmira”, “La flor de Palenque” y “Poesía afrocolombiana”⁵; en este último la poeta define términos, leyendas y cuentos de la cultura afrocolombiana. Ella rescató estructuras idiomáticas y actitudes culturales en los poemas escritos en el lenguaje de los habitantes de San Basilio de Palenque, y en ellos también evoca a los Orishas y al famoso héroe afroamericano Benkos Biojó; alaba el color de la piel negra y el “pelo duro”. La repetición, junto con el lenguaje sonoro y rítmico de los poemas de Ramírez Nieva, son medios de información de danzas, fiestas, ceremonias, celebraciones y funerales. Su obra recoge mitos, leyendas, creencias, cantos, oraciones, alabos, y conjuros en los que se asoman rastros africanos cuya función esencial es guardar la sabiduría ancestral a través del tiempo.

Su antología de poemas bilingües *Abalenga* es un arca de la memoria que conserva la cultura y la lengua palenquera desconocida por la élite cultural colombiana. *Abalenga* significa noche hermosa, pero también señala el abolengo como lo anota Águeda Pizarro en el prólogo de la obra; *abalenga* / abolengo, palabras cargadas de significado que remiten a los ancestros tan venerados en el mundo africano (2008, XVII).

Como una muestra de su legado cultural presentamos algunos poemas. Así, por ejemplo, en “Destruyendo el Fucú”, la poeta tiende un puente temporal donde acude a los Orishas para que amarren “las patas de la Loba Blanca” y para que destruyan “el reino del Fucú” y, además, traza su árbol genealógico que se inicia con sus ancestros africanos.

¡Agangú hijo de Odumare,
Yemayá hija de Odumare!
Yo: Hija de los Ashantis, hija de los Ararás
nieta de Kafres, nieta de Bámbaras,
biznieta de bozales,
desde el pasado ¡clamo!
desde el presente ¡llamo!
desde el futuro ¡clamo! (PA, 64)

Este presente continuo del poema enlaza el pasado y el futuro para invocar a los Orishas y crear la conexión entre el aquí y el ahora con diferentes épocas desde las que se pide justicia. Clamor que busca la compensación y el equilibrio; el tono de la invocación y la repetición de la petición convierten el poema en letanía. El sufrimiento que aflige al yo lírico constituye el núcleo de la queja, pues por largo tiempo, ella como representante de su pueblo, experimenta el mismo dolor que sintieron sus antepasados y el que también posiblemente sentirán sus descendientes. Para que la cadena se rompa los Orishas deben destruir al “Fucú” y a la “Loba Blanca con su roja barba” y “sus dedos de fuego” porque han derramado la sangre de los esclavos. El bien y el mal no se oponen en términos judeocristianos, el “Fucú” y la “Loba Blanca” señalan a los esclavistas y la deshumanización que implica la esclavitud. El racismo, la discriminación y el sistema de *apartheid* que siguen vigentes son las consecuencias directas del reino del “Fucú”. Razón por la cual se debe mantener vivo el recuerdo de los antepasados y mantener la resistencia cultural en la memoria colectiva del pueblo afrocolombiano, pues “Las vivas cicatrices invisibles / aún duelen en el alma” (PA, 64).

El siguiente poema se conecta con el anterior ya que es una oración titulada “Elegua, Elegba” donde se pide protección en un mundo que todavía es ajeno, y a la vez, es una denuncia del despojo de los territorios y del continuo desplazamiento al que son sometidas las comunidades del Pacífico. “Kongo-rioco: toca nuestro ancestral Linga / y muéstranos el destino... / el kilumbu curará las venideras penas. / Ifá, tus diez y seis ojos / Vigilarán nuestra marcha /en este mundo nuestro, no nuestro” (PA, 62). Elegba es el encargado de tender el puente infinito y misterioso y mostrar el camino a los espíritus para llevarlos al cielo de Changó. También debe tejer “los hilos negros de los negros” y debe unirlos “en el mismo recuerdo negro” (PA, 62). El poema reclama la justicia social y es clara muestra de resistencia cultural.

Ramírez Nieva en el poema “Mamitica” mezcla el español y el bembérico (forma de hablar en algunas partes de la Costa

Pacífica) que muestra la vitalidad del pasado y el habla rechazada por los letrados. “Mamá, mamitica soy negro de África, soy negro de América / y soy Yoruba y soy Lucumí, Mandinga, Kongo, Carabalí. [...] / chaqui qui, chaqui chaca chí, la rumba me llama /me canta el bongó, mamá mamitica ¡vamos a bailar!” (PA, 22). El valor fonético de la jitanjáfora transmite la musicalidad y el ritmo para la danza. La poeta exhibe su origen africano incierto e ilustra los posibles lugares de su origen que se convierten en “lugares de memoria”: Lucumí, Carabalí, Yoruba, etc. pero la sonoridad de los vocablos, la danza y el deseo de vivir son elementos paradigmáticos que establecen lazos entre los diversos miembros de la comunidad afrocolombiana, pues ya “son negros de América”. “Soy negro Arará, soy negro Yoruba, soy negro de América, chaqui qui, tumba a la tumba a la rumba me voy” (PA, 22). África es el lugar evocado pero el presente en América lleva a la rumba y después a la tumba. La poeta acude al tópico del *Carpe diem* e invita a la rumba presente, a gozar el momento antes de que llegue la muerte. Y es precisamente el deseo de vivir y gozar el momento lo que permitió a los esclavos de ayer y a los afrocolombianos de hoy enfrentar las vicisitudes cotidianas.

El poema refuerza la oralidad con la repetición, la aliteración, el ritmo y la rima, lo que ayuda a memorizar el contenido de los versos recobrando el tiempo perdido y transmitiendo de generación en generación actitudes, quehaceres, costumbres, conocimientos y valores. La jitanjáfora “chaqui qui, chaqui chaca chí” es un juego con el lenguaje y un homenaje al bembérico que Ramírez Nieva utiliza para fijar conceptos primordiales al interior de su cultura. Las características propias de la oralidad son estructuras lingüísticas que contienen ideas aptas para ser declamadas y transferidas, y por eso pueden ser memorizadas por poetas, narradores y oradores en una función similar a la del *griot* ancestral ya mencionado. Según Margarita Krakusin, en los poemas Ramírez repasa con un gran sentido rítmico y dramático las creencias y la cultura del Pacífico afrocolombiano, al representar su idiosincrasia, su regocijo y bullicio a través de jitanjáforas y onomatopeyas; así, pone en escena su fina percepción poética y su intuición musical en la composición de sus obras (2007, 201).

En el poema “Kadumen Bo”/ “Sigue tu caminito” (*Abalenga* 2008, 7-8) describe el movimiento silencioso del caracol, el ligero del ciempiés y el vuelo del comején y muestra un especial respeto por estos seres vivientes minúsculos que habitan en los lugares oscuros y en los rincones de la casa. Sus graciosos movimientos son imágenes que se visualizan en el lenguaje palenquero. “Ngombechamoniká / ngombechamnikasito / kadumen bo / kadumen bo. “Caracol /caracolito / sigue tu caminito / sigue tu caminito”. El lento desplazamiento del caracol se hace evidente en la extensión del vocablo que lo nombra. El imperativo “sigue tu caminito” que se dirige al caracol, expresa el deseo de prolongar el momento pues quien lo observa con atención, disfruta de esta escena minimalista. “Ngongolo / ngongolosito / andemo bo / andemo bo”.

“Ciempiés / ciempieciito / camina rapidito / camina rapidito”. La imagen del caracol se contrapone a la del ciempiés, uno es lento, el otro es rápido, aquél no tiene patas y éste tiene cien. La orden que se le da al ciempiés es la de desplazarse rápido para complacer la mirada con sus ágiles movimientos. “Ngurianjuriá / ngurianjuriansito / reboliá bo / reboliá bo”, “Comején alado / principito alado / revolea en el aire / revolea en el aire”. El comején con sus alas es la imagen de un príncipe con su capa cuyo vuelo divierte al observador quien lo invita a seguir repitiendo la acción insinuada en el verbo revolear. La poeta en la estrofa final rompe el paralelismo de las estrofas anteriores para enunciar la virtud de estos animálitos que son repelidos en la aséptica vida citadina ‘moderna’. “Ngombechamoniká / ngongolo / ngurianjuriá / penené tyela suto”. “Caracol / ciempiés / comején alado / ojitos de nuestra tierra”. Estos ojitos reflejan la naturaleza viva que nos circunda y refleja el espacio desde diferentes ángulos: del suelo y del cielo. El poema se inicia con el lento movimiento del caracol y sigue con el rápido del ciempiés para culminar con el vertiginoso vuelo del comején, crescendo que se detiene en la mirada de esos “ojitos” atentos que observan el entorno. El callado trajinar de estos seres vivientes que recorren el espacio en forma casi invisible son también una metáfora del quehacer de muchos seres humanos cuya existencia pasa desapercibida a pesar de su continuo laborar en los espacios invisibles para los amos. Este poema minimalista pone en escena a los seres “invisibles” que nos rodean, y muestra el respeto por los seres más frágiles, y ante todo, ofrece una lección sencilla de ética y de ecología.

La literatura de la diáspora africana al mezclarse con contenidos indígenas y europeos conserva conceptos esenciales y auténticos de su visión de mundo. Los afrodescendientes se apropián y negocian con los elementos ajenos para crear un acervo poético y narrativo con el que logran expresarse con palabras ya americanizadas, hecho que se ve en los alabaos⁶ o velorios de los niños o en las novenas para los muertos que evocan los cantos de lágrimas de origen Bantú. El sistema de versificación de los alabaos y los arrullos viene de la poesía española tradicional como las coplas y los romances; y según Enrique Buenaventura, son variantes de los cantos gregorianos y de los cantos ambrosianos con dejes y cortes de influencia africana.⁷ Adriana Maya considera que con los alabaos se iniciaron procesos de resocialización y humanización porque los esclavos retomaban las matrices rítmicas y métricas de los rezos y alabanzas españolas en los que vertían nuevos contenidos y trazaban líneas de parentesco ancestral y sobrenatural con los santos (1996, 29-39). Así, pudieron guardar la memoria de sus antepasados y recobrar la dignidad negada por los esclavistas.

María Teresa Ramírez recoge en el poema “Bundeando o chigualiendo” la tradición de los velorios de los niños menores de 8 años de las comunidades negras del norte del Cauca. El poema recrea los ritos durante el velorio donde se canta,

se baila y se bebe para celebrar la entrada al cielo del niño y su transformación en angelito, y para evitar que las brujas se apoderen de su espíritu. Esta fiesta funeraria se llama *bundear* o *chigualiar*.

Este niño precioso, en brazos de sus padrinos
lo vamos a chigualiar:

denle duro a ese cununo porque vamos a bailar.

El chigualo o el bundeo lo vamos a comenzar:

bailo yo pa’cá, baile usted pa’llá

bailo yo pa’llá, baile usted pa’cá

Están las brujas mirando con ganas de molestar
quieren robarse al niño
para poderlo embrujar.

.....

Están todos ya cantando el bunde del “Para siempre”

Para siempre alabado
mi Jesús Sacramentado.

.....

Comadrita no lo llore ¡Ay!

El niño va para el cielo.

Ya están cantando los gallos en lo alto del gallinero...

(PA, 108)

Los cantos funerarios oscilan entre lo sagrado y lo profano, la alegría y el dolor, la risa y el llanto y en ellos participa la comunidad con danzas y cantos para honrar a sus muertos y festejar la vida del niño y su entrada al cielo. Jesús Sacramentado, las brujas y los dolientes comparten este rito funerario y de pasaje, entre lo terrenal, evocado inclusive con los gallos, y lo celestial con la llegada de la Aurora y la invocación a Jesús. La entrada al cielo y la presencia de Jesús en el velorio apuntan al equilibrio en el ámbito humano, pues el espacio sagrado es neutro y el color de la piel no tiene valor en la esfera divina. Esta ceremonia celebra la dignidad y muestra la justicia divina y sobre todo, niega los prejuicios y convenciones de la élite. Las clases sociales y los privilegios desaparecen en la muerte como ya lo proclamaba Jorge Manrique en “Coplas a la muerte de su padre”.

El legado de María Teresa Ramírez al patrimonio cultural nacional emerge de sus versos que recogieron tradiciones, historias y su experiencia vital. Su obra trae nuevas imágenes poéticas, vocablos en bembérico, poemas en palenquero y ritmos sonoros que sugieren otras formas de ver y sentir el universo. Muchas de sus obras siguen inéditas y algunos de los poemas aquí presentados pertenecen a ese corpus; los incluimos precisamente con el objetivo de mostrar su riqueza

y valor poético, sobre todo para abogar por la publicación de su obra. Los poemas que escogimos son: “Destruyendo el Fucú”, “Elegua, Elegba”, “Mamitica” y “Bundeando o chigualando”.

Los afrocolombianos han logrado posicionarse en el ámbito cultural y político nacional, como lo muestran la elección de Francia Márquez a la vicepresidencia del país y el nombramiento de Mary Grueso Romero como miembro de la Academia Colombiana de la Lengua el siete de julio

de este año, primera vez que una escritora afrocolombiana recibe este mérito. Esto representa el reconocimiento oficial de la labor de estas Almanegras que superaron innumerables obstáculos para lograr visibilizar la riqueza cultural y lingüística de sus comunidades que después de 150 años ahora forman parte de una institución que por años cerró sus puertas a voces que no se identificaran como parte de un canon hispano-hablante, blanco y masculino. Creemos pues, que este es el momento de sacar a la luz los manuscritos de María Teresa Ramírez.

Obras citadas

- Cuesta, Guiomar y Alfredo Ocampo. 2008. *¡Negras somos! Antología de 21 poetas afrocolombianas de la región pacífica*. Cali: Universidad del Valle.
- Krakusin, Margarita. 2007. “Cuerpo y texto: El espacio femenino en la cultura afrocolombiana en María Teresa Ramírez, Mary Grueso Romero, Edelma Zapata Pérez y Amalia Pozo Figueroa”. En *Chambacú, la historia la escribes tú. Ensayos sobre cultura y literatura afrocolombiana*. Editora Lucía Ortiz. Iberoamericana-Vervuert.
- Literatura y tradición oral, *Atlas de las culturas afrocolombianas*. <https://redaprende.colombiaaprende.edu.co/metadatos/recurso/3-literatura-y-tradicion-oral>.
- Los Tercos de Roldanillo, *Revista Semana*. 29 de julio de 2006. <http://www.semana.com/noticias-cultura/tercos-roldanillo/96177.aspx>.
- Maya Restrepo, Luz Adriana. 1996. “África: Legados Espirituales En La Nueva Granada, Siglo XVII”. *Historia Crítica* 1 (12): 29-42. <https://doi.org/10.2921/2013.12.29.42>.
- Pardo Tovar, Andrés y Jesús Pinzón Urrea. 1961. “Rítmica y melódica del folclor chocoano”. Universidad Nacional de Colombia, Conservatorio Nacional de Música. Centro de Estudios Folclóricos y Musicales. <https://babel.banrepultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3811>
- Ramírez, María Teresa. 2008. *Abalenga*. Ediciones Embalaje.1988.
- _____. *La noche de mi piel*. Ediciones Embalaje.

Notas

1. “Literatura y tradición oral”, *Atlas de las culturas afrocolombianas*. Fecha de consulta 29 de agosto, 2010. <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/propertyvalue-30513.html>.
2. Rogerio Velásquez, antropólogo y escritor chocoano, en 1948 investigó las expresiones tradicionales de su pueblo y mostró la riqueza y complejidad de la literatura oral y escrita afrocolombiana cuyos símbolos y significados, personajes y situaciones expresan la influencia africana, enmarcada en el ritmo del habla y en la teatralidad de la expresión. También Nina S. de Friedemann, una de las investigadoras más destacadas de la cultura afrocolombiana, anotaba que el apego a la palabra de *cuenteros y decimeros, rezanderos y cantadores* surge del *griot* africano, quien relataba cosmovisiones, historias y genealogías para conservar la sabiduría sagrada y profana. En los medios rurales de Colombia estos oradores conservan roles similares a los de los *macumberos* del Brasil o los *santeros* de Cuba que con la palabra se conectan con las divinidades. “Literatura y tradición oral”, *Atlas de las culturas afrocolombianas*. Fecha de consulta 15 de octubre, 2010 http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/articles-82856_archivo.pdf

NOTAS

3. Entre las “Almadres”, están Meira Delmar, Gloria Cepeda, Olga Elena Mattei y Marga López. “Los Tercos de Roldanillo”, *Revista Semana. 29 de julio de 2006*. Fecha de consulta 18 de julio, 2009. <http://www.semana.com/noticias-cultura/tercos-roldanillo/96177.aspx>.
4. Guiomar Cuesta y Alfredo Ocampo también compilaron la obra de las autoras afrocolombianas en 2008. Según ellos, en los poemas y las obras de las afrocolombianas resalta la individualidad, pero sin embargo hay un eje común en sus obras que constituye una revolución rítmica en el actual canon poético colombiano (17).
5. Algunos poemas que analizamos aparecen en “Poesía Afrocolombiana (PA)”, obra inédita.
6. Según Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea: se designa como alabao a los rezos cantados en los velorios o en las fiestas de los santos del calendario católico. Ellos afirman que el nombre alabao “se deriva sin duda de una oración muy popularizada entre la población negra y mestiza de Colombia: “Bendito y alabado (sea) el Santísimo Sacramento del altar...” que los campesinos transformaron en saludo para los amos: ‘Bendito y alabao, mi amo’, invocación que pierde su sentido religioso para adquirir un valor profano que denota la estratificación de las clases sociales. (1961, 16)
7. Conversación con el autor el 6 de junio de 2003.