

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 25 - n.º 27 - Año 2021
e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Antolines Castro / *Matorral* / 2016 / acrílico sobre lienzo / 38 x 38 cm

Partituras músico-literarias: dialogismos culturales en *La marquesa de Yolombó*, de Tomás Carrasquilla

Musico-literary scores: cultural dialogisms in *La marquesa de Yolombó* by Tomás Carrasquilla

Partitions musico-littéraires: dialogismes culturels dans *La marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla

Recibido 21-09-19

Aceptado 28-04-20

Sergio Edilberto Guauque Benítez¹

Universidad de Pamplona, Colombia

sergioguauque@outlook.com

Javier Omar Costa Puglione²

Consejo de Educación Secundaria (CES)³, Uruguay

javiercosta44@hotmail.com

Resumen: Este estudio se centra en las dimensiones culturales desde perspectivas músico literarias, que aproximan los procesos históricos simbólicos de la “negrería”. Pueden denominarse “partituras” a las piezas líricas insertas en la prosa carrasquillesca, debido a que resignifican diferentes “voces” subalternas que, en este caso, pertenecen a tradiciones yolomberas. Los análisis de algunos momentos líricos, en la novela *Marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla, connotan no solo las destrezas estilísticas en los discursos del autor, sino que también establecen proximidades del jazz como manifestación —la improvisación y el ritmo— entre la música y la literatura. Asimismo, los recursos retóricos están en función de procesos artísticos de la idiosincrasia afrocolombiana.

Palabras clave: Tomás Carrasquilla; Yolombó; jazz; negrería; literatura colombiana.

1. Licenciado en Español y Literatura (Universidad Industrial de Santander) y Máster de Estudios Avanzados de literatura Española e Hispanoamericana (Universitat de Barcelona). Grupo de investigación: GIPAL. <https://orcid.org/0000-0002-8504-7195>

2. Profesor de Literatura, egresado del Instituto de Profesores «Artigas» (IPA). Máster de Estudios Avanzados de literatura española e hispanoamericana (Universitat de Barcelona). Grupo de investigación: GIPAL. <https://orcid.org/0000-0003-1996-1875>

3. También desempeña su labor docente en la Universidad del Trabajo de Uruguay (UTU) - CETP



Abstract: This study focuses on the cultural dimensions of music-literary perspectives, which approach the historical and symbolic processes of Afro-Colombians. The lyric pieces included in Carrasquilla's prose can be called "scores" because they resignify different subaltern "voices" that, in this case, belong to Yolombó traditions. The analysis of some lyrical moments in the novel, *Marquesa de Yolombó* of Tomás Carrasquilla, suggest not only the stylistic skills in the author's speeches, but also establish proximities to jazz as a manifestation - improvisation and rhythm - between music and literature. Likewise, rhetorical devices depend on artistic processes of Afro-Colombian idiosyncrasy.

Key words: Tomás Carrasquilla; Yolombó; jazz; Afro-Colombians; Colombian literature.

Résumé: Cette étude se concentre sur les dimensions culturelles du point de vue musico-littéraire, qui se rapproche des processus historiques et symboliques de la "negrería" (les gens noirs du pays). Les pièces lyriques insérées dans la prose de Carrasquilla peuvent être appelées "partitions", car elles resignifient des différentes "voix" subalternes qui, dans ce cas, appartiennent aux traditions de Yolombó. Les analyses de certains moments lyriques du roman non seulement évoquent les compétences stylistiques des discours de l'auteur, mais établissent également la proximité du jazz en tant que manifestation – l'improvisation et le rythme – entre musique et littérature. De même, les ressources rhétoriques sont fonction des processus artistiques de l'idiosyncrasie afro-colombienne.

Mots clés: Tomás Carrasquilla; Yolombó; jazz; afro-colombiens ; la littérature colombienne.

Tomás Carrasquilla extiende, en el entramado narrativo de esta obra, un particular estilo expuesto en sus relaciones circundantes con la música. Los espacios se hacen ficción en el tiempo y las "voces" de los personajes que se reúnen en la obra *La marquesa de Yolombó* se apropian de la labor tradicional antioqueña y, progresivamente, la colombiana. El ambiente rural y urbano acentúa los cimientos de cada palabra expresada por el autor; las creencias y costumbres evidencian una labor prodigiosa de la cultura nativa. Carrasquilla extiende, al universo literario de esta obra, un particular estilo por el lenguaje coloquial y muy regionalista, plausible en el léxico singular de sus personajes: "¡Y tan zarrapastrosos, tan hilachentos! ¡Si casi andaban en cueros! ¡Cómo les brillaba al sol el pellejo trasudado!" (Carrasquilla, p. 20). Su escritura es divergente frente a otros escritores, porque su estilo imparte melodía a la vida cotidiana es interceptada como reflexión en sus espacios literarios.

El título de la novela es una clave para el estudio y los tipos de lectura que se pretenden analizar sobre aspectos de ella: la temática musical en su filiación con la literatura y viceversa. *La marquesa de Yolombó*, epónimo, señala directamente al personaje femenino

principal, plantea la dicotomía del mundo europeo – “marquesa” – y del ancestral africano – “Yolombó” –, además de oficiar, este último sustantivo, como un toponímico que ubica al lector en una geografía real, existente, en Colombia, al nordeste del departamento de Antioquia, y coadyuva a la creación de la verosimilitud de esta narrativa.

El vocablo “Yolombó” es agudo, oxítono; su sonido es fuerte y contundente, y se incrementa, sobre todo, por la tríplica presencia de la vocal abierta “o” que, con el gesto de la boca, al pronunciarla, forma un círculo. Ese círculo, en el plano simbólico, puede representar la circularidad de las danzas ancestrales – africanas, amerindias – de los nativos de América Latina, y los ecos de las “voces” que el autor de esta obra, Tomás Carrasquilla, permite a cualquier lector atento y abierto a ellas, escuchar.

La literatura de este escritor antioqueño instituye una crítica idónea en su alrededor provincial, pero lo interesante son las relaciones que exhalan sus cauces intelectuales y, más allá, los ambientes trazados que, en ocasiones, mezclan la música como “coartada” con base en sus historias literarias. En este caso, la imagen literaria de *La marquesa de Yolombó* se concibe desde matices que, constantemente, poseen un estrecho vínculo con la música, porque los sucesos de la trama no solo rodean una época colonial instituida por la esclavitud y los reinados, sino que representan visiones internas en los versos de la novela que denotan motivos narrativos enlazados con los pensamientos del autor: “Esta visita tan grata / A mi familia y a mí, / Dolor no quita ni pone; / Pero se agradece, sí.” (Carrasquilla, p. 71). No obstante, muchos de ellos, también pueden delimitarse desde jaculatorias que manifiestan su singular literatura. El pronombre “mí” y el adverbio “sí” forjan, por su posición en los versos, una melodía en los versos y, por ende, la estructura particular de los vértices novelescos. El vínculo de la sociedad se refleja desde la armonía improvisada y el ritmo que dialogan desde los espejismos culturales, en las tradiciones y costumbres colombianas. La perspectiva de esas composiciones musicales, en Carrasquilla, precisa de figuraciones enlazadas desde el sabor afro: su comida, su baile y su danza. No hay nada más eminente que la mirada regional determinada por la comprobación de tradiciones con la que los personajes y el narrador conviven.

Estas estructuras armoniosas reverberan en términos como “familia”, “visita” y “grata”, la cultura gastronómica y popular de Yolombó. En suma, los espacios pueden configurar tonalidades esparcidas desde la rememoración del afrocolombiano: música, sabor, danza y creencia meridional (afro).

El creador posee lazos notables con su región, y su influencia se reconoce en su tejido literario: diálogos coloquiales y agudos contienen un enfoque considerable de su existencia. En el fondo, cada palabra dentro de su obra literaria se impregna de historia; su literatura se entremezcla en el trasfondo de la política, la cultura y la sociedad colombiana. La investigadora Amalia Castaño (2014) enuncia:

De allí que la recepción crítica de la obra de Carrasquilla haya estado sujeta a los valores y apreciaciones estéticas de la época. Es por ello que ahora, donde se reconocen los procedimientos, la perspectiva de la historia y la toma de posición del autor se posibilitan interpretaciones más complejas y elaboradas de su lugar en la literatura colombiana (p. 21).

No obstante, se aproximan huellas musicales cifradas y ellas se divisan en sus trazos de carácter estilístico; esta compilación se enmarca por un transitorio conjunto de composiciones muy particulares que determinan el carácter, posiblemente, subrepticio de la historia expuesta en la sociedad dominante y el yugo español de los Caballero y Alzate: “Don Pedro y Doña Rosalía han traído consigo varios esclavos y sendas ejecutorias de nobleza.” (sic) (Carrasquilla, p. 17). Igualmente, la opresión del negro africano: “¡Pobres negritos! Cargaban como animales” (Carrasquilla p. 9). Y, por último, las etnias indígenas y la visión de los latinoamericanos en su lucha por no ser sometidos y explotados: “En esta clase era donde el diablo estaba más regado, donde era más temido y prestigioso, por reunirse en ella las tres versiones de su poderío: la católica, la africana y la indígena.” (Carrasquilla, p. 69).

En las frases armónicas se conciertan narrativas que unen la reminiscencia del departamento antioqueño, pero con tonos inspirados en la lírica, en la tonalidad musical folclórica de esa región. Los contenidos de cada verso provienen de la memoria y de la labor literaria del autor y de su recorrido por la realidad paisa. Desde ellas, él crea “voces” en sus personajes que reconocen una “metadiégesis”, que apoya como principio de expresión coloquial a la obra, porque le da más alcances en su temática, el personaje se mezcla con sus aspectos culturales transformados en el espacio narrativo: “Robó con dura mano / La parca el alto honor del patrio suelo / Y su espacio llenó de asombro y pena.” (Carrasquilla, p. 178). Igualmente, estas composiciones manifiestan la evocación coloquial de la historia como guía, como un instrumento de criticidad y compositora de pensamientos. Al respecto, el narrador emite “voces” de criticidad desde los versos que producen conexiones con la obra: la locución “alto honor del patrio” incita la dignificación de la “negrería”. Asimismo, términos como “asombro” y “pena” connotan esos ribetes alegóricos con los que la figuración de la parca adquiere dimensiones extrapoladas desde el subyugamiento español.

Los versos, al explorarse, pronostican en la obra de Carrasquilla un sistema de creación discordante al explayado en el contenido real de los capítulos de la historia, pues son el resultado de una inmersión hacia lo más profundo de los recuerdos territoriales del autor. Por ende, personajes como doña Bárbara Caballero y Alzate son la expresión de la época, y sus enunciados se bifurcan entre la lucha del pueblo por cambiar estigmas, y una historia escondida en la melodía, mediante el reconocimiento de sus palabras, a través de su herencia meridional: “¡Aquí de tu inventiva, Bárbara Caballero! Pronto cada pareja corría con un cajón, clavado en dos troncos paralelos, salientes a lado y lado. Cátame el primer preludio de las parihuelas.” (Carrasquilla, p. 105). Los hechos ficcionales trascienden en esos espacios minúsculos y llenos de carácter vital y rítmico, puesto que las expresiones son

significativas y pueden ser las memorias que generan un nuevo material lingüístico y una posición fidedigna de la música en Yolombó, representada en la narrativa.

En este espacio narrativo se descubren encuentros entre la música y la literatura, pero esa apreciación se comprende desde segmentos de la memoria colombiana, específicamente yolombera, dado que esta zona antioqueña ocupa axiomas de raíces africanas y logra enlazar la idea musical y literaria. La crítica Esther Ojeda acota: “La literatura utiliza la música como coartada: el texto de las canciones necesita de ella, la lírica comparte con la música uno de sus elementos esenciales como es el ritmo [...]” (Ojeda, p. 122). De esta manera, los versos flotantes exhiben tópicos mediante interpretaciones musicales. Se construyen visiones indirectas hacia la música, dispositivos que estimulan a los personajes dentro de los espacios literarios.

Otra de las líneas de análisis es Bárbara Caballero y Alzate. Es un personaje contradictorio, magnético y desafiante que, sin dudarlo, adquiere mayor fuerza y riqueza en los perfiles psicológicos con que es gestada para la novela *La marquesa de Yolombó*.

Bárbara Caballero, desde el comienzo de la obra, seduce a cualquier lector con sus historias de vida: es una mujer decidida, que va en contra de todo lo instituido. Su biografía es una enorme construcción que se erige entre su genealogía —hija de padres españoles— con sus pensamientos occidentales y, por otra parte, con su nacimiento y crianza en Yolombó, ciudad de Antioquia que la ve nacer, crecer, desarrollarse e integrar la otra polaridad en sus costumbres, que tiene que ver con los universos de los afrodescendientes. Estos mundos son inculcados y asimilados no solo por el contacto de ella —trabajos en las minas mediante, codo a codo con ellos—, sino también en el vínculo cercano con sus amigos afro, Sacramento y Candelario. De esta manera, la marquesa oscila entre la fidelidad al rey y a la corona, pero, asimismo, hacia la idiosincrasia mágicofantástica del afro. Bárbara Caballero es un claro ejemplo de sincretismo cultural.

Esta ambivalencia de sus universos simbólicoculturales admite la observación del “diálogo”⁴ y la “polifonía”⁵ —en términos de Mijail Bajtín—, producido entre ellos. Desde que el narrador empieza a esbozar los enérgicos rasgos de la personalidad de Bárbara Caballero, que su propio padre, don Pedro Caballero, respeta, e induce a su madre (no convencida de los comportamientos de su hija), a dejarla crecer libremente.

4. El “dialogismo” es el eje vertebrador de todo el pensamiento bajtiniano, lo que permite entender a la cultura y sus elementos constitutivos en múltiples diálogos, atemporales, trascendentes. Según Elsa Drucaroff (1994), el concepto cardinal de todo el pensamiento bajtiniano es el de “dialogismo”, el carácter dialógico de los enunciados. Toda expresión encuentra el objeto a que está dirigida ya especificado, discutido, valorado; toda palabra entra en un medio dialogante alterado y tenso de las palabras ajenas.

5. Según E. Drucaroff, “polifonía y dialogismo no están nunca diferenciados en Bajtín, pero de la lectura de su obra surge que no son sinónimos” (Drucaroff, 1994, p. 117). El concepto bajtiniano de *polifonía*, especialmente desarrollado en su trabajo sobre F. Dostoievski, en un primer momento, se entiende como una técnica de construcción narrativa, donde “el acto de habla dialógico busca desplegarse en sus máximas posibilidades” (Drucaroff, 1994, pp. 118-119), y se opone a la *monofonía*, que intenta silenciar el diálogo. Es decir: la polifonía es un medio de hacer patente el carácter dialógico del habla, pero el dialogismo trasciende el carácter de procedimiento narrativo; es más bien un rasgo del discurso humano.

La decisión de Bárbara de ir a trabajar a las minas junto con los esclavos, a quienes ella defiende y les otorga los mayores privilegios, es muy provocativa y no común entre las señoritas de su linaje. Pero, desde los primeros balbuceos, este personaje muestra con muchísimo énfasis su voluntad por ser distinto, por salirse de los márgenes, del canon de lo establecido, en definitiva, su acentuada rebeldía: “La que se saliera de tal norma, tendría de ser una loca desaforada, desenvuelta y hombruna” (Carrasquilla, p. 35).

La crianza de Bárbara al lado del afro descendiente permite que ella, entre otras cuestiones, aprenda canciones, ritmos, tonos musicales de su cultura y las integre a espacios familiares. Tiene acostumbrados a sus padres a escucharla cantar y a entonar al compás de su sangre atraída por el universo afro:

[...] Con sus guitarreos, cantos, regocijos y chanzonetas es la única de esa su prole, simplona y apocada, que comparte con ella el genio barbián y sevillano; la única que le ha heredado el oído musical y la afición a bureos, galanuras y majezas; la única que con sus manos facultativas, perfila los arreglos caseros que hacen las negras, poniendo en todo gracia, delicadeza y señorío. La casa sin su Bárbara se le hace lóbrega, taciturna y sin orden; y, por otra parte ¿cómo permitir que una moza casadera, de tal linaje y de tales condiciones, vaya a esconder su juventud y a malograr su salud en esos huecos insalubres? (Carrasquilla p. 35).

En la novela hay espacios para la lírica en general. Hay momentos en que la prosa de Carrasquilla asume matices poéticos e, incluso, en los capítulos en que el narrador describe las fiestas afro, aparecen canciones y composiciones en verso.

El primer texto lírico de tan solo cuatro versos con rima consonante en los pares aparecido en la novela, es una jaculatoria que reza Bárbara al dormir y despertarse: “San Pablo: si Dios te hizo / Tan grande y tan milagroso, / Líbrame de las culebras / Y de animal ponzoñoso.” (Carrasquilla, p. 26). Con esta oración, el narrador cede al lector una de las características de Bárbara, que el tiempo irá borrando en ella: el miedo.

En los mundos afro, las canciones y la música están presentes como unidades de costumbres y ambiente carnavalesco, donde la broma, lo jocoso y la risa anclan sus raíces. A propósito del “carnaval”, expresa M. Bajtín (2005):

El problema del carnaval (en el sentido del conjunto de diferentes festejos, ritos y formas de tipo carnavalesco), de su esencia, de sus profundas raíces en la sociedad y en el pensamiento primitivo del hombre, de su desarrollo en una sociedad de clases, de su excepcional fuerza vital y de su encanto impercedero, es uno de los problemas más complejos e interesantes de la historia de la cultura [...] (p. 178).

El carnaval construye y constituye un vasto fenómeno, porque se ven implicados o confluyen “sincretismos culturales” propios, donde las “voces” y las culturas dialogan. En el capítulo V, por ejemplo, una serie de serenatas en las bodas públicas del pueblo de Yolombó traducen la impronta burlesca: “Beso / Y rebeso / Planta, carcañal y hueso / Y vuelvo a besar / Planta, hueso y carcañal”. Y el visitado responde: “Pago / Y repago / Tal besar, merced y halago / Y vuelvo a pagar / Favor, halago y besar” (Carrasquilla, p. 76). En estas dos composiciones hay varias figuras, todas unidas para favorecer la jovialidad propia de los climas de festividad.

Así, la poliptoton — figura de repetición —, en el plano fonético ayuda a crear el ritmo: “Beso [...] rebeso [...] besar”. A las anáforas de las conjunciones copulativas “y”, acompañan los polisíndeton de la misma conjunción para otorgar el efecto acumulativo de la disparidad semántica de vocablos, que logran la risa: “Planta”, “carcañal”, “hueso”, por un lado; “favor”, “halago”, “besar”, por otro. En el primer caso, entre las tres primeras palabras hay similitudes: la verticalidad, la dureza, la resistencia, la cuestión de que son elementos de la naturaleza, pero el significante “hueso” irrumpe como lo dispar. En el segundo caso, los tres significantes están relacionados con la boca, solo que el último “besar” introduce la ternura en un temple que con “favor” y “halago” connotan y conforman una antítesis: la bufonada.

En ambos textos en verso, lo que más despunta es el plano auditivo, el ruido de los besos, del hablar, de los huesos. Y se activan otros sentidos, como el visual y táctil, por lo que es un cuadro sinestésico.

En el capítulo VI, en medio de la fiesta de los afros, una mujer afro del bullicio provocada con caña por don Chepe, recita unos versos en el que emerge el discurso religioso católico en las referencias de los diferentes personajes de Juan de la Biblia: “Brindo por San Juan Bautista, / Por San Juan Evangelista / Y por toditos los Juanes / Que figuran en la lista” (Carrasquilla, p. 89). Merodea don Pedro Caballero para vigilar el jolgorio de esta comunidad y escucha, al pasar, este discurso burlesco y no le simpatiza. No obstante, tampoco toma una medida drástica. Sigue la fiesta, y otra mujer afro, en medio de la algarabía, recita unas coplas. El narrador recrea el clima: “Una negra, con tamaña jeta y dientes muy blancos, surge de pronto; hace venia y monadas. Cifran los alicantinos; y con voz de contralto extensa y flexible, con cierto gusto y buena afinación, ayudada de música y zandunga, echa estas coplas: [...]” (Carrasquilla, p. 92). Las coplas, los recitados vienen acompañados de ritmos relacionados con lo musical en sí, con los recursos fónicos, pero también con los ritmos corporales, con lo cinético de los movimientos físicos, puesto que bailan, danzan al compás de sus tradiciones culturales.

La marquesa de Yolombó deja planteados sugestivos caminos para que el lector, en el transcurso de la trama, vaya aprendiendo junto con Bárbara Caballero, acerca de las prácticas simbólicoculturales de las comunidades afro, en cuanto a la música, al vocabulario, a sus comidas y múltiples variantes más:

Caracoles y coles⁶
Son mi comida:
Una caracoleada
Me dio la vida.

6. En este primer verso hay varios juegos lingüísticos: igualdad fónica por la rima consonante interna (“coles”); la palabra “caracoles” está compuesta de dos morfemas bases — “cara” y “coles” —. El primero, “cara” puede hacer referencia, por polisemia, a los rostros de la fiesta, del carnaval festivo.

Pimentón y pimienta,
Ajo y cebolla,
Son los cuatro recados
Que le echo a mi olla.

Culantrón y cominos
Le echo al mondongo;
Anís y nuez moscada
En todo pongo.

Ajonjolí y jamaica,
Canela y clavos,
Le pongo hasta al cacao
De los esclavos.

Por eso me mantengo
Yo tan caliente,
Que hasta a micos y monos
Les pelo el diente.

En esto me da ataque
De mordedera
Y a todos los ataco
Como una fiera
(Carrasquilla, pp. 92-93).

El narrador expresa la reacción del colectivo en el festín: “Y sale como un volador. Palmoteo y risotada general” (Carrasquilla, p. 93). El júbilo de las celebraciones africanas son aplaudibles, aclamadas y aprobadas por las comunidades, en ese diálogo cultural que establecen. Es más, apunta J. Mejía Duque (1952): “La ‘alegría africana’ contrapesa la melancolía acostumbrada” (p. 99). El narrador reconoce, de manera constante, en estas instancias de festejos, el espíritu africano, “desborda la alegría africana en este día de las venturas: bailes, cantos, cohetes, alternan con los atracones de carne asada y de aquellos ajiacos que alimentan con el vaho” (Carrasquilla, p. 99).

En “voz” de la mujer afro, sus coplas rimadas son seis estrofas en cuyos versos pares, la rima es consonante. Las cuatro primeras estrofas rondan en asuntos tales como comidas típicas, fundamentalmente africanas —“caracoles”, “coles”, “caracoleada”, “mondongo” —, condimentos y especias que emplean en ellas —“pimentón”, “pimienta”, “ajo”, “cebolla”, “culantrón”, “comino”, “anís”, “nuez moscada” y otros—. Y, las dos últimas, luego de enfatizar la buena salud que les brindan esos alimentos, otorgan rasgos de la personalidad de los afros como la fiereza, avivada a consecuencia de afrentas o ataques que padecen por su etnia.

El polipote, como recurso estilístico vuelve a reiterarse (“caracoles”, “coles”, “caracoleada” / “pimentón”, “pimienta”). Pero, surge la conjunción “y” con otra función, la

de coordinar sustantivos en un mismo sintagma nominal, y le aporta, desde el punto de vista fónico, un ritmo ágil y pegadizo a la canción: “caracoles y coles”, “pimentón y pimienta”, “ajo y cebolla”, “culantrón y cominos”, “anís y nuez moscada”, “ajonjolí y Jamaica”, “canela y clavos”.

Mostrar las particularidades de los universos afros, en la novela, permite a su autor Carrasquilla, concebir no solamente a su gran heroína doña Bárbara Caballero con sus rasgos europeos, sino también apostar a la construcción y consustanciación en el diálogo que ella forja con la temática del negro africano. Los críticos Moreno Tovar (2010) y Giraldo Castro (2012) entienden que en la obra de Carrasquilla hay elementos que evidencian concepciones de los universos afro desde ópticas racistas. Hacen hincapié, igualmente, en su visión europeizada del autor. Sin embargo, más allá del indiscutible rol de los afrodescendientes en las épocas de la Colonia y que deben su aparición en obras literarias porque están integrados en los procesos históricos, es primordial no perder de vista, que el escritor crea espacios discursivos para ellos, les otorga “voces”, por lo tanto, será discutible hasta qué punto puede ser tildado de autor “racista”. Si se piensa en los diálogos interculturales, tal vez, uno de los desafíos de este trabajo, sea el de leer a *La marquesa de Yolombó* con perspectivas más amplias y no reduccionistas de la cuestión del negro, como expresa el “yo lírico” del poeta cubano Nicolás Guillén, en su “Pequeña oda a un boxeador mulato” de su obra *Sóngoro Cosongo*:

[...] Y ahora que Europa se desnuda
para tostar su carne al sol,
y busca en Harlem y en La Habana
jazz y son,
lucirse negro mientras aplaude el bulevar,
y frente a la envidia de los blancos
hablar en negro de verdad.
(Guillén, p. 17).

Doña Bárbara Caballero ha asimilado los rasgos culturales de los afros y, a pesar de ser hija de europeos, ella defiende a sus amigos que le han enseñado sus misterios y sus magias. Bárbara no quiere ver que la mujer sea tratada como subalterna y tampoco sus amigos negros, por eso “les da dos días libres por semana, buena alimentación, buen alojamiento, buena ropa y buenas medicinas. Cepo y látigo, nunca jamás; trato franco y cariñoso, siempre” (Carrasquilla, p. 139). Bárbara es una mujer inteligente, se relaciona con las mujeres “intelectuales” y, según Mejía Duque, muy acertadamente en su análisis de Bárbara: “Significativamente, estas mujeres cultivadas son allí las conciencias más ecuánimes y menos atormentadas” (Mejía Duque, p. xxxv).

En los trazos de la novela se acopla, gradualmente, el arte musical. Esas proximidades en la literatura de este antioqueño son perceptibles cuando se mezclan las “voces” caniculares que instauran manifestaciones de la cultura del escritor; los espacios en la obra

son determinados por las conexiones etnográficas del afrocolombiano, y por la intervención de los personajes que enlazan la continuidad literaria de los encuentros musicales: “Las minas sin culebras / Ni calenturas, / En vez de oros y platas, / Dan amarguras.” (Carrasquilla, p. 125). Tales versos expresados por doña Bárbara ilustran la figuración etnográfica y se construyen en el espacio musical mediante la reacción de otros personajes; en este caso, el personaje don Pablitos involucra ese aspecto desde la cultura yolombera: “Vea, mi Barbarita: por todas esas tierras frías y sanas [...] les meten toíta la negrería del África” (Carrasquilla, p. 125). Los móviles antepuestos demarcan los vínculos propios de las memorias del pueblo y, además, la pasión emergente del pensamiento de doña Bárbara, entonces la bifurcación – música y literatura – genera una historia incomparable a la expuesta en Carrasquilla, dado que los versos instaurados revelan la pasión de la región antioqueña y no las acciones literales de la protagonista doña Bárbara.

En la interpretación de la estrofa anterior se puede manifestar que el sustantivo femenino “negrería” es la perspectiva latente y reflejada del pensamiento musical meridional de la obra. Entonces, las palabras “minas”, “oros” y “platas” convergen con el encuentro de este vocablo y, en este caso, el ritmo determina el cruce y construye asociaciones marcadas por el sentido del intercambio histórico. A propósito, en los versos se encuentra una aliteración estructurada por las palabras “calenturas” y “amarguras” que poseen la significación íntima de las acciones del personaje principal, doña Bárbara.

Desde esta contemplación, se encuentran marcadas las acciones vinculadas a un territorio musical adyacente que se hace lenguaje – la expresión musical afrocolombiana – y los elementos de la protagonista en su enfrentamiento a su papel de mujer que fluyen como expectativa de toda la obra, en general.

La marquesa de Yolombó vincula en sus recorridos literarios, rincones líricos de la ciudad antioqueña. En el trayecto de esas composiciones se presentan ambientes vinculados a la estampa africana y posiblemente forjadas desde particulares límites jazzísticos como la improvisación y el ritmo. Entonces, Beatriz Aguirre (2008) demarca:

Las páginas creadas por Carrasquilla están habitadas por un inmenso mundo sonoro donde la percepción auditiva cumple un papel privilegiado a través de la música, los sonidos de la naturaleza, de la vida rural y urbana, los acentos regionales, el silencio, el talento musical y, ocupando un puesto especial, las voces de sus personajes (p. 62).

La recepción musical de esta obra surge del equivalente encuentro con la “negrería” y los personajes de la novela. Esos hilos narrativos están, posiblemente, empapados de música, y es tan profundo que sus asuntos literarios rememoran pasos musicales improvisados, pero con ritmo. Dentro de ese universo musical, la resonancia africana fija matices jazzísticos mediante los versos expuestos en la obra de Carrasquilla, porque se establecen trasfondos armónicos, es decir, palabras fundidas en la melodía meridional.

En tal sentido, el investigador Joachim Berendt (1994) aporta:

“Escuchen bien la vanguardia, y descubrirán ritmos africanos. Oirán las raíces del jazz”, ha dicho. El hecho de que la naturaleza negra, negroide y africana del jazz no sólo no se esté suprimiendo al continuar el desarrollo de la música sino que, por lo contrario, adquiere una importancia cada vez más concentrada y válida, conforme la música negra de América en forma progresiva se quita las cadenas de las leyes musicales europeas (p. 3).

En consonancia, el recorrido literario posee tintes de sonoridad africana y la interpretación de la época los clasifica alrededor de sus personajes, pero se desencadenan espacios verosímiles que convergen desde problemas culturales, sociales y políticos de la sociedad. Jaime Mejía Duque (1952) en el prólogo de la novela explica: “[...] la marquesa criolla existió “realmente”, como su Yolombó con las minas, los negros esclavos [...] Los personajes de primer plano son, sin lugar a dudas, el ruidoso Taita Moreno, Bárbara Caballero, la negra Sacramento [...]” (p. XXI). En esa perspectiva histórica, el contexto se asume desde una impresión dominante para el proceso musical y la aseveración formulada por el escritor es un referente contundente: el pueblo de Yolombó.

Así, el trasegar musical hecho ficción en la obra se puede visualizar en apartados particulares. En el capítulo X, se reconoce un aspecto melódico titulado “Fandanguillo con verso cantado”, que posiciona el arte africano, porque los motivos narrativos figuran como móviles representados en la acción de sus personajes, en el que giran distinciones de la calidad de los personajes negros. Por lo tanto, la marquesa no sería la única protagonista de la historia, sino que hay intervenciones de otros personajes en la tradición expuesta por la música: “Venga el fandanguillo, / De los chapetones, / Que siembran pepinos / Y arrancan melones.” (Carrasquilla, p. 146). El espontáneo carácter musical de estos versos denota el acervo literario fundido en Yolombó y la caracterización del encuentro cultural entre doña Bárbara y la “negrería”:

El alma sonadora de Doña [sic] Bárbara, mejor que el instrumento campesino, vibra y vibra en este raptó, no sabe si de alegría o de tristeza [...] El aire es monótono y pausado, algo así como un minué africano de salvaje elegancia, como un amor a fuego lento que no agotase a los amantes. Negros y negras, frente a frente, los ojos en los ojos, rutilos en lo blanco, ígneos en las pupilas, al aire los tizones, danzan y danzan al redor de la fogata (Carrasquilla, pp. 145 - 146).

Este lazo queda forjado mediante la naturalidad de la estrofa de rima consonante. Los vocablos “fandanguillo” y “chapetones” son claves para la historia yolombera, pues arraigan su proceso intrínseco relacionado con la música; cada significante relaciona procesos de tradición: bailes africanos y ritos para atraer la lluvia. De este modo, el autor de *La marquesa de Yolombó* juega con los vínculos culturales y la afición musical antioqueña, dado que los dos versos finales determinan la noción del fandanguillo: la utilidad del chapetón es la obtención de recurso alimenticio.

En cuanto a los matices musicales que, factiblemente, se relacionan con las concepciones temáticas de la novela, las estrofas pueden establecerse con el contenido

generado por el *jazz* como la improvisación y el ritmo, pues desde puntos transversales como la herencia y la tradición de la visión africana se generan esas tonalidades. Por consiguiente, los versos guardan cierta relación con las acciones literarias, puesto que los personajes se van desarrollando, conjuntamente, a la par de la música. El autor guarda relación con las culturas afrodescendientes, su música y su literatura: “Una negra guardó un cocol / ¡Ay sí, señor! / Mandó que se lo alcanzara / ¡Ay sí, señor! / Y así que se lo alcancé / ¡Ay sí, señor! / Mandó que se lo pelara.” (Carrasquilla, p. 147). En efecto, la historia ha suscitado un ambiente diferente expalado en el pensamiento interno del autor.

En este recorrido de la ficción, se distinguen, *in situ*, dos perspectivas en los universos narrativos de *La marquesa de Yolombó*: en primera instancia, los móviles de los personajes comprendidos en el pueblo antioqueño; en segunda instancia, el entorno musical que reitera la reminiscencia africana y transforma el lenguaje. La ensayista Catalina Restrepo añade: “La música, el verso y la danza son elementos que acompañan constantemente la narración y constituyen a la vez la manifestación viva de la religiosidad y de la mixtura cultural constitutiva del alma yolombero” (Restrepo, p. 27). El vocablo “improvisación” representa un auténtico y reconocible rol dentro de la narrativa de Carrasquilla, por consiguiente, el contacto directo con la estrofa se ajusta hacia dos instancias: la anáfora que se expresa en el verbo conjugado “mandó” y el polipote referenciado en “alcanzara” y “alcancé”. A lo anterior, se puede determinar que las palabras dentro de los versos posicionan un interpuesto improvisado. Joachim Berendt expresa: “Él músico de jazz improvisa sobre armonías dadas” (Berendt, p. 233). Entonces, la concepción vinculada al *jazz* determina que la mezcla de acciones literarias, también, crea espacios de improvisación, pero determinadas por las expresiones verosímiles y musicales alrededor de la novela:

La música de la voz, sin canto ni tonada, jamás se había oído en Yolombó. Nadie entiende jota de lo que dice; pero lo bello no se hizo para entenderlo. La escuchan, sobrecogidos, como si fuera un ave de otro mundo que entonase melodías nunca oídas (Carrasquilla, p. 178).

En consecuencia, se visualizan miradas espontáneas, perspectivas de lecturas renovadas, en las que la música representa otro orden en el escritor. Para este estudio, encuentros musicoliterarios sugieren visiones del *jazz* mezcladas en dos términos, las “dialogicidades” con la literatura. A partir de acciones particulares de los personajes y, claramente, de la protagonista principal—doña Bárbara— se atribuyen estas nociones jazzísticas, dado que la “coartada” se encuentra en la lírica que entabla una posición entre la música y el espacio improvisado de la obra.

En concordancia, se localizan espacios rítmicos con relación a esta estrofa. En este sentido, se puede decir que el ritmo musical está sujeto al arte en general: “[...] en la música

cada construcción posee su propio ritmo, y [...] en la naturaleza la ordenación casual de las cosas también presupone un ritmo [...]” (Kandinsky, p. 117). Por tanto, el *jazz* funciona como enlace directo de la tradición africana y la postulación de la lírica expuesta en las acciones de los personajes de la obra de Carrasquilla. Joachim Berendt explica: “el grupo del ritmo soporta al grupo de la melodía. Es como el lecho de un río en el que fluye la corriente de las líneas musicales.” (Berendt, p. 299). Por consiguiente, el epónimo suscitado en las expresiones “¡Ay sí, señor!” posee su ajustado ritmo mediante la reiteración y se complementa con los versos intercalados.

La composición escrita, y el empleo de esta figura retórica, circunscribe en la obra planos inadvertidos, pero que no interrumpen la trama de la novela en su orden y estructura, porque los significantes propician analogías por su imperativa admiración entre el sabor caribeño musical y la cultura africana expuesta en el pueblo yolombero. Por último, el narrador enuncia: “Marcan los pies el ritmo, como los golpes del bolillo en el parche del tambor. En repentino y simultáneo ímpetu, se desprenden, se vuelven del revés, espalda con espalda. [...] saltan de un lado, saltan del opuesto, hacia dentro, hacia fuera [...]” (Carrasquilla, p. 146). Esta situación compone espacios ficcionales, mundos recorridos por ambientes del autor, que están enfocados, considerablemente, en proporcionar las existencias transitorias del espacio musical desde segmentos de la obra de Carrasquilla.

Finalmente, los análisis efectuados establecen la creación de discursos y justifican la musicalidad. Las investigaciones sobre música y literatura han evidenciado que los escritores adquieren lenguajes en sintonía con ciertos recursos musicales.

Es así que encontramos direcciones ineludibles que convergen, característicamente, entre literatura y música. Se estipula que Carrasquilla no precisa, necesariamente, de lenguajes elocuentes —su obra apela a los lenguajes diversos, coloquiales—, construye mundos versátiles, donde lo discordante, en ocasiones, encuentra sus espacios lingüísticos.

De igual modo, se revelan intercambios entre los pensamientos del escritor y sus contextos. Carrasquilla reconoce, en la música, lugares prominentes en sus recuerdos: la ciudad antioqueña de Yolombó.

En el estudio de la novela se transita por motivos narrativos —vínculos de la música con la literatura—, que involucran algunas esferas de la vida del autor. Se pueden observar las incorporaciones de la música de los universos afrodescendientes, que establecen espacios narrativos reales y ficcionales en esta prosa.

En definitiva, se comprende que la música emergida en la literatura promueve estructuras abiertas. Por ello, las reflexiones no quedan cerradas a una propuesta unilateral, sino que las concepciones literarias pueden ser estipuladas desde otros escritores y otras narrativas que otorguen nuevas visiones, para explorar en las construcciones analíticas, y continuos estudios de la literatura y la cultura hispanoamericana.

Referencias

- Aguirre, Beatriz. "El mundo sonoro en Tomás Carrasquilla". *Revista de Estudios de Literatura Colombiana* (nº 23), Universidad de Antioquia, 2013, pp. 61 - 86.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Berendt, Joachim. *El Jazz: De Nueva Orleans al jazz rock*. Traducción de Jas Reuter y Juan José Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Carrasquilla, Tomas. *La marquesa de Yolombó*. 1952. Edición y cronología de Kurt L. Levy, prólogo de Jaime Mejía Duque, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1974.
- Castaño, Amalia. "La voz del personaje femenino en la construcción de una posición realista crítica desde *La Marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla". *La Palabra* (nº 24) Colombia, Universidad Pedagógica y tecnológica de Colombia, 2014, pp. 17 - 24.
- Drucaroff, Elsa. *Mijail Bajtín: La guerra de las culturas*. Buenos Aires, Almagesto, 1994.
- Guillén, Nicolás. "Pequeña oda a un boxeador mulato". *Sóngoro Cosongo*. Buenos Aires, Losada, 1976.
- Kandinsky, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. México, Premia, 1981.
- López Ojeda, Ester. "Literatura y música". *Brocar: Cuadernos de Investigación Histórica*, (nº 37), 2013, pp. 121 - 144.
- Mejía Duque, Jaime. Prólogo. *La marquesa de Yolombó*. Por Tomás Carrasquilla, edición y cronología de Kurt L. Levy, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1974.
- Restrepo, Catalina. "Cantos e interacción cultural en *La Marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla". *Revista de Estudios de Literatura Colombiana* (nº 13), Universidad de Antioquia, 2013, pp. 25 - 40.