

## Reseña/Book Review

**Andrés Eduardo Cabra Sánchez**  
**Instituto Caro y Cuervo**  
**Bogotá, Colombia**  
**[a.cabrasanchez@gmail.com](mailto:a.cabrasanchez@gmail.com)**

**Graciela Maglia y Sônia Queiroz, eds. *Poesía afrocolombiana, edición bilingüe español-portugués*. Belo Horizonte: Editora UFMG (Série patrimônio vivo) / Bogotá: Editorial Javeriana, 2023, 375 pp. Disponible en: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/65423>**

La antología crítica *Poesía afrocolombiana, edición bilingüe español-portugués*, editada por Graciela Maglia (Instituto Caro y Cuervo, Colombia) y Sônia Queiroz (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil) y publicada en coedición por la Editora UFMG (Série patrimônio vivo) y Editorial Javeriana, constituye una valiosa contribución al campo de los estudios literarios afrolatinoamericanos. La antología reúne voces afrocolombianas de los tres últimos siglos, poetas que en el campo literario nacional han ganado visibilidad en las últimas décadas, gracias a la constancia de sus autores, a los estudios críticos y al compromiso editorial de revistas y proyectos editoriales independientes y gubernamentales. Esta labor ha contribuido a combatir el olvido en el que históricamente permaneció la literatura afrocolombiana, con contadas excepciones.

El volumen incluye poemas en su lengua original y traducidos al portugués de Candelario Obeso, Jorge Artel, Óscar Delgado, Clemencia Tariffa, Kenia Martínez Gómez, Luis Haroldo Turizo Jiménez, Helcías Martán Góngora, Alfredo Vanin, Mary Grueso Romero y Tulio Guillermo Diuzo Yori, presentados en el anterior orden, agrupados según su procedencia geográfica nacional. Cada poeta fue retratado por el artista visual Tales Sabará, oriundo de Congonhas, Brasil. Los comentarios presentados a continuación siguen el orden de los autores en la antología.

El libro contiene una selección de ensayos críticos, tanto sobre los poetas y piezas compiladas en el volumen, como respecto al fenómeno de la literatura negra en Colombia. Se presenta el trabajo de las profesoras Maglia y Queiroz, además de ensayos (todos en castellano) de Silvia Valero, Hortensia Alaix de Valencia, José Alejandro Correa, Laurence

Emmanuel Prescott, Rodolfo Guzmán Morales, Luis Elías Calderón, Hernán Vargascarreño, Alfredo Martán Bonilla, Alain Lawo-Sukan y Elizabeth Castillo Guzmán.

El lector entrará en contacto con la obra de Candelario Obeso (1849–1884), poeta oriundo de Mompo (Departamento de Bolívar, Caribe colombiano), que en el siglo diecinueve buscó abrir el camino para la población afrocolombiana en el paisaje de las letras nacionales, entonces dominadas por el romanticismo andino subsidiario del proyecto político centralista que marcó la historia de Colombia. En la crítica colombiana la obra de Obeso ha sido ampliamente estudiada, valga la pena citar el trabajo de Prescott, *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia*, de 1985, y la edición crítica *Si yo fuera tambó: poesía selecta de Candelario Obeso y Jorge Artel*, de 2010, reeditada en 2019, organizada por Graciela Maglia, por solo nombrar dos ejemplos icónicos.

En esta antología, Alejandro Correa nos deleita con su ensayo “Sobre el habla popular en la poesía de Candelario Obeso”, donde analiza la presencia de los rasgos dialectales de la costa atlántica en *Cantos populares de mi tierra* (1877), obra insigne de Obeso. El ensayo permite comprender el acto creador de Obeso desde el punto de vista lingüístico; por ejemplo, señala la alternancia entre los sonidos d/r, como rasgo fonético distintivo del español afrohispanico, presente en los versos y en el título de “Arió”, por tomar solo un ejemplo:

Ya me voi **re** aquí esta tierra  
A mi nativa morá  
No vive er peje **richoso**  
Fuera **er má** (28)

La traducción de Obeso al portugués, como bien lo señalan las editoras, constituye un reto que lleva a asumir la traducción misma como un acto creativo. El lector hispanico familiarizado con el habla portuguesa y la cultura afrobrasileña podrá gozar de “Canção do boga ausente”, “Canto do sertanejo” y “Até”, traducción de los poemas “Canción der boga ausente”, “Canto der montara” y “Arió”. El lector lusófono, por su parte, podrá sumergirse en el universo del dialecto español momposino y encontrar en este puntos de contacto entre la variedad dialectal costeña colombiana y el habla popular del Brasil. Veamos los versos iniciales de “Canción der boga ausente”, junto con su traducción (16–17):

Que trite que etá la noche,  
La noche que trite etá  
No hai en er Cielo una etrella...  
Remá, remá.

Essa noite tá tão triste,  
Noite triste pra daná;  
Nenhuma estrela no céu,  
Remá, remá!

Acto seguido, el lector encontrará las voces de Jorge Artel (1909–1994) y Óscar Delgado (1910–1937) que desde el Caribe continental colombiano introdujeron paisajes musicales y sociales, así como la relación entre el cuerpo, el territorio y la identidad étnica para desafiar la imagen monolítica de la identidad nacional contra la que también combatió Obeso.

Sobre la obra de Artel, el volumen contiene los artículos: “Jorge Artel: una resistencia letrada” de Maglia, y “Vida, lecturas y viajes de Jorge Artel: El despertar de una conciencia literaria y racial” de Prescott. Maglia plantea que en la obra de Artel confluyen dos discursos, semejante a Obeso, la tradición letrada y la oralidad afro, asumiendo así su compromiso con la causa racial en el contexto de profundas transformaciones políticas vividas por Colombia en la década de los años cuarenta, periodo denominado como República Liberal (1930–1946). El ensayo permite entender las tensiones en las que se desarrolla la poesía de Artel, pues al lado de poemas como “Tambores en la noche”, que inscribe versos de larga tirada y léxico de registro culto, en otros poemas, como “Bullerengue” retrata la musicalidad característica de la costa caribe (44–45):

Si yo fuera tambó  
Mi negra,  
Sonara na má pa ti.  
Pa ti, mi negra, pa ti.

Si maraca fuera yo,  
Sonara sólo pa ti.  
Pa ti maraca y tambó  
Pa ti, mi negra, pa ti.

Se eu fosse tambô  
Minha nega,  
Eu tocava só pra ti.  
Pra ti, minha nega, pra ti.

Se maraca fosse eu,  
Eu tocava só pra ti.  
Pra ti maraca e tambô  
Pra ti, minha nega, pra ti.

Maglia anota que el estilo de Artel “se torna a veces solemne, hímnico, con ecos de retórica neoclásica y resabios de los poetas piedracielistas de la ‘Atenas sudamericana’, dentro de los valores de una ideología republicana tardía” (243). Por ejemplo, “Llama a Bolívar ‘cóndor andino que robara el rayo de Júpiter para aniquilar en tierras de los incas el poder de las huestes monárquicas de Fernando VII’ ” (243).

Prescott, por su parte, propone un análisis de la obra de Artel a la luz de Frantz Fanon, presentando al lector las etapas del viaje del poeta hacia la construcción de una conciencia racial. El tópico del viaje también es abordado por Rodolfo Guzmán Morales en “Lugar afrocaribeño y textualización de un viaje personal en *Tambores en la noche*”. La traducción de Artel al portugués de Brasil también planteó el reto de reconstruir la musicalidad del español de la costa caribe colombiana, como se ve en “Si yo fuera tambó”/ “Se eu fosse tambó”.

Óscar Delgado contrasta con Artel por su proyecto abiertamente vanguardista, pues en su obra reverbera el paisaje nocturno de la costa, pero también el vértigo de la noche urbana, de la fiesta. Sin embargo, su poesía no comparte el proyecto de inspirarse en el habla popular, como se puede apreciar en “Invitación a la Costa” (58–59):

Iremos a extender el collar de soles de las danzas rojas  
dentro del arco rotundo de una estación ágil  
que tiñen luces polifónicas de mar.

El sonido mulato de los tambores ebrios  
correrá por tu piel como agua de lujuria: y tu cuerpo  
veré quebrarse como los acordeones cuando sufren  
la morosa nostalgia de los sones cálidos.

La obra de Delgado fue interrumpida por una temprana muerte en medio de una creciente ola de violencia política que ya desde los años treinta anticipaba lo que sería el periodo conocido como La Violencia (1948–1958). Luis Elías Calderón, en su ensayo, “Una deslumbrante anonimia: Óscar Delgado en la poesía colombiana”, señala los encuentros y distancias entre Delgado y el movimiento literario Piedra y Cielo, así como el contexto político, editorial y estético en el que se desarrolla su obra.

Los poemas de Clemencia Tariffa (1959–2009), oriunda de Codazzi (Departamento del Cesar, Caribe colombiano), se sienten como una galería de meditaciones construida en los intervalos del encuentro amoroso. En “6:40 P.M.”, por ejemplo, existe una difusa línea entre la ausencia y la presencia, entre el erotismo y la escritura. En “Llovía”, la lluvia es ambiguamente significada, entre el tiempo estacional y el arrebató lujurioso (62):

Llovía,  
y la lluvia  
era una colmena  
derramándose en mi boca.  
Las gotas  
gráciles  
flexibles  
rodaban.  
Morbosa y tímida  
la sentí en mi piel  
como furia de hombre  
como vidrio cernido  
como semen bendito.

La lectura de la selección de Tariffa es iluminada por el ensayo biográfico de Hernán Vargascarreño, “Clemencia Tariffa o la tragedia hecha poesía”. Vargascarreño, quien fuera editor de Tariffa, nos ofrece una mirada personal y muy cercana de la vida de la poeta, sus penurias económicas, su soledad, su labor creativa que no daba tregua y, por último, su muerte.

La poesía de Kenia Martínez Gómez (1981) abarca tópicos tan diversos como el miedo, la vejez y la violencia. En “Por si acaso”, hay referencias a la violencia política: “Si mañana me muero, / si me arrancan del camino, / si me mandan al más allá flotando en el río. / . . . / Si me cortan las manos de poeta errante / que no aprendió otra forma de ganarse el pan / más que jugando a los héroes entre líneas de libros / y lecciones de escuela” (79).

En la poesía de Luis Haroldo Turizo Jiménez (1967) también se puede captar la intersección entre amor y política, o mejor, entre desamor y protesta social, por ejemplo en “Quiero que me escribas” (90-91):

Quiero que me escribas  
un poema  
que no hable de política  
demagógica del presidente  
que hable de la geografía  
de una manzana  
o de ese planeta que es el corazón  
un poema  
que me quite el hambre,  
que me quite el frío.

En este mismo sentido, los poemas de Alfredo Vanín (1950) también llaman a la construcción de otras políticas, alejadas de la retórica del discurso público partidista. Por ejemplo, en “Gravitaciones”, el destino compartido de una pareja, sumida en la miseria, es asumida con cierto tono irónico y romántico, apelando al principio de conservación de la energía:

Desde el primer instante del big bang  
estaba previsto el fulgor de tus ojos  
las sandalias azules que llevarías esa noche  
la primera casa que habitamos  
incluso este salario  
que a duras penas nos alcanza  
para el final del mes. (112)

Vanín, en “Tiempo”, busca insertar en su poesía referencias a la patria prototípica, África. De modo que construye una colección de temporalidades, el presente de la lectura y la memoria de las primeras resistencias anticoloniales, cifradas en la mención al pueblo yoruba y a la kora, arpa tradicional africana con la que los *griot* acompañan sus cantos épicos:

No tan lejano el tiempo de los que llegaron  
a la plaza de armas  
en vísperas de alguna resistencia  
mujeres y hombres de cabezas yorubas  
bebeflores de aldea  
silbando un solo de la kora. (114)

Este recurso también está presente en Tulio Guillermo Diuza Yori (1954). Así, por ejemplo, recuerda a su abuelo como el “griot del viejo caserío, / y el guerrero inmortal, sangrante, herido” (138).

La selección de Helcías Martán Góngora (1920–1984), nativo de Guapi, Cauca, da cuenta de los puntos de contacto entre formas diversas de la poesía: la oralidad del Pacífico colombiano y la tradición letrada española. Por ejemplo, su poema “Bunde para Manuel Cuenú” (96–97) está compuesto en cuartetos de heptasílabos, versos de siete sílabas métricas, con un tipo de rima *abba*, como las conocidas redondillas de Sor Juana Inés de la Cruz, salvo por el detalle de que el poema de Martán es de rima asonante, característica que se logra reflejar en la traducción. Sin embargo, en este poema vibra la cultura musical afropacífica:

Cuando Manolo Cuenú  
entona al son del tambor  
su antigua copla de amor,  
mulata, ¿qué sientes tú?

Dice Manolo Cuenú  
que mató la manapá.  
Mientras repica el guasá,  
mulata, y no bailas tú.

Quando Manolo Cuenu  
entoa ao som do tambor  
sua antiga copla de amor,  
mulata, que sentes tu?

Diz Manolo Cuenu  
que matou a jararaca  
enquanto repica o ganzá,  
mulata, e não danças tu.

Alfonso Martán Bonilla, editor de Martán Góngora, en “El negro en la poesía de Helcías Martán Góngora”, señala la identificación del poeta con el concepto de trietnicidad, también enarbolado por el novelista colombiano Manuel Zapata Olivella. En lo que respecta a la traducción, Martán Góngora nuevamente pone sobre la mesa la tensión entre el español estándar y el color local, como el lector puede captar al encuentro con el poema “Atrición” / “Contrição” (100–101).

Pido perdón a las palabras  
que condené al silencio  
por su ascendencia bárbara  
o que callé por miedo  
a su nocturno ancestro:  
Batea: cuna, juguete y barca  
para cruzar el río de la fábula.  
Embil, cuya africana llama  
floreció en la vigilia  
cuando el mundo cabía  
en una guayaba.  
Chorga, piacuil y jaiba,  
munchiyá y piangua,  
en el acuario de la infancia.

Peço perdão às palavras  
que condenei ao silêncio  
por sua ascendência bárbara  
ou que calei por medo  
do seu noturno ancestral:  
Bateia: berço, brinquedo e barca  
para cruzar o rio da fábula.  
Candeia, cuja africana chama  
floresceu na vigília  
quando o mundo cabia  
em uma goiaba.  
Concha, caracol, caranguejo,  
chorga, piacuil e piangua,  
no aquário da infância.

Proyecto semejante es el de Mary Grueso Romero (1947), en cuya poesía la experiencia del amor y la infancia se anudan con la condición racial como lugar de enunciación. Los rasgos dialectales están presentes en su poesía de tal modo que la lectura de sus poemas vertidos al portugués nos pone ante el mismo debate presente en la traducción de Obeso, Artel y Martán Góngora. Así, “Piña pa’ chupá” / “Piña para chupá” (122–123) está construido a partir del uso del dialecto del Pacífico como un elemento afirmativo no solo de la identidad racial, sino también de la libertad sexual.

Y la sangre se me arremolinea  
y me tengo que meneá  
meniá bien tu carera negra,  
hacele pa’llá y pa’cá  
que los negros cuando pasas  
empiezan a junjuniá.

.....

Si esa negra mi quisiera  
yo la sabría invitá  
que juéramos a chupá piña  
en una playa de la má,

E meu sangue em turbilhão  
põe meu corpo a rebolá  
rebola teu passo, negra,  
mexendo pra lá e pra cá  
que os negros quando tu passas  
começam a ronroná.



.....  
Se essa negra me quisesse  
essa eu ia convidá  
pra i nós dois chupá piña  
numa praia à beira-mar

Los ensayos de Alain Lawo-Sukam y Elizabeth Castillo Guzmán iluminan la lectura de Mary Grueso Romero. Lawo-Sukam ilustra cómo la obra de la poeta oriunda de Guapi gira en torno a los reclamos de justicia racial (socioeconómica y cultural) y de género. Por su parte, Castillo Guzmán reflexiona sobre la dimensión política de la poesía de Grueso Romero en dos campos específicos, la literatura infantil y la dimensión racial del conflicto armado colombiano.

El volumen ofrece cuatro ensayos que delimitan el debate en torno al concepto de literatura afrocolombiana, el papel de la traducción y el estado de la poesía afrocolombiana en el panorama editorial. El apartado de ensayos inicia con un riguroso estudio de Sônia Queiroz sobre el estado de la poesía afrocolombiana en las antologías de poesía afro a lo largo de los siglos diecinueve y veinte y lo corrido del presente siglo en América. Su aproximación da cuenta de la importancia de la antología y justifica su traducción al portugués de Brasil, pues señala el desconocimiento mutuo de la poesía afro producida en los dos países.

El trabajo escrito a dos manos por Maglia y Queiroz, bajo el título “Poéticas de la afrodiáspora: nación cultural vs. fronteras políticas y lingüísticas”, junto con el ensayo de Silvia Valero, “¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura afrocolombiana?”, proporcionan un marco de discusiones sobre los conflictos culturales que atraviesan las obras antologadas. Hortensia Alaix de Valencia, en “Visión de África en la poesía afrocolombiana” revisita la poesía de Artel, Vanin y Martán Góngora, entre otros, con el objetivo de ofrecer una comprensión de cómo se articulan las imágenes del pasado esclavista y del retorno al África con las proclamas por la igualdad y la fraternidad.

Maglia y Queiroz ponen de manifiesto que la labor de la traducción, asumida como un acto creador y recreador del gesto poético de los autores, se enfrenta en este caso con la presencia de lugares de enunciación que toman las diferencias lingüísticas y culturales como escenarios de resistencia para prestigiar la nación cultural afro. Por su parte, Valero ensaya una genealogía de la categoría literatura afrodescendiente, trabajo que nos ofrece un balance metacrítico para comprender el fenómeno de la literatura afrodescendiente al margen de enfoques multiculturalistas.

Al final del volumen el lector encontrará un glosario en español de términos presentes en los poemas que pueden ser desconocidos tanto para hispanohablantes de otras regiones

de América, como para lusohablantes. Las voces contenidas en este vocabulario refieren a expresiones locales, frutas, bebidas, flora y fauna. El volumen cierra con una colección de acuarelas de Murillo Paganni de frutas mencionadas en los poemas con su respectivo nombre en portugués.

*Poesía afrocolombiana, edición bilingüe español-portugués* puede asumirse como un primer paso para un diálogo que desde el oficio investigativo ponga en contacto dos naciones con poblaciones, lenguas y culturas relacionadas, a través de la literatura, diálogo que desafía las instituciones de género y el canon literario. Su lectura es orientadora, no solo para quienes investigamos la literatura afro, sino también para todo interesado en ampliar su comprensión del campo literario colombiano.

---

**Andrés Eduardo Cabra Sánchez** es Licenciado en Educación Comunitaria con Énfasis en Derechos Humanos de la Universidad Pedagógica Nacional, Colombia. Magister en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo. Asistente de investigación del proyecto Poéticas Transfronterizas Afro e Indígenas III de la Maestría en Literatura y Cultura del Instituto Caro y Cuervo.

---