

Florian Homann

Recordar en tejidos intermediales entre literatura y música:
relaciones interartísticas, memoria, tambores y migraciones de motivos
en las identidades culturales afrocolombianas
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CI-5, 2025, 201-232
<https://doi.org/10.55422/bbmp.1069>

RECORDAR EN TEJIDOS INTERMEDIALES ENTRE LITERATURA Y MÚSICA: RELACIONES INTERARTÍSTICAS, MEMORIA, TAMBORES Y MIGRACIONES DE MOTIVOS EN LAS IDENTIDADES CULTURALES AFROCOLOMBIANAS¹

Florian HOMANN

Universidad de Münster

ORCID: 0000-0001-5238-1923

Resumen:

Este artículo explora las relaciones intermediales entre literatura y música en la construcción de identidades afrodispóricas, con énfasis en el contexto afrocolombiano. Desde un enfoque metodológico intermedial, se analizan distintas formas de

¹ Este artículo es un resultado de M+PoeMAS, «Mucho más que poemas. Poesía para más gente y poética de la canción», proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2024-158927NB-I00) y coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Rocío Badía Fumaz, entre septiembre de 2025 y agosto de 2028. Además, el trabajo que ha dado lugar a esta publicación ha sido apoyado por el programa P.R.I.M.E del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) con fondos del Ministerio Federal Alemán de Investigación, Tecnología y Espacio (BMFTR). El proyecto «Voz y visibilidad para las memorias marginadas en Colombia: Comunidades afro, mujeres y el potencial de las narrativas en la literatura y la música» se desarrolla en la Universidad de Münster y en la Universidad de Antioquia en Medellín, en el marco del grupo: Grupo de Estudios Literarios (GEL), ES 2023, CODI UdeA, Medellín.

interacción entre medios —en particular entre texto escrito, ritmo musical y corporalidad performativa— a través del análisis comparado de novelas de Manuel Zapata Olivella con poemas de Jorge Artel y autoras como Mary Grueso, María-Teresa Ramírez y Solmery Cásseres Estrada, y de letras de canciones recientes interpretadas por artistas como Kombilesa Mi, Robe L Ninho y el colectivo Son Prietas. Se examina cómo la palabra literaria y el ritmo —especialmente el del tambor— convergen en la creación de una memoria afectiva y en la elaboración de políticas culturales de resistencia. Se argumenta que muchas obras de literatura afrocolombiana, desde el siglo XX hasta hoy, mantienen una relación activa con la música como medio de transmisión y creación cultural. Esta perspectiva intermedial permite comprender mejor la continuidad expresiva y su papel central en las identidades culturales afrodescendientes.

Palabras clave:

Intermedialidad, Literatura afrocolombiana, Memoria cultural, Poéticas de la música y el ritmo, Tambores.

Abstract:

This article explores the intermedial relations between literature and music in the construction of Afro-diasporic identities, with emphasis on the Afro-Colombian context. From an intermedial methodological approach, it analyses different forms of interaction between media -in particular between written text, musical rhythm and performative corporeality- through the comparative analysis of novels by Manuel Zapata Olivella with poems by Jorge Artel and authors such as Mary Grueso, María-Teresa Ramírez and Solmery Cásseres Estrada, and lyrics of recent songs performed by artists such as Kombilesa Mi, Robe L Ninho and the Son Prietas collective. It examines how the literary word and rhythm-especially that of the drum-converge in the creation of an affective memory and in the elaboration of cultural politics of resistance. It is argued that Afro-Colombian literature, from the twentieth century to the present day, maintains an active relationship with music as a means of cultural transmission and creation. This intermediate

perspective allows a better understanding of the expressive continuity and its central role in Afro-descendant cultural identities.

Key Words:

Afrodiaspora, Afro-Colombian literature, Cultural memory, Drums, Intermediality, Poetics of Music and Rhythm.

Aunque las comunidades afrodescendientes en Colombia han sido históricamente invisibilizadas —tanto en la esfera social como en la cultural—, especialmente hasta su reconocimiento constitucional en 1991 y la promulgación de la Ley 70 en 1993, sus aportes a la música nacional habían sido valorados mucho antes, desempeñando sus ritmos y cantos un papel central como instrumento de transmisión de su propia memoria. Por su parte, la literatura afrocolombiana, aunque posee una fecunda tradición, comenzó a ser realmente valorada y estudiada a nivel institucional a partir de la publicación, en 2010, de la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana, un proyecto del Ministerio de Cultura que reúne 18 volúmenes de autoras y autores destacados de los últimos dos siglos, destacando su papel clave en la construcción cultural e intelectual del país. En este contexto, resulta especialmente relevante explorar las relaciones entre estos dos medios de memoria colectiva —la literatura y la música— cuya interacción constituye el eje central del presente estudio.

Resulta fundamental la noción de intertextualidad, desarrollada inicialmente por Julia Kristeva y otros teóricos, centrada en las relaciones entre textos concebidos como estructuras abiertas y dinámicas, entendidas como un «tejido de textos» (Camarero, 2008, 23) configurado por complejas redes de correspondencias, similitudes y resonancias. Esta perspectiva permite concebir el vasto campo literario bajo la metáfora de «una gran biblioteca» (Camarero, 2008, 23) de obras entrelazadas cuyos significados dialogan entre sí, una idea que puede extenderse a otros medios si se incorpora la noción clave de intermedialidad. En este sentido de una gran biblioteca, se comprende mejor la relevancia del proyecto de reedición mencionado, que revaloriza,

entre muchas otras, la obra de escritores como Manuel Zapata Olivella y Jorge Artel, así como la de numerosas poetas afrocolombianas, cuyas voces se integran en una antología orientada a su inclusión en el canon literario y la memoria cultural de Colombia.

Dentro de la amplia literatura afrolatinoamericana actual, Silvia Valero identifica un «modelo contradiscursivo» basado en dos pilares: «una política autoafirmativa de la subjetividad ‘afrodescendiente’, construida a partir de la idea de una comunidad translocal unificada» (2015, 13). Ante este planteamiento, resulta relevante explorar si los correspondientes tópicos y mecanismos de reconfiguración identitaria —sustentados en imaginarios comunes— reaparecen en los textos literarios examinados y si también se despliegan en las letras de la música actual. Así, este estudio, al seguir la hipótesis de que el género de la poesía lírica funciona como un nexo entre la literatura narrativa y la música, plantea la principal necesidad de examinar los vínculos entre medios expresivos de distintas etapas en el desarrollo de las identidades afrodiásporas desde la primera mitad del siglo XX hasta la actualidad, para comprender mejor los textos literarios.

En cuanto a la poesía escrita por mujeres, los editores Alfredo Ocampo Zamorano y Guiomar Cuesta Escobar enfatizan particularmente la «estructura rítmica musical del poema», señalando que «este elemento poético representa una de las claves más importantes que identifican el aporte de la poesía afrocolombiana» (2010, 16). Este esquema musical de la poesía remite al campo de las relaciones intermediales, que Rocío Badía (2022) aborda mediante un modelo sistemático centrado en los vínculos interartísticos entre canción y poema. Entre los fenómenos analizados destaca la consideración de la letra de canción como texto literario, lo que posibilita estudios comparativos entre composiciones de músicos afrocolombianos actuales y textos poéticos de Artel y las poetas incluidas en la antología.

Uno de los elementos que más conecta las obras literarias seleccionadas con la música es la presencia del tambor, que, entre otros ritmos, constituye la base de la canción *No más discriminación*

(2019) del grupo Kombilesa Mi, originario del Palenque de San Basilio. Aunque su fundación a inicios del siglo XVII y su vínculo con la figura de líder Benkos Biohó son objeto de debate histórico, el Palenque es un símbolo de la negritud en Colombia, al ser reconocido como el primer territorio libre de América, gracias al acuerdo de 1713 que otorgó autonomía y libertad a sus habitantes (Camargo y Lawo-Sukam, 2015, 26). Un estribillo repetido en *No más discriminación* afirma: «Negro soy / Negro seré / Negro nací / Y negro moriré» (Kombilesa Mi, 2019), lo que establece un vínculo con la canción *N-E-G-R-O* (2021) del rapero Robe L Ninho, donde un patrón rítmico similar de tambores vuelve a desempeñar un papel fundamental en la estructura sonora. La misma autoafirmación de una identidad marcadamente negra vivida en la afrodiáspora se manifiesta también en *MaBinti wa África* (2023), interpretada por una docena de artistas chocoanas reunidas bajo el nombre de Son Prietas, cuyo título alude a su condición de ‘hijas de África’. En consonancia con esta misma ascendencia simbólica —como hijas o nietas de África—, tres poetas comprometidas con la promoción de la cultura afrocolombiana abordan en su obra la construcción de una identidad específicamente afrofemenina: la maestra y poeta María-Teresa Ramírez, nacida en Corinto en 1944; la activista y polifacética artista Mary Grueso, nacida en Guapi en 1947; y la investigadora y escritora Solmery Cásseres Estrada, oriunda del Palenque, nacida en 1966.

Los tejidos intermediales: hacer memoria entre literatura y música

Las complejas relaciones entre múltiples textos en diálogo permanente pueden abordarse desde la intertextualidad, entendida como una red de vínculos y resonancias, percibidos como tejidos: «un texto es un ‘tejido’ de signos para empezar, una red sería un ‘tejido’ de textos para continuar», de modo que una relación intertextual se concibe como «una red de correspondencias, de identidades, de similitudes, de paralelismos, que un lector puede establecer entre las obras que lee o que conoce» (Camarero, 2008,

23). En este sentido, cada obra remite a otras y genera nuevas capas de significado.

La intermedialidad, entendida como una prolongación intensificada de la intertextualidad, amplía esta noción al considerar los textos no solo como sistemas de referencias entre sí, sino como construcciones semióticas que cruzan y entrelazan distintos medios de expresión. Por lo tanto, el término «*applies to any transgression of boundaries between what is conventionally perceived as distinct media of communication*» (Wolf, 2015, 384). Así, un texto ya no se limita exclusivamente a su propio formato —por ejemplo, el literario—, sino que se construye a partir de la interacción entre diversos lenguajes, como la literatura y la música, lo que amplía su potencial expresivo.

En este marco, resulta particularmente relevante lo que Astrid Erll denomina la medialidad de la memoria: en cualquier cultura del recuerdo confluyen múltiples medios, entre los cuales la música ocupa un lugar central al interactuar con otros formatos expresivos, incluida la literatura, considerada como un medio de memoria privilegiado. La noción de *memoria musical* (Erll, 2016, 9) destaca esta dimensión medial, al mostrar cómo el recuerdo sonoro —especialmente antes de la era de las grabaciones— requería su reactivación por medios como la narración, a menudo de carácter literario, lo que generaba nuevas relaciones entre medios en la transmisión cultural.

Estas interacciones se manifiestan, en primer lugar, en la musicalidad de la narración y en la presencia de elementos musicales en la literatura narrativa, lo que ofrece un punto de partida clave para examinar las complejas relaciones entre música, novelas y poemas de carácter lírico.

En el marco de la clásica tipología de las relaciones músico-literarias de Steven Paul Scher —a) literatura en la música, b) música y literatura, y c) música en la literatura—, Werner Wolf describe esta última, especialmente relevante en textos narrativos con elementos musicales pronunciados, como procesos literarios que, en un tipo de «*word music*» (2015, 384), o bien modelan musicalmente el carácter tonal del lenguaje, o bien, mediante analogías estructurales, evocan principios compositivos propios de

la música. Las formas presentadas por Scher, eje de las primeras investigaciones sobre la intermedialidad, se clasifican como *intermedialidad intracomposicional*, es decir, formas de interacción medial que pueden reconocerse y analizarse dentro de una misma obra, frente a la *intermedialidad extracomposicional*, que alude a las relaciones mediales existentes entre distintas obras o complejos mediáticos (Wolf, 2015, 384). Esta concepción más amplia, menos claramente anclada en una sola obra, requiere un enfoque comparativo e interdisciplinario, y Wolf (2015, 384) aboga por integrar ambos conceptos en una teoría más global de la intermedialidad que contemple tanto las relaciones mediales internas como las externas entre las obras y los géneros. Además, estos fenómenos y formas de referencia pueden aparecer combinadas, generando ilusiones heteromediales en los receptores.

Con el fin de proponer un modelo actualizado para abordar las diferentes relaciones entre poesía y canción contemporánea —particularmente aquellas que implican el tránsito inverso, es decir, la presencia de lo literario en la música—, Badía (2022, 341) sostiene igualmente que tanto la creación como la recepción de estas canciones están mediadas por convenciones genéricas, y distingue tres fenómenos principales.

Al sustituir la denominación intracomposicional por intrínseca, Badía examina en primer lugar —notablemente relevante para los casos que aquí se abordan— la «*intermedialidad intrínseca*» (2022, 341), entendida como la forma en que las letras de una canción pueden funcionar como texto literario, es decir, como poema, atendiendo a rasgos líricos como la brevedad, la intensidad formal, el presentismo y el uso del verso. Sin embargo, la coexistencia de elementos narrativos y dramáticos en una canción impide una identificación total con la poesía escrita (Badía, 2022, 339). Es decir, aunque muchas canciones comparten rasgos con la lírica, otras se acercan más a lo narrativo o lo teatral: la dimensión performativa, junto con la música y el contexto comunicativo, transforma de forma decisiva su recepción.

Asimismo, Badía (2022, 347-350) examina los distintos tipos de intermedialidad extrínseca, categoría que remite a las formas en que la poesía se vincula con la música desde el exterior

de la obra original, fenómeno que puede manifestarse con diversos grados de integración, tanto en el plano textual como en el musical. En cuanto al plano de la letra, distingue tres tipos principales: la multimedialidad, de escasa relevancia en el cruce entre poesía y canción; la remedialidad, donde la canción establece vínculos indirectos con textos poéticos y corresponde a los planteamientos tradicionales de la intertextualidad; y la transmedialidad, que implica la adaptación directa de un poema a otro medio, en este caso la música.

El tercer fenómeno tratado por Badía se refiere a cuando un texto, aunque no sea originalmente lírico, es transformado en canción y puede ser recibido como si lo fuera: esta «recepción lírica» (2022, 352) depende tanto de cambios en la letra como del papel de la música, así como de cómo el oyente interpreta la obra según sus expectativas sobre el género correspondiente. Finalmente, a partir de las problemáticas de recepción expuestas, Badía plantea futuras líneas de reflexión no solo sobre la autoría de la obra resultante, sino también sobre la performance y las implicaciones socioculturales de estas transformaciones, incluyendo el uso estratégico de la «intermedialidad como instrumento de poder» (2022, 356).

Esto tiende un puente directo con los planteamientos de Birgit Neumann, quien analiza el papel dinámico y complejo de las configuraciones intermediales en el contexto de la poscolonialidad. En este marco, la intermedialidad trasciende lo estético e implica dimensiones políticas y culturales, pues interviene en la formación de identidades culturales y en la representación de la alteridad, al tiempo que visibiliza las dinámicas de poder implicadas en la circulación de saberes y prácticas canonizadas —y sus contradiscursos— durante los períodos colonial y poscolonial (Neumann, 2015, 428). Gracias a la brecha siempre presente entre distintos medios, la intermedialidad configura un espacio intermedio de negociación —lo que Neumann denomina «*in-between-ness*» (2015, 429), en diálogo con el *tercer espacio* de Bhabha—, donde distintas formas mediáticas se encuentran, se influyen y se transforman mutuamente. Estas transformaciones remiten al trabajo de representación que, como plantea Stuart Hall (2010,

447), no refleja identidades fijas, sino que interviene activamente en su construcción dinámica y situada. En el contexto de la afrodiáspora, la identidad cultural se concibe como un proceso en constante reformulación frente a condiciones históricas, culturales y mediáticas cambiantes. Las identidades culturales afrodiáspóricas resultantes se distinguen por su heterogeneidad e hibridez. Según Hall (2010, 349), la identidad cultural no es una esencia fija ni un reflejo de un origen puro, sino una construcción discursiva en permanente negociación, determinada por posicionamientos históricos, culturales y políticos. La combinación de estos planteamientos resulta especialmente productiva para analizar la evolución de las manifestaciones afrocolombianas. Al incidir en nociones como jerarquía, superioridad y legitimidad en la representación cultural, las dinámicas intermediales adquieren una dimensión política: retoman representaciones mediáticas preexistentes y las reconfiguran bajo lógicas alienantes de intercambio. Por ello, resulta fundamental atender a las políticas de las formas simbólicas y sus migraciones intermediales en el análisis de las literaturas poscoloniales (Neumann, 2015, 428).

Un ejemplo particularmente significativo de este enfoque puede encontrarse en la propuesta de Valero (2015, 13-14), quien plantea una tipología de diez tópicos emblemáticos de la literatura poscolonial afrolatinoamericana, que definen el mencionado modelo contradiscursivo frente al discurso hegemónico de la memoria. Para este análisis, resultan especialmente relevantes los legados del trauma histórico de la esclavización y la trata transatlántica, concebidos como experiencias unificadoras del colectivo afrodescendiente, aun cuando —junto con el racismo en sus distintas manifestaciones contemporáneas como marcador social— constituyen la «fuente de los males actuales» (Valero, 2015, 14) que afectan a estas comunidades heterogéneas. En este sentido, se destacan como ejes centrales una reconstrucción crítica del relato histórico dominante que, más allá de incorporar los aportes afrodescendientes a las formaciones nacionales, implica una relectura y reescritura de las tradiciones literarias coloniales y republicanas que configuraron al sujeto ‘negro’ desde una perspectiva subalternizante. Estos procesos dan lugar a lo que se

ha denominado un ennegrecimiento del campo literario, en el que se reinscriben estéticas y memorias marginalizadas, así como a la emergencia de sujetos activos, con voz propia y agencialidad, cuya representación de una comunidad translocal amplia y portadora de una memoria colectiva les permite anclar en la figura de los ancestros y en la recuperación activa del pasado las bases simbólicas para reclamar el reconocimiento de una identidad cultural específica (Valero, 2015, 13–14). Al afirmarse esta identidad cultural también en la resignificación del cuerpo negro —concebido no ya como marca de subordinación, sino como emblema de conexión con África y fuente de capital simbólico (Valero, 2015, 14)—, la corporalidad adquiere una relevancia central.

Esta dimensión simbólica del cuerpo encuentra una articulación teórica en la noción de *corp-oralidad* propuesta por la historiadora Adriana Maya (2009, 235), un concepto que combina la tradición oral y el canto con otras formas de transmisión corporales y musicales, especialmente en el contexto de la circulación —mayoritariamente clandestina— de memorias de resistencia afrodescendientes desde la esclavización y deportación forzada hacia las Américas.

Narrativas de la memoria e identidad cultural afrocolombianas en evolución

Para profundizar en las relaciones intermediales y sus efectos a partir de ejemplos seleccionados, se esbozarán primero los trayectos literarios en los que se han articulado expresiones de la memoria y de las identidades culturales afrocolombianas, siempre en relación con la música, a través de textos poéticos y narrativos considerados como medios fuente. Como fenómeno eminentemente generacional, la memoria musical, según Erll (2016, 10), puede tener un extraordinario efecto comunitario, no solo dentro de una generación, sino especialmente a lo largo del tiempo, actuando como elemento formador de identidad. Las identidades individuales y colectivas se construyen y sostienen a

través de la música y de los recuerdos que los estímulos musicales evocan. En el contexto afrocolombiano, influidos por las secuelas de las tradiciones orales y de la corp-oralidad, los escritores canalizan esa fuerza de la memoria musical en sus obras.

En el ámbito cultural colombiano, tras la figura del momposino Candelario Obeso —cuya antología *Cantos populares de mi tierra* (1877) se considera hoy una de las primeras expresiones de la memoria afrodescendiente articulada en forma de poesía cantada y atribuida a colectivos subalternos históricamente olvidados—, destaca Jorge Artel, seudónimo del abogado Agapito de Arco (Ferrer Ruiz, 2010, 11)². Este poeta cartagenero, nacido en 1909 y fallecido en 1994, recurre de manera explícita a la musicalidad para articular un discurso sobre las identidades colectivas afrodiáspóricas, reforzando la memoria de la cultura africana como «enlace entre el pasado y el presente» (Julio Díaz, 2009, 97). Su poemario *Tambores en la noche* de 1940 se abre con un breve manifiesto poético titulado «Negro soy» (Artel, 2010, 15) y la conexión entre los afrodescendientes contemporáneos y los antepasados traídos forzosamente al continente americano se profundiza en el segundo poema, «La voz de los ancestros» (2010, 16–17). En la poética arteliana, la imagen paraguas del tambor, en su vínculo con la tradición oral y la música, recorre toda la obra y reafirma los lazos afrodiáspóricos con la cultura de origen como «elemento sagrado» (Julio Díaz, 2009, 96), enfatizando las particularidades de una afrocolombianidad *avant la lettre*.

Su máxima expresión en el siglo XX la alcanza la literatura afrocolombiana con el también caribeño Manuel Zapata Olivella, nacido en Lorica en 1920 y activo hasta su muerte en 2004. A

² Dado que en el siglo XIX aún no existía la posibilidad de articular públicamente una conciencia de identidad afrodescendiente —pues dicha conceptualización todavía no se había formulado—, Candelario Obeso, hijo de un hacendado y de una lavandera negra, es considerado más bien el precursor de la poesía negra, al transformar en literatura las tradiciones y canciones del mundo ágrafo de las poblaciones de color de las riberas del Magdalena. Sin embargo, fue Jorge Artel, su «heredero directo» (Ferrer Ruiz, 2010, 11), quien abordó por primera vez con explícito orgullo las cuestiones identitarias de la comunidad afrodescendiente.

pesar de su ascendencia mestiza, él se autoidentificaba mediante la misma conciencia negra. A través de su obra narrativa ficcional y ensayística —caracterizada por intensas relaciones autointertextuales—, contribuyó decisivamente al desarrollo de una estética afro, influyendo en el proceso de ennegrecimiento de la literatura latinoamericana. Su producción multifacética, considerada precursora de las teorías intelectuales decoloniales en América Latina, reivindica los valores de la híbrida cultura afrodescendiente, al tiempo que denuncia la esclavización, la condición poscolonial de Colombia y el blanqueamiento social. Esta evolución se refleja especialmente en su sexta novela, *Chambacú, corral de negros* de 1963, y culmina en su obra más ambiciosa y conocida, la epopeya *Changó, el gran putas* de 1983, en las que integra de forma continua elementos clave de la tradición corp-oral y la memoria musical colectiva de su comunidad.

Esta misma apuesta por una literatura que articula memoria, cuerpo y musicalidad en un cruce intermedial —como forma de construcción identitaria en contextos poscoloniales— encuentra continuidad en la poesía afrocolombiana actual de autoría femenina. Esta se caracteriza por la reiteración temática respecto a sus predecesores, combinada con un tratamiento destacado de la corp-oralidad y la musicalidad, donde la estructura rítmica del poema —de clara impronta musical— actúa como eje distintivo esencial (Ocampo Zamorano y Cuesta Escobar, 2010, 16).

Grueso y Cásseres, en dos poemas casi homónimos, abordan la reivindicación de una identidad afrofemenina, un tópico también omnipresente en toda la obra de Ramírez, quien además subraya de manera particular la centralidad de los tambores en esta construcción identitaria. Al rechazar desde el inicio los términos alternativos con los que se intenta disimular su negritud, «Negra soy» de Grueso reivindica con orgullo esta identidad como herencia, historia de lucha y fuente de dignidad mediante el uso de afectos corporales, emociones intensas y comparaciones con elementos naturales profundos y oscuros. La denuncia directa de los eufemismos que buscan encubrir esa identidad, evidente al final mediante los versos: «Así que no disimulen / llamándome de

color, / diciéndome morena / porque negra es que soy yo» (Grueso, 2010, 157), constituye el nexo conector con «Soy negra» de la poeta palenquera, que celebra la «negrura» como belleza, herencia divina y afirmación identitaria, especialmente desde la voz materna, desde que sus primeros versos lamentan: «Ahora me llaman morena / cuando negra soy yo» (Cásseres, 2010a, 437). Por su parte, «Canto mágico» de Ramírez articula, desde sus primeros versos, una identidad femenina anclada en la procedencia africana y en la experiencia —emblemática dentro de la afrodiáspora— de vivir y prosperar en el exilio: «Del África vengo, / nieta del muntú, / del África soy: flor en el exilio». El término muntú remite a una concepción filosófica bantú que designa al ser humano en su integridad física, espiritual y colectiva, reafirmando así una conexión ancestral que atraviesa cuerpo, memoria e historia. En estos tres poemas sobresale, además de un yo pronunciadamente articulado, la acentuación de la dimensión acústica de los significantes verbales —lo que Wolf, siguiendo a Scher, denomina «word music» (2015, 384)—, que evoca el ritmo y la sonoridad de lo musical, situándolos en una zona de convergencia intermedial especialmente fértil para su comparación con letras de canciones contemporáneas que articulan reivindicaciones similares.

En cuanto a la situación de enunciación en estas canciones, si bien puede reconocerse el yo característico de la poesía lírica, se advierte cierta polifonía que lo matiza. En *No más discriminación*, de Kombilesa Mí, cuatro de los ocho integrantes del grupo interpretan las letras; en *MaBinti wa África*, del colectivo Son Prietas, participan doce artistas chocoanas, todas cantando y/o rapeando. En ambos casos, se escenifican múltiples yo artísticos que, además de complejizar la perspectiva enunciativa, contribuyen a la construcción de una voz colectiva y heterogénea. Por su parte, Robe L Ninho articula un yo único que, sin embargo, encarna simbólicamente a otro colectivo en el que hablante e interlocutor comparten una identidad negra. A partir de estas voces, resulta especialmente relevante observar cómo las letras continúan las narrativas iniciadas en muchos poemas anteriores y, en particular, en las dos novelas fundamentales.

Literatura narrativa, lírica y elementos musicales

En la narrativa de Zapata Olivella, las relaciones intermediales, principalmente en el sentido de la música en la literatura, constituyen un eje estructural y expresivo, gracias al uso destacado de los tejidos entre elementos musicales y líricos vinculados a la ancestral tradición corp-oral de las comunidades afrocolombianas. Esta intermedialidad es vehículo de una reescritura de la memoria cultural colombiana, donde la musicalidad de la narración y el protagonismo del tambor se configuran como tópicos literarios emblemáticos, presentes desde *Chambacú, corral de negros*. Desde la primera frase de esta novela, el sonido de las botas del contingente militar, que galopan para detener a los habitantes de esta isla marginal frente a Cartagena, evoca por su sonoridad una caza humana, remitiendo al trauma histórico de la esclavización, uno de los motivos omnipresentes según Valero (2015, 14):

Galopaban las botas. Producían un chasquido que, antes de estrellarse contra las viejas murallas, ya se convertía en eco. Los carramplones de la caballada humana resonaban fuertes. Sombras, polvo, voces. Despertaban a cuatro siglos dormidos (Zapata Olivella, 2010a, 27).

Además de esta dimensión acústica, el inicio de la novela activa determinadas conexiones intertextuales con «La voz de los ancestros» de Artel, al coincidir varias palabras clave presentes en las primeras frases de la novela, como el eco, con las del poema previo. El yo poético, desde el primer verso, percibe en tres ocasiones el «galopar de los vientos», seguido en cada caso por diferentes imágenes que, leídas en este contexto, adquieren resonancias vinculadas a la esclavitud y la discriminación racista —denunciadas en la novela y sufridas durante más de 400 años. La primera estrofa evoca el eco del recuerdo colectivo de la esclavitud a través de la imagen de los vientos que, «repujados de gritos ancestrales» y portadores de «una antigua tortura» (Artel, 2010, 50), arrastran las voces del pasado hacia el presente con fuerza

conmovedora. Al final del poema, el yo articulado por el poeta se presenta explícitamente con su nombre artístico como un «galeote de un ansia suprema» que, al oír ese «galopar de los vientos» cargado de «temblores de cadena y rebelión» (Artel, 2010, 51), rema con angustia en la oscuridad de la historia. Este entramado sugiere una relación intertextual deliberada, orientada a centrar la atención en el tema compartido por ambos textos: la persistencia histórica de la esclavización y la violencia racial.

En este sentido, la evocación poética de que «sus voces desprendidas / de lo más hondo del tiempo / me devuelven un eco / de tamboriles muertos» (Artel, 2010, 50) remite no solo a la memoria musical y ancestral transmitida por la corp-oralidad, sino también al papel crucial de los instrumentos de percusión como portadores de lamentos colectivos, historias de dolor y resistencia que, en muchos contextos, fueron silenciados. A nivel intermedial, mediante esta referencia intracomposicional implícita por *evocación* (Wolf, 2015, 388), que suscita efectos sensoriales propios del medio musical, el poema remite simbólicamente al sonido del tambor desde el lenguaje literario. Aunque no hay una intervención directa del otro medio, se activa una imagen acústica —ese eco lejano y metafórico— que transforma el verso en una figura sonora. Esta dimensión anticipa, además, en términos de intermedialidad extracomposicional, un fenómeno de transmedialidad, en la medida en que el motivo del tambor atraviesa distintos medios relevantes en este corpus, como la música y la literatura narrativa.

La transmedialidad se manifiesta aquí de forma especialmente significativa si se considera que incluso la música instrumental —en forma del toque de tambores— puede desplegar formas narrativas (Wolf, 2015, 384). En su vínculo con la literatura, la música contribuye también a la reescritura de la memoria mediante sus letras, al asumir funciones narrativas «a partir de historias relatadas en canciones» (Badía, 2022, 345). En este contexto de transmisión musical de recuerdos dolorosos, la canción *Chambacú* de Toto la Momposina —entre muchas otras canciones que han tematizado este espacio insular asociado a la negritud— participa activamente en la reformulación intermedial

del pasado al otorgar voz a la mujer afrodescendiente, mantener viva los recuerdos de la violencia racial y contraponerlos al esplendor oficial de Cartagena de Indias, sin olvidar la sangre derramada: «La historia la escribes tú, negrita/ [...] La historia de las murallas/ con sangre la escribió/ la canalla [...] con la pluma del dolor» (1999). A su vez, esta canción dialoga intermedialmente con el poema «Adiós Chambacú» de Cásseres, donde la voz femenina reconstruye poéticamente la historia de este territorio simbólicamente estigmatizado y denuncia el desplazamiento de las comunidades negras en este espacio urbano marcado por la exclusión social, al lamentar que «hoy no existe en Cartagena el Chambacú, corral del negro» (2010b, 438). Este texto proyecta cruciales motivos migrantes entre distintos medios —como el despojo, la violencia racial y la figura del orisha Changó, símbolo de resistencia y protagonista en la otra novela analizada— conformando así un tejido expresivo que rearticula la memoria cultural en interacción con los otros medios. El espacio intermedio de *in-between-ness*, generado por las relaciones intermediales que negocian significados, resulta clave en contextos poscoloniales, caracterizados por la hibridez, el cruce de fronteras y la ruptura de opuestos binarios (Neumann, 2015, 429): aquí, la figura esclavizada y silenciada se transforma en sujeto con voz.

A partir de estas prácticas intermediales y motivos en migración, ambos textos se orientan en la misma dirección que el narrativo de Zapata Olivella, el cual enfatiza la figura maternal de La Cotena, luchando por una vida digna para sus cinco hijos. Ambientado durante la guerra de Corea, el relato evidencia el persistente racismo inherente a las estructuras sociales. En la primera parte, titulada «Los reclutas», el capitán Quirós busca voluntarios para la guerra precisamente en el barrio afrodescendiente, obviando el racismo estructural del país y, al mismo tiempo, despertando la conciencia de los subalternos. Para incitar a una revolución de los marginalizados, estos cuatro siglos dormidos al inicio del texto, con su carga simbólica sobre la esclavización y la opresión de las personas africanas, junto con la rememoración de la contribución ancestral a la cultura contemporánea, son retomados en la última parte, titulada «La

batalla», cuando se tematiza «[e]sa noche larga y tenebrosa de cuatrocientos años. La vieja África transportada en los hombros de sus antepasados» (Zapata Olivella, 2010a, 120). Junto a estas evocaciones del pasado, del continente de origen y su cultura, el texto busca activar los recuerdos oprimidos desde su estado latente mediante múltiples referencias al sonido de los tambores como forma de acción política en el presente.

Interpretados mayoritariamente por un personaje músico ciego —figura que refuerza el peso de la transmisión corp-oral del saber ancestral—, estos instrumentos recorren la novela no solo como vehículos de la memoria comunicativa de Chambacú, sino también como escenificaciones de los recuerdos traumáticos de la comunidad y afirmaciones de una identidad cultural resistente en el presente narrado. Esta identidad se encarna en el protagonista, Máximo, líder revolucionario y lector de numerosos libros, cuya conciencia crítica dialoga intertextualmente con diversas corrientes intelectuales. Así, el espacio narrativo de Chambacú se configura ante todo en términos de musicalidad rítmica: «La isla era un gran tambor. La sacudían los gritos y el llanto» (Zapata Olivella, 2010a, 39). Esta metáfora condensa la dimensión tanto afectiva como política del tambor, concebido como un cuerpo geográfico vibrante que recoge, al mismo tiempo, el clamor del sufrimiento y el eco persistente de la resistencia colectiva. Además de una forma de plurimedialidad —cuando dos medios como la literatura y la música coexisten perceptiblemente en una misma obra—, la novela despliega también numerosas referencias intermediales implícitas por evocación, según la tipología de Wolf (2015, 387). En este sentido, los tambores, como medios culturalmente significativos y parte esencial del mundo narrado, se integran a la narración como imágenes sonoras recurrentes que activan los recuerdos latentes, aunque no se reproduzca formalmente su sonido.

Es decir, cuando «los golpes de tambor se abrían paso por la calle» (Zapata Olivella, 2010a, 85), esta imagen señala no solo una ambientación acústica, sino la constante irrupción simbólica de este medio de memoria específicamente afrodescendiente en el tejido tanto urbano como narrativo, en una suerte de latido

memorístico que desborda los márgenes del texto y reconfigura el espacio desde una sonoridad ancestral, al igual que en el poema arteliano. En el paisaje sonoro del relato, metáforas como «el distante eco de su percusión» (Zapata Olivella, 2010a, 90) y «la isla toda vibraba al son de los tambores» (95) traducen el mundo narrado en clave rítmica, revelando una forma de conocimiento arraigada en el cuerpo y la vibración. Este ritmo se convierte en fondo existencial cuando el personaje ciego descubre su capacidad de expresión a través del «subfondo rítmico en que descansaba la voz del instrumento» (Zapata Olivella, 2010a, 90), lo que evoca la omnipresencia de los tambores en las realidades de Chambacú. Esa presencia acústica se intensifica con imágenes como: «Persistente como un quejido de bestia ansiosa, otro tambor pequeño martillaba el compás» (Zapata Olivella, 2010a, 90), que refuerzan la idea del tambor como base memorística y pulsación vital que sostiene la estructura misma del relato. Más allá de estas relaciones intermediales intracomposicionales, este recurso puede leerse también como una forma de traspisión intermedial (Wolf, 2015, 385), ya que traslada al lenguaje literario funciones narrativas propias de la música, integrando así una lógica sonora en la construcción del mundo narrado.

En su migración al género poético, la misma función de ritmo estructural y de apoyo musical a la memoria se manifiesta también en el poemario completo de Artel, donde destaca «la edificación de la poesía con imágenes sonoras», abriendo el poeta la lírica colombo-caribeña a una «musicalidad sin límites» (Ferrer Ruiz, 2010, 11), e incorporando las voces del ritmo —mediante la gaita y, particularmente, el tambor— como elementos vivos de su expresión. Al mismo tiempo, las imágenes poéticas construidas a través de estos instrumentos musicales se adentran en el «espacio del cuerpo, la sensualidad del negro» (Ferrer Ruiz, 2010, 12), como se refleja en versos como: «Si yo fuera tambó,/ mi negra,/ sonara no má pa tí» (Artel, 2010, 67).

En el centro de esta estética, la representación de la sensualidad de la mujer negra, plasmada en los poemas, está igualmente indisolublemente unida al tambor.

Esta conexión alcanza una intensidad particular en la poesía de Ramírez, donde la musicalidad estructura el ritmo de toda su producción y se consagra «el símbolo del tambor como corazón de su obra» (Rojas Blanco, 2021, 106). En esta misma línea, su «Canto mágico» dialoga con las palabras de Artel, convirtiéndose el yo femenino articulado efectivamente en ese cuerpo resonante clave: «Mi cuerpo: tambor dorado (2010, 135).

En la novela de Zapata Olivella, incluso personajes externos al mundo afro, como la sueca Inge, figura traída a Chambacú por el hermano de Máximo y antagonista José Raquel, no permanecen indiferentes ante esta fuerza comunicativa: «Los tambores en la distancia. Más que resonar, la embrujaban» (2010a, 94). El embrujo que producen estos instrumentos —condenado también repetidamente por los esclavistas, de lo que asimismo se hace eco la literatura— se traduce en la resistencia, transmitida y representada por los tamborileros, en su mayoría los más veteranos y *griots* de las tribus africanas y afrodescendientes. En el caso de Inge, la hacen partícipe de las reivindicaciones comunitarias tras enamorarse de Máximo. En una escena clave de la tercera parte, el protagonista —recién salido de la cárcel tras años de prisión por sus actividades políticas— reinterpreta los mencionados cuatro siglos de opresión desde su presente, explicándole la negación histórica de la identidad colectiva afrocolombiana y enfatizando la importancia de la circulación y transmisión viva de la memoria ancestral a través de rituales afirmativos y del propio lenguaje.

Nuestra cultura ancestral también está ahogada. [...] Desde hace cuatrocientos años se nos ha prohibido decir ‘esto es mío’. Nos expresamos en un idioma ajeno. Nuestros sentimientos no encuentran todavía las palabras exactas para afirmarse. Cuando me oyes hablar de revolución me refiero a algo más que romper ataduras. Reclamo el derecho simple de ser lo que somos (Zapata Olivella, 2010a, 140).

Frente al ahogamiento cultural que denuncia Máximo, este discurso puede leerse como una estrategia literaria de afirmación identitaria en el contexto de la formación de una conciencia

afrocolombiana, entendida como una construcción sustentada en la autoafirmación y el sentido de comunidad (Valero, 2015, 13). A través de la reivindicación del reconocimiento pleno del derecho a ‘ser lo que somos’, ya en esta novela pionera de 1963 se articula el reclamo de una identidad cultural afrodiáspórica vivida, fundamentada en la memoria colectiva y encarnada en un sujeto que, aunque muere al final, deja una huella transformadora en la comunidad de Chambacú. Como concluye la novela, «muchos ya los [ojos] tenían abiertos» (Zapata Olivella, 2010a, 172). Este planteamiento anticipa el tópico —en constante migración entre múltiples textos y medios— del «reconocimiento de una especificidad cultural o de una identidad diferenciada» (Valero, 2015, 14), entendido como un llamado a vivir esa identidad más allá de la mera abolición formal de la esclavitud en 1851.

En este punto, no solo pueden establecerse conexiones concretas con la poesía escrita, sino que resulta imprescindible atender a las que se dan con la música contemporánea y las letras de canciones, donde emergen relaciones de intermedialidad extrínseca en el plano de la letra (Badía, 2022, 350). Estas conexiones, especialmente significativas, se manifiestan, por ejemplo, en fenómenos de remedialidad, cuando se produce una reformulación musicalizada de contenidos y motivos literarios —como la mencionada identidad cultural diferenciada—, así como en procesos de recepción lírica (Badía, 2022, 352), según los que las narrativas presentes en novelas se transforman en canciones y letras.

Respuestas poscoloniales: literatura, música y tambores

La autoafirmación vivida de las heterogéneas identidades culturales de la diáspora afro —cuya prohibición de expresión se quiebra definitivamente en este acto—, estrechamente vinculada a los elementos e instrumentos musicales que las han transmitido durante siglos, se manifiesta hoy con contundencia en tres canciones de rap. En este marco, los tambores conforman la base rítmica en *No más discriminación* de Kombilesa Mi y en *N-E-G-R-O* de Robe L Ninho, mientras que en *MaBinti wa África* de Son

Prietas su presencia se desplaza al plano verbal, al ser invocados en las letras como símbolo identitario y ancestral.

Las palabras de Máximo en *Chambacú, corral de negros*, al afirmar que su comunidad se expresa en un idioma impuesto y aún carece de los términos precisos para afirmarse, confirman lo señalado por Maya: que la lengua —junto con la religión— fue una de las «dos variables culturales de diferenciación» (2009, 224) fundamentales en el sistema esclavista colonial, y sigue siendo hoy un aspecto social clave. En respuesta a esta historia de imposición lingüística, los músicos del Palenque reafirman su identidad mediante su propio idioma: Kombilesa Mi significa ‘mis amigos’ en lengua palenquera, la única lengua criolla de base española que incorpora formas gramaticales y vocabulario de dialectos africanos, en particular del grupo bantú, y constituye uno de los pilares culturales de este pueblo (Camargo y Lawo-Sukam, 2015, 26). Mientras Kombilesa Mi opta por emplear la lengua palenquera en combinación híbrida con el español en sus letras³, el colectivo Son Prietas —aunque canta en español— recurre directamente al suajili, otra lengua bantú, para expresar en el título de su canción que las doce músicas participantes se reconocen como hijas de África.

En lo que respecta al reconocimiento de una identidad diferenciada, las letras de *No más discriminación* se posicionan firmemente contra la segregación racial, apelando a la igualdad entre personas de diferentes colores de piel y subvirtiendo los criterios establecidos por las políticas culturales de alteridad en Colombia, que han contribuido históricamente a perpetuar un racismo institucional (Maya, 2009, 220). Esta postura dialoga, en un proceso de remedialidad, con los argumentos de la novela, al actualizar en clave musical la misma reivindicación de igualdad articulada en Chambacú, donde Inge es integrada por la comunidad al compartir esos ideales, como resumen los versos: «Negros y blancos en solo rincón./ Somos lo mismo, aunque nos cambie el color./[...] Lo único que importa es que pienses como

³ En particular, esta hibridación lingüística sobresale en los títulos de otras canciones, como *I Kelé* o *Ma Kuagro*.

yo» (Kombilesa Mi, 2019). Basado en esta visión de unidad desde el pensamiento comunitario más allá de las diferencias raciales, en la segunda estrofa se reafirma con orgullo la identidad afrodiáspórica mediante los versos previamente citados en la introducción del presente estudio —una autoafirmación rotunda del sujeto negro que ahora encuentra las palabras exactas— frente a los mecanismos estructurales del racismo. A continuación, las letras señalan explícitamente que «los principales medios del racismo son el lenguaje y la educación» (Kombilesa Mi, 2019), lo que convierte la autoafirmación identitaria en una respuesta directa a las variables impuestas por el sistema colonialista, denunciando las persistentes actitudes discriminatorias como expresiones de intolerancia profundamente arraigadas (Maya, 2009, 224). Por su parte, desde el inicio de *MaBinti wa África*, los propósitos y necesidades formulados por Máximo en la novela —retomando su discurso sobre ‘ser lo que somos’— se reflejan en un contraste con la realidad histórica denunciada, contra la cual se alzan las voces de resistencia: «Por ser lo que soy/ mi voz quieren apagar,/ [...] mientras tenga vida, lucharé» (Son Prietas, 2023). El colectivo musical en torno al dúo Las Prietas —nombre que, por sí solo, afirma una postura de negritud femenina— toma la palabra para reivindicar identidades afro-femeninas específicas, construidas a partir de las complejas experiencias de ser negra y estrechamente ligadas a la música y, en particular, a los tambores. Así lo expresan con claridad las letras: «Al ritmo del bombo,/ de tambores, al son de cánticos/ [...] sobrepasando los estereotipos» (Son Prietas, 2023). La estereotipia, junto con estrategias como la invisibilización y la negación del pasado africano, constituye una forma central del racismo institucional entendido como violencia simbólica, que ha fomentado históricamente un sistema de exclusión y discriminación en Colombia (Maya, 2009, 220), contra el cual estas raperas se hacen oír. Desde esta centralidad de lo musical —entre tambores y cantos— en los procesos de autodefinition, puede trazarse un puente hacia *Changó, el gran putas*, donde la palabra literaria se entrelaza aún más con la sonoridad africana para configurar un relato vivo, en el que canto, ritmo y narración se funden. En esta novela, compuesta por cinco partes

estructuradas como sagas, la interrelación entre literatura —oral y escrita—, sonoridad y memoria musical constituye el eje estructural y expresivo desde el cual se negocia la imagen de ‘lo que somos’. La obra recurre a diversas estrategias intermediales e incorpora múltiples formas propias de las tradiciones corp-orales afrodescendientes, haciendo de la escritura una trasposición del universo sonoro africano y afroamericano. Así, la música vuelve no solo a aparecer como referente temático, sino como principio organizador del discurso, dotando al texto de un carácter polifónico y performativo.

La primera saga, «Los orígenes», se abre con un extenso canto épico de cuarenta páginas dedicado a «la tierra de los ancestros», en el que el *babalao* Ngafúa invoca a los grandes Orichas —como Changó, cuya maldición es presentada como origen de la esclavización de innumerables personas, aunque siempre con la previsión de su futura liberación— y despide a las mil cien tribus africanas, cuyos miembros han sido condenados a la esclavitud y serán transportados al Nuevo Mundo. En este contexto de relaciones intermediales, sobresale «la dimensión ritual de la lírica, frente a la dimensión puramente ficticia de la narrativa» (Badía, 2022, 344), de modo que lo musical sirve para plasmar las realidades históricas de forma ritualizada mediante las palabras cantadas por Ngafúa. Como mediador entre lo mítico y lo histórico —reconocido por su conocimiento del pasado—, Ngafúa mantiene una relación inseparable con el tambor, traduciéndose en numerosas referencias intermediales de diversas formas. En el «Canto a Changó, Oricha fecundo», su invocación reactualiza la exigencia de escuchar la voz colectiva vinculada a la sangre derramada: «¡Oye, oye nuestro canto! [...] nuestra voz! ¡El tambor ahogado en la sangre / habla a los primeros padres!» (Zapata Olivella, 2010b, 70). Ngafúa ruega a la deidad la fuerza expresiva de «la danza / el canto / la música» y del instrumento: «préstame tu ritmo [...] acomoda aquí tu voz tambor» (Zapata Olivella, 2010b, 71). En el capítulo «La trata», el tambor reaparece como omnipresente resonancia lejana y eco simbólico del sufrimiento: «El distante, invisible, presente acoso de los tambores» (Zapata Olivella, 2010b, 97). Incluso llega a asumir funciones narrativas,

gracias a una trasposición intermedial, al relatar el comercio esclavista antes de la travesía atlántica: «Todavía los tambores continúan anunciando la venta de los esclavos» (Zapata Olivella, 2010b, 117). Consciente de su poder comunicativo, la tripulación del barco esclavista le entrega a Ngafúa un instrumento inservible —un gesto cargado de violencia simbólica, destinado a anular su capacidad expresiva y acallar la voz colectiva que él encarna— antes de colgar su cuerpo en lo alto del mástil: «El capitán entregó a Ngafúa un tambor roto» (Zapata Olivella, 2010b, 135).

La segunda saga, «El muntu americano», ambientada en Cartagena, principal puerto negrero colonial, se articula como un despertar simbólico del individuo afrodescendiente conceptualizado como *muntú*, en paralelo con el final del poema «Canto mágico» de Ramírez, donde se llama a recordar a sus descendientes mediante una «voz abuela: / ¡Despertad! / Hijos y nietos del muntú» (Ramírez, 2010, 136). En la novela, el parto complicado de Potenciana Biojó se representa como una cesura marcada por una musicalidad mitológica, integrando nuevamente la dimensión sonora como estrategia intermedial. Versos entonados, incrustados en el cuerpo narrativo, prefiguran la llegada del líder histórico Benkos Biohó, cuyo nacimiento destaca por su resonancia colectiva: «Entonces fue cuando resucitaron los tambores. Tocan hondo y fuerte, jamás nunca antes escuchados con tanto brío» (Zapata Olivella, 2010b, 156). Las celebraciones inquietan al jesuita Pedro Claver, figura histórica ambigua: aunque oficialmente reconocido por su defensa de los esclavizados, interviene alarmado ante rituales que escapan al control eclesiástico y desafían abiertamente la doctrina cristiana mediante su espiritualidad africana. En estos ritos, que responden a las dos variables de alteridad señaladas, se recurre, además de a una religiosidad sistemáticamente negada, al uso del yoruba, lengua que reactiva clandestinamente la correspondiente memoria musical: «Bailan y ríen cantando con palmoteo: ¡Achini má [...]!» (Zapata Olivella, 2010b, 157). Otro narrador-personaje, Pupo Moncholo, establece mediante su canto e instrumento ciertas semejanzas con los juglares y se autodefine como «el hombre del tambor brujo» (Zapata Olivella, 2010b, 188). El ya abordado embrujo por los

tambores, traducido en resistencia, se evidencia en la escena ritual donde un grupo de esclavizados —descritos como cuerpos poseídos— danza desenfrenadamente alrededor de un babalao que marca el ritmo, celebrando el nacimiento. «Comprendiendo que estaban embrujados por el tambor» (Zapata Olivella, 2010b, 158), Claver intenta confiscar el tambor en una prolongada lucha, pero este siempre regresa a manos del babalao, como si resistiera ser silenciado.

Una vez más, destaca el empleo de la evocación como estrategia intermedial implícita, al sugerirse en el texto la atmósfera ritual generada por la música de tambor y canto, con sus efectos afectivos sobre los lectores, cargando estos símbolos de múltiples niveles de significado.

Finalmente, Claver rompe el tambor, acto de fuerte carga simbólica que provoca que «las diablas vuelven a su forma humana y se echaron a correr» (Zapata Olivella, 2010b, 158), aunque los redobles resurgen en otros espacios. La escena, que sugiere la imposibilidad de silenciar los tambores, introduce una crítica velada a la imagen pública del santo. Desde la teoría sobre las políticas de la intermedialidad en literaturas poscoloniales, las prácticas intermediales y las formas simbólicas invitan a los lectores a cuestionar las estructuras de poder que regulan las prácticas culturales y mediáticas en cada contexto histórico (Neumann, 2015, 427). El tambor y su destrucción funcionan como símbolos de la comunicación reprimida, denunciando la prohibición de la circulación de una memoria colectiva. Este gesto se convierte en un acto políticamente crucial que impulsa una revisión crítica de las versiones históricas dominantes y una resignificación política de las prácticas misioneras.

Finalmente, en la quinta saga, «Los ancestros combatientes», las narraciones sobre los movimientos sociales por la libertad y la redención de la diáspora afrodescendiente se extienden por el continente americano, con énfasis en la historia de resistencia en Estados Unidos. Esta parte rinde homenaje a movimientos emancipatorios como el liderado por Agne Brown, en un contexto marcado por múltiples violencias estructurales: desde las cruces del Ku Klux Klan hasta el persistente racismo

institucional del siglo XX. Guiada por una voz ancestral, la protagonista ficticia enfrenta el terrorismo supremacista y la exclusión sistémica, mientras el texto desenmascara la ideología segregacionista con una alusión intertextual a un cantar bíblico, transformado en canto antirracista inscrito en el relato. Esta resignificación intermedial activa una contramemoria lírico-musical que renegocia las políticas culturales y las identidades afrodescendientes:

Los predicadores racistas buscaban en las Sagradas Escrituras algún versículo que les revele el oculto prejuicio de su Dios y lo hallarán: ‘Desde el comienzo los hijos de Noé fueron separados...’. Aceptamos el reto:

¡Oh hijas de Jerusalén, negro soy! (Zapata Olivella, 2010b, 571).

Este inicio de una reescritura subversiva de los versículos 5 y 6 del *Cantar de los Cantares*, integrada en una obra donde la musicalidad estructura la narración y amplifica su resonancia, establece vínculos interartísticos con determinados poemas y, especialmente, con las letras de las tres canciones señaladas de rap contemporáneo. En este sentido, la exclamación ‘Negro soy’ reafirma una identidad cultural afrodiáspórica particular, posicionando a los sujetos como agentes con voz propia, arraigados en una ancestralidad que la novela articula detalladamente y que los textos líricos, tanto escritos como musicales, prolongan hasta el presente. En principio, esta afirmación dialoga intertextualmente con el poema «Negro soy» de Artel, que abre su poemario de 1940, considerado el primer manifiesto de una identidad afrocolombiana conscientemente expresada al articular una memoria que atraviesa siglos. Sus versos iniciales, al igual que ambas novelas de Zapata Olivella, nombran y procesan el sufrimiento comunitario: «Negro soy desde hace muchos siglos. / Poeta de mi raza, heredé su dolor» (Artel, 2010, 49).

El yo poético, como en los personajes del escritor de Lorica, se construye desde lo individual y lo colectivo: «El hondo, estremecido acento en que trisca la voz de los ancestros, es mi

voz» (Artel, 2010, 49). Ferrer (2010, 15) subraya aquí una identidad no solo étnica sino histórica, donde pasado y presente se entrelazan, vínculo que adquiere centralidad en el canto incrustado en el texto narrativo y su juego intertextual con la Biblia. Al sustituir ‘morena’ por la propia piel negra, el verso «No me juzguéis por mi piel negra / sobre ella se ha posado el sol» (Zapata Olivella, 2010b, 571) desplaza el eufemismo bíblico hacia una afirmación directa de negritud. Desde esta autoafirmación que desafía el juicio externo, el sol deja de ser estigma y se resignifica como fuente de identidad histórica y resiliencia, como en «Canto mágico» de Ramírez, donde el cuerpo del yo femenino es orgullosoamente «tambor dorado / curtido de soles» (2010, 135), reclamando una representación activa, que interpela la mirada ajena y exige su transformación. La misma reivindicación resuena en «Soy negra», de la poeta palenquera Cásseres: «¡Qué hermosa es tu negrura!, / brilla como el sol, vos sed una negra / preciosa de cuerpo» (2010a, 437). Al igual que en los versos reformulados por Zapata Olivella, el poema incorpora referencias bíblicas: en un diálogo breve, una hija desmotivada por el racismo escolar —la llaman «negrita»— recibe la respuesta de su madre: «negra soy yo, / negro es Jesucristo / y negra es mi generación» (Cásseres, 2010a, 437), resignificando la vivencia dolorosa del neorracismo desde un posicionamiento identitario actualizado y colectivo. Al igual que las novelas, aborda así, además del recurrente tópico de la esclavización como origen de los males actuales, el «florecimiento de un neorracismo como marca social» (Valero 2015: 14). Aludiendo a las viñas descuidadas del hipotexto bíblico y jugando con la ascendencia común desde una misma madre, el cantar reescrito por Zapata Olivella denuncia las desigualdades provocadas precisamente por ese racismo cotidiano, aún vigente en múltiples formas: «¡Por mi piel negra se olvidaron / de darme mi propio predio!» (2010b, 571). Esta respuesta lírica actualiza y radicaliza el imaginario original: mientras el texto bíblico asocia la morenez al trabajo forzado y la marginalidad, estos versos evidencian las consecuencias estructurales del racismo contemporáneo —despojo, exclusión y negación de derechos.

El fenómeno de la transmedialidad también puede manifestarse a nivel de contenido, cuando ciertos temas migran entre distintos medios (Wolf, 2015, 392). Vínculos concretos entre los textos poéticos —uno de ellos incrustado en una novela— y letras musicales sobresalen en la canción *MaBinti wa África*, que recupera y reformula la proclamación estética y política de la negritud como celebración de la memoria corp-oral. No se trata solo de aceptar el cuerpo femenino negro, sino de celebrarlo, como expresan versos como «Puedes admirar el color de mi piel» o su proyección colectiva: «Admira el color de nuestra piel/ debes venir a vivirla para poder entender» (Son Prietas, 2023). Frente a los versos poéticos en la novela de Zapata Olivella, el imperativo de admirar desplaza al acto de juzgar, de raíz bíblica, resignificando el color de piel desde una mirada orgullosa, afectiva y afirmativa del sujeto afro-femenino, como también ocurre en los poemas de Grueso, Ramírez y Cásseres. En *N-E-G-R-O*, Ninho reivindica la identidad afrodiáspórica desde un cuerpo masculino, celebrando la belleza de su piel al explicitar el «orgullo que siento por mi color» y vinculándola también al sol, esta vez como elemento frente al cual se afirma su fortaleza: «Tengo una piel hermosa, oscura y fuerte, resistente al sol» (2021). Al transformar la marca de alteridad en signo de resiliencia frente al tiempo, invierte asimismo los estigmas, interpelando directamente a quien envidia esa condición: «Envidias mi piel como con 90 años lucirá divina» (Ninho, 2021). Del mismo modo, en *MaBinti wa África*, se enfatiza la resiliencia ante los contratiempos, precisamente gracias a la diferencia corporal adscrita, que hace deseable al sujeto femenino desde quienes no comparten esos rasgos: «Negra resiliente, rasgos diferentes / Soy lo que desean a escondidas» (Son Prietas, 2023). La lógica discursiva en torno a la afirmación «ser negra es el verdadero truco» (Son Prietas, 2023) dialoga con las letras del grupo palenquero, al argumentar la voz femenina: «Yo soy negra/ Porque me considero una palenquera neta» (Kombilesa Mi, 2019). En combinación con el juramento que sigue —«y nunca olvidaré mi identidad»— enlaza con el texto paradigmático de la identidad afrofemenina en Colombia, «Negra soy» de Grueso, donde la voz exige ser nombrada explícitamente como negra, haciendo de lo

más oscuro una metáfora de resplandor: «Yo soy negra como la noche» (2010, 158). Al igual que las demás voces examinadas, este yo poético busca superar formas persistentes de discriminación —metaforizadas en «ese yugo esclavista que por siglos nos aplastó»— al recordar una ascendencia que porta «una historia pa’ contá / que rompiendo sus cadenas / alcanzó la libertá» (Grueso, 2010, 158). Un acto comunicativo, memorístico y performativo recorre todos los textos analizados: la narración de esa historia mediante recursos intermediales. La herencia del dolor acumulado por siglos, abordada a nivel literario profundamente tanto por Artel y Zapata Olivella como por las tres poetas, encuentra un eco en los versos rapeados, que enfatizan la inscripción en el cuerpo de la mujer afrocolombiana: «Esta espinita en el corazón / que me recuerda lo mucho / que duele llevar la historia de un pueblo tatuada» (Son Prietas, 2023).

En este sentido, Ninho, en *N-E-G-R-O*, denuncia que la versión oficial de la historia ha sido manipulada y distorsionada, lo que hace necesario reescribirla desde la perspectiva del colectivo afrodescendiente y sus ancestros. Así lo expresa al rechazar una «filosofía errada»: «No soy descendiente de esclavos, camaradas / Yo soy descendiente de personas que fueron esclavizadas» (2021). De este modo, combate la naturalización de la esclavitud como una condición de origen, que pretendía fijar a las personas negras en una identidad pasiva dentro del sistema esclavista, anulando toda posibilidad de rebelión. En paralelo, la voz poética de Grueso también enfatiza que los antepasados esclavizados se rebelaron precisamente contra esa supuesta condición natural para conquistar la libertad: «A sangre y fuego rompieron, / las cadenas de opresión» (2010, 158).

Volviendo a Artel y su poema «Negro soy», la afirmación de su identidad afrodescendiente se realiza mediante una «estrategia poética [...] basada] en símbolos sonoros y en el sentido del oído» (Ferrer, 2010, 15). Así, otro paralelismo se manifiesta en la dimensión afectiva musical que atraviesa los textos de todos los autores, donde las emociones se transmiten no solo por medio de la voz, sino, sobre todo, a través del omnipresente instrumento de percusión: «Y la emoción que digo ha de ser pura en el bronco son

del grito y el monorrítmico tambor» (Artel, 2010, 49). Esta dimensión corp-oral alcanza su expresión plena en *MaBinti wa África*, donde el yo articulado ha sido socializado desde la infancia con el sonido del tambor, que encarna la conexión emocional con la memoria y la tierra ancestral: «Crecí escuchando el sonido / de todos los tambores de mi África» (Son Prietas, 2023).

Conclusiones

En las relaciones intermediales entre literatura y música, la dimensión sonora —y en particular el uso del tambor— se revela como clave para comprender no solo la forma, sino también el sentido profundo de los textos afrocolombianos. Todos los textos analizados comparten un impulso narrativo que resignifica la memoria de lucha y liberación ancestral mediante combinaciones de palabra, ritmo y corporalidad, como formas de afirmación identitaria. La literatura afrocolombiana publicada desde el siglo XX cumple así una doble función: actúa como medio de memoria que incorpora elementos musicales, y a la vez ofrece motivos poéticos y políticos que reaparecen en letras de canciones actuales. Por ello, la música no es un mero acompañamiento, sino un componente central para interpretar la continuidad expresiva, afectiva y cultural que atraviesa estas obras y sostiene la construcción de las identidades culturales afrocolombianas.

Bibliografía

ARTEL, Jorge. (2010) *Tambores en la noche*. Bogotá. Ministerio de Cultura. (Libros)

BADÍA FUMAZ, Rocío. (2022) «La poesía en la canción popular actual». *Pasavento*. 10. 2. 339-358

CAMARERO, Jesús. (2008) *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona. Anthropos

CAMARGO, Blanca y Alain Lawo-Sukam. (2015) «San Basilio de Palenque (Re)visited». *Afro-Hispanic Review*.34.1. 25-45

CÁSSERES ESTRADA, Solmery. (2010a) «Soy negra». *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Alfredo Ocampo Zamorano y Guiomar Cuesta Escobar (eds.). Bogotá. Ministerio de Cultura. 437.

CÁSSERES ESTRADA, Solmery. (2010b) «Adiós Chambacú». *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Alfredo Ocampo Zamorano y Guiomar Cuesta Escobar (eds.). Bogotá. Ministerio de Cultura. 438.

ERLL, Astrid. (2016) «Vorwort». *Musik als Medium der Erinnerung*. Lena Nieper y Julian Schmitz (eds.). Bielefeld. Transcript. 9-10.

FERRER RUIZ, Gabriel. (2010) «La edificación de la poesía con imágenes sonoras en Tambores en la noche». *Tambores en la noche*. Jorge Artel. Bogotá. Ministerio de Cultura. 11-42.

GRUESO, Mary. (2010) «Negra soy». *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Alfredo Ocampo Zamorano y Guiomar Cuesta Escobar (eds.). Bogotá. Ministerio de Cultura. 157- 158.

HALL, Stuart. (2010) *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán. Envión editores.

JULIO DÍAZ, Ayleen. (2009) «La construcción de lo afro en la poética de Jorge Artel». *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. 9. 95-106.

KOMBILESA MI. (2019) No más discriminación.
https://www.youtube.com/watch?v=9_3q4f2t6tQ.

MAYA RESTREPO, Adriana. (2009). «Racismo institucional, violencia y políticas culturales». *Historia Crítica* .1. 39E. 218-245.

MOMPOSINA, Toto la, (1999) *Chambacú*.
<https://www.youtube.com/watch?v=Tgt7xydGaNM>

NEUMANN, Birgit. (2015) «Intermedial Negotiations: Postcolonial Literatures». *Handbook of Intermediality. Literature. Image. Sound. Music*, Gabriele Rippl (ed.). Berlin: DeGruyter. 427-440.

NINHO, Robe L. (2021) *N-E-G-R-O.*
<https://www.youtube.com/watch?v=kFpfjKyH0qc>

OCAMPO ZAMORANO, Alfredo y Guiomar Cuesta Escobar. (2010) «Experiencia de mujeres poetas afrocolombianas». *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Bogotá. Ministerio de Cultura. 11-67.

RAMÍREZ, María-Teresa. (2010) «Canto mágico». *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Alfredo Ocampo Zamorano y Guiomar Cuesta Escobar (eds.). Bogotá. Ministerio de Cultura. 135-136.

ROJAS BLANCO, Catalina. (2021) *Las Almanegras: Trazando caminos de territorialidad en la poética afrofemenina colombiana*. Knoxville: University of Tennessee / TRACE.

SON PRIETAS. (2023) *MaBinti wa África.*
<https://www.youtube.com/watch?v=W8DwYca2eF4>

VALERO, Silvia. (2015) «Literatura y afrodescendencia: identidades políticas en la literatura afrolatinoamericana del siglo XXI». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 41. 81. 9-17.

WOLF, Werner (2015). «Literature and Music: Theory». *Handbook of Intermediality. Literature. Image. Sound. Music*, Gabriele Rippl (ed.). Berlin: DeGruyter. 459-474.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. (2010a) *Chambacú, corral de negros*. Bogotá. Ministerio de Cultura.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel. (2010a) *Changó, el gran putas*. Bogotá. Ministerio de Cultura.