

## **Las poetas afrocolombianas y la incorporación del ritmo anfibraco en la poesía castellana**

Guiomar Cuesta Escobar y Alfredo Ocampo Zamorano

### *Introducción*

El ritmo es el principio del poema, vibra en la mente y sangre del poeta. Se hace imagen y palabra en quien lo escucha, y elabora su forma en danza dentro de la mente que lo transforma en frases. Pero este ritmo viene desde un siempre. Un siempre en las raíces del poeta o de la poeta, y asciende por la savia de su vida. Pasa por los ancestros del lenguaje y no se borra. Aunque aquel lenguaje inicial se haya perdido, o se haya confundido en Biblos cuando vino la multiplicación de los significados del decir diciendo. Bajo un significante diverso en el Fibonacci del significando de las palabras y sus frases. Hasta que la primera poeta comenzara a trasladarlo al alfabeto cuneiforme, y lo consignara luego en las tabletas que al cocinarse, aún se conservan y pueden ser leídas.

Así la poesía se hizo escrita, y de su ritmo oral pasó a convertirse en signos escritos para conservar el arte de hacer cantar cada poema, con la vitalidad del propio lenguaje de la o del poeta. No el que se tome prestado bien de otros poetas que se han leído en el propio idioma o en otros idiomas, que conozca en particular cada poeta; o bien mediante eruditas alusiones que pretendan enraizar el poema en los mitos poéticos, para pretender ser parte de una tradición poética específica.

En la actualidad, el discurrir de poemarios y antologías en castellano, y más específicamente en Colombia, está ya equilibrándose en la cuestión de género. Mientras que durante gran parte del Siglo XX, y más específicamente, hasta el Año Internacional de la Mujer, en 1975, cuando la Mujer empieza a imponer su igualdad, la poesía era considerada por los hombres, con una identidad solamente masculina. Esto puede comprobarse en las múltiples Antologías recopiladas por hombres, que ignoran a la Mujer, con muy contadas excepciones.

Para nosotros la realidad de publicaciones que llevan a la verdadera igualdad de género, comienza con la publicación de las siguientes Antologías que hemos recopilado, tres de ellas en nuestro sello Apidama Ediciones:

1. *¡Negras Somos! Antología de 21 Mujeres poetas afrocolombianas de la Región Pacífica.*
2. *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas. Ministerio de Cultura. Tomo XVI.*
3. *Poesía colombiana del Siglo XX escrita por Mujeres. Tomo 1.*
4. *Poesía colombiana del Siglo XX escrita por Mujeres. Tomo 2.*

Así mismo, esta superación de crudo misoginismo poético masculino, fue lograda gracias a los 30 años de los Encuentros de Poetas colombianas del Museo Rayo, en Roldanillo, Valle del Cauca, dirigidos por la poeta, Águeda Pizarro Rayo. Además, gracias a los 944 libros de poemas publicados por las 237 mujeres poetas, antologadas en el Tomo 1 y 2 de *Poesía Colombiana del Siglo XX escrita por mujeres*. Con ello se consolida la evolución del nuevo Canon Poético, el cual está siendo impulsada hoy día, y desde hace muchos años, por las Mujeres Poetas colombianas. (1)

Y hace precisamente, parte de este ámbito de innovación y florecimiento de la poesía femenina en Colombia, que impacta igualmente a Latinoamérica y a España en general, pero mucho más específicamente, esta creatividad se refleja en el establecimiento de un nuevo ritmo poético, basado en *el anfibraco*, donde se descubre el mayor impacto en la poesía castellana.

## *Claves rítmicas en la poesía castellana*

Las poetisas estudiadas en nuestras dos Antologías, incluyendo: *Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas*, que publicó el Ministerio de Cultura de Colombia, en mayo de 2010, llenan un vacío, en cuanto a la presencia y al reconocimiento de las poetisas mujeres afro descendientes, en la producción literaria colombiana. Con estas Antologías estamos reconociendo el hecho de que en nuestro país se presenta un verdadero fenómeno, y es la aparición de un Movimiento Poético, con una masa crítica de magníficas poetisas, profesionales en su oficio, con una procedencia africana común.

Las poetisas afrocolombianas recopiladas en nuestras Antologías, están renovando y subvirtiendo con su obra, el viejo canon de poesía. Ellas, no sólo recogen la tradición rítmica de la poesía que heredaron de sus vertientes africanas, transmitidas en forma oral y musical, sino que establecen una nueva perspectiva con su dicción, intención y transignificación. En esta forma se articula una nueva dinámica, y el eje concreto, son los textos mismos de sus poemas.

Sus raíces se remontan a la tradición oral y a las formas musicales tanto de la Región Pacífica, como de la Región Caribe y de San Andrés y Providencia. Por otra parte, se destaca cómo la fuerza poética que identifica a estas mujeres poetisas afrocolombianas, va mucho más allá de la piel que las caracteriza. El golpe del tambor afro define su musicalidad, y es más que una metáfora, ya que es en el sonido mismo donde se encuentra su propia afirmación vital, la cual brota de las palabras que conforman cada uno de sus poemas.

Pero, a pesar de haber tratado de que olvidaran sus lenguas de origen y que solo utilizaran el castellano, con todo y esta violación de uno de los derechos humanos fundamentales, con su interpretación, prueban que no se logró borrar ni la prosodia ni la dicción de las personas traídas como esclavos, de las diferentes etnias africanas, al continente americano. Por prosodia entendemos, en este caso, realidades ancestrales subyacentes en el lenguaje humano, su acentuación, su entonación y los variados énfasis en los sonidos de las vocales y consonantes del idioma. La sintaxis y duración de la frase, la melifluidad y acentuación, las pausas que se introducen. Y finalmente, lo más importante: *Su frecuencia rítmica*, la tradición africana se identifica con *el uso del tambor*, y especialmente en las ocasiones más importantes, aquellas que marcan transiciones vitales y celebraciones familiares y comunitarias.

Nos centramos y enfatizamos esta *rítmica de la estructura poética*, por considerar que ella es importante para entender las fuentes de la tradición musical africana. Porque es en *el ritmo autóctono de la poética afro en las Américas*, como se ha advertido, repetidamente, en donde se escucha la percusión de los tambores africanos. Y, en especial, el tambor yoruba.

Para lograr una mayor compenetración, conocimiento, y disfrutar también del poema, estimamos conveniente aclarar las bases de lo que nosotros llamaríamos la estructura geométrico-musical del poema. Para nuestra comprensión, *el pulso del ritmo* es como un *Tambor* (presente o imaginario, consciente, inconsciente o supra consciente, visible o invisible) que hace mover los pies sobre la tierra. De los análisis de los poemas, proponemos una conclusión, a manera de hipótesis de trabajo: *La preponderancia del ritmo anfibraco (ta TA ta), el cual representa un nuevo y muy importante aporte de la dicción afro a la poesía castellana.*

Nótese en los poemas de los escritores y escritoras afrocolombianos, el uso del *Anfibraco*, que no aparece en las llamadas combinaciones tradicionales castellanas. El ritmo *Anfibraco*, está formado por tres golpes de tambor: Uno suave, seguido de uno fuerte, y terminado en uno suave; ritmo muy común en las danzas tradicionales de muchas etnias africanas así: El golpe suave del pie derecho sobre la tierra, seguido de un golpe fuerte del pie izquierdo y termina con otro suave del derecho. Este ritmo

con un pie de cuatro sílabas, aparece en el *Bullerengue clásico*. Y hace parte del ritmo en la melodía de la danza de esta composición musical afrocolombiana, de nuestra Región Caribe.

De los análisis y la presentación, aquí resumidos, se propone una conclusión, a manera de hipótesis de trabajo: *La preponderancia del ritmo anfibraco (ta TA ta), representa un nuevo, determinante y muy significativo aporte de la dicción afro, a la poética castellana.*

Así, por ejemplo, se distinguen los siguientes movimientos básicos, más reconocidos de acentuación en pies:

1. *Yámbico*. Un golpe seco y otro agudo: *ta / TA*.
2. *Trocaico*. Un golpe agudo seguido de uno seco: *TA / ta*.
3. *Espondeo*. Dos golpes agudos: *TA / TA*.
4. *Anapéstico*. Dos golpes secos y uno agudo: *tata / TA*.
5. *Dáctilo*. Un golpe agudo seguido de dos secos: *TA / tata*.
6. *Anfibraco*. Un golpe seco, seguido de uno agudo, seguido de uno seco *ta / TA / ta*. (Ver Alan. 1973 y Navarro Thomas. 1956 y 1991)

Las siguientes son las combinaciones tradicionales de pies, en castellano:

- ♣ *Adónico*: combina un dáctilo y un espondeo, en la poesía castellana consta, generalmente, de cinco sílabas, la primera y la cuarta largas y breves las demás, (TA ta ta / TA / TA).
- ♣ *Alcaico*: puede tener dos dáctilos y dos troqueos, (TA ta ta / TA ta / TA ta).
- ♣ Bien un espondeo, un yambo, una cesura y dos dáctilos, (TA / TA / ta TA / / TA ta ta / TA ta ta).
- ♣ *Asclepiadeo mayor*: con un espondeo, un dáctilo, otro espondeo y un anapesto, (TA / TA / TA ta ta / TA / TA / ta ta TA).
- ♣ *Espondaico*: contiene espondeos (TA / TA) en determinados lugares.
- ♣ *Falecio*: se compone de cinco pies. El primero espondeo, el segundo dáctilo y troqueos los demás, (TA / TA / TA ta ta / TA ta / TA ta / TA ta).
- ♣ *Feracracio*: de tres pies, espondeo, dáctilo y espondeo, (TA / TA / TA ta ta / TA / TA).
- ♣ *Gliconio*: con un espondeo y dos dáctilos, (TA / TA / TA ta ta / TA ta ta).
- ♣ *Pentámetro*: con un dáctilo, un espondeo, un dáctilo, un espondeo, una cesura y dos dáctilos y otra cesura, (TA ta ta / TA / TA / TA ta ta / TA / TA / TA ta ta / / TA ta ta / TA ta ta).
- ♣ *Sáfico*: de once sílabas distribuidas en cinco pies, el primero troqueo, un espondeo, un dáctilo y dos troqueos, (TA ta / TA / TA / TA ta ta / TA ta / TA ta).

Estos elementos rítmicos de acentuación, que dan el compás a la expresión poética, se combinan con la tonalidad y la entonación. La tonalidad se refiere a la línea melódica, o melodía, en el continuum o continuidad poética. Mientras que la entonación hace referencia a la escala, que a la vez, hace referencia al conjunto del fraseo poético. Todo lo cual sirve para medir la frecuencia, la duración y la intensidad que se utilizan e identifican un poema, como obra de arte.

En todas estas combinaciones reconocidas en la poética tradicional castellana no aparece en ninguna de ellas el anfibraco. Todas presentan combinaciones de dáctilos y espondeos (Adónico); de dáctilos, troqueos, espondeo y yambo (Alcaico); de espondeo, dáctilo, espondeo y anapesto (Asclepiadeo mayor); de espondeo, dáctilo y troqueos (Falecio); de espondeo, dáctilo y espondeo (Feracracio); de espondeo y dáctilos (Gliconio); de dáctilos y espondeos (Pentámetro); de troqueo, espondeo, dáctilo y troqueos (Sáfico).

Mientras se escucha cómo el anfibraco, bien repitiéndose, bien en combinación con yámbicos, o trocaicos, o espondeos, o anapésticos, o dáctilos, tiene especial importancia en los poemas de las poetas

afrocolombianas, como se verá más adelante. Nos centramos y enfatizamos esta *rítmica de la estructura poética*, por considerar que ella es importante para entender las fuentes de la tradición musical africana, que sirven como base a la innovación lograda con el uso del ritmo anfibraco en el verso castellano. Ya que todo este ritmo se involucra y nace en el lenguaje y pronunciación de su gente y de su propia identidad, en la utilización de la onomatopeya y de palabras musicales inventadas, y en sonidos ricos en sensualidad y de percusión propias y naturales, que nacen de lo profundo de su ser, y que llevan a la armonía del ancestro africano, trasladado a un Nuevo Mundo. Y en cuanto, para nosotros, la incorporación del ritmo anfibraco a la poesía castellana, representa la gran innovación de las poetas afrocolombianas que enriquece su ritmo.

Según nuestras investigaciones, presentadas en las dos Antologías de poesía afrocolombiana ya citadas, se pueden identificar dos tradiciones orales rítmicas. Una en la región del Pacífico; y la otra en la Región Caribe de Colombia.

### *Poetas Afrocolombianas en la tradición oral de la Región Pacífico*

En primer lugar, se presenta un número de poetas mujeres afrocolombianas de la Región Pacífica y el análisis de la presencia del *ritmo anfibraco* en ejemplos de sus poemas.

#### **Lucrecia Panchano**

Nació en Guapi, Cauca y está radicada en Cali, Valle del Cauca. A los trece años fue maestra rural, cargo que ejerció por siete años. Empleada de Puertos de Colombia, en el área de comunicaciones, 1960. Inicia su trabajo literario en 1965, y en 1970 obtuvo el *Primer Premio en el Concurso sobre Costumbres del Litoral Pacífico*. Sus poemas han sido publicados en periódicos y revistas de Buenaventura y Cali, asiste desde hace 10 años al *Encuentro de Poetas Colombianas del Museo Rayo*, Roldanillo, Valle del Cauca.

#### **Currulao pa' el Señor**

<i>Hubo un tropel en el cielo</i>	<i>TA ta / TA ta / ta ta TA ta</i>
<i>Y tremenda algarabía</i>	<i>ta ta TA ta / ta ta ta TA ta</i>
<i>Es que toditos corrían</i>	<i>ta ta ta TA ta / ta Ta ta</i>
<i>Desde todos los confines</i>	<i>tata TA ta / ta TA ta ta</i>

En este currulao, la poeta toma más bien el ritmo de los Salmos, lo cual es correcto ya que se trata de un poema para Nuestro Señor. En la primera línea se combinan dos trocaicos (TA ta) con un anfibraco largo (ta ta TA ta). Luego este ritmo inicial se contrasta en la segunda línea con dos anfibracos largos seguidos. En la tercera línea se comienza con un anfibraco largo y se concluye con otro anfibraco. Para repetir en la cuarta línea el ritmo de la segunda de dos anfibracos largos seguidos. Con esta combinación se hace, a nuestro parecer, galopar el poema, que va adquiriendo más ritmo y velocidad a medida que avanzan las estrofas.

#### **Mary Grueso Romero**

Nacida en Guapi, Cauca y radicada en Buenaventura, es maestra bachiller de la Normal Nacional, La Inmaculada de Guapi. Licenciada en Español y Literatura, de la Universidad del Quindío. Especialista en Lúdica y Recreación para el Desarrollo Social y Cultural, de la Universidad Los Libertadores, Bogotá. Es diplomada en Gestión de Proyectos Culturales del Convenio Escuela de Bellas Artes y la Universidad del Pacífico. Obtuvo también un diplomado en Análisis y Producción de textos en la Universidad del Valle. Mary Grueso es escritora, poeta y narradora oral. Además de poeta, ha

publicado dos cuentos infantiles sobre niñas afrocolombianas, *La muñeca negra* y *La niña en el espejo*, que le han dado un amplio reconocimiento en toda Colombia.

### **Negra soy**

<i>¿Por qué me dicen morena?</i>	<i>ta TA / ta TA ta / ta TA ta</i>
<i>Si moreno no es color</i>	<i>TA / ta TA ta / TA TA / ta Ta</i>
<i>Yo tengo una raza que es negra</i>	<i>TA TA ta / ta TA ta/ ta TA/ TA ta</i>
<i>Y negra me hizo Dios.</i>	<i>ta TA ta / ta TA ta/ TA</i>

La alternación de pies en el ritmo de esta estrofa la da gran agilidad y la hace muy enfática. Algo así como una bámbara negra, que, como se ha explicado tiene ritmo marcial y de protesta, pero al mismo tiempo de modulación alegre con un ritmo de tambores, que se expresan a su propia manera. Se comienza con un yámbico, seguido de dos anfibracos. Los golpes agudos se alternan con un anfibraco (ta TA ta) en la segunda línea, que termina en un yámbico (ta TA), redondeando el comienzo del poema-canto. En la tercera línea se sigue el ritmo incisivo de dos golpes agudos, a los cuales sigue otra vez un anfibraco. Y termina esta línea alternando un yámbico con un trocaico. En su última línea la estrofa termina repitiendo dos anfibracos, para finalizar con un golpe seco de un tambor rotundo interior, en un pie agudo.

### **Sonia Nadhezda Truque**

Nació en Buenaventura, Valle, vive en Bogotá. Poeta, estudió Filología catalana en Barcelona, España. Ha publicado dos libros de cuentos *La otra ventana*, e *Historias anómalas*. En 1993 obtuvo la *Beca de Colcultura*, con una propuesta de investigación: *Almacén de los niños. Historia de la literatura infantil en Colombia*. Coautora del libro: *Los Samper, un libro abierto*. Ha publicado Antologías de poesía y cuentos para niños y jóvenes, como *País de Versos. Antología de la Poesía infantil en Colombia*, y *Cuentos Policíacos, selección*. Con Panamericana Editorial, trabajó en el apoyo documental para los Cuadernillos de Poesía y contribuyó con algunas selecciones y prólogos de los mismos.

### **Bosque Izquierdo**

<i>Un auto se detiene</i>	<i>ta TA ta/ ta ta TA ta</i>
<i>dos hombres bajan una bolsa negra</i>	<i>ta TA ta / TA ta / ta TA ta / TA ta</i>
<i>apoyados en la baranda del puente</i>	<i>tata TA ta / tata ta TA ta/ ta TA ta</i>
<i>la arrojan al vacío</i>	<i>ta ta Ta ta / ta ta TA ta</i>

Los poemas de Sonia Truque, a nuestro parecer tienen un toque más clásico dentro de la tradición castellana; sin embargo encontramos ritmos internos que los distinguen. Como, por ejemplo, el de esta estrofa, que está compuesta por anfibracos (ta TA ta). En los cuales se rompe el ritmo repetitivo, añadiendo sílabas extras dentro de este pie. Excepto en la segunda línea, en la cual un trocaico (TA ta) en la mitad y al final rompe el ritmo de los anfibracos.

### **Jenny de la Torre Córdoba**

Nació en Barranquilla, con raíces chocoanas muy profundas. Radicada en Bogotá. Poeta. Licenciada en Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad de Cartagena. Diplomada en Resolución de Conflictos, Universidad de los Andes, Bogotá. Escritora con Estudios Superiores en Sociología, experta en Resolución de conflictos. Máster en Asuntos de Género, Mujer y Desarrollo, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Doctorado en Perspectiva de Género en las Ciencias Sociales. Universidad Complutense, Facultad de Sociología y Ciencias Políticas. Madrid, España. Participó en la *II Cumbre Mundial en Europa de africanos y afrodescendientes, 2007- 2008*, Bruselas, 2008. Como Presidenta de la *Fundación Génesis*, una de las Organizaciones de la Diáspora Africana en Europa, coordinadora de la

actividad en Austria. Presidenta del Alto Consejo de Comunidades Negras de España. Catedrática. Instituto Universitario de Desarrollo y Cooperación. U. Complutense de Madrid. Conferencista en Talleres de Género: *Fundación Mujeres*. Madrid. Asociación de Inmigrantes, *Somos ciudadanos del mundo*. Asturias, España. Catedrática Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.

### *Ña caderona*

<i>Ña caderona...</i>	<i>TA / ta ta TA ta</i>
<i>Ña caderona...</i>	<i>TA / ta ta TA ta</i>
<i>Ña caderona...</i>	<i>TA / ta ta TA ta</i>
<i>Mi viejo no ta frío.</i>	<i>ta TA ta / ta TA / TA ta</i>
<i>Mi viejo se lo llevó</i>	<i>ta TA ta / ta ta TA / TA</i>
<i>la patasola.</i>	<i>Ta TA ta / TA ta</i>

Es notable la ritmicidad de la poética de Jenny de la Torre, por su variedad y riqueza. Gran concedora de las formas musicales tanto del Pacífico, como del Caribe colombianos, que le nacen desde dentro, de su propio corazón, como tambores siempre dispuestos a hacernos vibrar con el ritmo de su voz poética. Aquí en esta estrofa modifica la cadencia de la caderona tradicional, y nos la hace más sorprendente, añadiendo de comienzo un pie agudo (TA). Y repitiendo para enfatizarla esta primera línea, tres veces. Luego, como en la caderona anónima, se combina el anfibraco (ta TA ta) con el trocaico (TA ta). Y se logra un son al cual sigue la sorpresa de lo que se dice en el poema. Mi viejo se lo llevó la patasola.

### **Colombia Truque Vélez**

Nació en Bogotá, radicada en Pereira. Poeta, su familia procede de Buenaventura, Valle del Cauca. Fue gestora y animadora de la publicación bilingüe: *Vericuetos-Chemins Sabreux*, de la cual circularon ocho números, entre 1991 y el 2000. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Poemas de sueño y de vigilia*, 1983. *Poemas al margen*, 1998. *-Lugar de un secreto nadir*, 2007.-Obtuvo el *Premio Nacional de Literatura* en 1993, por su libro de cuentos: *Otro nombre para María*.

### *Sin título No. 2*

<i>parapeto de memorias</i>	<i>ta ta TA ta / ta ta TA ta</i>
<i>donde se levanta</i>	<i>TA ta / ta ta TA ta</i>
<i>invicta</i>	<i>TA ta ta</i>
<i>la paralela sombra</i>	<i>ta ta ta TA ta / TA ta</i>
<i>rastreado sus afanes.</i>	<i>TA ta TA ta / ta ta TA ta</i>

También en Colombia Truque, como en el caso de sus dos hermanas, se vislumbra el amplio conocimiento de la poética castellana clásica; pero también en ella el ritmo de los tambores internos le da ritmo especial a muchos de sus poemas. Por ejemplo en la estrofa transcrita, en ella predominan los anfibracos, con sílabas extras. Pero el ritmo deja de hacerse monótono con el uso de los trocaicos, que van fijando un nuevo ritmo a partir de la mitad de la estrofa.

### **Sonia Solarte Orejuela**

Nació en Cali, Valle. Radicada en Berlín, Alemania. Poeta, maestra-bachiller egresada de la Normal Nacional de Señoritas en 1977. Psicóloga, egresada de la Universidad del Valle, Cali, en 1984. Entre 1984 y 1988 trabajó como psicoterapeuta, en la Clínica Blanca, Cali. Radio-actora, en Caracol Radio. Promotora Cultural, en La Cumbre, Valle. En 1988, después de algunos meses de residencia en España fija su residencia en Berlín, Alemania. En 1991, funda el Taller de Literatura y Escritura *Cantos de Flores*, que coordina desde entonces, en Berlín, Alemania. Desde 1991 canta en la primera Orquesta de

Salsa de Mujeres, Burundanga. Co-fundadora de la Asociación de Mujeres Latinoamericanas Xochicuicatl, Berlín, Alemania, 1992. Bajo el título de *La Travesía*, fue puesta en escena una selección de sus poemas, presentándose la obra en varios teatros de la ciudad. Entre 2002 y 2011 *Miembro de la Frauenbeirat, Consejo de Mujeres*, de Berlín Mitte, como especialista en el tema de Migración.

<i>Mientras yaces</i>	<i>TA ta/ TA ta/</i>
<i>crece el abandono</i>	<i>TA ta /ta TA t ata/</i>
<i>siempre presente</i>	<i>TA ta/ ta TA ta/</i>
<i>en nuestro amor.</i>	<i>Ta TA ta/ ta TA/</i>

Con su fino oído Sonia Solarte Orejuela sabe jugar y combinar los ritmos siempre presentes en la poesía clásica, junto con los nuevos ritmos que introduce el tambor y la danza africana, a la poética castellana. En la estrofa que acabamos de citar se juega con pies trocaicos (TA ta) y anfibracos (ta TA ta) para enfatizar los tres versos que fijan la diciente imagen inicial, con la cual se afirma el contexto poético en forma contundente.

### Julia Simona Guerrero

Su nombre es Alba Ximena Gutiérrez Santander. Poeta y Arquitecta, nacida en Cali, Valle del Cauca. Con su *performance: Canto de grillos*; Poesía en escena, ha llevado la poesía en tres dimensiones, por Colombia, España, Alemania y Chile. Fue invitada a la Muestra *Corazón Abierto*, de la Casa España, Cartagena de Indias. A la Sala, *Luneta 50*, de Barranquilla. A la Sala *La Imperdible*, en Sevilla, España. Como también al Centro Intercultural S.U.S.I, en Berlín, Alemania. Allí, comparte esta experiencia en el *Taller literario, Canto de Flores*, que dirige *Sonia Solarte* y con escritoras de varios países, mezclan la poesía con el lenguaje escénico. Experiencia que replica en Cali, donde organiza el *Primer Encuentro de Poesía en escena*.

#### *Tit, tit, tet*

<i>En la tarde</i>	<i>ta ta TA ta</i>
<i>vino zumbando</i>	<i>TA ta / ta TA ta</i>
<i>el colibrí</i>	<i>TA/ ta ta TA</i>
<i>me dijo que tendría visita</i>	<i>ta TA ta / ta TA ta / ta TA ta</i>
<i>En la noche</i>	<i>ta ta TA ta</i>
<i>apareció un chapul</i>	<i>ta ta ta TA/ ta TA TA</i>
<i>Tit, tit, tet, tit, tet, tit, tet</i>	<i>ta/ ta/TA/ ta TA / ta TA/</i>
<i>dijo</i>	<i>TA ta</i>
<i>Tit, tit, tet, tit, tet, tit, tet</i>	<i>ta/ ta/TA/ ta TA / ta TA/</i>
<i>le contesté</i>	<i>TA/ ta ta TA</i>

Tit, tit, tet, es el sonido de un tambor, tocado con la mano. O, igualmente, el sonido de los pies sobre la tierra del poema. Así el título, desde un comienzo nos introduce al ritmo propio del poema. La primera estrofa parte de un solo pie, un anfibraco con un pie seco prolongado (ta ta), al cual sigue el golpe agudo (TA), para terminar en un seco breve. En esta estrofa priman los anfibracos (ta TA ta), cortados solamente por un trocaico (TA ta) que da comienzo a la segunda línea. Y la combinación de un medio espondeo (TA), seguido de un anapéstico (ta ta TA). Para terminar con tres anfibracos. De esta manera, las tres primeras líneas de esta primera estrofa siguen el ritmo de la bámbara, pero se cortan con la cuarta, que nos hace reconocer un currulao. Mientras el ritmo que predomina en la segunda estrofa, lleva al poema al ritmo rápido Tit, tit, tet, tit, tet, tit, tet, del patacoré. Así la última línea de esta estrofa: Le contesté, nos concluye, por su ritmo interno con el mismo nombre del patacoré.

## Lyda Cristina López

Nació en Ginebra, Valle, 1961. Poeta, Licenciada en Educación Básica Primaria de la Universidad San Buenaventura de Cali. Licenciada en Pedagogía Reeducativa de la Universidad Luis Amigó. Trabajó sus primeros años como docente en la Comunidad de la Salle. Desde 2004 se desempeña como docente en el Colegio Jorge Isaacs del municipio de El Cerrito, Valle del Cauca. Presidenta del Consejo Municipal de Cultura, Ginebra, Valle, 2012. Participó en la 12ª Feria Internacional del Libro de Bogotá, 1999 y en el V Festival Isaasciano de la Cultura, El Cerrito, Valle, 2003.

### *Noches de búhos*

<i>Amigo mío: la guerra</i>	<i>ta TA ta / TA ta / ta TA ta/</i>
<i>Cabalga sin tregua</i>	<i>ta TA ta / ta TA ta /</i>
<i>Pisotea los sueños</i>	<i>ta TA ta / ta TA ta</i>
<i>Y no le perdona al tiempo.</i>	<i>ta Ta / ta TA ta / ta TA ta</i>
<i>Sueño del bosque</i>	<i>ta TA/ ta TA ta</i>
<i>Vivo en el bosque</i>	<i>TA ta / ta TA/ TA ta</i>
<i>De palabras.</i>	<i>ta ta TA ta</i>

El ritmo interno se siente en el tamboreo insistente de los anfibracos (ta TA ta), que predominan a lo largo de toda esta estrofa. En la cuarta línea se da un respiro, que se repite en la siguiente (5). Ambas comienzan con un yámbico (ta TA). Termina la estrofa en un anfibracos con un golpe seco extra al comienzo.

## Elcina Valencia Córdoba

Nació en Puerto Merizalde, Buenaventura, 1963. Radicada en Buenaventura. Poeta, egresada de la Normal Juan Ladrilleros de Buenaventura, 1982. Licenciada en educación básica primaria, Universidad del Quindío, 1989. Especialista en Planeamiento Educativo de la Universidad Católica de Manizales, Caldas, 1997. Especialista en Pedagogía del Folclor, Universidad Santo Tomás, Cali, 2000. Especialista en Lúdica y recreación de la Universidad Los libertadores, Bogotá, 2001. Tiene además varios diplomados en Informática para la Educación, del Centro Colombiano de estudios profesionales 1999. Alta Gerencia y Calidad Educativa, Universidad Santiago de Cali, Conceptos y Modelos de la Gerencia para la Gestión de Proyectos e iniciativas culturales, Universidad del Rosario-Ministerio de Cultura, 2010. Emprendimiento para el Desarrollo local a través de la cultura, Universidad de Antioquia, 2013. Magíster en Educación de la Universidad Católica de Manizales, Caldas, 2005.

### *Currulao*

<i>Son de marimba y zapateo</i>	<i>TA ta/ ta TA ta / ta TA / TA ta</i>
<i>quejido de ancestro</i>	<i>ta TA ta / ta TA ta</i>
<i>sinfonía de manglares,</i>	<i>TA ta TA / ta ta TA ta</i>
<i>las mujeres te bailan</i>	<i>ta TA ta / ta TA ta</i>
<i>los hombres te beben</i>	<i>ta TA ta / ta TA ta</i>
<i>te gritan, te buscan,</i>	<i>ta TA ta / ta TA ta</i>
<i>la noche te conversa</i>	<i>ta TA ta / ta ta TA ta</i>
<i>con sus voces de tambores.</i>	<i>ta ta TA ta / ta TA ta</i>

Elcina Valencia de Córdoba es otra de las poetisas que más conoce y mejor maneja toda la tradición del ritmo oral del Litoral Pacífico. Este poema *Currulao*, da un tratamiento clásico con el ritmo interno de los tambores que hacen vibrar el suelo con el golpe de los pies del poema. La primera línea enuncia el tema y el ritmo. Con un trocaico (TA ta) seguido de un anfibracos (ta TA ta); y se termina con el

contrapunteo de otro trocaico y del final yámbico (ta TA). De allí en adelante priman los anfibracos (ta TA ta), que sólo se ven interrumpidos al comienzo de la tercera línea, con un ritmo que detiene la secuencia del currulao, para darle un toque clásico con el ritmo (TA ta TA). Con lo cual se enfatiza el significado de la palabra Sinfonía. Que en sí misma, contiene este ritmo.

### María de los Ángeles Popov

Nació en Roldanillo, Valle, 1969. Reside en los Estados Unidos. Poeta, profesora de Teatro y Danza en el Museo Rayo, y en las Casas de la Cultura de Roldanillo y Zarzal. Asistió desde hace nueve años consecutivos al *Encuentro de Poetas Colombianas del Museo Rayo* en Roldanillo, Valle del Cauca. Ha participado desde entonces en Los Talleres de Escritura Poética, que dicta la maestra Marga López Díaz en el Museo Rayo. Hoy día está radicada en los Estados Unidos.

#### *Beso con lengua*

<i>Morfema de lenguas,</i>	<i>ta TA ta / ta TA ta</i>	(1)
<i>vocalización perfecta de la a entre las piernas</i>		
<i>ta TA / ta TA ta / ta TA ta / ta TA / ta TA ta</i>		(2)
<i>posición de sensaciones</i>	<i>ta ta TA / ta ta TA ta</i>	(3)
<i>fonema íntimo</i>	<i>ta TA ta / TA ta ta</i>	(4)
<i>cavidad nasal</i>	<i>ta TA ta / ta TA</i>	(5)
<i>triángulo donde se moja la lengua</i>	<i>TA ta ta / Ta ta / ta TA ta / ta TA ta</i>	(6)
<i>abertura máxima</i>	<i>ta ta TA ta / TA ta ta</i>	(7)
<i>pubidés vocálico</i>	<i>ta ta TA ta / TA ta ta</i>	(8)
<i>baja lenguas</i>	<i>TA ta / TA ta</i>	(9)
<i>voz TA</i>		(10)
<i>vagina fonética</i>	<i>ta TA ta / ta TA ta ta</i>	(11)

María de los Ángeles Popov con su voz orgásmica, es otra de las poetas cuya versatilidad las lleva a manejar las herramientas poéticas, como una música de Jazz. Toma un ritmo determinado, o una combinación de compases y les da una voltereta creativa para demostrar su agilidad y su capacidad inventiva. Así como es una creadora que voltea al revés el lenguaje; y lo que se consideraría como permisible, entregándonos su yo más íntimo. Así mismo, estas virtudes temáticas las acompaña y complementa, con una sensibilidad musical muy grande y un oído muy afinado. El ritmo de las sensaciones conscientes de su ser, en su cuerpo, va guiando a sus poemas hacia el palpito orgásmico de tambores, antes desconocidos en nuestra dicción poética. Esto puede comprobarse en las variaciones que en las once líneas de esta estrofa se encuentran, sobre el trasfondo anfibracos de la percusión, tan característico de las danzas africanas.

#### *El ritmo en pies de algunas formas musicales afrocolombianas, del Litoral Pacífico*

(Fuente: <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/channel.html>)

Consideramos que gran parte del ritmo que, como proponemos, caracteriza y revoluciona la poética multicultural colombiana, se viene transmitiendo a través de la música y del canto. En esta sección pasaremos a destacar algunas bien reconocidas del Litoral Pacífico. Las explica el Atlas de las Culturas Afrocolombianas:

#### *El currulao*

Es la tonada patrón de la Costa Pacífica colombiana, estructurada sobre un compás binario de seis octavos, y con una sección rítmica percutida en figuraciones ternarias. En el contexto de la música afrocolombiana es el ritmo que presenta las supervivencias africanas en las modalidades instrumentales, vocales y coreográficas. El currulao se escucha en el contexto de las fiestas familiares, colectivas de índole social y en las rocerías de maíz o mingas. Suele ejecutarse con un conjunto de marimba integrado por diez instrumentos: la marimba de chonta, para el acompañamiento semi-melódico; los dos cununos, sobre los que recae la base rítmica; la tambora o bombo, el redoblante y cinco guasás, como elementos que marcan la percusión. Son derivaciones del currulao, el patacoré, el berejú, la caderona, la bámbara negra y la juga.

### ***El Patacoré***

Es un ritmo rápido en el que la marcación instrumental mantiene una identidad rítmica con la tonada patrón del litoral. Ejemplo:

<i>Ya me va a cogé, oí,</i>	<i>ta ta TA / ta ta TA /TA</i>
<i>ya me va a cogé, oí,</i>	<i>ta ta TA / ta ta TA /TA</i>
<i>el patacoré, oí,</i>	<i>ta ta ta ta TA/ TA</i>
<i>el patacoré, oí.</i>	<i>ta ta TA / ta ta TA /TA</i>
<i>Tolé, oí... Tolé, oí,</i>	<i>ta TA/ TA... ta TA / TA</i>
<i>Tolé, oí... Tolé, oí.</i>	<i>ta TA/ TA... ta TA / TA</i>

### ***El arrullo***

Es una expresión poético-musical referida a los niños, propia del departamento del Chocó. Se interpreta a manera de canción de cuna, en el contexto de los velorios, las celebraciones de la Natividad y diversas reuniones de carácter religioso. En la vida cotidiana los arrullos son empleados como canciones de cuna.

<i>Urrurru arra ya</i>	<i>ta ta TA / ta ta TA</i>
<i>que venga el coco,</i>	<i>ta TA ta / ta TA ta</i>
<i>que venga acá.</i>	<i>ta TA ta / ta TA</i>
<i>rrurru arra ya</i>	<i>ta ta TA ta / TA</i>
<i>que venga el coco,</i>	<i>ta TA ta / ta TA ta</i>
<i>que venga acá.</i>	<i>ta TA ta / ta TA</i>
<i>Este niño lindo</i>	<i>TA ta / TA ta / TA ta</i>
<i>se quiere dormir</i>	<i>ta TA ta / ta TA</i>
<i>y el pícaro sueño</i>	<i>ta TA ta ta / ta TA</i>
<i>no quiere venir.</i>	<i>TA ta TA ta / ta TA</i>

### ***El alabao***

Es en esencia un canto coral de alabanza o exaltación religiosa, ofrendado a los santos. Con el transcurrir del tiempo su uso se hizo extensivo al contexto fúnebre, convirtiéndolo, además, en un canto de velorio para adultos. Por lo general se interpreta sin instrumentos, aunque en algunas ocasiones puede tener acompañamiento rítmico de percusión.

<i>Levanten la tumba,</i>	<i>ta TA ta / ta TA ta</i>
<i>levántenla ya,</i>	<i>ta TA ta ta / TA</i>
<i>que el alma se ausenta</i>	<i>ta TA ta / ta TA ta</i>
<i>pa' nunca jamás.</i>	<i>ta TA ta / ta TA</i>

### ***El bunde***

Es un ritmo musical muy extendido entre las comunidades afrocolombianas del Litoral Pacífico, con un posible ascendiente en Sierra Leona (África). Tiene carácter de canción lúdica y difiere, en grado menor, de la forma de canto empleado en los velorios de los niños.

<i>La yerbita de este patio</i>	<i>ta ta TA ta / ta TA ta ta</i>
<i>qué verdecita que está.</i>	<i>TA ta ta TA ta / ta ta TA</i>
<i>Ya se fue quien la pisaba</i>	<i>TA ta TA ta ta TA ta ta</i>
<i>ya no se marchita más.</i>	<i>TA ta TA ta TA ta TA</i>

### ***Las salves***

Son una forma de alabao típico del departamento del Chocó, interpretado con gran sentido devocional en homenaje a la Virgen María o a ciertas advocaciones femeninas. Se les conoce también con el nombre de alabanzas de pasión.

<i>En una tiniebla oscura,</i>	<i>ta TA ta / ti TA ta / ta TA ta</i>
<i>y en una tiniebla oscura,</i>	<i>ta TA ta / ta TA ta / ta TA ta</i>
<i>el día que el Señor murió,</i>	<i>ta TA ta / ta TA ta TA</i>
<i>por los rayos de la luna</i>	<i>ta ta TA ta / ta ta TA ta</i>
<i>la noche se iluminó</i>	<i>ta TA ta / ta TA ta TA</i>

### ***La caderona***

Al parecer este ritmo es una derivación de los landos o danzas de vientre, que acostumbraban los mineros esclavizados en sus fiestas, probablemente rememorando ritos de fertilidad africanos. Su base rítmica pertenece al ámbito del abozao y se ejecuta en compás de seis octavos. La tonada se desencadena una vez que la voz prima emite la primera frase, la cual es contestada en forma de estribillo por el coro. El contenido del tema se trasluce en los siguientes versos:

<i>Caderona... caderona...</i>	<i>ta ta TA ta / t ata TA ta</i>
<i>Caderona, vení, meniáte...</i>	<i>ta ta TA ta / ta TA / ta TA ta</i>
<i>Con la mano en la cadera,</i>	<i>ta ta TA ta / t ata TA ta</i>
<i>caderona, vení, meniáte...</i>	<i>ta ta TA ta / ta TA / ta TA ta</i>
<i>¡Ay! Vení, meniáte,</i>	<i>ta ta TA ta / ta TA / ta TA ta</i>
<i>pa' enamorate..</i>	<i>TA ta ta Ta ta</i>
<i>Caderona, vení, meniáte...</i>	<i>ta ta TA ta / ta TA / ta TA ta</i>

### ***La bámbara negra***

Es el ritmo típico de la región centro-sur del litoral Pacífico. Es un canto bailado en el que la fase melódica se ciñe a la actuación vocal, que es adelantada por un coro de cuatro voces. La letra de esta tonada desarrolla un tema concreto, estructurado en métrica binaria, que no permite modulaciones ornamentales y que se repite de manera reiterativa. El texto parece referir viejas costumbres marciales que fueron sobrepuestas al gusto fiestero de las comunidades afrocolombianas del litoral. *Bámbara* es el nombre de uno de los grupos africanos cuyos miembros fueron deportados hacia Cartagena de Indias, durante los siglos XVI y XVII. Suelen utilizarse versos como el siguiente:

<i>La bámbara negra</i>	<i>ta TA ta ta Ta ta</i>
<i>yo no la sé,</i>	<i>ta TA ta TA</i>
<i>ay, dale mi vuelta</i>	<i>ta TA ta / ta TA ta</i>
<i>y me jincaré,</i>	<i>ta TA ta TA</i>
<i>ay, dale mi vuelta,</i>	<i>ta TA ta TA</i>

### *El ritmo en pies de algunas formas musicales afrocolombianas del Caribe*

(Fuente: <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/channel.html>)

Consideramos que gran parte del ritmo que, como proponemos, caracteriza y revoluciona la poética multicultural colombiana, se viene transmitiendo a través de la música y del canto. En esta sección pasaremos a destacar algunas bien reconocidas de La Región Caribe. Las explica el *Atlas de las Culturas Afrocolombianas*:

#### *El Bullerengue*

Este es el nombre, de una danza sólo bailada por mujeres, que significa un pollerón o falda blanca de maternidad. O sea, que es un ritual de fertilidad. Como es una composición de base y elaboración rítmica, comprende un tambor hembra muy expresivo y feliz, y un tambor macho más bajo, de ritmo más continuo. Se considera que es una de las composiciones más antiguas y que más conserva la tradición africana, especialmente de las primeras etnias que fueron trasladadas a la Región Caribe desde África Occidental (Véase, Nicolás del Castillo, 1982. *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos*. Instituto Caro y Cuervo). Por ello, también, su tradición se remonta a los Palenques y más especialmente al de San Basilio. Por otra parte se enfatiza la importancia de la tradición oral:

<i>De lejos mi niña no quiero más de tus tratos</i>	<i>ta TA ta / ta TA ta/ ta TA ta/ TA / ta TA ta</i>
<i>verás que mi corazón no es una bolita 'e trapo</i>	<i>ta TA ta/ ta TA ta / TA /ta TA / TA ta / ta TA ta / ta TA ta</i>
<i>no quiero de ese cariño que hace daño que hiere dentro</i>	<i>ta TA ta / ta TA/ ta TA ta/ta TA ta/ TA ta/ ta TA ta/</i>
	<i>TA ta</i>
<i>lamí todas mis heridas yo de ti ya estoy bien lejos</i>	<i>ta ta TA ta/ ta ta TA ta/TA/ ta TA/ ta TA ta/ ta TA ta/</i>
<i>Verás que mi corazón no es una bolita 'e trapo</i>	<i>ta TA ta/ ta TA ta / TA /ta TA / TA ta / ta TA ta / ta TA ta</i>
<i>verás que mi corazón no es una bolita 'e trapo</i>	<i>IDEM</i>
<i>porque con él te quiero y yo te quiero tanto</i>	<i>ta TA/ ta TA/ ta TA ta/ ta TA/ ta TA ta / TA ta</i>
<i>porque con él te quiero y yo te quiero tanto</i>	<i>IDEM</i>
<i>y no vamos a parar</i>	<i>ta TA / TA ta / ta TA ta</i>

Vemos cómo en *Bolita de Trapo*, predomina el pie *Anfíbraco: ta TA ta*, que hemos subrayado. Además se utiliza el *Anfíbraco* con una sílaba extra al comienzo: *ta ta TA ta*. Pero se hace contrapunteo con *Yámbicos (ta TA)* y *Trocaicos (TA ta)*; y para dar énfasis, con Espondeos secos: *(TA) (hey)*.

#### *La Cumbia*

Para algunos (<http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etnias/1604/article-83212.html>): *Al parecer, la cumbia surgió en la Cartagena colonial con ocasión de las fiestas de La Candelaria, celebradas por los esclavistas españoles el 2 de febrero, al pie del cerro de La Popa. Rápidamente se dispersó por otros lugares del litoral Caribe y conquistó las riberas del río Magdalena y el norte de Antioquia. Hoy en día se considera la danza más importante de la costa Caribe colombiana. Mientras, otros consideran que: Es originaria de la parte alta del valle del río Magdalena (Colombia), de la zona geográfica denominada Depresión Momposina, y aún más precisamente de la zona correspondiente al país indígena Pocabuy (incluidas las culturas de las sabanas y el Sinú). La cumbia nace al mezclar los sonidos de la flauta de millo o bambú, la gaita, el guache, las maracas y los tambores que son: Tambor llamador (macho), Tambor alegre (hembra), Tambora. La cumbia es en tiempo*

simple binario (2/2 o 2/4) y está caracterizada por la acentuación en contratiempo. Comienza siempre en un salto ascendente realizado por el millo; enseguida entra la tambora que alterna el paloteo sobre el tronco del tambor con los golpes sobre las membranas, y posteriormente el llamador y el alegre. El llamador, tiene la función de base, siguiendo una pulsación regular en contratiempo al unísono con el guacho que es sacudido a lo alto en los tiempos débiles y hacia abajo en los fuertes, subrayando la escansión rítmica binaria y acentuando el off beat. El tambor alegre tiene función improvisadora, durante la pieza ejecuta un módulo rítmico de base, con breves variaciones al final de la frase. El ritmo presente intervalos de revuelos, es decir, intervenciones rítmicas virtuosas extemporáneas, permitidas a todos los instrumentos, con el fin de llevar el ritmo al clímax, desarrollando así, la misma función incitante de los gritos. Entre tanto, el llamador, continúa manteniendo una pulsación constante. (Wikipedia)

### *Pollera colorá, de Wilson Choperena*

Ay, al sonar de tambores, TA/ ta TA ta/ ta ta TA ta  
 Espondeo/ Anfibraco / plus-Anfibraco  
 esa negra se amaña, TA ta/ TA ta / ta TA ta  
 Trocaico / Trocaico/ Anfibraco  
 y al sonar de la caña, ta TA ta / ta ta TA ta  
 Anfibraco / plus-Anfibraco  
 va brindando sus amores. TA / ta TA ta / ta ta TA ta  
 Espondeo / Anfibraco / plus- Anfibraco  
 Es la negra Soledad, TA / ta TA ta / ta ta TA /  
 Espondeo / Anfibraco / plus-Anfibraco  
 la que goza mi cumbia. ta ta TA ta / ta TA ta  
 Plus Anfibraco / Anfibraco  
 esa negra cala muy hondo, ¡caramba!, TA ta/ TA ta / TA ta/ ta TA ta  
 Trocaico/ Trocaico/ Trocaico / Anfibraco  
 con su pollera colorá. ta TA / ta TA ta / ta ta TA  
 Yambico/ Anfibraco / Anapéstico

Es sorprendente la riqueza de las combinaciones de pies rítmicos en esta composición. Sin embargo, debe resaltarse es la preponderancia del pie rítmico Anfibraco. (**ta Ta ta**), junto con el que denominamos **plus-Anfibraco (ta ta TA ta)**. Este ritmo tan africano, es el que predomina en los ocho primeros versos de la composición. Pero se le da velocidad al comienzo, en el segundo verso cuando se introducen dos **trocaicos** (TA ta / TA ta) que contrapuntean el ritmo y dan resalte al **anfibraco** así: **TA ta / TA ta / ta TA ta / Esa negra se amaña...** Para volver a la preponderancia de los **anfibracos** hasta el octavo verso, en el cual se introduce y establece el refrán que define la presencia y el color de la protagonista: **Con su pollera colorá**, con su contraposición de un **yámbico, un anfibraco y un anapéstico**, el cual con su sonoridad **tata TA**, da un final enfático y resalta el colorido y la alegría que predomina en toda la composición.

### *La Puya*

Como se expresa en el llamado *Canal étnico*: la Puya es un *Baile callejero de parejas sueltas sin coreografía definida. Expresión regional del contexto fiestero del departamento del Magdalena. En su ejecución adopta elementos de la cumbia, en particular la estructura circular de las figuras y las expresiones vivaces de hombres y mujeres.* Veamos un ejemplo:

Montate, ta TA ta  
 montate pa' que veas como es ta TA ta / ta ta TA ta / TA ta / TA  
 Te pregunto yo que es lo que estás esperando ta ta TA ta/TA/ ta TA ta/ ta ta TA ta  
 si es la oportunidad que tu has estado soñando ta TA ta/ ta ta TA ta/TA/ ta TA ta/ ta TA ta/ ta TA ta

*pues abre los ojos y montate ya* ta TA ta/ ta TA ta/ ta TA ta / TA  
*que el tren se te va y no va a parar* ta ta TA / ta ta TA/ ta ta TA  
*mas pisalo...* ta ta TA ta  
*Si mucho se planea no hay espontaneidad* ta TA ta/ ta ta TA ta/ ta TA ta/ ta ta TA ta/  
*y entonces la clave; te puede quedar aguá* ta TA ta/ ta ta TA ta/ ta TA ta/ ta ta TA ta/  
*Montate* ta TA ta/  
*montate pa' que veas como es* ta TA ta/ ta TA ta/ta TA

Con el repetitivo uso del **Anfibraco**, se quiere establecer el sonido del tren, y hacerlo resonar en el ritmo de los pies anfibracos del ritmo de esta composición.

### El Mapalé

Establece el Canal Étnico que el Mapalé es: Tonada propia del Litoral Caribe colombiano, que mantiene supervivencias de las tradiciones africanas. En su versión más antigua, el mapalé fue un toque de tambor que sólo servía para bailar. Se caracteriza por su ritmo binario, fuertemente percutido a dos golpes. Además, admite el canto y el palmoteo como acompañamiento. Al parecer fue introducido en el periodo colonial por los esclavizados deportados del Golfo de Guinea, quienes lo reinventaron y adaptaron a sus nuevas condiciones de vida, asignándole un estilo particular.

Veamos como ejemplo **El Pescador**, de Linda Vera, que tan bien canta la gran Totó La Momposina:

### El Pescador

*Va subiendo la corriente* ta ta TA ta / ta ta TA ta  
*con chinchorro y atarraya* ta ta TA ta / ta ta TA ta  
*la canoa de arenca para llegar* ta ta TA ta / ta ta TA ta/ Ta ta / ta TA  
*a la playa.* ta ta TA ta /  
*La luna espera sonriente* ta TA ta / ta TA ta / ta TA ta  
*con su mágico esplendor* ta ta TA ta / ta TA ta  
*la llegada del valiente* ta ta TA ta / ta ta TA ta  
*el alegre pescador...* ta ta TA ta / ta TA ta  
  
*El pescador... habla con la playa* ta ta TA ta / TA ta / ta ta TA ta /  
*El pescador... habla con la luna* ta ta TA ta / TA ta / ta ta TA ta /  
*El pescador... no tiene fortuna solo su atarraya* ta ta TA ta / ta TA ta / ta TA ta / TA ta /  
 ta ta TA ta

Como puede observarse, prácticamente todo el ritmo en pies de **El Pescador**, está cimentado sobre lo que hemos denominado **Plus-Anfibraco** (*ta ta TA ta*) y **Anfibracos** (*ta TA ta*) Pies rítmicos, que hemos identificado como netamente africanos. Toda la primera estrofa está edificada sobre ritmo de pies **Plus-Anfibracos** (*ta ta TA ta*). Excepto en la tercera estrofa, que para hacer contrapunteo y romper la monotonía, termina en un **Yámbico** (*ta TA*). En la segunda estrofa se introduce el pie de ritmo **Anfibraco** (*ta TA ta*) que se utiliza en cinco de los nueve pies de la estrofa. Los otros cuatro son **Plus-Anfibracos** (*ta ta TA ta*), que se introducen a mitad de la estrofa. De esta forma, sin salirse de los parámetros del **Anfibraco**, se hace vibrar más el ritmo y se da ocasión para que el aire se haga más insinuante. La tercera estrofa, que viene a ser una tonada de rondó, en la cual se comienza repitiendo siempre la misma palabra: **El pescador**. Se introduce como pie de contrapunteo, el **Trocaico** (*Ta ta*). Con este contrapunteo, se inicia la siguiente estrofa, que comienza con dos **Anfibracos** seguidos, cortados por el **Trocaico**, en la primera línea de la estrofa. El segundo verso está conformado por dos **Plus-Anfibracos** seguidos. Y en la tercera, dos **Plus-Anfibracos**, al centro están encerrados por sendos **Anfibracos**. Como bien puede apreciarlo el oído, estas combinaciones representan toda una maestría rítmica, que sirve de savia al movimiento de la danza.

### *El Vallenato*

Daniel Samper Pizano y Juan Gossaín, para su ingreso a la *Academia Colombiana de la Lengua*, en Febrero de 2004, presentaron un erudito estudio en el cual identifican toda la tradición del *Vallenato*, como paralela al *Mester de Juglaría*: *Lo que nos proponemos demostrar en este acto es que, en el fondo de las tradiciones vallenatas, tan entrañables para el pueblo colombiano, existe una herencia de noble estirpe que viene desde los orígenes de nuestra más auténtica poesía. Siete siglos después de don Gonzalo de Berceo, quien se proclamó “trovador de la Virgen”, irrumpen en el norte de Colombia las mismas circunstancias, similar inspiración, el amor invencible por la palabra y hasta idénticas expresiones del pueblo que buscaba su manera de manifestarse. La palabra, otra vez, había roto las barreras de la geografía, de la distancia, del tiempo y del espacio, pero no el cordón umbilical que la une con el idioma..... También el Mester de juglaría vallenata tiene sus normas, y nadie las ha expuesto mejor que Leandro Días en su merengue “El bozal”, donde explica cómo este ritmo y su métrica constituyen el cedazo de los malos trovadores. Ivo Días, hijo del gran compositor, nos cuenta las reglas del “bel trovar” según su padre.*

*(Boletín de la Academia Colombiana de la Lengua. Tomo LV. Números 223-224. Pág. 18 y 21).*

Pasamos a analizar unas estrofas del *Vallenato: Amor Amor*, presentado en su posesión a la Academia por Samper y Gossaín.

*Coro- Este es el amor amor      ta TA ta / ta TA / ta TA*  
*el amor que me divierte ta TA ta / ta TA / ta TA ta*  
*cuando estoy en la parranda      ta TA ta / ta Ta / ta TA ta*  
*no me acuerdo de la muerte.      ta ta TA ta / ta ta TA ta*  
*II- Este es el amor amor      ta TA ta / ta TA / ta TA*  
*el amor, bendito sea:      ta TA ta / ta TA ta / TA ta*  
*el amor tiene la culpa      ta TA ta / TA ta / ta TA ta*  
*que yo en trabajos me vea      ta TA ta / ta TA ta / ta TA ta*

Igual que en los versos más enraizados en castellano, se utiliza el octosílabo, se puede observar cómo también es de importante, como pie rítmico central el *Anfibraco*, seguido por el llamado por nosotros *Plus-Anfibraco (ta ta TA ta)*. Igualmente, para evitar la monotonía, se contrapuntea con *Yámbicos (ta TA)* y *Trocaicos (TA ta)*. Se utiliza, asimismo, el *Espondeo*, para dar énfasis. Y, los ritmos tamboriles al fondo repiten los siguientes pies rítmicos:

*ta TA ta / ta TA / ta TA*  
*ta TA ta / ta Ta ta /*  
*ta TA ta / ta TA / ta TA ta*

### *Poetas Afrocolombianas de la Región Pacífica*

1. Teresa Martínez de Varela (Chocó, Quibdó)
2. Luz Colombia Zarkanchenko de González (Itsmina, Chocó)
3. Bertulia Mina Díaz (San Esteban de Caloto)
4. Lucrecia Panchano (Guapí, Cauca)
5. María Teresa Ramírez Nieva (Corinto, Cauca)
6. Leida Viveros Vigoya (Radicada en Cali, Valle del Cauca)
7. Imelda Mina Díaz (Caloto, Cauca)
8. Mary Grueso Romero (Guapí, Cauca)
9. Amalia Lú Posso Figueroa (Quibdó, Chocó)
10. Ana Teresa Mina Díaz (Caloto, Cauca)

11. Laura Victoria Valencia (Quibdó, Chocó)
12. Colombia Truque Vélez (Radicada en Buenaventura, Valle del Cauca)
13. Sonia Nadhezda Truque (Buenaventura, Valle del Cauca)
14. Yvonne América Truque (
15. Sayly Duque Palacios ( Cértegui, Chco)
16. Sonia Solarte Orejuela (Cali, Valle)
17. Julia Simona Guerrero (Cali, Valle del Cauca)
18. Dionicia Moreno Aguirre (Cali, Valle del Cauca)
19. Lyda Cristina López (Ginebra, Valle del Cauca)
20. Elcina Valencia Córdoba (Puerto Merizalde, Buenaventura)
21. Ana Milena Lucumí (Cali, Valle del Cauca)
22. Lorena Torres Herrera (Buenaventura, Valle del Cauca)
23. María de los Ángeles Popov (Roldanillo, Valle del Cauca)
24. Nelly Patricia Lerna Rosas (Buenaventura, Valle del Cauca)
25. Paulina Cuero Valencia (Guapí, Cauca)
26. Sobeida Delgado Mina (Buenaventura, Valle del Cauca). (

### *Poetas Afrocolombianas de la Región Caribe*

*(Ver Antología de Mujeres Poetas afrocolombianas.*

1. Ofelia Margarita Benet Robinson (San Andrés Islas)
2. Lya Sierra González (Barranquilla, Atlántico)
3. Edelma Zapata (La Paz, Cesar)
4. Ruth Patrica Diago (Cartagena, Bolívar)
5. Briceña Corpus Stephens (San Andrés Islas)
6. Jenny de la Torre Córdoba (Nace en Barranquilla, sus raíces más profundas están en el Chocó)
7. Alexandra Adress Guzmán (Tolú, Sucre)
8. Clara Luz Guerrero Muñoz (Soplaviento, Bolívar)
9. Muris Cueto Mercado (San Cristóbal, Bolívar)
10. Herminia Macariz Michell (San Andrés Islas)
11. Emiliana Bernard Sthephenson (Isla de Providencia)
12. Marqueta Mckeller (San Andrés Islas)
13. Solmery Casseres Estrada (Palenque de San Basilio, Bolívar)
14. Dora Isabel Berdugo (Cartagena, Bolívar)
15. Claudia Patricia Silgado (Fundación, Magdalena)
16. Gudiel Milena Paternina (Montería, Córdoba)
17. Tania Maza Chamorro (Cartagena, Bolívar)
18. Yina Pérez Bolívar (Barranquilla, Atlántico)
19. Karen Mindy Bowie Consuegra (Cartagena, Bolívar)
20. Eva Durán (Cartagena, Bolívar)
21. Yesenia María Escobar (Barranquilla, Atlántico)
22. Nena Canillo Atuesta (Cartagena, Bolívar)
23. Kenia Martínez Gómez (Cereté, Córdoba)
24. Mayra Alejandra Sierra Ruiz (Las Llanadas, Corozal, Sucre)
25. Sindy Cardona Cuello (María la Baja, Bolívar)

### *Referencias Bibliográficas*

- ♣ Alaix de Valencia, H.(comp.) (2001). *La palabra poética del afrocolombiano*. Bogotá: Litocencia.
- ♣ Allen, W. S. (1973). *Accent and Rhythm*. Cambridge: Cambridge University Press.

- ♣ Arocha, J. y Friedemann, N. (1986). *De sol a sol. Génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Bogotá: Editorial Planeta.
- ♣ Artel, J. (1972). *Poemas con botas y banderas*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- ♣ Auqué, J. (1960). *a-fraia. Poesías negristas*. Barranquilla: Imprenta Departamental.
- ♣ Betancur, F. (1999). *Sin clave y bongón no hay son*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- ♣ Bolaño, A. *Ruptura estética y conciencia de identidad en la poesía de Candelario Obeso*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/cobeso.html>
- ♣ Caicedo, M. A. (1977). *Chocó mágico folklórico*. Quibdó: Gráficas Universitarias del Chocó.
- ♣ Canfield, M. L. (septiembre-octubre de 1970). *Los precursores de la poesía negra*. Razón y Fábula. N° 21.
- ♣ Césaire, A. (1969). *Return to my Native Land*. London: Penguin.
- ♣ Colombia Aprende. (2003). *Atlas de las culturas afrocolombianas* [material didáctico]. Bogotá, Colombia. Consultado en: <http://www.colombiaprende.edu.co/html/etnias/1604/channel.html>
- ♣ Del Castillo, N. (1982). *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos*. Bogotá: Caro y Cuervo.
- ♣ Echavarría, R. (1988). *Quién es quién en la poesía colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura/ El Áncora.
- ♣ Escalante, A. (1964). *El negro en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Sociología.
- ♣ Escobar, L. A. (1985). *La música en Cartagena de Indias*. Disponible en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/musica/muscar/indice.htm>.
- ♣ Friedemann, N. S. (1989). *Criele criele son del Pacífico negro*. Bogotá: Planeta.
- ♣ Guillén, N. (1931). *Sóngoro cosongo y otros poemas*. La Habana: La verónica.
- ♣ Jaramillo, J. (1963). Esclavos y señores en la sociedad colombiana del siglo XVIII. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. N° 1, pp.3-62.
- ♣ Kagame, A. (1969). *Introduction aux grands genres lyriques de l'ancien Rwanda*. Butare: Editions Universitaires.
- ♣ Kramer, W. (ed.). (1987). *The Harlem Renaissance Re-examined*. New York: Garland.
- ♣ Landa, J. (1996). *Más allá de la palabra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- ♣ Lipski, J. (1997). El cambio en el habla afrohispanica un rasgo fonético congo. *Boletín de lingüística*, Vol. 19, N°27, pp. 24-114. Disponible en : <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/347/34702704.pdf>
- ♣ Lipski, J. (2005). *A History of Afro-Hispanic Language: Five Centuries and Five Continents*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ♣ Mansour, M. (1973). *La poesía negrista*. México: Era.
- ♣ Martán, H. (1978). *Breviario negro*. Cali: Esparavel.
- ♣ Mena, U. (1995). *Indicios para leer el amor en la poesía negra chocoana*. Bogotá: Mena & Herrera.
- ♣ Miruka, O. (1994). *Encounters with Oral Literature*. Nairobi: East African Educational Publishers.
- ♣ Moore, G. y Beier, U. (eds.) (1964). *Modern Poetry from Africa*. London: Penguin.
- ♣ Morejón, N. (1963). *Introducción a la obra de Nicolas Guillén*. Cervantes virtual. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Guillen/obra.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Guillen/obra.shtml)
- ♣ Moreno, V. (1995). *Negritudes*. Cali: XYZ.
- ♣ Mosquera, J. (2007). *La población afrocolombiana*. Bogotá: Cimarrón.
- ♣ Motta, N. (s.f). *Hablas de selva y agua. La oralidad afropacífico desde una perspectiva de género*. Cali: Universidad del Valle.
- ♣ Mullen, E. J. (1977). *Langston Hughes in the Hispanic World and Haiti*. Hamden. Archon Books.

- ♣ Navarro, T. T. (1956). *Métrica española reseña histórica y descriptiva*. Syracuse, NY: Syracuse University Press.
- ♣ Navarro, T. T. (1982). *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel.
- ♣ Navarro, T. T. (1991). *Métrica española*. Madrid: Labor.
- ♣ Obeso, C. (1988). *Cantos Populares de mi tierra*. Bogotá. Arango/el Áncora.
- ♣ Ortiz, L. (ed.) (2007). *Chanbacú, la historia la escribes tú*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/iberoamericana.
- ♣ Pamies, A. (1999). *La métrica poética cuantitativo-musical en España*. Universidad de Granada. Actas de la II Conferencia de Hispanistas. Madrid. Ministerio de Asuntos Exteriores. Disponible en :<http://hispanismo.cervantes.es/documentos/pamies.pdf>
- ♣ Prescott, L. E. (1985). *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia*. Bogotá: Caro y Cuervo.
- ♣ Prescott, L. E. et ál. (2007). Voces del litoral recóndito: Tres poetas de la costa Pacífica de Colombia. En: Lucía Ortiz (ed.) *Chanbacú, la historia la escribes tú*. Frankfurt/madrid: Vervuert/iberoamericana.
- ♣ Restrepo. E. y Rojas A. (2008). *Afrodescendientes en Colombia. Compilación bibliográfica*. Popayán, Universidad del Cauca.
- ♣ Rozo-Moorehouse, T. (comp.)(1995). *Diosas en bronce. Poesía contemporánea de la mujer colombiana*. Irvine, CA: Ediciones Latidos.
- ♣ Rugamba, C. (1966). *Le poésie dynastyque rwandaice source d'histoire*. Louvain: Université de Louvain.
- ♣ Samper, José María. (1995). *Introducción de la esclavitud de los negros en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- ♣ Samper, D. y Gossáin, J. (2004). El mester de juglaría colombiano. *Boletín de la Academia de la Lengua*. Tomo IV. N° 223-224, pp.18 y 21.
- ♣ Sédar- Senghor, L. (ed.) (1948). *Anthologie de la nouvelle poesie nègre et malgache da langue française*. Paris: Presses Universitaires de France.
- ♣ Schwegner, A. (1996). “*Chi ma nkongo*”: lengua y rito ancestrales en el Palenque de San Basilio. Frankfurt: Vervuert.
- ♣ Smith, A.(1984). *Vida y obra de Candelario Obeso*. Bogotá: Editorial Antares.
- ♣ Thomson, P. (1944). *Négritude et nouveaux mondes. Poésie noire*. Concord, Mass: Wayside.
- ♣ Torres, E. (comp.) (1975). *Poesía de autoras colombianas*. Bogotá: La Caja Agraria.
- ♣ Truque, C. (1993). *Vivan los compañeros*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura.
- ♣ Vaz, C. (1956). *Sobre la percepción métrica*. Buenos Aires: Losada.
- ♣ Vossler, K. (1960). *Formas poéticas de los pueblos románicos*. Buenos Aires: Losada.
- ♣ Yepes, E. *Negrismo*. Disponible en: <http://www.bowdoin.edu~eyepes/latam/africano.htm>
- ♣ Wall, C. A. (1995). *Women of the Harlem Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press.
- ♣ Ward, J. W.(ed.) (1997). *Trouble the Water, 250 Years of African-American Poetry*. London: Penguin Books.
- ♣ Zambrano, M.[1939](2001). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ♣ Prólogos escritos por los autores en las siguientes Antologías: *¡Negras Somos! Antología de 21 Mujeres poetas afrocolombianas de la Región Pacífica*. Apidama Ediciones, Bogotá, 2013. *Antología de Mujeres poetas afrocolombianas*. Biblioteca de Literatura afrocolombiana. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2010.
- Poesía colombiana del Siglo XX escrita por Mujeres. Tomo 1*. Apidama Ediciones. Bogotá, 2013.
- Poesía colombiana del Siglo XX escrita por Mujeres. Tomo 2*. Apidama Ediciones. Bogotá, 2014.

## *Alfredo Ocampo Zamorano*

Poeta, científico social, e investigador académico, de larga trayectoria profesional y poética. Tiene doble nacionalidad, colombiana y estadounidense. Escribe su poesía directamente en inglés y en castellano, su lengua materna. Ha publicado 22 libros de poemas. -Doctor en Ciencias Económicas y Jurídicas, Universidad Javeriana, Bogotá, 1957. -MBA, dirigido por Peter Drucker, Universidad del Valle, Cali, 1966. -PhD. en Sociología, Columbia University, Nueva York, 1972. -Su obra poética la ha leído extensamente, tanto en Colombia como en el Perú, en los Estados Unidos, Francia y Alemania. -Ha vivido la mayor parte de su vida por fuera de Colombia y ha viajado extensamente por Estados Unidos, donde vivió mucho tiempo, como también por Europa, India, Japón, América Central, Cuba, Sur América, y África. -Actualmente es profesor de American University de Nigeria, Yola, 2013 hasta la fecha.

### *Premios y Reconocimientos:*

*Primer Premio Nacional de Poesía de Colcultura, Guillermo Valencia, Bogotá, 1973. -Premio Nacional de Poesía, Año Internacional de la Mujer. Asociación de Escritores de Colombia, entregado en la Academia Colombiana de la Lengua, Bogotá, 1976. -Beca postdoctoral Antonio Machado, de la Fundación Interamericana, 1978. -Invitado como Escritor Residente, al Programa Internacional de Escritores de la Universidad de Iowa, en los Estados Unidos, 1979. -Investigador Residente. Centro de Estudios de la Fundación Rockefeller, Villa Servelloni, Lago de Como, Italia, 1980, primer colombiano en recibir esta distinción. -Participó en el Taller de Poesía del escritor chileno, Enrique Lihn, en la Fundación Americas Society, en Nueva York, 1982.*