

Homann, Florian. "Entre son y palabra poética: el bullerengue como dispositivo intermedial de reivindicación afrocaribeña en las dinámicas sincréticas del Atlántico Negro". *Anclajes*, vol. XXX, n.º 3, septiembre-diciembre 2026, pp. 79-96.

<https://doi.org/10.19137/anclajes-2026-3035>

ENTRE SON Y PALABRA POÉTICA: EL BULLERENGUE COMO DISPOSITIVO INTERMEDIAL DE REIVINDICACIÓN AFROCARIBEÑA EN LAS DINÁMICAS SINCRÉTICAS DEL ATLÁNTICO NEGRO¹

Florian Homann

Universidad de Münster, Alemania

fhomann@uni-muenster.de

ORCID: [0000-0001-5238-1923](https://orcid.org/0000-0001-5238-1923)

Fecha de recepción: 18/02/2026 | **Fecha de aceptación:** 12/03/2026

Resumen: El bullerengue, manifestación cultural-musical caribeña de raíces africanas, constituye un dispositivo intermedial de reivindicación afrocaribeña en el marco de las dinámicas híbridas y sincréticas del Atlántico Negro. Desde un enfoque interdisciplinario que combina estudios de intermedialidad, teorías de la hibridez afrodiaspórica y perspectivas de la memoria performativa, se examinan textos literarios y musicales del Caribe colombiano en diálogo con estos bailes cantados. Los análisis textuales y contextuales revelan cómo el bullerengue, en su dimensión ritual y corp-oral, articula poesía, música y cuerpo como medios de memoria y resistencia antirracista. La

¹ Este artículo es un resultado de M+PoeMAS, "Mucho más que poemas. Poesía para más gente y poéticas de la canción", proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2024-158927NB-I00), coordinado en la Universidad Nacional de Educación a Distancia 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), Estrategia de Sostenibilidad 2023, Comité para el Desarrollo de la Investigación UdeA, Medellín.



construcción de la afrocolombianidad en pioneros intelectuales como Jorge Artel y Manuel Zapata Olivella se nutre de esta expresión cultural, que reaparece en las poéticas contemporáneas de Solmery Cásseres Estrada y Kombilesa Mi. Así, el cuerpo afrofemenino emerge en el bullerengue como un archivo vivo de continuidad cultural que resignifica el pasado y proyecta identidades afrodescendientes translocales en clave performativa.

Palabras clave: Afrodescendientes; Bullerengue; Memoria colectiva; Literatura del Caribe; Música.

*Between Sound and Poetic Word: Bullerengue as an Intermedial
Device of Afro-Caribbean Vindication amid the Syncretic Dynamics
of the Black Atlantic*

Abstract: Bullerengue, a Caribbean cultural-musical expression of African roots, functions as an intermedial device of Afro-Caribbean affirmation within the hybrid and syncretic dynamics of the Black Atlantic. Drawing on an interdisciplinary framework that combines intermediality studies, theories of Afro-diasporic hybridity, and approaches to performative memory, this study examines literary and musical texts from the Colombian Caribbean in dialogue with these sung dance traditions. Textual and contextual analyses reveal how bullerengue, through its ritual, corporeal, and oral dimensions, articulates poetry, music, and the body as interconnected media of memory and anti-racist resistance. The construction of Afro-Colombian identity by pioneering intellectuals such as Jorge Artel and Manuel Zapata Olivella draws on this cultural expression, which resurfaces in the contemporary poetics of Solmery Cásseres Estrada and the lyrics of Kombilesa Mi. Bullerengue thus emerges as a living archive of cultural continuity, with the Afro-feminine body re-signifying the past and projecting translocal Afro-descendant identities through performance.

Keywords: People of African Descent; Bullerengue; Collective Memory; Caribbean Literature; Music.

*Entre o som e a palavra poética: o bullerengue como dispositivo
intermedial de reivindicação afro-caribenha nas dinâmicas sincréticas
do Atlântico Negro*

Resumo: O bullerengue, manifestação cultural-musical caribenha de raízes africanas, constitui um dispositivo intermedial de afirmação afro-caribenha no âmbito das dinâmicas híbridas e sincréticas do Atlântico Negro. A partir de uma abordagem interdisciplinar que articula estudos de intermedialidade, teorias da hibridade afrodiaspórica e perspectivas da memória performativa, examinam-se textos literários e musicais do Caribe colombiano em diálogo com essas tradições de dança cantada. As análises textuais e contextuais revelam como o bullerengue, em sua dimensão ritual e corp-oral, articula poesia, música e corpo como meios de memória e resistência antirracista. A construção da afrocolombianidade por intelectuais pioneiros, como Jorge Artel e Manuel Zapata Olivella, nutre-se dessa expressão cultural, que ressurge na poética contemporânea de Solmery Cásseres Estrada e nas letras de Kombilesa Mi. O bullerengue emerge, assim, como um arquivo vivo de continuidade cultural, no qual o corpo afro-feminino ressignifica o passado e projeta identidades afrodescendentes translocais em chave performativa.

Palavras-chave: Afrodescendentes; Bullerengue; Memória coletiva; Literatura caribenha; Música.

Introducción

El Caribe como espacio acuático atlántico es conocido por su diversidad artística-musical y la influencia de diferentes culturas, particularmente las de raíces africanas. En diversas manifestaciones afrodiaspóricas, el omnipresente tambor construye el puente fundamental entre son y palabra. Al emplearse desde los escritores pioneros de la expresión identitaria de afrocolombianidad ciertas estrategias intermediales de tipo música en la literatura (Wolf 467), se consolida una extraordinaria continuidad cultural desde tradiciones musicales ancestrales hasta las poetas y los artistas de hoy que incorporan un cierto tipo de poesía comprometida en su obra. Las funciones centrales de múltiples conexiones y entramados intermediales pueden observarse desde Jorge Artel (Cartagena de Indias, 1909-1994), quien fue el primero en formular públicamente una noción de identidad afrocolombiana —aún desde la categoría de negro, pues el concepto de afrodescendencia no existía entonces como horizonte consciente— en la literatura e integró la estructura de la canción en sus textos poéticos, anticipando en la primera mitad del XX esta musicalidad que Alfredo Ocampo Zamorano y Guiomar Cuesta Escobar, los compiladores de la principal antología afrocolombiana de autoría femenina, identifican como rasgo distinguido en la poesía escrita, al subrayar la importancia de “la estructura rítmica musical del poema”, destacado “elemento poético, por cuanto representa una de las claves más importantes que identifican el aporte de la poesía afrocolombiana” (16).

Manuel Zapata Olivella (Lorica, 1920–2004), si bien fue más activo en la narrativa ficcional y ensayística —aunque incorporó múltiples elementos poéticos en sus escritos—, consolidó las bases para comprender determinados aires musicales de raíz africana como expresiones de resistencia (Maddox 137), presentes desde los siglos de la esclavización y que funcionan durante más de cuatro siglos como medios de memoria y liberación durante y tras la travesía forzada de aproximadamente una decena de millones de personas a través del Atlántico.

En la contemporaneidad, autoras como Solmery Cásseres Estrada, nacida en 1966 en el Palenque de San Basilio, cerca de Cartagena de Indias —principal puerto colonial de la trata esclavista transatlántica— y reconocido como el primer pueblo libre de las Américas desde que la Corona española le otorgó el indulto correspondiente en 1713 (Ferrari 130), continúan esta labor de preservación de la memoria cultural afrodescendiente y de reivindicación de la afrocolombianidad, junto con la actualización performativa del bullerengue como práctica de resistencia. En el marco del giro hacia la revalorización de las aportaciones culturales africanas, impulsado por el paradigma multiétnico

instaurado a partir de la reforma constitucional de 1991 en Colombia (Ferrari 131), dicha libertad se representa y celebra hoy públicamente en lo que Ludmila Ferrari conceptualiza como una auténtica “performance of freedom” (121).

De manera análoga, varias agrupaciones fusionan músicas urbanas contemporáneas con músicas tradicionales de raíces africanas, en particular el bullerengue, cuyos “bailes cantados se generaron en el sincretismo de las culturas indígenas, hispana y africanas durante la colonización” (Gómez 179). El bullerengue, que reactiva performativamente la memoria afrodiaspórica y la resistencia histórica frente al racismo y la discriminación, constituye el eje de este análisis. En esta línea, sobresale la banda Kombilesa Mi, con sus nueve miembros también originarios del mismo Palenque, que, a través de su mezcla de diversos ritmos locales con el hip-hop, pone en escena el denominado “rap folclórico palenquero” (Santos s/p.).

A partir de ahí, esta aproximación persigue contestar a las siguientes preguntas de investigación. Para permitir poner en escena pública esta mencionada performance de libertad reivindicadora de los aportes culturales, ¿cómo dialogan las poéticas afrocolombianas actuales tanto con los textos escritos de los pioneros intelectuales como con las tradiciones musicales ancestrales para reactivar memorias y formas de resistencia en el presente? ¿Qué permite visibilizar un enfoque intermedial al analizar las relaciones entre poesía, música, danza y cuerpo como medios de memoria performativos en la lucha antirracista? Finalmente, resulta relevante preguntarse de qué manera las propuestas musicales recientes que fusionan rap y aires tradicionales —como el bullerengue— reactivan y ponen en escena la memoria y la resistencia afrodiaspórica como una contracultura del Atlántico Negro. Así, los análisis textuales proponen examinar la presencia del bullerengue no solo como género musical, sino como un dispositivo intermedial de memoria performativa, en el que poesía, música, cuerpo y territorio se articulan como formas actualizadas de reivindicación afrocaribeña.

Marco conceptual

En el ámbito de las relaciones intermediales, Werner Wolf (468), partiendo de la distinción clásica de tres fenómenos —1) la literatura en la música, 2) la música y la literatura y 3) la música en la literatura—, presenta el mapa tipológico existente de la intermedialidad como un marco teórico útil, si bien limitado por no incorporar plenamente factores dinámicos como los autores, los receptores o los contextos históricos. Al proponer diversas categorías de referencia explícita e implícita —como la evocación, la reproducción parcial y la imitación formal—, esta última resulta particularmente pertinente para analizar la estética específica

de los textos literarios que se aproximan al ámbito de la música sin renunciar por completo a su carácter verbal (Wolf 466-67).

Para analizar en concreto las relaciones entre textos poéticos y letras musicales resulta especialmente útil el modelo sistemático de Badía Fumaz, centrado en las conexiones entre poesía y canción. Entre los fenómenos que examina se encuentra, además de la intermedialidad extrínseca —observable entre un medio y otro—, la consideración de las letras musicales como textos literarios a nivel de intermedialidad intrínseca. Esta, incluyendo rasgos líricos, narrativos y dramáticos (Badía Fumaz 341-47), adquiere relevancia para analizar las correlaciones entre las composiciones de músicos actuales y la tradición escrita de textos poéticos del Caribe. Al estar mediadas por convenciones genéricas, las relaciones intermediales no solo condicionan la autoría y la performance de las obras, sino también su recepción y sus dimensiones socioculturales (Badía Fumaz 356), aspectos especialmente significativos en la poesía y la música afrocolombianas, entendidas como formas de memoria, resistencia y reivindicación cultural e identitaria.

Gilroy, al conceptualizar en *The Black Atlantic* las formaciones culturales de la diáspora africana como prácticas memorísticas de resistencia reivindicadora, las describe como una respuesta específica a la modernidad occidental, al tiempo que sostiene que estas contraculturas forman parte integral de dicha modernidad y operan como un mecanismo de crítica interna. Surgidas de la diáspora impuesta, estas manifestaciones transnacionales del Atlántico Negro emergen de la traumática experiencia histórica, así como de los intercambios forzados y voluntarios entre África, las Américas, el Caribe y Europa, articulados por la navegación, el comercio esclavista y las migraciones posteriores (Gilroy 17). En este marco, el sincretismo se reconfigura no como un simple mestizaje de elementos originales fijos sino como un proceso histórico conflictivo de interrelaciones continuas articulado a través de dinámicas fractales —“fractal patterns of cultural and political exchange and transformation” (15)—, desarrollado bajo condiciones de violencia, esclavitud y desposesión. Se trata pues de una rearticulación creativa de tradiciones africanas, europeas y americanas, mediante la cual las experiencias de esclavitud y racismo persistente se transforman en formas culturales híbridas, móviles, performativas y críticas, constituyendo así una estrategia duradera de supervivencia y resistencia afrodiaspórica. Como ejemplo central de estas contraculturas de la modernidad, Gilroy (72-81) subraya la importancia de lo que entiende por música negra como un ámbito transatlántico privilegiado en el que se inscriben y transmiten las memorias del terror esclavista, desafiando las jerarquías estéticas modernas. Destaca el rap como un género de circulación transnacional que, aunque fue gestado en el South Bronx a partir de la fusión y reconfiguración de diversas músicas de ascendencia africana con influencias caribeñas, encarna la hibridez de

elementos culturales diversos, articulando de manera lúdica e intermedial las conexiones transnacionales de la diáspora y desbordando los marcos nacionales de identidad (33-4). Al expandirse la cultura hip hop a otras regiones y arraigarse especialmente en Latinoamérica con características propias derivadas de nuevos sincretismos con ritmos tradicionales autóctonos, funciona en Colombia como un medio de memoria, resistencia y denuncia social, particularmente en contextos afrodescendientes (Moreno Tovar 214).

Desde la época colonial, en el marco de la compleja red de los palenques — asentamientos clandestinos de personas esclavizadas fugadas que funcionan como espacios de libertad desde el siglo XVI—, las contraculturas afrodiaspóricas en Hispanoamérica se desarrollaron en torno al concepto de cimarronaje, con el despectivo término cimarrón subvertido y resignificado como marcador de identidad hasta la actualidad (Moreno Tovar 193, Maya 235-36, Ferrari 135). Así, tanto la resistencia a la esclavización como la continuidad de conocimientos y cosmovisiones africanas —junto con las correspondientes performances de la memoria— se prolongan a través de lo que Adriana Maya conceptualiza como corp-oralidad: con este término compuesto, se refiere a modos de transmisión basados en el cuerpo y la oralidad que incluyen “la palabra, el gesto y el icono”, funcionando como soportes de memorias idólatras específicas y conformando una “gramática cultural de la gente africana” (235). Hasta hoy, dicha estrategia cultural continúa reactivándose frente a racismos institucionales, violencias estructurales y otros legados colonialistas persistentes, en el marco de la negociación de las políticas culturales de la diferencia en Colombia.

En esta línea, Lina del Mar Moreno Tovar, al examinar las “prácticas musicales de los pueblos afrodiaspóricos colombianos como parte de un horizonte acustemológico..., junto con las corp-oralidades asociadas”, no solo subraya el papel crucial que estas desempeñan para aprehender y explicar el mundo, sino que también destaca su centralidad como “soporte de la memoria, estrategia de resistencia y expresión de su agencia política”, en la medida en que constituyen “un campo en el que se desarrolla una profunda disputa por los sentidos de la experiencia histórica” (187). Así, las prácticas musicales y corp-orales funcionan como medios de memoria y reivindicación.

En Colombia, además del Pacífico, la población afrodescendiente predomina en la costa del Caribe (Moreno Tovar 196), con Cartagena y su entorno selvático —especialmente los Montes de María— como un espacio idóneo para el cimarronaje libertador, en el que surgieron múltiples palenques, de los cuales el único superviviente es San Basilio. Cada región con presencia notable de población afrodescendiente —en su amalgama histórica con otros grupos étnicos— alberga prácticas musicales distintivas que no solo encarnan la hibridez diaspórica subrayada por Gilroy (33), sino que funcionan, sobre todo, como

archivos vivos de memoria y reivindicación. Entre ellas, me centro en el bullerengue de la costa del Atlántico, que Ocampo Zamorano y Cuesta Escobar (36) consideran una de las formas musicales más relevantes del Caribe, con una influencia extraordinaria en el ritmo de la poesía escrita. En el contexto de las disputas por la memoria y con respecto a la mencionada acustemología —entendida como la articulación entre la acústica, en tanto prácticas de producción y percepción sonora, y la epistemología—, Moreno Tovar menciona de hecho el bullerengue como una de “las músicas y las corp-oralidades asociadas al baile” (196) frecuentemente vinculadas, a nivel transnacional, a las comunidades afrodiaspóricas en las Américas, junto con el blues, el jazz y el hip hop del ámbito anglófono, así como con la cumbia. Aunque centra su análisis principalmente en la voz dentro de estos bailes cantados, Claudia Gómez examina las “formas diversas de cantar bullerengue, conectadas a sus historias y contextos” (176), destacando cómo estas prácticas, de origen sincrético, cumplen funciones tanto de transmisión de la ancestral memoria comunitaria, preservada por tradición oral, como de adaptación de los conocimientos y valores colectivos a la contemporaneidad, especialmente a través de la improvisación.

De acuerdo con investigaciones recientes sobre la memoria colectiva, su continuidad solo es posible mediante la transmisión narrativa a través de cualquier medio, ya sea artístico, ritualizado, escrito u oral. Al realizarse esta articulación siempre desde los intereses del presente, la memoria se actualiza continuamente, reactivando los recuerdos y las experiencias del pasado. La consideración de los actos de recordar como altamente performativos, con el consiguiente énfasis en la agencia de los sujetos activos que los enactúan, ayuda, según Liedeke Plate y Anneke Smelik (3), a comprender la memoria y su representación en las manifestaciones artísticas de la cultura popular como procesos en constante transformación dinámica. Este proceso memorístico, fluido y en devenir, resulta crucial en la producción narrativa de las identidades actuales de los sujetos afrodiaspóricos. Estas identidades, asimismo cambiantes, se articulan en el marco de una lucha antirracista impulsada por un yo que recuerda con capacidad de actuar a nivel sociopolítico mientras se autodefine: “The notion of ‘performing memory’ ... involves agency. Perhaps memory is even an act of identity formation that serves to narrate and produce the self” (Plate y Smelik 3). En este contexto, Plate y Smelik (16-7) sostienen, bajo la premisa de los enfoques terapéuticos del trauma —según la cual el pasado permanece inscrito en el presente (11)—, que es posible hacer consciente y activamente memoria cultural y afrontar los traumas colectivos sin recurrir a la hostilidad. Así, en el ámbito afrodiaspórico, las experiencias históricas traumáticas de la esclavización y la discriminación se reactivan en numerosos casos de manera deliberada para enfrentarlas con el objetivo de transformar las

condiciones de la contemporaneidad y contribuir a la construcción de un futuro distinto, como revelan los siguientes análisis.

La música del bullerengue en la literatura de reivindicación afrocaribeña

De acuerdo con una noción refinada de la doble conciencia, propuesta por Du Bois y retomada por Gilroy, el intelectual y escritor Zapata Olivella² no solo reivindica desde el Caribe colombiano los valores de la híbrida cultura afrodescendiente, sino que revaloriza las estrategias de rearticulación cultural y subraya el papel sociopolítico de la música popular. En su obra más emblemática y monumental, *Changó, el gran putas* —fundamento de la identidad afrodiaspórica desde su publicación en 1983—, se narra, desde una concepción cíclica de la historia, más de 400 años de lucha, resistencia y sincretismo de los pueblos afroamericanos a través de un tipo de “novela total” (Maddox 129) estructurada en cinco partes. En esta construcción narrativa, la poesía, los tambores y la música —entre ellos el bullerengue— juegan un rol central. Ello permite observar fenómenos propios del tercer campo de las relaciones intermediales, denominado música en la literatura. Al caracterizarse el subtipo de referencia implícita denominado “word music” (Wolf 467) —un tipo de imitación formal en el que los textos literarios reproducen, por ejemplo, estructuras musicales como las formas de piezas cantadas—, toda la primera parte, concebida como un extenso canto épico sobre la travesía forzada a través del espacio del Atlántico Negro, puede clasificarse dentro de esta categoría.

En la segunda parte, titulada “El muntú americano” y ambientada mayoritariamente en la Cartagena del siglo XVII, el juglar “Pupo Moncholo, el hombre del tambor brujo” (Zapata Olivella 171) canta las hazañas de la comunidad, incluyendo el nacimiento y la infancia del mitificado líder cimarrón Benkos, “hijo de Potenciana Biohó” (155). A este personaje se le dedica, a modo de alabanza a una de las deidades más importantes de la mitología yoruba, un texto poético cantado, en cuyo final aparecen también las principales representantes femeninas de la tradición musical objeto central del presente análisis. Durante el intercambio coral —herencia africana estructural característica de estos bailes cantados (Gómez 179)—, estas voces conectan su celebración con los tambores:

² Si bien gran parte del trabajo de Zapata Olivella es anterior y su compromiso con el Sur Global es más profundo que el del estudioso británico, los conceptos de Gilroy pueden aplicarse adecuadamente a su obra multifacética y su concepción del “Nuevo Muntu” (Maddox 121), que además reconfigura la comprensión del mestizaje a favor de un mayor protagonismo de los elementos afro e indígenas invisibilizados anteriormente.

¡Abobó Elegba, nudo fuerte
reconoce a tu hijo
Benkos Biohó.

...

Y nos responden las cantadoras de bullerengue:
¡Sus pasos olemos en el tambor
su aliento habla en el bongó!

(Zapata Olivella 173)

Al presentarlas de este modo, el texto sitúa las funciones rituales del bullerengue ya en los primeros años de vida del personaje histórico, a finales del siglo XVI, y manifiesta asimismo su transformación en una forma artística de resistencia corp-oral durante la esclavitud, hoy reactivada en los homenajes literarios.

Wolf distingue la *word music* de la “verbal music” (466), que forma parte de las categorías de referencia implícita y se entiende como la descripción textual de la música en la obra, por ejemplo, mediante evocaciones detalladas de interpretaciones musicales. Ambos tipos están presentes en la novela, ya que se evocan múltiples performances en distintos estilos musicales. Entre ellos destaca el bullerengue, cuya práctica ritual, al articular cosmovisiones de raíz africana y propiciar el diálogo entre ancestros muertos y contemporáneos vivos, funciona como representación del conocimiento comunitario sobre las estrategias de resistencia cimarrona, nunca extinguidas pese a las muertes sufridas por los antepasados —a menudo en la lucha por la libertad, incluso mediante el suicidio—: esta transvital memoria cíclica continúa transmitiéndose en las prácticas culturales cuando “los difuntos abandonan el cementerio y, envueltos en sus sudarios, se confundían con los vivos en el bullerengue” (Zapata Olivella 338). De este modo, se convierte incluso en un rasgo distintivo en contextos de revoluciones políticas cuando, durante un motín en el “que el pueblo amotinado expulsó al gobernador de Cartagena” (Zapata Olivella 343), este estilo se afirma como emblema de reclamo de derechos y alzamiento de la voz: “Ahora podíamos andar por la noche sin la requisa de la ronda. El bullerengue de los negros alzados palmoteaba en todas partes” (Zapata Olivella 343).

Por otro lado, se evidencia que el sujeto afrofemenino —principal protagonista de los bailes cantados rituales (Gómez; Ocampo Zamorano y Cuesta Escobar)— tampoco permanece sin voz. Esto se observa, por ejemplo, en la irrupción performativa, en medio del alboroto revolucionario, de una mujer enviada por la diosa madre de la religión yoruba, ya no como objeto, sino como sujeto dotado de agencia: “Inesperadamente, cuando el bullerengue alborotaba la barriada, una mujer salta del fondo de mi tambor paralizando a los bailadores” (Zapata Olivella 351). Con énfasis en la sensualidad de su cuerpo, emergiendo “enviada por Yemayá” y creciendo a través de “sus movimientos de cintura hasta

sembrar un remolino de caderas” (351), asume un papel activo en la determinación de la vida comunitaria afectiva. Al haber sido enviada por esta crucial deidad africana, considerada reina del mar y protectora de la fertilidad, la familia y los pescadores, representa también la agencia de la figura maternal afrodescendiente en vínculo con el sincretismo cultural y religioso de los pueblos afroamericanos. Esto concuerda con la presentación general de África por parte de Zapata Olivella, no como un origen fijo ni como un paraíso perdido, sino como un espíritu mítico y dinámico, del que se deriva la concepción de la diáspora como un proceso en el que las rebeliones más conocidas se relacionan directamente con la oralidad, la performance y la música, concebida, al igual que en Gilroy, como una expresión performativa y no fija de la identidad, marcada por la doble conciencia (Maddox 137-41). En síntesis, en consonancia con esta idea de la música como medio de memoria central de la afrodíspora y expresión de su agencia, el bullerengue se consolida como emblema de la identidad afrocaribeña contemporánea, profundamente conectado con el Palenque (Ocampo Zamorano y Cuesta Escobar 36).

Anteriormente, también desde el Caribe colombiano, Artel —cuya obra, caracterizada por su extraordinaria musicalidad, es considerada por consenso crítico como una de las expresiones fundacionales de dicho sentido de pertenencia afrodíaspórica y ejerció una decisiva influencia en la producción literaria de Zapata Olivella— recurre en su poemario *Tambores en la noche*, publicado por primera vez en 1940, precisamente al imaginario alrededor de este instrumento y al ritmo propio del bullerengue, al que acompaña, entre otros ritmos sincréticos de raíz afrodescendiente. Así, configura una poética anclada en la sensibilidad corp-oral caribeña.

En el poema “Velorio del boga adolescente”, canto fúnebre dedicado a un joven remero y pescador, la voz articulada combina la escena íntima del velorio con la memoria colectiva inscrita en la cultura popular afrocaribeña y contrapone la rigidez del cadáver con la vitalidad sonora que congrega a la comunidad. La contemplación del cuerpo despierta recuerdos de su vida y de sus habilidades para animar la pesca —corroborando la estrecha relación entre la comunidad y esta actividad tradicional, unidas mediante Yemayá, orisha de los pescadores—, conectando su voz con la gente a través de la música: “Nadie alegrará con sus voces / las turbias horas de la pesca... / ¡Quién cantará el bullerengue!” (Artel 60). En su conjunto, el texto poético transforma lo luctuoso en un ritual afrocaribeño de conmemoración, en el que lo sagrado y lo festivo conviven, al tiempo que dignifica la dimensión cultural afrocolombiana mediante diversos elementos identitarios, como prácticas sociales, lenguaje popular, tambores y la presencia de ritmos de orígenes sincréticos, entre ellos el bullerengue, descrito por Gómez como “emoción y movimiento; lo que se canta con la voz está íntimamente ligado al sentir del cuerpo” (179).

En la pieza “Sensualidad negra”, mediante la exaltación estética y las imágenes sensoriales de una mujer —articuladas a partir del motivo del acarreo de agua—, se representa el cuerpo afrofemenino en clave celebratoria, como fuente de energía vital, armonía y musicalidad, asociado a elementos vegetales, instrumentos y ritmos caribeños. A través de imágenes en las que identidad corporal, musical y territorial se funden en una misma matriz afrocaribeña, se reactiva el registro musical cuando, entre elogios, humor coloquial y piropos de oralidad popular: “Los ardientes bogas / dicen cuando pasa / palabras tremendas: ... — ¡Repare en el movimiento / de bullerengue que lleva!” (Artel 66). De este modo, y en consonancia con la afirmación de que “[l]as letras del bullerengue están llenas de dichos populares” (Gómez 181), esta articulación intermedial por Artel entre música, poesía y oralidad vincula el cuerpo afrofemenino con esta tradición comunitaria en la que lo femenino se funde con los ritmos del entorno cimarrón y desafía los prejuicios raciales. Por ello, aun desde una mirada masculina, esta celebración dignificadora puede leerse como un gesto político de reivindicación.

Esta mediación entre prácticas poéticas y significados socioculturales, que despliega la reafirmación identitaria mediante la glorificación del cuerpo afrofemenino en movimiento junto a los elementos musicales, culmina en el poema de título elocuente “Bullerengue”, que además está concebido exactamente con el mismo ritmo del estilo musical (Ocampo Zamorano y Cuesta Escobar 25). Puesto en escena musical en varias performances hasta hoy, el texto plantea desde el inicio la transformación metafórica del yo en el instrumento más emblemático y su conexión con la entrega amorosa al tú danzante: “Si yo fuera tambó, / mi negra, / sonara na má pa ti” (Artel 67). La metamorfosis del yo en diversos instrumentos establece el contacto intermedial entre música y poema a través de la *word music*, dado que “ya el tambor no es símbolo, sino que su música va integrada a los versos” (Ferrer 26). Al combinar los tambores además con instrumentos de raíces indígenas como las gaitas, representa también un sincretismo musical mediante el cual se articulan elementos sonoros y poéticos con los corporales, configurando así las identidades híbridas caribeñas. Las repeticiones insistentes y responsoriales, que reproducen la “estructura repetitiva usada en las canciones” (Ferrer 21), subrayan la exaltación del cuerpo afrofemenino, el cortejo amoroso y la danza como ritual de llamada y respuesta, características del bullerengue tradicional: los componentes eróticos-sensuales del baile, combinados con una actitud humorística, otorgan protagonismo y agencia a la mujer en el centro del baile (Gómez 179). Aquí, resulta relevante que, en el contexto palenquero, sin dejar de considerar el papel activo y creativo que desempeñan en la música y la danza, el bullerengue se cultiva como “un baile simbólico que introduce a las mujeres a la vida adulta, celebra la transición de la niña a la mujer” (Ocampo Zamorano y Cuesta Escobar 45), asociado a “un ritual de fertilidad” (36). Así, subraya la significancia de las alabanzas a la belleza y la

maternidad. De este modo, se reafirma la revalorización estética de la mujer afrocaribeña en el poema que articula el diálogo entre el sujeto masculino, que convoca y la mujer interpelada, quien, sin quedar reducida a un rol de objeto, accede también a un espacio de voz dentro de la tradición.

No obstante, en este momento de creación poética —primera mitad del siglo XX— dicha voz aún aparece mediada por la mirada masculina en el texto del más reconocido representante de la afrocolombianidad entonces y solo será plenamente enunciada, entrando al siglo XXI, por varias poetas afrofemeninas.

Canciones y poesía comprometidas del siglo XXI

Solmery Cásseres Estrada, una autora y activista proveniente de Palenque, suele crear sus poemas orientada por el mismo ritmo del bullerengue (Ocampo Zamorano y Cuesta Escobar 434), siguiendo la tradición corp-oral en su comunidad cimarrona. Su poema “Soy negra” reafirma la identidad afrocaribeña desde una perspectiva femenina, en continuidad con los esfuerzos previos de revalorización del término ya apropiado como autodenominación, frente a ciertos eufemismos, que tienden a atenuar o invisibilizar el empoderamiento político de los movimientos autodenominados negros: “Ahora me llaman *morena* / cuando negra soy yo” (Cásseres Estrada 437). A través de una escena dialógica entre una madre y su hija —discriminada y estigmatizada en la escuela por el color de su piel—, la segunda estrofa visibiliza el racismo cotidiano aún persistente a inicios del milenio y, al denunciarlo, muestra primero la experiencia de la doble conciencia. Retomando la noción de Du Bois, centrada en el doloroso conflicto de verse a sí mismo a través de los ojos de la sociedad dominante, Gilroy (111-24) la concibe como la tensión en la afrodiáspora entre la pertenencia nacional y la identidad afrodescendiente, marcada por la experiencia transatlántica, en las que las identidades híbridas y fluidas permiten, sin embargo, expresar y negociar esta complejidad. Así, el poema sigue con conectar estas reflexiones con la toma de conciencia de un cambio mental generacional y apela a que se efectúe como una más de las consecuencias a nivel nacional de la reforma constitucional desde la década de 1990 (Ferrari 131-35):

No te preocupáis
mija que negra soy yo,
negro es Jesucristo
y negra es mi generación.

(Cásseres Estrada “Soy negra” 437)

En línea con las estrategias culturales sincréticas promovido especialmente por Zapata Olivella —incluyendo lo que Maddox denomina “syncretic religious

traditions” (137)—, la voz emplea una resignificación de valores, símbolos y figuras centrales del cristianismo, operación que pone en primer plano la renovada alabanza estética de la corporeidad afrofemenina del Caribe:

¡Qué hermosa es tu negrura!,
brilla como el sol, vos sed una negra
preciosa de cuerpo,
diosa de cabello negro apretao.

(Cásseres Estrada “Soy negra” 437)

Esta coronación simbólica enlaza directamente con “Esa Palenkera” de Kombilesa Mi, paradigmático ejemplo de fusión entre rap y estilos tradicionales, cuya letra alaba al sujeto afrofemenino bailando en el centro al ritmo de los tambores: “Porque tú eres la diosa, / la que manda aquí / con el ritmo que te estoy trayendo” (Kombilesa Mi “Esa Palenkera”). Al declarar ese yo que trae el ritmo que proviene de la tierra del liberador Biohó, tan fecunda, “porque tiene bullerengue” (Kombilesa Mi “Esa Palenkera”), además de los otros aires característicos, nombra explícitamente ese estilo tan emblemático para el Palenque. En sus composiciones, el grupo —con voces raperas tanto masculinas como femeninas— integra de manera recurrente elementos centrales de la corporalidad cimarrona en el marco de su lucha antirracista de vocación comunitaria, articulando referencias al tambor y a cuerpos intergeneracionales en performance dentro de una fusión musical que enlaza el hip hop con estilos tradicionales autóctonos, todos marcadores de la identidad palenquera.

En el poema, al resignificar el término negrura, recuperar la memoria afrodiaspórica y reconocer la belleza del propio cuerpo —expresada también en el cabello crespo como marcador corp-oral del legado cimarrón (Homann 119)—, la voz materna guía a la hija en un proceso de reparación identitaria mediante el cual aprende a transformar los insultos racistas en un nuevo orgullo colectivo afrocaribeño. Como en las alabanzas de los cantos de llamada y respuesta del bullerengue, la niña termina no solo por aceptar sino por celebrar su pertenencia al proclamar: “soy una negra linda, / que viva mi generación” (Cásseres Estrada “Soy negra” 437).

Basada en esta reafirmación generacional y en continuidad con Artel —en particular con el gesto poético-político de poemas como “Sensualidad negra”, gracias al cual el cuerpo afrofemenino deja de ser objeto de desprecio para convertirse en fuente de orgullo de la belleza propia—, esta reivindicación de carácter reparador tiende un puente hacia las propuestas musicales contemporáneas de Kombilesa Mi. Este grupo reactualiza la tradición estética y política que, desde los escritores pioneros, se proyecta en nuevos lenguajes

sonoros y performativos inscritos en el archivo vivo e intermedial del bullerengue.

En la canción “No Más Discriminación”, los músicos invitan al oyente a su pueblo —descrito por Eduardo Santos, junto con otros aires, como “tierra de bullerengue [que] desde principios del milenio se ha vuelto también tierra fértil para el rap” (s/p.)— como un espacio simbólicamente configurado desde la igualdad y la convivencia, proyectando Palenque como un utópico horizonte libre de imaginarios racistas:

Una vez más,
te hago una invitación
a nuestra población,
donde la discriminación
la dejamos sin dirección:
No me importa tu color
ni tu religión.

(Kombilesa Mi “No Más”)

Por un lado, resulta relevante que Gilroy vincula la invocación de la utopía con las “politics of transfiguration” (37) con el fin de generar nuevos deseos cualitativos de relaciones sociales tanto dentro de la comunidad —y en cuanto a las formas unidas de resistencia— como entre el grupo y la sociedad dominante. Por otro, al considerar que la letra de la canción puede funcionar, en virtud de su intermedialidad intrínseca, como un texto poético —condensando su extraordinaria intensidad en breves versos líricos (Badía Fumaz 342)—, puede observarse también una relación extrínseca de tipo remedial, concretamente por intermediación (348), si bien de carácter indirecto y discursivo. En los casos de relaciones intermediales entre Kombilesa Mi y la poesía escrita, se manifiesta en la retomada de temáticas centrales, en un posicionamiento ético semejante y en una actitud comparable de poesía comprometida articulada en la música, al reaparecer en prácticamente cada canción los motivos recurrentes de la obra poética de Cásseres Estrada, como el sincretismo cultural mediante elementos religiosos en la rearticulación de una cosmovisión antirracista³, así como el impacto de la discriminación sufrida fuera de la propia comunidad.

En el poema “Soy negra”, el punto de partida es el agravio racista sufrido por la hija: “Mamá, mañana no iré / a la escuela porque me / dicen negrita” (Cásseres Estrada 437). En esta línea, los músicos —quienes suelen emplear la lengua

³ Mientras Cásseres Estrada y los escritores pioneros incorporan y entrelazan elementos religiosos de matriz africana y europeo-católica como parte constitutiva de una cosmovisión afrocaribeña sincrética, en la cita de la canción la referencia a la religión opera más bien como un mediador de igualdad, subrayando que el credo deja de ser un criterio de diferenciación en la construcción de un espacio comunitario inclusivo.

palenquera como sinécdoque de la identidad comunitaria en sus canciones (Santos s/p.)— denuncian las formas de violencia vinculadas a los distintos racismos —estructural, histórico y actual—, incluido el ámbito escolar público: “Los principales medios del racismo / son el lenguaje y la educación” (Kombilesa Mi “No más”)⁴. Esta denuncia enlaza directamente con el texto “¿Por qué discriminan al negro?” —cuyas estrofas la poeta concibió efectivamente en el ritmo del bullerengue—, que convoca, al igual que la letra de la canción, la continuidad de la lucha histórica en el presente: “Ayer luché por mi libertad / (...) / hoy lucho por mi color” (Cásseres Estrada “¿Por qué ...?” 436). Como eco de la persistencia del racismo entendido como forma de violencia cultural en instituciones educativas como la escuela, tematizada en la canción, este poema en particular prolonga la línea abierta por “Soy negra” al poner en escena una pedagogía antirracista de la autoestima —contestataria frente al insulto— desde el núcleo familiar, articulada mediante el diálogo y la interpelación filial. En este sentido, la pregunta inicial de un niño a su madre acerca de por qué es discriminado visibiliza la violencia verbal y activa una conciencia ligada a una reapropiación sincrética del vocabulario religioso y de los valores cristianos: “¿Por qué me discriminan mamá? / ¿Será porque no soy blanco? / Pero mira que peca’o” (Cásseres Estrada “¿Por qué ...?” 435). El agradecimiento del niño “por todos los dones que mi Dios me ha dao” le permite transformar los agravios recibidos —entre “Negro carbón”, “marimonda” e “imundo”— en un gesto de resignificación, convirtiéndolos en marcadores de una identidad orgullosamente anclada en las especificidades de la cultura popular afrocaribeña: “Escuchando frases insultantes / [...] Pero toíticas ellas me llenan de orgullo” (436).

Ese motivo del orgullo afrodescendiente palenquero, de carácter contestatario frente a las injurias racistas, encuentra un eco omnipresente, por intermediación, en las letras de Kombilesa Mi, siempre enfatizando la música tradicional, los tambores y el cimarronaje de líderes como Biohó. El estribillo, construido al modo de llamada y respuesta propio del bullerengue, de la canción “África Diverso Continente” expresa performativamente esto:

⁴ Con respecto al lenguaje como instrumento de poder, resulta relevante que Kombilesa Mi se expresen bilingüe en español y palenquero, el criollo del Palenque basado en un léxico de raíz africana. Además, Gilroy señala que la música afrodiaspórica desafía la razón occidental y la primacía del lenguaje en su definición excluyente de la modernidad, ofreciendo un medio alternativo para expresar lo que la palabra hablada o escrita no alcanza a comunicar de los traumas históricos.

Viene el coro de la canción que dice:
África diverso continente,
Tu corazón está en Palenque: ...
Primer pueblo libre está presente.

(Kombilesa Mi “África Diverso Continente”)

Al activarse aquí precisamente las dos narrativas que Ferrari identifica como recurrentes en la representación pública de Palenque —por un lado, el discurso celebratorio sobre el primer pueblo oficialmente libre del continente y, por otro, el predominante paradigma “Africa in America” (129)—, ambas son performadas por Kombilesa Mi tanto a nivel musical como a nivel poético en sus letras. A nivel musical, recurren a géneros representativos de la influencia cultural africana, fusionándolos al presentar el Palenque al mundo con sus palabras poéticas.

En su conjunto, las estrategias intermediales propias de la corp-oralidad (Maya 235), que combinan el uso de los tambores como medio de comunicación clandestino con la poesía oral y su puesta en escena musical, reafirman la dimensión identitaria, afectiva y performativa tanto de los textos poéticos como de los estilos musicales comunitarios en la transmisión del legado ancestral. De ahí puede concluirse que las letras de canciones que integran estos aires en su amalgama musical, al igual que los actos de recordar —orientados por los intereses presentes de sus ejecutores activos—, articulan pasado y presente y ponen en escena performativa la libertad cimarrona, en consonancia con lo que sostiene Gómez cuando afirma que “el bullerengue narra la historia de la comunidad afrocolombiana, cuenta lo que está pasando en ese momento; es un canto liberador” (179).

En resumen, a través de la literatura, con un sobresaliente protagonismo de la poesía comprometida, los intelectuales pioneros sentaron las bases para el reconocimiento de las contribuciones afrocolombianas a la cultura y la memoria nacionales, incorporando, entre otros elementos, la tradición músico-cultural del bullerengue. Este fundamento permite una performance de la libertad y el cimarronaje —en especial en el Palenque, simbólicamente central— a través de discursos, monumentos y, de manera decisiva, mediante medios artísticos en sus entramados intermediales. Así, la tradición cimarrona, sostenida tanto por las dinámicas del Atlántico Negro como por la corp-oralidad —que incluye la palabra oral y estilos musicales sincréticos con marcada impronta africana—, se continúa desde una perspectiva femenina y escrita por activistas y poetas como Cásseres Estrada y, a nivel musical-poético, por grupos como Kombilesa Mi, que enfatizan la dimensión intergeneracional y educativa. En los casos examinados, la intermedialidad no solo produce efectos estéticos sino también políticos, al articular memoria, identidad y lucha antirracista entre distintos medios —poesía, música e incluso danza—, lo que sitúa, en el bullerengue, el cuerpo afrofemenino en movimiento como matriz central de una expresión memorística performativa.

En conclusión, al reactivar experiencias históricas en el presente, estas prácticas artísticas contemporáneas permiten que el bullerengue funcione como un dispositivo intermedial que vincula poesía, música y cuerpo vibrante con el territorio de las comunidades afrodescendientes, convirtiéndose, gracias a las performances y prácticas corp-orales, en un archivo vivo fundamental de la memoria afrodiaspórica del Caribe, especialmente como forma contemporánea de resistencia. En este proceso, el cuerpo afrofemenino emerge no como objeto sino como sujeto dotado de agencia, encarnando simbólicamente la memoria, su transmisión, la continuidad cultural y la relación con el territorio ancestral. De manera comunitaria y performativa, se configura así una identidad afrocolombiana híbrida y translocal, conectada tanto con África como con tradiciones autóctonas, que permite reconfigurar la historia vivida y rearticular la conexión intercontinental en el presente de un sujeto que se enuncia con voz agencial y decolonial.

Referencias bibliográficas

- Artel, Jorge. *Tambores en la noche*. 1940. Ministerio de Cultura, 2010.
- Badía Fumaz, Rocío. “La poesía en la canción popular actual”. *Pasavento*, vol. 10, n.º 2, 2022, pp. 339-58, doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1672
- Cásseres Estrada, Solmery. “Soy negra”. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura, 2010, p. 437.
- Cásseres Estrada, Solmery. “¿Por qué discriminan al negro?”. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura, 2010, pp. 435-36.
- Ferrari, Ludmila. “San Basilio de Palenque”. *Orality, Identity, and Resistance in Palenque*. John Benjamins, 2017, pp. 121-45.
- Ferrer Ruiz, Gabriel. “La edificación de la poesía con imágenes sonoras en *Tambores en la noche*”. *Tambores en la noche*. Ministerio de Cultura, 2010, pp. 11-42.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic*. Harvard UP, 1993.
- Gómez, Claudia. “La Voz en el Bullerengue”. *Calle 14*, vol. 20, n.º 37, 2025, pp. 175–92, doi.org/10.14483/21450706.21863
- Homann, Florian. “Cimarrones, palenques y mitos fundacionales”. *Theory Now*, vol. 9, n.º 1, 2026, pp. 97–126, doi.org/10.30827/tn.v9i1.34743
- Kombilesa Mi. “No Más Discriminación”. 2019, https://www.youtube.com/watch?v=9_3q4f2t6tQ.

- Kombilesa Mi. “Esa Palenkera”. 2019,
https://www.youtube.com/watch?v=ygK_2PqHSdk.
- Kombilesa Mi. “África Diverso Continente”. 2025,
<https://www.youtube.com/watch?v=WVmVyfW6jI4>.
- Maddox, John. *Challenging the Black Atlantic*. Bucknell UP, 2021.
- Maya Restrepo, Adriana. “Racismo institucional, violencia y políticas culturales”. *Historia Crítica*, vol. 1, n.º 39E, 2009, pp. 218-45, doi.org/10.7440/histcrit39E.2009.11
- Moreno Tovar, Lina del Mar. “Sonidos de resistencia: música y memoria en las Colombias afrodiaspóricas”. *Revista de Historia de América*, n.º 169, 2024, pp.187–221, doi.org/10.35424/rha.168.2024.5800
- Ocampo Zamorano, Alfredo y Guiomar Cuesta Escobar. *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura, 2010.
- Plate, Liedeke y Anneke Smelik. *Performing Memory in Art and Popular Culture*. Routledge, 2013.
- Santos, Eduardo. “Kombilesa Mi: rap y resistencia en palenquero”. *SEMANA*, 25 febrero 2020, <https://www.semana.com/impresam/musica/articulo/kombilesa-mi-rap-y-resistencia-en-palenquero/80785/>
- Wolf, Werner. “Literature and Music: Theory”. *Handbook of Intermediality. Literature. Image. Sound. Music*. De Gruyter, 2015, pp. 459-74.
- Zapata Olivella, Manuel. *Changó, el gran putas*. 1983. Ministerio de Cultura, 2010.