

Un llamado a la acción: la performance en la poesía de Queen Nzinga Maxwell¹

A call to action: performance in the poetry of Queen Nzinga Maxwell

Sara Carini² 

Università Cattolica del Sacro Cuore



Para citaciones: Carini, Sara. "Un llamado a la acción: la performance en la poesía de Queen Nzinga Maxwell". *PerspectivasAfro* 2/2 (2023): 387-403. Doi: <https://doi.org/10.32997/pa-2023-4192>

Recibido: 20 de noviembre de 2022

Aprobado: 3 de enero de 2023

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2023. Carini, Sara. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando que el original, el autor y la fuente sean acreditados.



RESUMEN

La producción poética afrodescendiente está estrechamente vinculada con el desarrollo de una identidad política dirigida a reivindicar derechos de plena ciudadanía para las comunidades en la diáspora. Dichas reclamaciones pueden concretarse en elementos temáticos, en recursos estilísticos o en el tipo de medio elegido para difundirlos. En el presente estudio me propongo abordar la forma por medio de la cual la poeta afrocostarricense Queen Nzinga Maxwell reivindica el espacio para la voz afrodescendiente a través de su poesía oral. En particular, me interesa destacar la dimensión diaspórica e identitaria que caracteriza su obra y su uso de la performance como espacio de conexión con la comunidad. Al mismo tiempo, me importa subrayar el uso de figuras retóricas relacionadas con la tradición poética afrodescendiente y sus luchas comunitarias.

Palabras clave: poesía centroamericana; poesía afrodescendiente; improvisación; performance; retórica.

ABSTRACT

The Afro-descendant poetical production is closely related with the development of a political identity and the claim of full citizenship for the communities in the diaspora. Those claims can materialize itself in the themes, the stylistic resources or the type of media selected to diffuse them. In the following study I aim to deal with the form by which the Afro Costa Rican poet Queen Nzinga Maxwell claims space for the afro-descendant voice through her oral poetry. In particular, I am interested in emphasizing the diasporic and identity dimension that characterize her work and in studying her use of the performance as a link with the community. At the same time, I want to underline the use of rhetorical figures related with the afro-descendant poetical tradition and its communal battles.

Keywords: Centro American poetry; Afro-descendant poetry; improvisation; performance; rhetoric.

¹ "Connected Worlds: the Caribbean, Origin of Modern World." This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation program under the Marie Skłodowska Curie grant agreement N° 823846.

² Dra. en Ciencias lingüísticas y literarias. Investigadora en Lengua y literatura hispanoamericana en la Universidad Católica de Milán. Correo: sara.carini@unicatt.it

El estudio de la producción poética de autores afrolatinoamericanos, permite identificar la presencia de recursos retóricos constantes. A nivel temático, la memoria de la esclavitud, la reivindicación de la voz, así como la denuncia de la marginación y la declamación del orgullo por el color de la piel son algunos de los tópicos que se reiteran en la producción actual de muchas y muchos poetas que se mueven en el campo cultural y literario afrocentrocaribeño, con la voluntad de construir un “modelo contradiscursivo apoyado en dos pilares fundamentales: 1) una política autoafirmativa de la subjetividad ‘afrodescendiente’ construida a partir de la idea de, 2) una comunidad translocal unificada”³ (Valero 13). A nivel estructural, en cambio, el verso libre, así como otros recursos relacionados con la oralidad (como, por ejemplo, la repetición, la rima o el uso de paralelismos) conforman un patrimonio poético que desarrolla su propia red de significaciones en un nivel paralelo al que es posible otorgarles en la tradición poética occidental (Carini 137-139) y que por este motivo merece una mayor atención por parte de la crítica.

Respecto a la oralidad, por ejemplo, Manuel Zapata Olivella destaca que su uso en el ámbito afrolatinoamericano rebasa la categoría de recurso fonético y debe ser interpretado como un llamado a reproducir los aspectos más vivenciales del ser. Con esta afirmación Zapata Olivella apunta a recordar – y valorar – las condiciones de producción cultural que marcaron la vida de las primeras comunidades africanas en América. La situación de privación en la que se encontraron los esclavos y descendientes de esclavos los condujo a formular una forma de resistencia cultural que se concretó con las herramientas que tenían a su alcance. Una de estas fue la oralidad, que junto a los actos de rebeldía producidos por medio del cuerpo⁴, fue capaz de protegerlos de la deshumanización a la que los sometía el sistema esclavista. Para Zapata Olivella el uso de la oralidad se constituye, entonces, como una literatura “analfabeta” que se opone a la norma culta (por antonomasia, la norma escrita) produciendo cultura a partir de la palabra oral (366). Desde otras latitudes, bell hooks plantea otra lectura para esta misma dinámica.

Para hooks, la oralidad de los pueblos afroamericanos tiene que ser entendida y estudiada como una herramienta que representó (y sigue representando) una vía de fuga desde una realidad que marginaliza las subjetividades afro. Si para los esclavos, que se vieron deshumanizados y objetivados por el sistema esclavista, la oralidad representó una herramienta de expresión de libre acceso, cuyo único recurso material requerido para su desarrollo era la voz, para los afroamericanos que en la actualidad viven en los márgenes de un sistema político y social que los boicotea la palabra oral sigue manteniendo esta fuerza expresiva. Por medio de ella pueden salirse de una configuración social que apenas los incluye y en la cual no se sienten representados. Por este motivo, hooks señala que la oralidad es un medio democrático, ya que está al alcance de todos y que no necesita particulares autorizaciones para el desarrollo de su expresión. Por consiguiente, representa el medio más rápido, económico y persuasivo a través del cual es posible producir espacios de enunciación que rompen con los discursos marginalizantes propugnados por el sistema (esclavista antes, colonialista después) en los cuales el sujeto siente que no tiene plena representación política y social⁵.

³ Entre los temas que Valero postula como representativos de la literatura afrolatinoamericana contemporánea recordamos: la reclamación de un protagonismo tanto histórico como vivencial por parte de los afrodescendientes; la recuperación de África como origen común, la representación de los ancestros y la recuperación de los símbolos religiosos orichas; el racismo y el neorracismo; la resignificación del cuerpo y de la palabra “negro”, la reivindicación de una identidad cultural (Valero 13-14).

⁴ Entre las formas de resistencia que los esclavos pusieron en práctica en contra de la esclavitud se distingue la fuga, pero también el mantenimiento de formas de expresión corporal basadas en el ritmo que representaban formas rituales de mantenimiento de la memoria colectiva (Quintero Rivera, *Cuerpo* 11).

⁵ Pienso, por ejemplo, en el espacio que en el rap o en las “controversias” y “tiraderas” caribeñas.

Con este propósito, en el presente estudio me propongo el análisis de la dinámica poética que subyace al uso de la performance y de los recursos relacionados con la oralidad en la poesía de Queen Nzinga Maxwell con el objetivo de observar cómo performance y oralidad participan en la creación de propuestas poéticas en las cuales se concretan la reivindicación de una ciudadanía cultural relacionada con el pasado y el presente de los afrodescendientes a nivel transnacional y transregional. En una primera parte del trabajo reflexionaré sobre el significado que el término performance mantiene en el Caribe y en el contexto afroamericano; en un segundo momento, valoraré su uso en la poesía de la poeta afrocostarricense Queen Nzinga Maxwell. Me detendré en el análisis del poema “Canto de Redención” y en la performance que Queen Nzinga protagonizó en el cortometraje *Waak and dance* de 2020. Mi objetivo es valorar de qué manera el uso de la performance consigue amplificar el alcance del mensaje poético que Queen Nzinga produce para la comunidad afrodiaspórica⁶ haciendo hincapié en la voz y el ritmo.

La performance afroamericana y caribeña

Para Édouard Glissant el núcleo fundacional de la historia de los afrodescendientes en América es un barco negrero (Clermont y Casamayor 40). Por este motivo define las culturas afroamericanas (él se detiene, en particular, en el contexto antillano) como culturas compuestas o culturas rizoma, es decir, culturas que se construyen a partir del contacto, de la diversidad y de una perpetua y enriquecedora conexión entre sujetos con una historia vivencial compartida, pero con orígenes, idiomas y saberes diferentes (Glissant 24-25).

A nivel humano, cultural y artístico, la diáspora de los sujetos esclavizados fue un evento traumático que impuso la pérdida de vínculos familiares, sociales y culturales. Posteriormente, estos tuvieron que ser reconstruidos en una condición de despojo material y sometimiento psicológico (Martínez Montiel 165). Llegados a América, los esclavos tuvieron que reanudar su vida espiritual, comunitaria y artística sobre la base de nuevos sistemas de comunicación e interacción que se desarrollaron en los intersticios dejados libres por las normas impuestas por el sistema esclavista. Para bell hooks fue en estas circunstancias cuando la performance mostró su espíritu transgresor: “Throughout African-American history, performance has been crucial in the struggle for liberation, precisely because it has not required the material resources demanded by other artforms. The voice as instrument could be used by everyone, in any location” (hooks 211). Como ya tuvimos la ocasión de destacar, en opinión de hooks el cuerpo, y aún más la voz, fueron la herramienta por medio de la cual los esclavos pudieron resignificar la imagen deshumanizada y silenciada que le atribuía la esclavitud. Fue a partir de los atributos corporales, que el sistema esclavista no podía eliminar pena la pérdida de fuerza trabajo, que los esclavos encontraron la fórmula para reconstruir la imagen de sí mismos lejos del estereotipo impuesto por la trata. Las ocasiones de encuentro, los bailes y los cantos conformaron un contradiscurso que representó un primer sistema de signos (Quintero Rivera, *Salsa* 14) al mismo tiempo que cuestionaba el estigma impuesto por *el sistema esclavista* y mostraba las potencialidades que albergaban en una forma de ser distinta de la que imponía la norma blanca⁷. Si para hooks la respuesta mediante el cuerpo y la voz es la defensa planteada por las

⁶ El mensaje difundido por Queen Nzinga sobrepasa los límites nacionales y regionales de Costa Rica y Centroamérica y se plantea como un mensaje global en contra de las discriminaciones que atañen a los grupos sociales marginalizados por cuestiones étnicas, políticas, de género, de religión.

⁷ En cuanto a la norma impuesta por el sistema esclavista y colonial, hacemos hincapié en los estudios de Frantz Fanon, quien en *Piel negra, máscaras blancas* muestra las distopías producidas por la imposición de una psicología que ve el sujeto colonizado ubicado en una condición de subordinación constante (Fanon 124).

comunidades afroamericanas frente a la subordinación, para Benítez Rojo la improvisación y la performance son una respuesta a la imposibilidad de formular una única identidad caribeña.

Frente a la multitud de estímulos culturales, identitarios e históricos que se concretan en el espacio del Caribe la respuesta de su población es, según Benítez Rojo, la improvisación. En su opinión el núcleo del ser caribeño es el “Caos”, entendido como una condición en la cual “dentro del des-orden que bulle junto a lo que ya sabemos de la naturaleza es posible observar estados o regularidades dinámicas que se repiten globalmente” (Benítez Rojo, *La isla* 14). Esta definición identifica la actitud mantenida por el sujeto caribeño al enfrentarse a la fragmentación, heterogeneidad e inestabilidad que define el Caribe desde el punto de vista histórico y social (Benítez Rojo, “La isla que se repite...” 115) y, al mismo tiempo, representa el motivo por el cual, para el Caribe, es casi imposible asumir una identidad estable (Benítez Rojo, *La isla* 44). Esta imposibilidad de quedarse en una identidad estable hace que el principio de la “raíz” cultural afincada en la tradición, reconocida y concreta, propio de las culturas atávicas, tenga que ser sustituido con un “rizoma”, es decir, un desarrollo horizontal, difusivo e inclusivo, propio de una identidad compuesta, en la cual se produce una continua reelaboración de elementos culturales propios y ajenos a la búsqueda de nuevas síntesis que sepan poner-en-relación lo diferente. Dentro de esta visión rizomática de la realidad, la improvisación es la respuesta que le permite al hombre caribeño encontrar su propio equilibrio “sin darle oportunidad a la razón que se resista a ser raptada por formas más autorreflexivas de la experiencia estética” (Benítez Rojo 37). Al mismo tiempo, la performance se plantea como la herramienta más accesible para llegar al otro, acercársele y exhibirse para él (37). Desde este punto de vista, improvisación y performance son, para Benítez Rojo, la respuesta a los múltiples estímulos que se desprenden del tejido cultural polifacético que es el Caribe y que estamos imposibilitados para categorizar de forma unívoca. La necesidad de encontrar un equilibrio frente a estímulos siempre nuevos implica una respuesta que viene ante todo del cuerpo y que se relaciona con el ritmo. Este es el elemento común que une a los pueblos del Caribe y que define su forma de ser similares en la multitud (Benítez Rojo, *La isla* 98-99). La respuesta improvisada, basada en una forma de ser “caribeño” imposible de comprender sin dejar a un lado las conceptualizaciones occidentales, se presenta como instintiva e irregular y se produce lejos de la repetición aséptica de las normas estéticas occidentales. De ahí, se vuelve la base para un movimiento de reconfiguración de lo normativo que podríamos enmarcar en el tema de la fiesta y de lo carnavalesco en el sentido con el cual los define Bajtín (Bachtin 238). Para el escritor ruso, en la Edad Media los momentos de fiesta y de carnaval servían para redefinir los límites entre lo alto y lo bajo; en el espacio festivo se reelaboraban las normas y la realidad era interpretada desde una perspectiva innovadora (Benítez Rojo 37), por lo tanto, se establecía un nuevo espacio de significación en el cual el sujeto podía ver, imaginar o soñar una realidad diferente.

A este propósito, destaca la descripción de las características de la performance propuesta por Alejandro Frigerio. Su perspectiva se plantea desde un punto de vista afrocéntrico que, a nuestro parecer, no tiene que ser interpretada de forma esencialista, más bien, el trabajo de Frigerio se propone contribuir a la construcción de una afroepistemología de las artes – según la conceptualización que proporciona Jesús García (García 74) – que permita considerarlas en relación con las características que asumen en el campo cultural afrolatinoamericano. Por este motivo, Frigerio mira a la performance desde la óptica de las culturas rizomas, valorando más el resultado que el modo de ejecución. En especial, conceptualiza la performance como una manifestación artística que se reproduce (con formas similares y a la vez diferentes) en todo el ámbito afroamericano y caribeño con una fuerte vinculación social: “La performance artística afroamericana” ‘dice’ “es [...] multidimensional,

participativa, ubicua en la vida cotidiana, básicamente conversacional, resalta el estilo individual de cada participante y cumple nítidas funciones sociales” (Frigerio 53). Lo que nos interesa destacar es que vista desde la perspectiva de Frigerio la performance solapa el ámbito del arte y se vuelve un recurso cultural a disposición de la comunidad para construir su propia identidad colectiva. En este ámbito es donde ubicamos la poesía de Queen Nzinga, al ser esta una forma de producción de contenido social dirigida a la reivindicación política y cultural del sujeto colectivo afrodiaspórico.

Performance y poesía

Al estudiar la performance, Frigerio considera sobre todo aquellas tipologías que son acompañadas por la música⁸. Sin embargo, las características que individualiza pueden ser aplicadas también al ámbito poético.

El intercambio que el poeta establece con su público al declamar un poema pretende estimular una respuesta que no tiene que ser concreta, más bien atañe a la posibilidad de crear nuevas realidades que rompan con los moldes de interpretación preestablecidos a nivel social, histórico y cultural. Al contrario de lo que ocurre en la performance, en el caso de la poesía no es tanto el modo con el cual el destinatario (sea este un lector o un oyente/espectador) participa en el acto el que nos interesa, más bien, será importante la respuesta que el sujeto receptor vuelca en su comunidad en el tiempo que sigue a la recepción de la obra.

Marvin Carlson afirma que “performance is always a performance *for* someone, some audience that recognizes and validates it as a performance even when, as is occasionally the case, that audience is the self” (Carlson 6). El énfasis en la destinación de la performance que subraya Carlson, siempre dirigida a alguien que puede ser incluso el mismo yo del emisor, delata la voluntad del emisor de influir en el destinatario por medio del estímulo de una respuesta, sea esta emotiva, política o social. A este propósito, Soyini Madison destaca que es en relación a la influencia que el espacio de la performance provoca en el destinatario, que esta puede llegar a ser un “espacio de posibilidades” (Madison 472). Cuanto esto ocurre, el oyente/espectador es alentado a producir una respuesta crítica, que lo involucra ante todo como sujeto (472). Vista desde esta conceptualización, la forma de la performance tiene como fin replantear la perspectiva que utilizamos para mirar la realidad y tiene como objetivo estimular “posibilidades” para establecer una formulación diferente del contexto del presente, que los sujetos pueden decidir si seguir y aceptar o rechazar. Mientras crea este mundo de posibilidades, la performance, afirma Diana Taylor “nos exige cuestionar las definiciones mismas del conocimiento y replantearnos preguntas como ¿cuáles son las fuentes válidas y autorizadas del conocimiento?” (Taylor 19). Para Taylor la dimensión de ruptura que es propia de la performance es el mismo motivo por el cual podemos decir que tiene un valor histórico. Su desarrollo, afirma, “hace visibles otras trayectorias culturales y nos permite resistir la construcción dominante del poder artístico y cultural” (Taylor 19), es decir, que constituye una ruptura de la norma expresiva que quiere estimular una respuesta en sus asistentes.

El ámbito al que hace referencia Taylor es el de la *performance art*, sin embargo, su punto de vista aplica también a la realidad de la producción poética oral contemporánea y, en particular, adhiere al contexto de producción poética afrodescendiente. En los estudios literarios afrolatinoamericanos se destacó la importancia

⁸ En el listado de ocasiones que propone para ejemplificar el estilo conversacional de la performance Frigerio alude a: interacción entre solista y coro, interacción entre tambores, entre solista y respuesta instrumental, entre el bailarín y el tambor, entre un cantante y un tambor, entre bailarines, entre el cantante, bailarín, bailarines u otros performers (Frigerio 8-11).

de la inserción de la oralidad en el texto como acto reivindicativo y como forma de construcción de un ámbito protegido de expresión, desde el cual reiterar los rasgos comunitarios e identitarios (Mendizabal 97). Desde este punto de vista, el uso de la oralidad o la inclusión dentro del texto literario de recursos que pertenecen a la tradición oral estimula – igual que la performance – la detonación de los contenidos normativos que suelen gobernar su sistema de expresión. La difusión del *spoken word* en el ámbito afroamericano y caribeño demuestra que la poesía oral comparte con la performance los mismos objetivos transgresores de la norma que estábamos considerando con antelación.

En términos prácticos, el *spoken word* es un tipo de poesía pensada y escrita para ser declamada en un escenario y ante un público. En opinión de Valerie Cheep, en el *spoken word* la palabra es vista como una herramienta que permite construir un cuestionamiento, ante todo político, de las realidades presentes en el tejido histórico y socio-cultural de un contexto determinado: “poets use spoken word to strategically carry out particular functions, and for these poets the functions are tied to activist goals: raising awareness about social inequalities and building communities that are healthy and politically empowered” (44). Los poetas que hacen *spoken word* utilizan la poesía para desarrollar su activismo y plantean un uso del espacio poético que apunta a incluir las categorías sociales puestas al margen por el sistema y darles pleno derecho de expresión (García Azofeifa 296). En opinión de García Azofeifa, la raíz del *spoken word* en Centroamérica tenemos que buscarla en las Griottes, mujeres de la tradición oral africana (293).

En la tradición africana el Griot es el narrador de cuentos que cumple con el papel de portavoz de las instancias colectivas y cantor de las historias alrededor de las cuales se construye la comunidad (Hale 78). Según Gentile, en el ámbito afroamericano la palabra Griot se recuperó otorgándole un significado de respeto relacionado con la sabiduría, los conocimientos que registran a lo largo del tiempo, así como por su actividad artística (150); básicamente, sus funciones interesan el ámbito de la creación de saber, el del mantenimiento de la memoria y el de la producción de arte (152). El rol que desempeña estimula la construcción de relaciones tanto a nivel personal como colectivo con la comunidad de referencia (Hale 81) y puede relacionarse al que desempeña el poeta en el ámbito del *spoken word* por el grado de participación personal que requiere para llegar a ser representativo de la comunidad. Desde este punto de vista, el *spoken word* construye los mismos vínculos sociales que Frigerio destacaba como una de las características de la performance afroamericana y plantea la importancia de los vínculos de reciprocidad que se establecen en el acto comunicativo performático.

La reciprocidad entre los participantes en la performance

Desde la sociología, Erving Goffman enfatiza la relación de mutua influencia que une a los participantes de una performance y llega a usar este término para describir la forma por medio de la cual se estructura la totalidad de los intercambios sociales. Aunque solo como estrategia retórica, Goffman elige una terminología teatral porque las dinámicas que subyacen a las interacciones entre dos o más individuos funcionan tal y como una actuación (más o menos voluntaria, evidente o natural) que cada uno de nosotros pone en marcha frente a los demás. En opinión de Goffman, “Una actuación (*performance*) puede definirse como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes” (Goffman 26). Desde su perspectiva, el esquema de interacción que se establece a lo largo de una performance recalca el de una representación teatral: al presentarse ante otros sujetos el actor (emisor) pretenderá transmitir

cierta imagen de sí mismo que refleja el papel que está actuando. En paralelo, quienes lo miran y escuchan trabajarán para reconstruir esa misma imagen por medio de los indicios proporcionados por el contexto y por el mismo sujeto al que están mirando. Lo peculiar de esta dinámica es que a nivel social un individuo siempre cumple con un rol que quiere o que tiene que mantener a lo largo de las distintas situaciones sociales en las cuales se ve implicado⁹, pero el éxito de su actuación no está solo en sus capacidades, al contrario, el resultado de su performance se ve influido también por el grado de confianza que los demás le otorgan (Goffman 29) y por el interés que es capaz de despertar y mantener a lo largo de su actuación. Si esta llega a ser exitosa, puede que se desarrolle una relación social exitosa:

Quando un individuo o actuante representa el mismo papel para la misma audiencia en diferentes ocasiones, es probable que se desarrolle una relación social. Al definir el rol social como la promulgación de los derechos y deberes atribuidos a un status dado, podemos añadir que un rol social implicará uno o más papeles, y que cada uno de estos diferentes papeles puede ser presentado por el actuante en una serie de ocasiones ante los mismos tipos de audiencia o ante una audiencia compuesta por las mismas personas. (Goffman 28)

El planteamiento de Goffman ejemplifica la relación fundamental entre emisor y destinatario que define todo tipo de performance. De la misma forma, plantea la importancia de los elementos suprasegmentales y extratextuales para el análisis de la performance, lo cual nos lleva a valorar el uso de la voz y del cuerpo para la construcción del mensaje poético.

Cuerpo y performance

En su ensayo *Introducción a la poesía oral*, Paul Zumthor presenta una idea de performance que se relaciona con el uso exclusivo de la voz. Su interés, afirma, es organizar el análisis de la poesía en aquellos caracteres que definen los textos sin la intervención de la escritura (6). El objetivo de Zumthor se centra, entonces, en los elementos suprasegmentales que acompañan la declamación (en lo específico, en su caso, el canto) más que en los que definen la estructura del texto a nivel lingüístico. La voz llega y surge antes del lenguaje y en la poesía oral, subraya Zumthor, la obra se constituye a partir de una tensión, imposible de resolver, entre la palabra y la voz:

la tensión a partir de la cual [la] “obra” se constituye, se concreta entre la palabra y la voz, y procede de una contradicción nunca resuelta en el seno de su inevitable colaboración; entre la finitud de las normas de discurso y lo infinito de la memoria, entre la abstracción del lenguaje y el carácter especial del cuerpo. Por eso, el texto oral no se satura jamás, no llena nunca por completo su espacio semántico. (Zumthor 59)

El espacio semántico que la obra declamada oralmente no satura es aquello que en el teatro se completa por medio de la escenografía y de los objetos de escena. En la poesía oral este vacío lo rellenan los elementos suprasegmentales que acompañan la voz, que Zumthor resume en las circunstancias que rigen la ejecución de la poesía oral, es decir: “su ocasión, sus públicos, la persona que lo transmite, y el objetivo que pretende a corto plazo” (155).

⁹ Me refiero, aquí, al concepto de “fachada” que Goffman desarrolla al principio de su estudio: “La fachada [...] es la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación” (Goffman 34).

En la idea de performance propuesta por Zumthor hay, por lo tanto, una relación indisoluble entre contexto y texto, que reafirma la importancia del intercambio entre emisor y destinatario que se produce a lo largo de las fases de recepción de la actuación. Esta dinámica se ve explicada aún más a fondo en el breve ensayo “A poesía e o corpo”, publicado en el libro *Escritura e nomadismo*, donde Zumthor describe la performance como un “momento privilegiado de recepción” (Zumthor, *A poesía* 141). Bajo este axioma también Zumthor destaca la importancia de la cooperación entre emisor y destinatario para el buen éxito de la performance. Ambos están implicados en una colaboración a partir de la cual se desprenden los significantes incluidos en la producción artística que está siendo ejecutada.

Desde el punto de vista teórico, el momento de la recepción es, básicamente, el momento en el cual el mensaje llega a su destinatario (sea este el auspiciado o no) y de ahí es reelaborado a partir de las informaciones compartidas con el emisor o por el sustrato de experiencias personales que definen cada individuo. Si miráramos a la performance desde la pragmática lingüística, el acto locutivo del emisor llega a tener una realización satisfactoria solo si el destinatario acepta los términos de la ejecución y coopera en la interpretación (Escandell 62-72). Por lo tanto, podríamos especular que la performance representa el momento específico en el cual la obra actúa y se materializa “en relación” con su público¹⁰. Desde este punto de vista, la performance se vuelve un lugar de enunciación en el cual la palabra artística (sea esta la de la música, de la poesía o del rito) es actualizada y enriquecida a partir de los significantes producidos por el gesto corporal y la energía que el cuerpo suelta a lo largo de su duración (Zumthor, *A poesía* 144). Al mismo tiempo que la voz declama, el cuerpo crea una serie de significados extrasensoriales que permiten una recepción del texto aún más amplia, tanto desde el punto de vista emocional como de significado (Zumthor, *A poesía* 145).

Según Zumthor, la fuerza suprasegmental del cuerpo no es solo importante desde el punto de vista expresivo. También define el cambio de paradigma del texto ya que al ser declamado se transforma y pasa de ser un conjunto lingüístico de palabras a ser una obra, es decir, un texto cuyas palabras son connotadas desde un punto de vista vivencial, emocional y escénico (144). Resumiendo, es gracias al aporte del cuerpo que las palabras del texto de la performance se amplían por medio de la añadidura de las significaciones extrasensoriales que se desprenden de la interacción entre autor y público¹¹. Por este motivo, no es incorrecto ver la performance como el cumplimiento del texto o, si queremos, como el momento en el cual surge una versión “irrepetible” de la obra dada por “la confluencia exacta de la experiencia individual y la colectiva” (Roa Bastos 12) en el mismo instante.

¹⁰ Siempre acudiendo a la pragmática comunicativa, en la performance la obra se “textualiza”, es decir, se vuelve concreta y empieza a tener una significación que se relaciona con un contexto que no es solo individual, sino colectivo, establecido por el ámbito en el cual se ejecuta y por las relaciones que unen los sujetos que participan en ella. Mientras en la cultura occidental el momento que define el contacto obra y público se organizó y normó a lo largo de los siglos según patrones de conducta estéticos y sociales marcados por la etiqueta (pienso, por ejemplo, en la fruición de los conciertos de música clásica, en la ópera, en el ballet) en las producciones culturales afrolatinoamericanas (sean estas musicales, religiosas o poéticas) el momento de la ejecución mantiene una libertad – en términos de participación – que es totalmente ajena a otras formas de puesta en escena. Como señala Frigerio, la performance afroamericana es participativa y en muchos casos se produce de forma espontánea (Frigerio 5-6).

¹¹ A este propósito, proponemos como ejemplo la actuación del calipsonian en el Calypso limonense y la relación que se establece entre cantante y público en la Square Dance (véase Meza Sandoval 7-8). Ambas producciones musicales no son simplemente entretenimiento, más bien intentan reformular y reinterpretar los problemas de la comunidad en una forma de comunicación binaria que se establece entre autor y público. Una de sus peculiaridades es, por supuesto, esta de señalar una especial relación entre emisor y receptor quienes participan de la misma manera en el momento creativo. Este aspecto, como define Quintero Rivera, es típico de todos los bailes caribeños y establece una de las formas de distinción entre estas y las músicas occidentales (Quintero Rivera, “El debate...” 214-215). Desde este punto de vista el espacio musical se vuelve un espacio de relación entre dos distintos sujetos que definen una obra multitudinaria, donde la significación de lo dicho comprende, además de la versión propuesta por quien toca, también las posibles interpretaciones que proceden de la audiencia.

Queen Nzinga Maxwell: poesía y acción

Tras el análisis de la idea de performance hecha por Zumthor, es ahora el momento de profundizar en las formas que esta puede adquirir en las artes procedentes del área del Gran Caribe. Como ya he anticipado, me dedicaré al análisis de la obra de Queen Nzinga Maxwell, artista polifacética afrocostarricense de orígenes jamaquinos. Su labor es, así como ella misma afirma en una reciente entrevista, “practicar el activismo a través del arte” (Radio Teatro). De hecho, sus trabajos abarcan varias tipologías de arte y en el campo cultural afrocentroamericano se le conoce como poeta, performer, cantante, actriz e inclusive como representante de las religiones afrocaribeñas, pues es sacerdotisa Yoruba desde hace varios años.

El planteamiento político y afrodiaspórico de su arte y de su ubicación en el contexto cultural de la región lo podemos rastrear ya desde el pseudónimo elegido para difundir su obra. El nombre Queen Nzinga es, en efecto, un homenaje a la reina angolana que luchó contra el colonialismo portugués; en nuestro caso, podemos interpretarlo como un llamado implícito a la acción, que ubica la obra de nuestra poetisa en el marco de la lucha por los derechos femeninos y afrodescendientes. Desde un punto de vista de conjunto, en la obra de Queen Nzinga identificamos esa reelaboración de los cauces comunes del arte afrodescendiente que Achille Mbembe señala como característicos del desarrollo poético de esta identidad cultural (Mbembe 2). Los elementos fundantes de la historia de la comunidad se plasman según el tipo de arte que tiene que ser desarrollado y, como veremos, reutilizan un mismo elemento (por ejemplo la improvisación, el ritmo, la repetición) dentro de los cuales es posible identificar recurrencias simbólicas para la totalidad de la comunidad a la que pertenecen. A lo largo de este trabajo me centraré en el análisis de dos performances de *spoken word* puestas en escena por Maxwell en 2018 y 2020. La primera, celebrada en el FIA de 2018, es la declamación del poema “Canto de redención”¹²; la segunda, de 2020, es una pequeña participación en el documental *Waak and Dance: aquí la gente cuando camina baila*¹³ (Esteban Richmond 2020) dedicado a la danza y a la recuperación de los saberes y valores ancestrales afromestizos.

Desde el punto de vista poético, “Canto de redención” tiene todas las características que aplican a insertarlo en el conjunto poético procedente del marco afrodescendiente. Sus temáticas apuntan a recuperar un pasado compartido, discuten el legado de la esclavitud y formulan reclamaciones dirigidas a exigir la ciudadanía plena hechas por un sujeto plural y comunitario (Valero 13-15). Al mismo tiempo, su perspectiva sobrepasa los límites nacionales y busca conexiones con la comunidad afrodescendiente en la diáspora por medio del uso de un lenguaje y de unos tópicos compartidos por la totalidad de la comunidad afrodescendiente (Mosby 2008).

Por lo que concierne a la estructura, el poema consta de dieciséis estrofas en verso libre, intercaladas por cinco versos sueltos. De las dieciséis estrofas, cinco se relacionan con la canción de Bob Marley & the Wailers, “Redemption Song” (1979), y son una cita de las primeras dos estrofas y del estribillo de la canción reggae.

Desde el punto de vista temático, las referencias a la canción de Marley insertan el poema de Maxwell en el marco de los valores promovidos por el movimiento religioso-filosófico rastafari y, más en general, lo conecta de forma ambivalente con la búsqueda de la libertad personal de todo sujeto y con la búsqueda de un

¹² El video de la declamación al que me refiero fecha 22 de marzo de 2019 y puede verse en el Facebook de Queen Nzinga Maxwell. Visitado el 4 de agosto de 2022.

¹³ El video se encuentra disponible en YouTube al siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=H50WuJmFis> (Visitado el 4 de agosto de 2022).

relato de redención propio de un espacio diaspórico y heterogéneo que fácilmente puede corresponder al tejido de relaciones mutuas que se establecen en el “Atlántico Negro” definido por Paul Gilroy (Gilroy pos. 710). Sin embargo, respecto al cantante jamaicano, Maxwell establece una relación más evidente entre la liberación del ser y la liberación de la condición afrodescendiente. En “Canto de redención”, al contrario que en la canción de Marley, la esclavitud no es solo aludida de forma metafórica, sino citada de forma directa y, además, relacionada tanto con el pasado como con el presente, todavía exento de derechos fundamentales para los sujetos afrodescendientes y africanos.

En la primera parte del poema, justo después de las citas de Marley, leemos:

es evidente

que no hay palabras para describir
la depravación moral
la degradación brutal
el desastre más grande de la historia de la humanidad

La esclavitud

un mundo sin derechos humanos fundamentales. (Maxwell 2018)

En la segunda parte del poema, Maxwell insiste aún más sobre el tema de la esclavitud: lo actualiza insertándolo en un presente que es a la vez propio de la comunidad afrodescendiente como de la condición humana del Antropoceno¹⁴:

Oh! la esclavitud

tiempo de cadenas
tiempo de ardua labor
tiempo de amargas penas,
inimaginable dolor
y agonía

y cantos de alegría se alzan hoy en día
celebrando el fin de esta espantosa herejía
sin tomar en cuenta aquellas y aquellos
que aún viven la esclavitud día a día

la esclavitud al teléfono
la esclavitud al trabajo
la esclavitud a los vicios
la esclavitud a ser vago

la esclavitud a la telenovela

¹⁴ El Antropoceno nace como concepto geológico en el año 2000 para definir el impacto de las actividades humanas sobre el planeta. En la actualidad, es aceptado también en una conceptualización cultural; desde este punto de vista, en el concepto de Antropoceno recaen todas aquellas consideraciones acerca de cómo el hombre se plantea su vinculación con el planeta de manera diferente según los motivos étnicos, culturales, de género y de clase que lo ubican en una u otra posición respecto a la explotación de los recursos naturales (Araiza Díaz 206-207).

la esclavitud a la pelota
la esclavitud a la ropa de marca
y a relaciones perniciosas

o la esclavitud en Libia
donde mis hermanos y hermanas son subastadas
por lo que aquí vale un diario de comida

o en el Congo
donde niñas y niños son forzados
a trabajar en las minas

y en Angola. (Maxwell 2018)

Las alusiones a formas de esclavitud que no se limitan al trabajo servil e incluyen condiciones de subyugación psicológicas (como la esclavitud a los vicios o al ser vago) amplían el alcance semántico del mensaje de Maxwell y lo envisten de una voluntad totalizadora; las palabras de la poeta auspician una libertad del ser que se define a partir del bienestar que viene del sentirse bien consigo mismo, con su historia, aspecto y cultura. A este propósito, cito una de las estrofas que abre la tercera parte del poema:

pero también son tu agonía
donde trabajas para pagar impuestos
y no alcanza ni para la comida
Dirás: “esto aquí no es vida”
correteando una ilusión
esclavitud mental programada
por esto no miro televisión. (Maxwell 2018)

Las esclavitudes que se promueven en la contemporaneidad interesan a todo el conjunto humano y Maxwell crea una relación dúplice: entre estas y las que interesaron el pasado afrodescendiente de la trata (primera parte) y entre estas y el presente africano de los países más explotados desde el punto de vista de los recursos naturales y de la privación de los derechos humanos. De esta forma establece un paralelo entre esclavitudes que resultan ser al mismo tiempo diferentes, porque se producen desde momentos y en circunstancias históricas disímiles, e iguales, porque tienen como punto en común la resignación con la cual ciertos sujetos no las combates y el porcentaje de dolor y desgaste que producen tanto física como emotivamente.

En lo que concierne a la retórica y la métrica del poema, los recursos utilizados por Maxwell son (tal y como ocurre desde el punto de vista temático) los que con frecuencia podemos individualizar en la producción poética de autores contemporáneos activos en el ámbito de las comunidades afrodescendientes¹⁵. Maxwell utiliza la rima para mantener el ritmo del poema, al mismo tiempo que organiza el contenido mediante las pausas, los silencios y la repetición. Más en lo específico, las pausas que se producen antes y después de los cinco

¹⁵ Es el caso, por ejemplo, de Shirley Campbell Barr, activista y poeta afrocostarricense, y de Mayra Santos Febres, académica, escritora y activista del mismo ámbito. Véase, al respecto, el estudio de Carini (Carini 11-19).

versos libres que se alternan con las estrofas producen un momento de espera en el oyente, que se vuelve tanto física como mental: el auditorio se enfrenta a una espera que deriva del “impulso métrico” (Bělič 42) y que Bělič define como la expectativa que el oyente ha madurado respecto al ritmo del poema. Del mismo modo, se enfrenta a una espera “temática” que atañe a los contenidos utilizados por el poeta y, mientras intenta comprender cuál será la continuación del poema, tiene la posibilidad de reflexionar y participar en la terminación del verso que acaba de escuchar. En apertura del poema, por ejemplo, los versos sueltos “es evidente” y “la esclavitud”¹⁶ reiteran un contenido al que se alude desde el comienzo del poema y que adquiere importancia a la hora de prever una pausa antes y después de su pronunciación. Esta pausa permite relacionar los contenidos lingüísticos con los experienciales y, al mismo tiempo, involucra al oyente que habrá tenido el tiempo de pensar en las circunstancias que se relacionan con estos temas.

La repetición, en cambio, crea ritmo y, en paralelo, profundiza el significado del término repetido ampliándolo desde el punto de vista semántico por medio del uso de imágenes paralelas, rimas parciales y juegos de palabras¹⁷. Desde este punto de vista, los versos

la depravación moral
la degradación brutal

crean un ritmo interno al poema, que se construye sobre un esquema similar al del disfrasismo en uso en la lírica mesoamericana: los términos depravación y degradación dilatan la portada semántica de la imagen propuesta por el poema y contribuyen a ampliar su significación a nivel temático. De la misma forma las anáforas, muy frecuentes en la segunda parte del poema, organizan el texto, lo ritman y mantienen la atención del auditorio sobre los elementos centrales del poema.

Las relaciones entre ritmo poético y música del ámbito afrodescendiente todavía no se han estudiado con detenimiento. En el pasado esta falta de profundización se concretó, en ocasiones, en cierta desconfianza respecto de la forma por medio de la cual se presentaba a la poesía producida en el marco literario de escritores afrolatinoamericanos, hecho que llevó a una categorización descalificativa de estas producciones y a un “resistencia a la diferencia” que impidió la valoración correcta del arte de este campo cultural (Branche 497) desde el punto de vista retórico. Sin embargo, en esta producción es posible detectar una fuerte relación entre ritmo poético y música. La base de esta relación la podemos ubicar en el ritmo y en el polirritmo, presentes tanto en la expresión del ser caribeño como en su música.

En opinión de Henríquez Ureña el verso poético es ritmo (Henríquez Ureña 448-449) y esto se debe a que la versificación nace de la musicalidad. Desde su punto de vista, toda poesía nace en un primer momento como manifestación oral y solo en una segunda fase se organiza en una versión estructurada de forma silábica. Por lo tanto, la primera condición de la poesía es la de la musicalidad y su función es la de transmitir el saber a su comunidad de pertenencia. Pensemos, por ejemplo, en los orígenes orales de la lírica o en la difusión de la poesía épica; su función era la de informar y entretener, al mismo tiempo que permitía reflexionar y entrar en contacto con conceptos inconcretos. Como segunda teoría, consideraremos la de Kurt Spang, quien coincide con la

¹⁶ «la gente se cansa de oír en el presente / de algo que para mí, no se habla lo suficiente / pelas peras de pena ajena es incoherente / por un tema que aún hoy sigue pendiente / es evidente / que no hay palabras para describir / la depravación moral / la degradación brutal / el desastre más grande de la historia de la humanidad // La esclavitud» (Nzinga Maxwell 2018).

¹⁷ Desde este punto de vista la repetición sigue un mecanismo similar al del disfrasismo de la lírica indígena mesoamericana.

definición dada por Ureña, que amplía con algunas reflexiones acerca de cómo trabaja el ritmo a la hora de su formulación concreta:

es un fenómeno de repetición, pero no absolutamente matemático o mecánico. Su valor es precisamente resultante del juego de simetría y disimetría, de tensión y distensión de un conjunto de factores formales y asociativos. [...] para percibirlo, tiene que entrar en acción la memoria, porque es en el recuerdo que se produce la repetición. (Spang 121-122)

El recuerdo es algo instintivo, incontrolable y absolutamente subjetivo. Podríamos apuntar a que el recuerdo y la memoria que según Spang son imprescindibles para crear el ritmo son también la clave para obtener la respuesta emotiva que busca la performance poética. Ahí coincidirían las relaciones entre el ritmo como llamado ancestral y el ritmo como fórmula que permite la organización de un contenido según esquemas reiterativos que facilitan su memorización. Para comprender aún más la dimensión vivencial y emocional que asume el ritmo recuperamos la idea del polirritmo. Lazarus Ekwuneme lo plantea como uno de los elementos recurrentes de la música afroamericana (Ekwuneme 135), Benítez Rojo, en cambio, como la esencia del ser caribeño. El ritmo, afirma Benítez Rojo, no puede reducirse a una consideración morfosintáctica y para explicar este punto de vista apela a la definición proporcionada por Leopold Senghor: “el ritmo es una arquitectura del ser” (Benítez Rojo, *La isla* 150). Para Benítez Rojo esta arquitectura se referiría a un polirritmo intrínseco en el ser del hombre caribeño, que se concreta en líneas melódicas no coincidentes, formas de ser que se alejan del centro y provocan una fuga hacia algo diferente (Benítez Rojo, *La isla* 218). Como en el contrapunto musical, existirían, pues, una línea de voces principal y otra secundaria. Esta última se alejaría, en una fuga, de la línea melódica principal, hasta superponerse y obtener la armonía de ambas voces en una forma que llega a ser independiente y conjunta a la vez (García Gallardo 24).

La materialización de la dinámica que se establece entre ritmo, música y poesía nos parece encontrar su ejemplarización en la performance afroamericana y, en el ámbito poético, en la declamación poética que acompaña las performance del *spoken word*. A este propósito, al escuchar las performance de Queen Nzinga resalta la importancia que esta artista pone en el cuerpo y en la voz. Los utiliza para crear una atmósfera alrededor de las palabras que está declamando. Las pausas y los silencios, así como el imprevisto cambio de tono, establecen un ritmo que le permite mantener la organización del texto (Ong 45-62) y, al mismo tiempo, establecer con el auditorio una relación de atención e intercambio basada en esa espera que deriva del impulso métrico señalado por Bělič y dirigida a despertar una respuesta emocional hacia los temas tratados en el poema. Al mismo tiempo, el cuerpo de la artista se mueve con énfasis y busca llamar la atención del oyente hacia el movimiento, que podríamos interpretar como movimiento del ser hacia otro lugar hermenéutico.

El documental *Waak and Danz* (Walk and Dance) estrenado en 2020 por el director Esteban Richmond Umaña, describe la búsqueda de autoafirmación de la nueva generación de jóvenes de Limón, en la costa caribeña costarricense. Queen Nzinga participa (o actúa, según los puntos de vista) con un performance poético en el cual su grito estalla contra el sistema capitalista que mantiene al margen lo “no conform”.

El título del documental se relaciona estrechamente con lo caribeño al utilizar como medio expresivo el criollo limonense, un claro elemento sincrético de mezcla que deriva de los movimientos migratorios que interesaron la costa caribe costarricense entre finales del siglo XIX y principio del XX. De la misma forma, el subtítulo “Aquí la gente cuando camina baila” alude de forma directa a la forma de ser que Benítez Rojo asocia

con la respuesta a la violencia sistémica de la esclavitud: bailar, moverse, utilizar el cuerpo para organizar un movimiento sinuoso y perturbador que responde a la negatividad de la realidad.

El objetivo del documental es describir las fórmulas que las jóvenes generaciones de Limón utilizan para autoafirmarse y explicar la perspectiva desde la cual nace su reacción. Entre los medios utilizados, la danza sobresale como forma de expresar una “revolución” o “re-evolution”, como sugiere la voz de Queen Nzinga al principio del documental, de la forma con la cual el sujeto se percibe a sí mismo. La danza, el ritmo musical que la sostiene y el mensaje espiritual que se desprende por medio del movimiento se vuelve una herramienta de expresión del ser que deja el espíritu libre de acercarse a referentes culturales ancestrales y, de este modo, modifica la imagen que se le atribuye desde el exterior y, en el caso del documental, desde el espacio ciudadano urbano que no reconoce o valora los vínculos con la afrodescendencia.

En *Waak and Danz* se plantea un uso del cuerpo que interpreta el movimiento como una herramienta para romper con la norma, una “manteca de la vida” que permite la eclosión del ser y la toma de posesión del día a día¹⁸. En estos términos, la performance con la cual Queen Nzinga participa en el documental es una poesía improvisada ritmada por los tambores, cuya temática principal es la denuncia del capitalismo y la lucha al sistema. En el minuto que muestra su performance, Queen Nzinga se exhibe en un encuentro comunitario durante el cual canta un poema en el cual es evidente el grito contra el sistema. Nos encontramos de nuevo con una cita de Bob Marley, en particular, el estribillo de “Chant Down Babylon”, canción perteneciente al álbum póstumo de 1983 *Confrontation*.

La participación de Queen Nzinga se transmite al oyente/espectador por medio de la expresividad poética que se desprende durante la declamación. Al mismo tiempo, como en el caso de “Canto de Redención”, la cita de Marley establece una continuación entre las luchas por los derechos civiles de la segunda mitad del siglo XX y las que definen el siglo XXI y apela a la participación del público para que comprenda esta relación. De esta forma Queen Nzinga ubica las reclamaciones de las que se hace portavoz en un cauce histórico y político que las comunidades afrolatinoamericanas pueden reconocer y esto para darles fuerza frente a las imposiciones que, todavía, persisten e implican la falta de los derechos fundamentales.

Conclusión

La obra de Queen Nzinga ejemplifica una forma de organizar y usar el espacio poético que desborda el ámbito estético y aspira a la concienciación y autorreflexión del público al que está destinado. Desde el punto de vista temático, la construcción de puentes entre las luchas afrodescendiente del pasado y las del presente invitan al espectador a una participación emotiva personal, que se concreta tanto en el reconocimiento de las citas intertextuales diseminadas por el texto como a través de la identificación con las palabras del yo lírico. En el caso de Queen Nzinga, las citas de las canciones de Marley renuevan un patrimonio cultural compartido y al mismo tiempo diaspórico. Al ser reconocidas, se relacionan con una iconografía en la cual caben personas, movimientos y eventos pertenecientes a la historia de la comunidad afrodescendiente y aportan al texto su propio bagaje de significado. De esta forma, el público se ve involucrado tanto como sujeto portador de una memoria individual como miembro de una colectividad en lucha. Respecto a los recursos rítmicos utilizados, es posible identificarlos como pertenecientes a la tradición musical y poética afrodescendiente, hecho que los recubre de una

¹⁸ “Manteca de la vida” es la expresión que una de las personas entrevistadas en el documental utiliza para definir la danza.

significación cultural que sobrepasa la retórica y alcanza los límites del planteamiento político. En todo esto, la performance de Queen Nzinga viene a coincidir con un momento de participación colectiva en el cual la poeta desempeña un papel alentador y acogedor, que sugiere más que cuestionar y estimula más que transgredir. Su forma de transgresión se concreta, entonces, en el reavivar temas que el sistema ha dejado fuera de la discusión pública y en el conservar espacios dentro de los cuales discutir y difundir las reclamaciones afrodescendientes.

El análisis del concepto de performance y el estudio de una parte de la obra de Queen Nzinga ha puesto en evidencia la necesidad de organizar las herramientas conceptuales de análisis de la poesía (oral y escrita) contemporánea del marco afrodescendiente alrededor de los conceptos procedentes de su tradición cultural. Una perspectiva que contemple la diversidad que interesa el desarrollo del campo cultural afrodescendiente es capaz de poner en evidencia la riqueza de este ámbito, al mismo tiempo que permite profundizar los eslabones de conocimiento de las facetas que lo componen.

Bibliografía

- Ariza Díaz, Verónica. "Las humanidades del Antropoceno desde la mirada de Donna Haraway y Rosi Braidotti". *Tabula Rasa* 41 (2022): 201-223.
- Bachtin, Michail. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1979.
- Bělič, Oldřich. *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2000.
- Benítez Rojo, Antonio. "La isla que se repite: para una reinterpretación de la cultura caribeña". *Cuadernos Hispanoamericanos* 429 (1986): 115-132.
- _____. *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.
- Branche, Jerome. "Negritud: hibridez cultural, autoridad y la cuestión de la nación". *Revista Iberoamericana* LXV/188-189 (1999): 483-504.
- Carini, Sara. *La expresión poética de Shirley Campbell Barr y Mayra Santos Febres*. Milano: Ledizioni, 2022.
- Carlson, Marvin. *Performance: a critical introduction*. London/New York: Routledge, 1996.
- Clermont, Thierry y Odette Casamyor. "Nous sommes tous des créoles. Entretien avec Édouard Glissant". *Regards sur la création* 31 (1998): 40.
- Ekunweme, Lazarus E.N., "African-Music Retentions in the New World". *The Black Perspective in Music*. 2/2 (1974): 128-144.
- Escandell Vidal, M. Victoria. *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel lingüística, 2003.
- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Editorial Abraxas, 1973.
- Frigerio, Alejandro. "Artes negras: una perspectiva afrocéntrica", *O Percejejo* 11/12 (2003): 51-67.
- García Azofofeifa, Angélica. "Entre griottes y el spoken word nuestro". *Memorias del Primer Congreso Internacional Negritudes Latinoamericanas*. Ociel Flores Flores y Alberto Rodríguez González, eds. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo / Universidad del Atlántico / Muntú Bantú, Fundación Social Afrocolombiana, 2021. 293-298.

- García, Jesús. "Afroepistemología y Afroepistemológica". *Conocimiento desde adentro. Los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias*. Walker Sheila S. (ed.), La Paz: Pieb, 2010: 69-88.
- Gallardo, Cristóbal L. "La enseñanza con la armonía y su relación con el contrapunto: juntas pero no revueltas". *Hoquet 6* (2018): 23-50.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*. Roma: Meltemi, 2018. Ebook.
- Glissant, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del bronce, 2002.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones, 1981.
- Hale, Thomas A. "Griottes: Female Voices From West Africa". *Research in African Literatures*. 25/3 (1994): 71-91.
- Hall, Stuart. "Nuevas etnicidades". *Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Restrepo Eduardo, Walsh Catherine, Vich Víctor eds. Popayán/ Lima / Bogotá D.C. / Quito: Instituto de estudios sociales y culturales Pensar / Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos / Universidad Andina Simón Bolívar / Enviñón Editores, 2010: 305-313.
- Henríquez Ureña, Pedro. "En busca del verso puro". *Obras completas*. Tomo III. Estudios métricos. Santo Domingo: Secretaría de Estado de Cultura – Editorial Nacional, 2011: 445-466.
- hooks, bell. "Performance Practice as a site of opposition". *Let's Get it On. The Politics of Performance*. Catherine Ugwu, ed. Seattle: Bay Wiew Press, 1995: 210-219.
- Madison, D. Soyini. "Performance, Personal Narratives, and the Politics of Possibility". *Turning points in qualitative research*. Y.S. Lincoln y N.K. Denzins eds. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, 2003: 469-486.
- Martínez Montiel, Luz María. *Africanos en América*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2008.
- Maxwell, Queen Nzinga. "Canto de redención", en *Latinale - Lateinamerikanisches Poesiefestival*. Visitado el 4 de agosto de 2022 < <https://www.latinale.org/gedichte/ausgewaehlt/canto-de-redencion> >
- Mbembe, Anchille. "As formas Africanas de Auto Inscrição". *Estudios Afro-Asiáticos* 23/1 (2001): 171-209.
- Meza Sandoval, Gerardo E. "Square Dance y Calypso limonense, una revisión comparativa". *Revistas InterSedes* VI/10 (2005): 1-12. Visitado el 20 de febrero de 2022 <<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intersedes/article/view/793>>.
- Mosby, Dorothy E. "Nuevos nómadas, negritud y ciudadanía en la literatura centroamericana". *Istmo. revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 16 (2008). Visitado el 13 de octubre de 2020 < <http://istmo.denison.edu/n16/proyectos/mosby.html> >
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura*, Fondo de Cultura Económica, México 1996.
- Quintero Rivera, Ángel G. *¡Salsa sabor y control! Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI Editores, 1998.
- Quintero Rivera, Ángel G. "El debate sociedad-comunidad en la sonoridad. El desafío de las músicas "mulatas" a la modernidad eurocéntrica convencional". *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*. Daniel Mato comp. Buenos Aires: CLACSO, 2001. 211-225.
- Quintero Rivera, Ángel G. *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2009.
- _____ *¡Salsa, Sabor y Control! Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI Editores, 2005.

Waak and danz: aquí la gente cuando camina baila. Esteban Richmond Umaña. Costa Rica: Tierra Purpúrea, 2020.

Roa Bastos, Augusto. *Vigilia del Almirante.* Barcelona: Alfaguara, 1992.

Spang, Kurt. *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico.* Murcia: Universidad de Murcia, 1983.

Valero, Silvia. "Introducción. Literatura y 'afrodescendencia': identidades políticas en la literatura afrolatinoamericana del siglo XXI". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XLI/81 (2015): 9-17.

Zapata Olivella, Manuel. "Características del contexto literario analfabeta y semiletrado de la América Latina". *Por los senderos de sus ancestros. Textos escogidos: 1940-2000*, Tomo XVIII. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010. 366-371.

Zumthor, Paul. "A poesía e o corpo". *Escritura e nomadismo.* Sao Paulo: Atelié editorial. 2005. 139-149.

_____. *Introducción a la poesía oral.* Madrid: Taurus humanidades, 1991.