

“UNTIL THE DRUM SPEAKS”: AMBIENTES ACÚSTICOS HISTORIZADOS EN
THE ARRIVANTS DE KAMAU BRATHWAITE

“UNTIL THE DRUM SPEAKS”: HISTORICIZED SOUNDSCAPES IN KAMAU BRATHWAITE’S *THE ARRIVANTS*

Odette CORTÉS LONDON

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: odettecortes@filos.unam.mx

Resumen

Este artículo propone que los ambientes acústicos historicizados tienen la capacidad de situar el lenguaje por medio de la fusión entre la palabra y la música. Este acto le otorga a la poesía la capacidad de convertirse en un sitio para la decolonización de la cultura, el lenguaje y el pensamiento. Al analizar tres *drum poems* en *The Arrivants* de Kamau Brathwaite, se busca enfatizar las tensiones que los ambientes acústicos en el lenguaje generan para crear redes sonoras que problematizan, por un lado, la relación entre el individuo y la colectividad, como parte de la estética que surge de la fragmentación, y, por el otro, el uso de la memoria, la historia y la mitología para ilustrar el pensamiento archipelágico característico de un imaginario transcultural. De esta manera, primero, el artículo explora la forma en la que el ambiente acústico se puede convertir en un vehículo para crear una cualidad histórica y mitológica en el lenguaje que preserva la memoria sin fijarla en un punto y, después, a partir del análisis de los *drum poems*, se busca destacar los diferentes procesos decoloniales (contra lectura, traducción y revaloración) que emplea Brathwaite en sus versos

Abstract

This paper proposes that historicized soundscapes can situate language by merging words and music, which can turn poetry into a site for the decolonization of the mind, language, and culture by introducing a range of cultural experiences as an act of creolization. Through the analysis of three drum poems in Kamau Brathwaite’s *The Arrivants*, the presence of these soundscapes highlights tensions within language that allow the poet to weave webs of sound, a process that, on the one hand, complicates the relationship between individuality and collectivity as part of an aesthetic effort that emerges from fragmentation and, on the other hand, creates a framework where memory, history, and myth are tied together as part of a narrative that illustrates archipelagic thinking in order to represent cross-cultural imagination. Thus, this paper examines how soundscapes in poetry can become vehicles that generate a historical and mythological quality as ways to access and preserve history without fixing it to a specific point in space and time. Through a close reading of the drum poems, these features foreground Brathwaite’s different decolonial endeavors through

para articular una versión afrocaribeña de la epopeya que representa los archipiélagos culturales.

counter-reading, translating, and reassessment of language to represent an Afro-Caribbean versioning of the epic as part of an extended cultural archipelago.

Palabras clave: *Kamau Brathwaite, Música y literatura, Poesía caribeña, Decolonización en el arte, Memoria colectiva, Memorialización*

Keywords: *Kamau Brathwaite, Music and literature, Caribbean poetry, Decolonization in art, Collective memory, Memorialization*

La presencia del ambiente acústico en el lenguaje poético introduce la capacidad de generar vínculos entre la mitología, la historia y la memoria para articular la continuidad cultural desde la fragmentación en la epopeya afrocaribeña *The Arrivants: A New World Trilogy* (1967-1969) de Kamau Brathwaite. Esta obra está compuesta por los libros *Rights of Passage* (1967), *Masks* (1968) e *Islands* (1969), los cuales relatan los viajes de la diáspora afrocaribeña a lo largo de cinco siglos. El sonido del tambor, presente en varios poemas en la obra, se convierte en una forma de establecer nexos entre diferentes voces en la epopeya multivocal. En este artículo propongo examinar el lenguaje como parte del ambiente acústico historizado en una selección de los llamados *drum poems* de Brathwaite, poemas en donde se entreteje el sonido del tambor con la palabra.¹ Como un elemento decolonial, el tambor, en el ambiente acústico, entreteje mitología, historia, memoria y continuidad en esta epopeya en donde la heroicidad comunitaria y multivocal reemplaza a la figura individual del héroe mitológico. Así, en este proceso de construcción de identidad cultural, el ambiente acústico presente en el lenguaje permite la conjunción de diferentes procesos de forma simultánea para otorgarle un aspecto épico a lo cotidiano. Para llevar a cabo lo propuesto, primero estudio el concepto de *soundscape* —que traduzco como *ambiente acústico*— en el lenguaje y su potencial histórico/mitológico por medio del tambor, y después analizo tres poemas en donde los tambores crean un solapamiento temporal que une las diferentes historias para crear continuidad desde la fragmentación.

El término *ambiente acústico* es un préstamo de los estudios aurales que aplico para estudiar una dimensión sonora que llega a expresar un sentido de lugar en

¹ Utilizo el término *historizado* cómo sugiere la FundéuRAE (2022) para señalar el carácter histórico del ambiente acústico.

el lenguaje.² Adalaide Morris (1997) señala que, en la literatura, este tipo de estudios “go beyond euphony, cacophony, assonance, and alliteration to the fundamentals of textual understanding” (2), pues un ambiente acústico crea conciencia de los sonidos presentes en la escritura que llegan a evocar significado. En general, el estudio del ambiente acústico reconoce la gran gama de sonidos que se desenvuelven en un espacio, como explica Jøran Rudi (2011): “The term soundscape refers to the totality of sounds that can be heard at any moment in any given place. One can think of soundscapes in terms of how the listener’s surroundings present themselves through sound, much in the same way as landscapes present themselves visually. In a soundscape study, nothing audible is excluded, and everything we hear is considered to be of importance” (185). Ahora, pensar en un poema como un sitio hace que sus componentes rítmicos adquieran la capacidad de crear una conciencia característica de un lugar. En particular, en la epopeya de Brathwaite la sensibilidad hacia diferentes aspectos acústicos en la naturaleza, la música y la voz humana ayuda a articular varios sentidos espacio-temporales que al ser entretejidos crean la multivocalidad característica en *The Arrivants*.

La epopeya multivocal de Brathwaite se extiende a lo largo de varios siglos y territorios en donde los miembros de la diáspora africana han llegado a partir del *maafa*, el holocausto africano. En particular, una de las preocupaciones principales en *The Arrivants* es juntar un sentido de pertenencia al Caribe con la fragmentación que la geografía discontinua y los violentos procesos de colonización han dejado en la región. La insistencia del poeta barbadense en infundir el creol antillano junto con la música de la diáspora africana en sus versos introduce una dimensión acústica cultural que representa las diferentes experiencias del Caribe, de modo que en este caso el sonido se introduce como una forma de trazar una contracartografía a partir de la fragmentación. Eric Powell (2015) argumenta que el estudio del ambiente acústico permite “the use of sound as a mapping device within the aural context in a way that provokes interaction and intervention between physical space and the surrounding environment, inscribing meaning in very different ways” (10). Mi interés está en estos puntos de unión entre el espacio físico —en este caso el texto— y el sonido que evoca múltiples significados ya que abarca desde usos particulares del lenguaje

2 En ocasiones el término *soundscape* se traduce como *paisaje sonoro*; sin embargo, me parece impreciso, pues aunque la palabra en inglés hace alusión al paisaje (*landscape*), el sufijo *scape* más bien se acerca a los términos ambiente o entorno.

—inglés estándar, antillano y creol— hasta la música —jazz, blues, gospel, spirituals, calipso, entre otros— para establecer un territorio que forma parte de un archipiélago narrativo expandido a lo largo de diferentes voces en la epopeya.

“Webs of Sound”: los tambores y red de continuidad cultural

Brathwaite introduce una dimensión acústica en el lenguaje como un medio para territorializar cada fragmento en una experiencia subjetiva del Caribe. La alternancia entre inglés estándar, antillano y creol, por un lado, le ayuda a situar cada voz en un tiempo histórico que representa un momento particular en la narrativa; por otro, introduce tensiones generadas por el solapamiento de códigos que representan la compleja situación lingüística en las islas como una forma creativa de construir personajes y actitudes que se entretajan mientras conservan su individualidad. En el ensayo “Wringing the Word”, Nathaniel Mackey (1995) presenta las características de la dicción de Brathwaite: “returning to the smallest particles of language, syllables and letters, he assaults the apparent solidity and integrity of words, destabilizing them (showing them to be intrinsically unstable) by emphasizing the points at which they break, disassembling them and reassembling them in alternate spellings and neologistic coinages” (137). Así, la capacidad que tiene Brathwaite para moldear, o específicamente retorcer, la palabra incita un acto desestabilizador que doblega al inglés mientras celebra al creol; esto quiere decir que la territorialización de la palabra, a través de la grafía y de los sonidos, adquiere una cualidad decolonial, pues pasa de la teoría a la práctica. De este modo, el ambiente acústico llega a ser historizado cuando figura el retorcimiento de la palabra en los versos, pues da lugar a una autodeterminación, como sugiere Loretta Collins (1997): “In a decolonized situation, and especially in the Caribbean, where the official languages of the colonizing nation have been creatively ‘versioned’ by creole speakers, natural sounds, the sound of cultural resistance, and the disruption of normative sounds through sound mediats [...] articulate a desire for self-determination” (170). Territorializar el lenguaje significa que éste debe moldearse a la vida de sus hablantes, y la inclusión del ambiente acústico en el que se desenvuelven éstos tiene la capacidad de situar su experiencia.

La idea de situar el lenguaje no significa que cada voz en la epopeya esté desvinculada de las otras. La autodeterminación que surge a partir de la inclusión de elementos presentes en un ambiente acústico particular también forma parte de un arduo proceso de continuidad cultural que Brathwaite denomina *la unidad submarina que permea el Caribe*. En esta búsqueda por conectar los fragmentos, la noción de la unidad submarina surgió a partir de diálogos con Édouard Glissant: la frase “unity is sub-marine” aparece por primera vez en el libro *Contradictory Omens* (1979) como una idea que ilustra, desde la metáfora del mar, el pasado múltiple y sumergido del Caribe mientras lo une con el presente fragmentado de la región. El concepto contrarresta la idea de una fragmentación disociada e infértil para proponer en su lugar una fragmentación que encuentra conexiones en lugares inesperados. Así, esta noción es parte del proceso de creolización que se extiende más allá de la lengua en donde Brathwaite (1979) distingue una “inter/culturation, which is an unplanned, unstructured but osmotic relationship” (5) entre los vestigios que se presentan como parte del tejido en las sociedades caribeñas. La unidad submarina es una clave para identificar patrones y fragmentos que se repiten a lo largo de los poemas. Estos elementos, que derivan en la proliferación de imágenes, sonidos y palabras, están sumergidos en los diferentes poemas que conforman *The Arrivants*.

En el lenguaje, la unidad submarina se encuentra presente a lo largo de la epopeya a través de diferentes versiones de sonido que simultáneamente tienen una cualidad individual (*sound-words*) y una colectiva (*webs of sound*). Estos dos términos surgen de los escritos de Brathwaite, y en la actualidad son empleados por críticos para hablar de la dimensión acústica en la obra del barbadense. Aunque ambos términos buscan nombrar la relación entre el sonido y la escritura, me parece importante matizar que las *sound-words* son un signo de polifonía autorial que se encuentra en el lenguaje, es decir, el uso personal y subjetivo de la palabra, mientras que la idea de las *webs of sound* ayuda a visibilizar las semejanzas que comparten diferentes versiones de las *sound-words* para establecer la presencia de una unidad poco obvia: la unidad submarina.

Por un lado, el uso subjetivo de la palabra toma una lengua en común y la reuerce, como señala Mackey (1995): “The permeability of words, their susceptibility to alternate arrangement, is also made evident in the second trilogy by the resource of anagrammatic rearrangement, a permutability which also leads to idiosyncratic spellings, puns and ‘sound-word’ coinages” (140). Estas *sound-words* sitúan la palabra

en un contexto mientras la entretajan con sonidos comunitarios, como es el caso de los *drum poems*. En un acto que marca la presencia del ambiente acústico en el poema, Brathwaite emplea palabras que remiten a la percusión de diferentes tambores hilados por un uso particular del lenguaje. Entre síncopas, repeticiones y encabalgamientos, Brathwaite rompe el inglés para moldear las palabras al creol. El resultado es una traducción de diferentes versiones de los tambores en el Caribe que sitúan a estas voces en un contexto específico.

Por otro lado, la idea de las redes sonoras toma enunciaciones individuales distantes en tiempo y espacio para entramarlas como una parte importante de la historia de la diáspora. Mackey (1995) señala que “[Brathwaite] increasingly exploits these bridges, the ‘webs of sound’ which connect a word to other words, [...] the echoes of other words and meanings within a word. Words are reopened, broken open, their semantic integrity unsealed by ‘shadows of meaning’ which are played upon the thereby shown to permeate ‘the Word’” (140). Esta capacidad de distinguir rasgos semejantes en diferentes voces se presenta a través de una metáfora extendida que se construye a lo largo de la epopeya:

Drum skin whip
lash, master sun’s
cutting edge of
heat, taut
surfaces of things (Brathwaite, 1991a: 4)

Los primeros cinco versos que abren *The Arrivants* cuentan la historia de la diáspora en destellos que adquieren nuevas connotaciones con la introducción de cada palabra. Aquí Brathwaite articula la historia en fragmentos unidos a través de la parataxis, una herramienta literaria que se caracteriza por su capacidad sintética, pues menguan los conectores entre cada elemento en la secuencia y, por lo tanto, se deja de lado una secuencia jerárquica lineal para crear nuevas relaciones entre cada palabra. De este modo, el inicio de la estrofa alude a una historia colectiva que ha sido fragmentada y, en este caso, la parataxis visibiliza la vertiginosidad y los silencios que instauró este trauma en la diáspora. Por ejemplo, la secuencia que aparece en el primer verso, “Drum skin whip”, abre la epopeya con la imagen del tambor que, como señala June D. Bobb (1998: 179), es una imagen que representa identidad y conexión dentro de la

obra de Brathwaite. En ese verso el tambor aún es una imagen difusa que sólo adquiere claridad dentro de la secuencia al unirse en una primera instancia con la piel para formar “drum skin”. La unión de las dos palabras alcanza una polisemia que se extiende a diferentes campos: en la parte visual remite a un tipo específico de tambor cuyos materiales provienen de la naturaleza; en la parte del ritual, la visión del “drum skin” muestra una conexión espiritual entre el tambor, la divinidad y el percusionista; en la parte metafórica (y aquí me adelanto un poco a la inclusión de la palabra *whip*), el tambor y la piel del esclavo significan lo mismo. Por consecuencia, Brathwaite transforma al tambor en un símbolo cultural propio del Caribe. De este modo, la aparición de los tambores por medio de las *sound-words* en una dimensión individual se puede extender a una colectiva que forma las redes sonoras en la epopeya.

“God is dumb until the drum speaks”: el aspecto mitológico del tambor

El tambor representa la identidad diaspórica en el Caribe cuando éste trasciende más allá de los límites temporales y geográficos, de modo que su significado se extiende cuando el símbolo le otorga un sentido de conectividad a la trilogía: “The image of the drum, as we will see, runs throughout Brathwaite’s poetry, and it often signifies the origin of song and dance, of community and communication, of subversion and rebellion, so it is fitting that it be the first word in his first trilogy” (Naylor, 1999: 148). Brathwaite emplea esta imagen sonora para articular su obra, pues el tambor es un objeto recurrente que en sus diferentes versiones establece la unidad submarina que conecta a las diferentes voces; es decir, el tambor se convierte en el hilo conductor que se extiende a lo largo de la epopeya. Es importante decir que encontramos versiones del tambor y no una repetición de las mismas *sound-words* en diferentes voces. En su estudio sobre *The Arrivants*, Pamela Mordecai (2001) reflexiona acerca de las complicaciones que surgen de tal fenómeno: “One problem in tracking set images in Brathwaite’s poetry is that of setting limits. The process of refraction enables an image or sequence of images to metamorphose” (26). Por lo tanto, el tambor en la obra de Brathwaite está en un constante devenir que le permite al poeta introducir nuevas versiones.

El tambor en sus muchas refracciones es un símbolo que demanda el cambio en la epopeya. La fuerza y urgencia de los tambores en *The Arrivants* anuncian la evolución en el pensamiento e impulsan un cambio crucial en la concepción de la cultura caribeña. Por ende, la presencia de los tambores sugiere que las diferentes voces poéticas que los emplean juegan un papel importante dentro de la epopeya en una demostración de lo que Collins (1997) llama “historicized performance” (170). Ella reserva este término para sonidos ligados a un pueblo, en especial aquéllos que “[have] taken meaning and shape [and sound] in a socially specific environment’ [...], providing a soundtrack for current ideologies and praxis” (Collins, 1997: 170). En el caso del tambor, su performatividad historizada se concentra en imágenes sonoras complejas que problematizan la relación entre lo escrito y lo oral. El sonido se convierte en un acto de memoria que está imbricado en el presente del pueblo, de modo que la presencia del tambor, no sólo en imágenes sino también en las palabras, llega a transformarse en un símbolo que acompaña los momentos importantes de la afrocaribianidad.

La presencia del tambor en momentos de cambio histórico en la epopeya es uno de los aspectos mitológicos que junta la dimensión humana con la divinidad. La obra de Brathwaite busca recuperar las epistemologías elididas por la colonización; por lo tanto, sus versos tienen una función arqueológica que le permite indagar en la historia de diferentes culturas que forman parte del Caribe. El poema “The Making of the Drum”, en el segundo libro de la epopeya, *Masks*, recupera un ritual Akan que establece un vínculo entre el tambor, el percusionista (Odomankoma Kyrema) y la divinidad (Odomankoma):

God is dumb
until the drum
speaks.

The drum
is dumb
until the gong-gong leads
it. Man made,
the gong-gong’s
iron eyes

of music
walks us through the humble
dead to meet

the dumb
blind drum
where Odomankoma speaks (Brathwaite, 1991b: 97)

En la quinta parte del poema, Brathwaite ilustra la interdependencia entre tres actores: la voz de la divinidad que está silenciada hasta que suena el tambor, el tambor que es fabricado por los humanos, y el percusionista que conecta a la humanidad con la divinidad a partir de la música. Brathwaite sintetiza todo este proceso en el lenguaje, pues sus tambores están formados por *sound-words* que inducen una cualidad musical en la voz. De este modo, las voces que estudio en los siguientes poemas unen al tambor junto con el percusionista para interpretar el papel de las musas que introducen una cualidad mitológica en los versos.

“Making with their rhythms something torn and new”: el tambor y el creol

El primer poema que analizo es “Wings of a Dove”. Dentro de la trilogía, éste sobresale como uno de los poemas rastafari de Brathwaite en donde el personaje de Brother Man usa el creol para desestabilizar la jerarquía del inglés en un acto que crea repercusiones a lo largo de la trilogía. La crítica subraya la importancia de este poema no sólo en relación con la epopeya, sino también como una forma de reevaluar de la cultura caribeña. A partir de la visualización, el creol pierde su estatus derivativo frente al inglés colonial, un cambio que trajo consigo una nueva apreciación de la cultura gracias a la representación.

En “Wings of a Dove” sobresale la hibridez cultural ya que, por un lado, el título alude al “Salmo 55” y a la concepción que tienen los rastafaris del rey Salomón, visto como un profeta y salvador; por el otro, el poema también encuentra una de sus raíces en el Caribe, “titled after a traditional Pukkumina ritual song versioned in Carlos Malcolm’s ska recording ‘Wings of a Dove’” (Collins, 1997: 184) en donde se

declara la guerra contra el enemigo.³ Así, el personaje de Brother Man une esta antítesis cuando su discurso entreteje un llamado de salvación y destrucción.

Brother Man, a través de su función metonímica, es un personaje que representa un momento histórico en el Caribe que resiste y se opone a la presencia neocolonial en las islas. A diferencia de las epopeyas clásicas en donde se le da prioridad a la historia del héroe, en *The Arrivants* Brathwaite utiliza la condición efímera de la instancia para definir una heroicidad multivocal, pues su representación sólo tiene vigencia dentro de su poema. El poema se caracteriza por su transición del inglés estándar al creol, dotado de los patrones rítmicos del spiritual y el ska; opera a partir de *sound-words* que cargan con la memoria histórica, de modo que Brother Man adquiere una connotación de ritual para incitar el cambio, como explica Charles W. Pollard (2004): “Brathwaite fractures speech into phonetically significant sounds in the context of popular cultural rituals [...] Brathwaite suggests that the Caribbean recovery of ritual must first incite a sweeping program of cultural decolonization before it can contribute to forming a community” (99). La performatividad historizada en el habla de Brother Man juega un papel clave en *The Arrivants*, pues, en su llamado a la decolonización del Caribe, el personaje emplea las *sound-words* como herramientas que desencadenan la acción.

Los sonidos entretejidos en el discurso de Brother Man abren paso a un aspecto literario del creol: “Accordingly, as Iain Chambers notes, the ‘local cultural refashioning’ and creolization of the empire’s mother tongue disturbs the tempo of colonial history” (Collins, 1997: 172). Desde su presente, Brathwaite articula el tiempo épico de su epopeya a partir del ritmo desestabilizador que representan las *sound-words* de Brother Man a través de la aliteración y onomatopeyas:

Down down
white
man, con
man [...]

3 Pukkumina, también conocido como kumina, es un elemento musical de la religión pocomania. La pocomania, proveniente de Ghana, está presente en Jamaica a través de la música usada en parroquias rurales. En los años cincuenta, los rastafari introdujeron elementos de estos tambores a su propia música (Moskowitz, 2006: 171).

Rise rise
locks-
man, Solo-
man wise
man, rise
rise rise [...] (Brathwaite, 1991c: 43)

Como parte de la performatividad historizada, Brother Man emplea palabras que remiten a la percusión de diferentes tambores hilados por la subjetividad del individuo para desencadenar la acción comunal. Entre síncopas, repeticiones y encabalgamientos, Brathwaite retuerce el inglés para moldear las palabras al creol de Brother Man. Palabras como *down*, *man* y *rise* son las que marcan el ritmo de los tambores. En particular, esta sección ilustra la forma en la que Brathwaite retuerce el inglés para adaptarlo a los patrones rítmicos y sonoros de los tambores jamaíquinos. Finalmente, el creol emerge en el resto del poema para desestabilizar el inglés:

So beat dem drums
dem, spread

dem wings dem,
watch dem fly

dem, soar dem
high dem,

clear in the glory of the Lord. (Brathwaite, 1991c: 44-45)

Mientras tanto, la transición del inglés estándar al jamaíquino y por último al creol jamaíquino muestra cómo se puede emplear la lengua como un elemento semántico y sonoro (Brathwaite, 1984: 33). Los versos estructuran una traducción de tambores nyabinghi (Collins, 1997: 187) presentes en el uso de monosílabos que remiten de

igual manera la percusión que caracteriza al creol jamaicano.⁴ Por ejemplo, en esta cita el uso de *dem* introduce un sonido más marcado en la palabra, pues en lugar de *them*, en donde la agrupación de consonantes *th* suaviza el sonido de la sílaba, la grafía visibiliza los patrones rítmicos de este lenguaje característico. De este modo, la vertiginosidad de los versos inscribe el mensaje de Brother Man en la musicalidad de su habla para demostrar la influencia que tiene el personaje dentro de su comunidad. Al acoger su lengua y lenguaje, Brother Man incita el despertar de una nueva conciencia cultural que alienta a la comunidad a actuar.

Dentro de este discurso, Brother Man se ubica en un devenir lingüístico, pues su lenguaje se construye a partir de la mezcla e hibridación de sonidos que le permiten moldear la palabra a su vida. Por ejemplo, en la tercera sección, los tambores del reggae acompañan el spiritual para crear un discurso que señala su coherencia dentro de su momento histórico-temporal, como se ilustra en la Figura 1. La cadencia de los tambores reggae en conjunción con las secuencias discursivas del spiritual terminan por articular el momento histórico combativo en el que se desenvuelve Brother Man; los sonidos de protesta rodean al personaje en un entorno que exige un cambio de mentalidad. De acuerdo con Collins (1997), “Brathwaite creates in ‘Wings of a Dove’ a poem that uses Jamaican protest sounds to convey the dread awareness of capitalistic and racial oppression” (188), de modo que la amalgama de sonidos vernáculos junto con el creol hace de Brother Man un agente desestabilizador que impulsa una nueva apreciación de la estética caribeña.

“His hands hit me to sound”: tambor, percusión, voz

En “Atumpan”, un poema que se ubica en el segundo libro de la trilogía *Masks*, Brathwaite demuestra cómo el tambor tiene capacidad de adaptación cuando diferentes subjetividades crean nuevas versiones de éste. La habilidad transformativa del tambor evita que éste se reduzca a una única representación o se fije a un lugar. Más bien se convierte en

4 Los tambores nyabinghi representan el latido del corazón (Moskowitz, 2006: 222). Un trío de tambores se utiliza en los rastafari: “through the Rastafarian lens [nyabinghi] has come to mean victory over the oppressors” (Moskowitz, 2006: 222), pues contiene elementos del pan-africanismo.

Figura 1
Escansión de la tercera estrofa de “Wings of a Dove”

-	-	/	-
Watch	dem	ship	dem
-	-	/	-
come	to	town	dem
-	-	/	-
full	o'silk	dem	
-	-	/	-
full	o'food	dem	
-	-	/	-
an'	dem	'plane	dem
-	-	/	-
come	to	groun'	dem
-	-	/	-
full	o'flash	dem	
-	-	/	-
full	o'cash	dem...	
/	-	-	/ - - - /
praisin'	the	glory	of the Lord.

Fuente: Elaboración propia a partir de Brathwaite (1991c: 45)

un objeto que acompaña a la diáspora a lo largo de su viaje épico. Por lo tanto, el tambor articula una de las redes sonoras más importantes dentro de la epopeya.

En akan, *atumpan* significa tambor parlante; por lo tanto, este poema es un dueto que utiliza la “voz” del tambor en conjunción con la voz humana. Por un lado, el *atumpan* dicta el ritmo que deben seguir los versos; por el otro, la voz de Odomankoma Kyrema, el percusionista, traduce de la música al akan y, en las últimas estrofas del poema, la voz del percusionista es reemplazada por la del poeta/griot quien traduce del akan al inglés. La modulación entre la predominancia del ritmo y la voz es un aspecto clave en *The Arrivants*, como escribe Morris (1995):

Brathwaite does not insist that the speaking voice always be equal or dominant. He sometimes gives absolute priority to the music rhythm [...] This seems to be a choice he makes from time to time: to let the music rhythms take charge. When he prefers to, he convincingly represents speech. Indeed a major area of Brathwaite's achievement in *The Arrivants* is his flexible command of speech rhythms. (126)

El tambor parlante muestra un proceso complicado en “Atumpan” cuando el instrumento, en lugar de convertirse en un recurso de despersonalización, como puede llegar a ser una máscara poética, es más bien un medio para acceder a la autodeterminación por medio del ritmo y las palabras. Así, la máscara poética del objeto personificado está presente en el patrón poético que tiene la capacidad de trasladarse a diferentes subjetividades. Dentro del poema el traslado del ritmo hace del poema un ejercicio de traducción que ejecuta el poeta/griot como parte de la unidad submarina.

El proceso de comunión ritual y recuperación de la memoria acentúa la importancia del ritmo y la musicalidad como parte de la experiencia afrocaribeña pues representa una conversación entre Odomankoma, “sky-god-creator” (Brathwaite, 1991f: 274), y el percusionista, Odomankoma Kyerema:

In the Akan tradition, the Odomankoma Kyerema is a highly accomplished poet-musician with heavy social and sacred responsibilities/burdens. He is a historian and custodian of sacred truths of life and of death; he is myth maker and translator of the will of the gods; he is ritual and prayer especially through whose performance society’s fears and hopes arrive at the doorstep of the gods. The primal drum, probably mankind’s oldest device for codifying thought and emotion, is uniquely suited to the multidimensional poetics. The vision of reality captured in drum-based poetry is one marked by life perceived as energy in a constant state of flux, life defined by an intricate system of interrelationships. This handling of the physical and metaphysical is a dominant feature of the poetry of Brathwaite and Okai. (Anyidoho, 2007: 43-44)

Al final, este ritual que se enmarca en la relación entre atumpan y Odomankoma Kyrema va a sobrellevar un proceso de traslación a otras latitudes a través de la lengua. La introducción de los diferentes idiomas le otorga otro grado de complejidad a la relación entre el percusionista y su instrumento, pues las *sound-words* que distinguen el sonido de este poema de otros muestran su flexibilidad cuando el poeta/griot caribeño traduce a un inglés africanizado.

Las once estrofas de “Atumpan” cuentan la “Drum History of Mampon”⁵ (Warner Lewis, 1973: 68-69) y relatan el ritual que conlleva Odomankoma Kyrema (véase Figura 2). Brathwaite traduce este ritual a la poesía a través de la repetición de ciertos versos para acentuar la musicalidad que estructura la onomatopeya de los dos tambores del akan: “Kon kon kon kon / kun kun kun kun” (Brathwaite, 1991d: 98). Éstos establecen el ritmo que el resto de los versos mantienen a lo largo del poema sin importar el idioma en el que se encuentren:

Odomankoma 'Kyerema se
Odomankoma 'Kyerema se
Oko babi a
Oko babi a
Wa ma ne-ho mene so oo
Wa ma ne-ho mene so oo (Brathwaite, 1991d: 98)

A diferencia de la canción original, “Atumpan” se caracteriza por la repetición de los versos para enfatizar su musicalidad. El inicio del poema en akan pone la pauta para la traducción al inglés; así, Brathwaite moldea su lengua al ritmo de los tambores rituales para dejar atrás el pie yámbico, característico del inglés estándar, como sugiere en *History of the Voice*.

La musicalidad de las estrofas abre paso al proceso de traducción al inglés africanizado cuando el poeta le da predominancia al ritmo del atumpan, característica que transforma a la lengua colonial. La traducción problematiza la despersonalización que la máscara poética debería generar ya que, en el caso de “Atumpan”, la decisión de escribir en un inglés que toma su patrón rítmico del akan demuestra su ímpetu por transportar el conocimiento más allá del significado literal. En este caso la traducción se convierte en una herramienta para remarcar la continuidad cultural:

Odomankoma 'Kyerema says
Odomankoma 'Kyerema says

5 Mampon es una ciudad en la región ashanti de Ghana. Los tambores son parte de las loas tribales en la región (Rattray, 2014).

The Great Drummer of Odomankoma says
The Great Drummer of Odomankoma says

that he has come from sleep
that he has come from sleep
and is arising
and is arising (Brathwaite, 1991d: 98)

El verso poético hace de la traducción un proceso paulatino en el que el poeta/griot des-
envuelve el significado del akan en las estrofas. Un ejemplo de este hilo de pensamien-
to está en la quinta estrofa —“Odomankoma ’Kyerema says / The Great Drummer of
Odomankoma says” (Brathwaite, 1991d: 98)—, pues Brathwaite desdobra la traducción
al inglés dentro de la poesía y naturaliza la transición de una lengua a otra. El acto poéti-
co de traducción en “Atumpan” visibiliza el proceso de sumersión e hibridación del len-
guaje que Brathwaite detecta en su inglés. Más que una sumersión, el ritmo del tambor
akan se emplea como una partitura que le permite al poeta/griot alejarse de un inglés

Figura 2

“*The Drum History of Mampon*”: original en akan y traducción

Kòn, kòn, kòn, kòn,	Kon, kon, kon, kon,
Kún, kún, kún, kún,	Kun, kun, kun, kun,
Fúntúmí Àkòrè,	(Spirit of) Funtumia Akore,
Twènebóá Àkòrè,	(Spirit of) Cedar tree, Akore.
Twènebóá Kódíá	Of Cedar tree, Kodia,
Kódíá Twènedúrí,	Of Kodia, the Cedar tree,
Òdómánkómá ‘Kyèrémá sè,	The divine Drummer announces that,
Òkò bàbí à,	Had he gone elsewhere (in sleep),
Wà ríá nè-hó méné só, (òó)	He now has made himself to arise;
Àkókó bòn ànòpà,	(As) the fowl crowed in the early dawn,
Àkókó tũá bòn,	(As) the fowl uprose and crowed,
Ñhímá, híímá, híímá.	Very early, very early, very early.
Yè rè kyèré wó,	We are addressing you,
Ñsó wó bé hu,	And you will understand.
Yè rè kyèré wó,	We are addressing you,
Ñsó wó bé hú.	And you will understand.
	Ratray (1) p. 266

Nota: A la izquierda se muestra el texto original en akan con énfasis en el tono y ritmo de los tambores, *kon* mas-
culino y *kun* femenino. A la derecha se presenta la traducción de R. S. Ratray. Fuente: Warner Lewis (1973: 69).

puramente colonial para adentrarse en el tercer espacio de enunciación como lo definió Homi K. Bhabha (1994: 56). El inglés que emplea aún no es el caribeño, pero en éste se encuentran las semillas que el *maafa* llevará al Caribe. Como parte de la reflexión sobre este proceso, Bill Ashcroft (2009) argumenta que la musicalización de la lengua crea un efecto de extrañamiento entre diferentes tipos de inglés: “The function of language is to operate as a metonym of culture, and in Brathwaite’s formulation, to operate as a metonym of race as well [...] Brathwaite’s contention is that Standard English creates a disjunction between language and the Caribbean experience. The writer intervenes to produce a transformed English, moulded and shaped by the effects of the creole continuum” (174). La presencia de la unidad submarina en “Atumpan” ilustra la forma en la que se crea la continuidad cultural en un fenómeno tan complejo como lo es la diáspora. Brathwaite mueve el centro de esta conversación cuando el inglés estándar se deja a un lado. A través del uso subjetivo de la palabra, el poeta/griot tiene la capacidad de encontrar diferentes aspectos que contienen una cualidad familiar entre África y el Caribe mientras emplea el inglés como un vehículo para hilar estas latitudes.

La función metonímica en “Atumpan” se propaga al resto de la epopeya. La multivocalidad evoluciona como parte de un proceso de adaptación y apropiación en la creación del creol y el inglés antillano. La musicalidad dirigida por el tambor en “Atumpan” se convierte en un aspecto cultural flexible que ejerce la capacidad de introducir el devenir del lenguaje. En *The Arrivants*, el uso de máscaras no es sólo una técnica poética que introduce la multivocalidad al texto, sino que se convierte en un vehículo de cambio dentro de la misma epopeya. Con cada máscara, y la experiencia subjetiva que ésta conlleva, el poeta/griot de Brathwaite hila la epopeya de forma acumulativa, introduciendo sutilmente la experiencia afrocaribeña hasta llegar a un despertar de la conciencia histórica en el tercer libro.

“Beating the endless drum”: ambientes históricos-acústicos en la memoria y el presente

El último poema que voy a analizar reubica al personaje shakespeariano de Calibán en el Caribe, un acto que autores como Aimé Césaire (1969) y Roberto Fernández Retamar (2004) también han hecho. En el imaginario caribeño, Calibán representa al

sujeto colonizado que retuerce la lengua impuesta como una forma de rebelión. Como propietario destituido de isla, Calibán muestra rencor hacia su nuevo papel como el esclavo de Próspero (antiguo duque de Milán). Por lo tanto, estos autores caribeños han usado esta figura como una herramienta crítica para complejizar las opresiones que conllevan los afrodescendientes (Césaire y Brathwaite) y los indígenas (Fernández Retamar) en la región. Brathwaite (1987) explica en *X/self*: “Caliban has become an anticolonial / Third World symbol of cultural and linguistic revolt” (116). La obra jacobiana ha pasado por varias lecturas guiadas por los estudios poscoloniales que han ayudado a reinterpretar la relación entre Calibán y Próspero como una representación de la interacción entre colonizado y colonizador:

CALIBAN: You taught me language, and my profit on't
is I know how to curse. The plague rid you
for learning me your language. (Shakespeare, 2005: I, 2, vv. 364-366)

En el teatro, el uso del lenguaje es una de las características principales que definen al personaje de Calibán; su relación turbulenta con el colonizador y la lengua junto con su necesidad de expresarse lo convirtieron en una figura que ha trascendido la obra shakespeariana.

Como parte de *The Arrivants*, “Caliban” se encuentra en el tercer libro y se ubica en la sección titulada “Limbo”. Además de funcionar como una contralectura de la obra shakespeariana, el proceso arqueológico permite un despliegue del tiempo épico en donde el pasado y el presente se encuentran en la misma página. De la misma forma en que sucede en otros poemas, “Caliban” inicia con una metáfora extendida articulada a través de la relación entre el título y el contenido. Las tres secciones del poema están enmarcadas por el título que introduce una relación arquetípica con el personaje. “Caliban” es un poema en donde Brathwaite estructura una negociación entre el trauma de la travesía del Atlántico y el festejo del carnaval. Además, la música y la voz articulan temporalidades entretrejidas que promueven la alternancia entre voces superpuestas para mostrar imbricaciones de diferentes versiones del Caribe en donde la refracción de imágenes genera una nueva conciencia sobre la cultura en la región:

Here too the cyclical experience is integrated with the sense of progression in the individual's, or more precisely the archetype's, perception [...] That consciousness is manifested in the overview of the Caribbean to which [Brathwaite] returns: in other words, the very ability to comprehend the cyclical patterns of West Indian history and culture represents a significant progression from the spade's angry indifference to his history. (Brown, 2004: 21)

La noción de continuidad que provee la unidad submarina funciona para entrar en un tiempo épico en donde el presente y el pasado se despliegan; la música, particularmente el ritmo del tambor, actúa como el catalizador de tal proceso. Las *sound-words* que emplean los Calibanes en el poema conducen el sentido de pertenencia y progresión de los tambores de eventos pasados, pero, como señala Brown, el tono y la perspectiva han cambiado.

La segunda sección sobresale por su forma ya que, visualmente, Brathwaite re-truece el inglés para que éste siga el ritmo de los tambores del carnaval de la misma forma que Brother Man y atumpan lo hicieron en sus poemas. Morris (1995) explica: “More often, however, there is a subtle tension between the speaking voice and the music reference, as in these lines that parody Caliban's drunken song [...] and also suggest the syncopation of road march music in Trinidad carnival” (125-126). Brathwaite articula una reescritura de *La Tempestad* en donde el personaje de Calibán, en medio de un delirio de embriaguez, canta su propio nombre: “Ban 'Ban Ca-caliban / has a new master: / get a new man” (Shakespeare: II, 2, vv. 1272-1273). Por lo tanto, la sección funciona como una contralectura, pues lo que en la época jacobiana se interpretaba como un uso torpe de la palabra, Brathwaite lo subvierte con la música para enunciar una desobediencia lingüística. Al igual que en “Wings of a Dove” y “Atumpan”, el ritmo del tambor emerge como la pauta que se usa para moldear al inglés a una nueva experiencia cultural:

And
Ban
Ban
Cal-
iban
like to play

pan
 at the Car-
 nival;
 pran-
 cing up to the lim-
 bo silence
 down
 down
 down
 so the god won't drown
 him
 down
 down
 down
 to the is-
 land town (Brathwaite, 1991e: 192)

En esta sección predominan los monosílabos en la estructura de las estrofas; la forma del poema hace que los acentos provoquen la percusión de los tambores carnalescos, de modo que la musicalidad es la que domina. Desde el inglés antillano, Brathwaite utiliza la disposición de la página no sólo para moldear la lengua al ritmo del carnaval sino también para resaltar la fractura que ciertas palabras clave tienen en relación con su poema. “Cal-/iban”, “car-/nival”, “pran-/cing” “li-/mbo” y “is-/land” subrayan la fractura identitaria de la voz que canta.

Sin embargo, en medio del ambiente acústico que envuelve a esta voz se asoma el trauma ocasionado por el *maafa*. Mackey (1995: 145-146) argumenta que este poema tiene una cualidad paradójica en donde el silencio se encuentra inscrito en la hiperaudición. Como herramienta poética, la máscara de Calibán se encuentra en un estado de dislocación en el espacio-tiempo, cualidad que al final le atribuye al resto de la diáspora. La segunda sección del poema problematiza las prácticas culturales amnésicas al iniciar el proceso de activación de conciencia desde la recuperación de la historia; de este modo, hay un tipo de maleabilidad en elementos como el sonido del tambor y las imágenes de sumersión que recrean dos momentos históricos simultáneamente. En el presente, Calibán festeja y baila el limbo; en el pasado, otra versión

del mismo personaje vive el trauma de la travesía del Atlántico ya que el tiempo paradójico dentro del poema se activa a través del acto performativo, como argumenta Bobb (1998): “[Brathwaite] brings together past and present time in a powerful portrayal of his people’s existence in the old world, their exodus and their survival in the New World. As these experiences are filtered through his imagination, he invokes the gods of Africa and their new forms in the Caribbean, calling upon them to offer guidance, inspiration, and hope” (172). El presente/pasado que señala Bobb surge de la característica acumulativa que está presente en *The Arrivants* a partir de las versiones. Aunque el momento histórico de “Caliban” parece tener su propio universo diegético, la experiencia acumulativa que fue creada junto con otros *drum poems* está presente en ciertos modos de expresión y *sound-words* en el poema. En “Caliban” Brathwaite introduce una nueva versión del percusionista y el tambor ritual, ahora inscritos en la cultura caribeña; la labor de tales imágenes en el poema sostiene la necesidad de la figura del tambor como un agente que exhorta el cambio.

Además de la presencia del tambor como un modo para localizar el inglés en el Caribe, Brathwaite introduce otras imágenes que fomentan la visión prismática dentro del poema. Las nociones del silencio y el limbo se encuentran intrínsecamente ligadas al tambor; este proceso introduce nuevos significados que “Caliban” incorpora en el imaginario caribeño: “Images of silence and sensory deprivation conspire with images of hyperaudition, suggesting an appetite for meaning and sensation large enough to squeeze the last drop of sound and sense from the world and from words” (Mackey, 1995: 150). Además, Mackey argumenta que la paradoja que crea el silencio, junto con la acción de sumergirse, reside dentro del ritmo del tambor:

down
down
down
and the dark-
ness fall-
ing; eyes
shut tight
and the whip light

crawl-
ing round the ship (Brathwaite, 1991e: 192-193)

El resultado es una sobrecarga sensorial que Brathwaite conecta con el trauma de sobrevivir el *maafa*. Así, la conciencia discursiva de Calibán canta y muere al mismo tiempo, pues el acto performativo está intrínsecamente ligado al reconocimiento de la conciencia histórica. El silencio sonoro en el cual las palabras del personaje se sumergen introducen un tipo de metaforización que actúa en diferentes capas sensoriales —sonora, visual y performativa— para fabular nuevos significados.

El baile de Calibán llega a su punto culminante en la tercera sección, en donde Brathwaite entreteje de forma visual dos experiencias del Caribe que viven en espacios y temporalidades diferentes. La escritura construye otro aspecto del limbo donde la voz negocia el cruce del *middle passage* cuando combina los versos más largos (que remiten al palo del limbo) con la letra de la canción en el presente. La recuperación se activa a partir de la performatividad del baile, en este caso el limbo, como un método para recrear y preservar la memoria histórica:

And limbo stick is the silence in front of me
limbo

limbo
limbo like me
limbo
limbo like me (Brathwaite, 1991e: 194)

Una vez más, el fenómeno que señala Mackey, el silencio sonoro, está presente en los versos. El despliegue temporal entre el limbo del barco de esclavos y el baile del limbo mantiene la metáfora de la continuidad cultural. Para Brathwaite, la poesía crea un espacio en donde tales exploraciones distantes adquieren sentido en el *wordscape* y el *soundscape*; sin embargo, el poeta barbadense también busca formas para traducir las artes efímeras y vernáculas en sus versos, otorgándole importancia al aspecto performativo.

La recopilación de los diferentes fragmentos (poemas, sonidos, bailes, etcétera) que desembocan en “Caliban” constituye un nuevo sentido de continuidad cultural

que Brathwaite fusiona con la narrativa de la diáspora, pues en medio del silencio sonoro del trauma y la performatividad histórica también se encuentra la solución que encamina a las conciencias discursivas a la prosperidad:

sun coming up
and the drummers are praising me

up
up
up

and the music is saving me

hot
slow
step

on the burning ground. (Brathwaite, 1991e: 195)

El poema concluye con la llegada al Caribe y la salida del limbo. Las dos diferentes temporalidades de Calibán recrean en la página la inversión de los tambores; lo que antes marcaba el ritmo como un descenso al inframundo, en las últimas estrofas se transforma en el ascenso al Nuevo Mundo. La música y el retumbar del tambor tienen una cualidad fluida que permite que el mismo ritmo alcance otras versiones y connotaciones. Por lo tanto, el verso “and the music is saving me” presenta la solución a la continuidad cultural en diferentes contextos, ya que el ritmo de los tambores se extiende más allá de las barreras geográficas y lingüísticas de la misma forma en que estuvo presente en “Atumpan”.

Conclusión

Los tres poemas pueden ser vistos como versiones de un discurso semejante en donde el tambor, con sus cualidades esencialistas, funciona como un ritmo primigenio que se asemeja a un lenguaje. Este lenguaje tiene la capacidad de ser traducido, *versioned*

y trasladado a nuevos contextos a través de las llamadas *webs of sound* que Brathwaite emplea. De esta forma las *sound-words* funcionan como un eje constante entre temporalidades entretejidas (dentro de un mismo poema) y entre voces (dentro de la totalidad de la epopeya), cualidad que fomenta la creación de una unidad submarina. La multivocalidad generada por la composición de estos fragmentos también se problematiza desde el uso subjetivo del ritmo del tambor y el uso vernáculo de la lengua. La cualidad acumulativa que se traduce en la unidad submarina de la cultura afrocaribeña se desdobra en varios elementos a lo largo de la obra para demostrar una riqueza cultural que en un inicio parecía haberse perdido dentro del violento proceso de colonización.

El ambiente acústico historizado juega un papel importante en la articulación de sentidos y significados en los *drum poems*. La capacidad de territorializar el lenguaje sin aislarlo por completo presenta la importancia del sonido como una herramienta que crea puentes dentro de la obra. Por lo tanto, la unión entre la palabra y su ambiente acústico en los versos presenta un caso interesante en *The Arrivants*, pues le otorga a lo cotidiano cualidades mitológicas e históricas que nutren la idea de una heroicidad multivocal. Brathwaite le da expresión a las tensiones lingüísticas en el Caribe a través de un arduo proceso de autodeterminación que se encamina hacia la decolonización de la lengua desde la cultura popular y el habla que se introducen como elementos clave en la literatura.

Referencias bibliográficas

- ANYIDOHO, Kofi. (2007). "Atumpan: Kamau Brathwaite and the Gift of Ancestral Memory". En Annie Paul (Ed.), *Caribbean Culture: Soundings of Kamau Brathwaite* (pp. 39-53). University of the West Indies.
- ASHCROFT, Bill. (2009). *Caliban's Voice: The Transformation of English in Post-colonial Literatures*. Routledge.
- BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- BOBB, June D. (1998). *Beating a Restless Drum: The Poetics of Kamau Brathwaite and Derek Walcott*. African World Press, Inc.

- BRATHWAITE, Kamau. (1979). *Contradictory Omens: Cultural Diversity and Integration in the Caribbean*. Savacou.
- BRATHWAITE, Kamau. (1984). *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. New Beacon Books.
- BRATHWAITE, Kamau. (1987). *X/self*. Oxford University Press.
- BRATHWAITE, Edward (Kamau). (1991a [1967-1969]). “Prelude”. En *The Arrivants: A New World Trilogy* (pp. 4-8). Oxford University Press.
- BRATHWAITE, Edward (Kamau). (1991b [1967-1969]). “The Making of the Drum”. En *The Arrivants: A New World Trilogy* (pp. 94-97). Oxford University Press.
- BRATHWAITE, Edward (Kamau). (1991c [1967-1969]). “Wings of a Dove”. En *The Arrivants: A New World Trilogy* (pp. 42-45). Oxford University Press.
- BRATHWAITE, Edward (Kamau). (1991d [1967-1969]). “Atumpan”. En *The Arrivants: A New World Trilogy* (pp. 98-99). Oxford University Press.
- BRATHWAITE, Edward (Kamau). (1991e [1967-1969]). “Caliban”. En *The Arrivants: A New World Trilogy* (pp. 191-195). Oxford University Press.
- BRATHWAITE, Edward (Kamau). (1991f [1967-1969]). “Glossary”. En *The Arrivants: A New World Trilogy* (pp. 271-275). Oxford University Press.
- BROWN, Lloyd Wellesley. (2004). “The Cyclical Vision of Edward Brathwaite”. En Janet Witalec (Ed.), *Poetry Criticism: Excerpts from Criticism of the Works of the Most Significant and Widely Studied Poets of World Literature*, Vol. 58 (pp. 16-24). Thomson-Gale.
- CÉSAIRE, Aimé. (1969). *Une tempête*. Édition du Seuil.
- COLLINS, Loretta. (1997). “Rude Bwoys, Riddim, Rub-a-Dub, and Rastas: Systems of Political Dissonance in Caribbean Performative Sounds”. En Adalaide Morris (Ed.), *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies* (pp. 169-193). The University of North Carolina Press.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. (2004 [1971]). “Calibán”. En *Todo Calibán* (pp. 19-81). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- FUNDÉURAE. (2022). “HISTORIFICAR, historizar” (en línea). *Fundación del Español Urgente*. Recuperado el 29 de julio de 2022 de <https://www.fundeu.es/consulta/historificar-historizar-2517/>.
- MACKEY, Nathaniel. (1995). “Wringing the Word”. En Stewart Brown (Ed.), *The Art of Kamau Brathwaite* (pp. 132-151). The Cromwell Press.

- MORDECAI, Pamela. (2001). "Images for Creativity and the Art of Writing in *The Arrivants*". En Timothy J. Reiss (Ed.), *For the Geography of a Soul: Emerging Perspectives on Kamau Brathwaite* (pp. 21-42). African World Press, Inc.
- MORRIS, Adalaide. (1997). "Introduction: Sound States". En Adalaide Morris (Ed.), *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies* (pp. 1-14). The University of North Carolina Press.
- MORRIS, Mervyn. (1995). "Overlapping Journeys: *The Arrivants*". En Stewart Brown (Ed.), *The Art of Kamau Brathwaite* (pp. 117-131). The Cromwell Press.
- MOSKOWITZ, David V. (2006). *Caribbean Popular Music: An Encyclopedia of Reggae, Mento, Ska, Rock Steady, and Dancehall*. Greenwood Press.
- NAYLOR, Paul. (1999). *Poetic Investigations: Singing the Holes in History*. Northwestern University Press.
- POLLARD, Charles W. (2004). *New World Modernisms: T.S. Eliot, Derek Walcott, and Kamau Brathwaite*. University of Virginia Press.
- POWELL, Eric. (2015). "Toward the Sound of Place". *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*, 14(1), 9-12. https://www.wfae.net/uploads/5/9/8/4/59849633/soundscape_volume14.pdf.
- RATTRAY, R. S., Captain (Trad.). (2014 [1923]). "The Drum-History of Mampon" (en línea). *African Poems*, Poems of Gods & Ancestors. Recuperado el 9 de abril de 2021 de <https://africanpoems.net/gods-ancestors/the-drum-history-of-mampon/>.
- RUDI, Jøran. (2011). "Soundscape and Listening". En Jøran Rudi (Ed.), *Soundscape in the Arts* (pp. 185-194). NOTAM.
- SHAKESPEARE, William. (2005). *The Tempest*. Cambridge University Press.
- WARNER LEWIS, Maureen. (1973). "Odomankoma Kyrema Se...". *Caribbean Quarterly*, 19(2), 51-99.