

Cantos e interacción cultural en *La Marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla

Catalina Restrepo G*

Universidad de Antioquia

Primera versión recibida: 29 de julio de 2003;

versión final aceptada: 13 de noviembre de 2003 (Eds.)

*Una Tradición verdadera no es el testimonio de un pasado transcurrido;
es una fuerza viviente que anima e informa el presente*

Alejo Carpentier

Resumen: Este artículo presenta la dimensión intercultural de la novela *La Marquesa de Yolombó* (1926) de Tomás Carrasquilla. Desde una perspectiva estética y antropológica, la autora se aproxima al significado intercultural de los cantos negros y andaluces, entre otros, en la novela del escritor colombiano Tomás Carrasquilla.

Descriptor: Carrasquilla, Tomás; *La Marquesa de Yolombó* (1926); Literatura colombiana; Novela colombiana; Novela regionalista; Cantos; Interculturalidad.

Abstract: This article presents the intercultural dimension of the Colombian writer Tomás Carrasquilla's novel *La Marquesa de Yolombó* (1926). From an aesthetic and anthropological perspective, the author approaches the intercultural meaning of the black and Andalusian songs, among others, in this Colombian novel.

Key words: Carrasquilla, Tomás; *La Marquesa de Yolombó* (1926), Colombian literature; Colombian novel; Regional novel; Songs; Interculturality.

***La Marquesa de Yolombó* integra el horizonte del costumbrismo americano y constituye una mina de hallazgos en lo que se refiere a los antecedentes colonia-**

* Antropóloga de la Universidad de Antioquia. El presente artículo es el producto de la investigación llevada a cabo en el marco del Seminario de investigación especializada de la Maestría en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia.

les del folclor antioqueño, incorporados en el marco narrativo de la novela y a la historia de la composición mestiza de la Antioquia actual.

El narrador de *La Marquesa de Yolombó* resalta, desde el comienzo de la obra, algunas de las particularidades que definen el carácter y la identidad de los yolomberos del siglo XVIII. Eran habitantes de una pequeña villa que gozaba del respeto conferido por ser un garito de su Majestad, una próspera fuente de riqueza minera y un emporio pujante de la iglesia católica, representado más en la existencia de dos templos y el cumplimiento devoto de los diezmos, que por los dogmas y la filosofía eclesial, pues éstos no lograban entrar en las almas de sus gentes, arrulladas por la ignorancia y la indiferencia. La ceremonialidad religiosa de los yolomberos, tan hierática y decorativa, no obstaba para que el culto mismo y las iglesias fueran el espectáculo que les sugiriese nociones como las de arte y belleza y, por lo mismo, elementos de diversión. El alma de las gentes de esta villa de Yolombó, es decir de los personajes de la novela, se define en función de su singular manera de concebir, de interpretar y de vivir la religión de España, y a partir de la diversidad de orígenes culturales:

Media población era africana, y, por más que fuese bautizada y metida en catolicismo, cada negro conservaba, por dentro y hasta por fuera, por transmisión o ancestralismo en creencias, mucha parte de las salvajes de sus mayores. Esta negrería, entreverada con esos españoles de entonces, más supersticiosos y fantásticos que cristianos genuinos, más de milagros que de ética, coincidía y empataba con africanos y aborígenes en el dogma común del diablo y sus legiones de espíritus medrosos. De este empate vino una mezcolanza y un matalotaje, que nadie sabía qué era lo católico y romano ni qué lo bárbaro ni hotentote, ni qué lo raizal... Había allí una clase, término medio entre España y África, que sería como un cuarto de la población. Componíala el baturrillo heteróclito y bautizado de indios, negros y blancos, en que entraba más el congo que todo. 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. Muchos usaban escapularios y amuletos de toda especie, rezaban a imágenes milagrosas, invocaban los ángeles tutelares; pero esto no contrarrestaba, ni con mucho más encima, las fechorías y travesuras, de las malignas legiones. Muchos, al salir de noche, iban espantando espíritus, como quien espanta zancudos en el Magdalena. Con los duendes había y sobraba para tan prolijas precauciones (Carrasquilla, 1964, 55).¹

¹ Todas las citas de *La marquesa de Yolombó* son tomadas de Editorial Bedout, 1964.

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 yolombera. En personajes como Doña Rosalía Alzate, *El sevillano* o taita Moreno y otros con su misma estirpe, reposan tradiciones versificadas y musicales españolas como el repertorio de la copla y el cantar andaluz, adaptadas con el paso del tiempo a la realidad y a la forma particular de expresión criolla. Ejemplos de ello son la seguidilla y las danzas meridionales de España que más tarde se transformarían, según lo anota Jorge Alberto Naranjo (1999), en pasillos, guabinas, fandanguillos y demás aires mestizos:²

Venga el fandanguillo
de los chapetones,
que siembran pepinos
y arrancan melones... (103).

El narrador incluye en las descripciones que hace de los personajes de origen andaluz, su vocación y destreza en los oficios musicales y festivos; habla de Doña Rosalía Alzate como:

dama medio pulida, de mucho adobo y muchas galanuras; cantora, guitarrista, maestra en bailes y diversiones, hábil en labores caseras, y, sobre todo esto, virtuosa y abnegada. Tanta cosa es la Sevillana que medio sabe leer y echar firma. Desde su llegada se dispone disipar las nostalgias, con todas esas alegrías que su alma, cristiana y recusada, puede extraer de estas montañas (23).

Doña Bárbara Caballero, única de la prole que había heredado el oído musical y la afición a los bureos, galanuras y majezas de Doña Rosalía, y que guardando discreta distancia, se divierte con los negros bozales y busca cercanía con ellos con cualquier pretexto, llama a los cantores y guarachistas en cada atardecer de la mina, “les escucha en franco deleite y les acompaña con esos cantos tristes, hondos y añorantes de los que se ha

2 Según el *Compendio general de folklore colombiano* (Abadía, 1997) el pasillo nace en la época colonial cuando la sociedad criolla burguesa busca crear un tipo de música y danza que se corresponda con el ambiente cortesano de los salones, en oposición a otros considerados más populares como el torbellino, el bambuco o la guabina. A la guabina se le atribuye su origen en Antioquia y el fandanguillo se define simplemente como una variedad de bambuco acompañado de coplas en forma de duelo verbal.

derivado el bambuco”³ (28). Y el taita Moreno es presentado como “Experto en bailes, cantares y guitarra [...] alma de todo regocijo; y en los simulacros de toros, que nunca faltaban en las fiestas titulares, siempre salía El Sevillano, capín capeando, suerte aquí, suerte acullá [...] Como el rumbo y el derroche eran su vanagloria máxima, mantenía siempre ingente cola de mequetrefes y parásitos. En fin, era un bromista, un revoltijo de jaque y caballero” (41).

Como parte fundamental de la celebración pública de los matrimonios, el narrador resalta el festejo al ritmo de músicas y danzas de distinto origen como el bureo de la contradanza, del bunde y el torbellino y los versos que componían la serenata ritual con que despertaban los yolomberos a los recién casados después de siete días de luna de miel y de jolgorio colectivo.

De ahí en adelante seguía el visiteo de felicitaciones, que tenía también su fórmula pero en estilo chancero:

Beso

Y rebeso

Planta, carcañal y hueso

Y vuelvo a besar

Planta, hueso y carcañal

El visitado respondía:

Pago

Y repago

Tal besar, merced y halago

Y vuelvo a pagar

Favor, halago y besar (60).

Aparece representada entonces en la narración la interacción de expresiones artísticas diversas, que componen la gama cultural que se hallaba desde la conquista en tierras americanas y que comienzan a transformarse como resultado del contacto intercultural desde la época colonial; tal como lo enuncia Carpentier en uno de sus ensayos, “los instrumentos de Europa, de África y de América, se habían encontrado, mezclado, concertado, en ese poderoso crisol de civilizaciones, encrucijada planetaria, lugar de sincretismos, transculturaciones, simbiosis de músicas aún muy primigenias o ya muy elaboradas, que era el

³ En el mismo texto referenciado en la nota anterior, Abadía Morales expone que el bambuco es la expresión musical más importante del folclore colombiano, en virtud de su enorme dispersión geográfica. El origen de este aire es mestizo puesto que conjuga melodías tradicionales indígenas y ritmos españoles y, las letras cantadas con este aire son, a diferencia de las del torbellino o la guabina, poemas selectos.

Nuevo Mundo” (Carpentier, 1984, 207). La contradanza, referenciada por el narrador de *La Marquesa*, es uno de los antiguos bailes cortesanos de Europa llegados durante la colonia; el bunde corresponde a una tradición propia de la cultura negra de Sierra Leona, en el África occidental, que articula la música, el canto y el elemento festivo al ritual fúnebre de los infantes muertos, y el torbellino es canto, danza y tonada mestizos pero con raíces fuertemente ancladas en la cultura indígena (Abadía Morales, 1977).

En virtud de que los vínculos más estrechos se establecían entre los blancos nobles y sus sirvientes negros, bien fueran esclavos que trabajaban en las minas de sus amos o bien negros libertos que por lealtad, afecto o necesidad seguían a su servicio, reviste particular importancia la permanente alusión en la novela a las costumbres rituales y festivas y a la cosmología de la cultura negra. Sus rasgos y expresiones, lejos de ser ajenos a aquellos que los dominaban, permearon lenta y sutilmente las formas de vida de españoles y criollos hasta integrarse en la aparente pureza de su cultura. Uno de los ejemplos claramente expuestos en la narración es la incursión de los nobles españoles y criollos en las prácticas mágicas de los brujos negros que convertían a los interesados en el hechizo, en “ayudados” de “familiares” o espíritus, representados en estatuillas de raíces vegetales, consiguiendo con ello fortuna en todo aquello que emprendiesen.⁴ De otro lado, el narrador describe la escena nocturna en que las danzas negras se abren paso como rito pagano en la celebración de la fiesta de San Juan Bautista, una vez culminada la misa, la salve y el concierto al ángelus meridiano:

Cuadrillas y patrones van llegando, porque, en estas solemnidades de San Juan, todos los esclavos que trabajan en las minas, disfrutan por costumbre inveterada, de tres días de libertad con uno de salario [...] las hogueras arden por todas partes; música y pólvora no cesan; dos negros chirimeros, esclavos de los Ceballos, lanzan esas notas agudas, que nadie sabe si son tristes o alegres, entre el punpún de un tamboril, que golpea el negro confidente de Don Chepe. Otros tamborileros bajan por “La Calle del Tigre”; y se distinguen los sonidos, entre roncós y estridentes, de la gaita. [...] Negrería menuda sale de toda casa [...] Aquello se inflama: en cada mano llamea un blandón; las candelas divagan de aquí para allá; el bullicio se define en grupos; las músicas le siguen. El baile rompe, en la parte plana de la plaza, frente a la portada del Alcalde. Es el mapalé delicioso. Son doce; fórmanse en filas, negros de un lado, negras del otro; alzan los blandones, a igual altura y a un

4 Véase páginas 80, 82, 83, 85, 128, 135, 156.

solo golpe; se cruzan, se alternan, los brazos se entrelazan, se traban las llamas. Cara a cara, blanqueando los ojos, vibrantes las jetas, se magnetizan.... El molinete gira y gira, en vértigo de llamas. Rómpe-se de pronto y aquello sigue por parejas. Es el desvanecerse supremo. Remenean las caderas, en convulsivo zarandeo; tiemblan los senos cual si fueran gelatina. Jadean aquellas bocas; serpean aquellos cuerpos, barnizados por el sudor; relumbran los ojos, los aros y las gargantillas. Se estrechan los cuerpos en un espasmo; tornan a inclinarse, tornan a erguirse; se afianzan en los remos, lanzan los bustos hacia atrás; arrojan las teas y terminan. Es un brote de esa África lejana, que llevan en su sangre, y que sus ojos nunca vieron; es un rito sagrado ante un Eros cruel y dolorido (Carrasquilla, 1964, 65).

La paradoja subyacente a la dominación esclavista es que en otros planos diferentes al político y económico, los dominados no sólo se resistieron a los procesos de aculturación total, sino que se adaptaron a algunas de las formas socioculturales impuestas e hicieron importantes aportes a la sociedad dominante con la variedad y riqueza de sus conocimientos y sus artes.

En *La Marquesa* se trasluce la paradoja a la que se alude, apoyada además por una clara intención política de cuestionar el poder o la hegemonía de la "raza blanca", no sólo a partir de las acciones, descripciones y reflexiones de personajes como Bárbara Caballero, quien manifiesta abiertamente su posición contra la esclavitud y todos sus atavíos,⁵ sino también a través de la inserción, en medio del relato, de reflexiones del narrador, tal como lo expresa este párrafo, a propósito de la misma celebración de Juan Bautista:

Los tambores y caramillos siguen y siguen; sigue la gaita y el bombo; arden las fogatas y el embolismo no cesa. Viene, después, 'El perillero', luego la 'gaitera' y otras danzas, menos complicadas; en fin, esos padres de la cumbia y los abuelos de ese tango dominador, del que se ha ocupado el Santo Padre. Alguna vez el África acoyundada por los ladrones civilizados, raptos de sus hijos, debía imponérseles a los malvados, sino por las armas, por el poder de su psiquis tenebrosa. ¡Quieran sus dioses que se venguen, todavía, con otros maleficios más negros y más letales! (66).

Los romances españoles aparecen en la novela como un recurso de comunicación rural y pueblerina, elemento característico de la tradición del romance es-

5 En las páginas 184 y 185 se encuentran disertaciones extensas en la voz de la marquesa acerca del régimen esclavista y la injusticia de la iglesia católica con los negros e indios.

pañol en el Nuevo Reino, y como una más de las múltiples expresiones musicales que salen a flote en la celebración de las fiestas yolomberas; sus conocedores son un par de hermanos alicantinos llamados Marcos y Salustiano Montoya “No están todavía maduros y son ambos guitarristas y juerguistas, a cuál más, y, sino grandes cantores, muy hábiles, especialmente Marcos, en eso de componer versos y romances, tan usados entonces para cantos y farsas de fiestas. En ellos— que eran la prensa de la época—, sacaban cualquier asunto local, sucedido en el año, fuese importante o ridículo, con todo y nombres propios” (69). Más tarde se expone que en casa de Doña Rosalía se está celebrando, con gran cena, parte de la velada de San Juan y que antes de terminarse ya están con guitarra en mano dispuestos a reanudar el jolgorio con los romances o “los cantos de recados”:

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:

Caracoles y coles

Son mi comida.

Una caracoleada

Me dio la vida.

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 eso me da ataque

De mordedera

Y a todos los ataco

Como una fiera.

Y sale como un volador. Palmoteo y risotada general (70).

El exhaustivo estudio que Gisela Beutler realizó en Colombia, señala que los vestigios del romancero Español encontrados en la obra de Juan de Castellanos evidencian en la tradición oral o escrita la presencia de estos cantos desde el siglo XVI. Durante el siglo XVII, el romance Español se encontraba articulado al ámbito religioso y a los acontecimientos festivos, dada la importancia de la vida eclesiástica en la época colonial; en los siglos XVII y XVIII, aunque esta tradición se encontraba estrechamente ligada con el romancero culto Español, presentaba rasgos coloniales particulares del Nuevo Reino de Granada y vinculaba temas más diversos.

Beutler plantea que la población negra colombiana ha sido la principal depositaria y exponente oral de la poesía y la música tradicionales legadas de España. Según datos históricos, los esclavos negros traídos al Nuevo Reino para realizar trabajos en las minas de oro y en las plantaciones de caña de azúcar, café y cacao, en su condición de sirvientes, vivían en estrecho contacto con sus amos y tenían acceso a las casas señoriales y, en consecuencia, a las expresiones romances españolas. Estos nuevos pobladores, con enormes aptitudes poéticas y musicales, incorporaron los romances españoles a las propias expresiones culturales y los fueron transmitiendo como parte de su patrimonio cultural (Beutler, 1977, 258).

En "Proceso simbólico y transmisión musical: el romance y los cantos festivos religiosos del sur de Colombia" (1987), Susana Friedmann se pregunta por la supervivencia de los romances religiosos en la tradición oral del litoral pacífico colombiano, por la función y el sentido que tienen para las comunidades negras, por el vínculo entre estos cantos y los romances españoles del siglo XVI y por los factores determinantes en la conservación de dicha tradición.

Según Friedmann, los cantos de los grupos negros colombianos han sido equivocadamente vinculados por los investigadores al canto gregoriano y al canto jondo y no a la música tradicional africana; las descripciones que se han hecho de ellos parten de la confusión entre cantos responsoriales y antifonales, y desconocen que la tradición implantada en la época colonial y transmitida por misioneros jesuitas está aún viva. La autora propone relacionar la música misionera colonial, publicada y divulgada, con la entonación del canto coral en comunidades negras y plantea que la afinidad entre ambos estilos musicales ha sido fundamental en la conservación de la tradición. "El uno, se ha manifestado en la música religiosa misionera, y el otro, en el canto tradicional africano, adaptación que se ha hecho a través de los años y que se sigue haciendo" (Friedmann, 1987, 16). La autora señala que en la música tradicional africana, además del

ritmo, otro de los rasgos distintivos es el sistema responsorial, y que la manera de interpretar el canto o su "performance" es más relevante que el texto mismo: "El intérprete se vale más de la improvisación y de estrategias de apoyo para posibilitar el proceso creativo, tales como la repetición, la aliteración, el paralelismo, y el uso de fórmulas de despedida (entre otras)" (20).

Gloria Herzalek en "Los transmisores del romancero oral en Colombia" (1995), recalca la importancia del papel desempeñado por las mujeres en la transmisión de esta tradición, y en consecuencia, en su preservación. Así mismo, plantea que la supervivencia de los romances se encuentra íntimamente asociada a los temas que cobran mayor significación para la gente y a la pertinencia en sus vidas y en sus rituales, articulados además, a las formas creativas particulares que se constituyen en facilitadoras de su aprendizaje, expresión y reproducción, es decir, a que los romances españoles originales han sido necesariamente objeto de reinterpretaciones culturales correspondientes a los diversos entornos y experiencias vitales de los grupos que los han conservado, aun a costa de las estructuras tradicionales de España.

En el mismo texto se hace referencia a los temas representativos de los romances más actuales, entre los cuales se destacan los religiosos como aquellos que imparten valores morales, y los novelescos, en los que se expresan las formas de relación entre hombres y mujeres, así como los ideales femeninos en torno al amor, la fidelidad, la traición y el honor. Estos últimos son los que aparecen más claramente en la novela de Tomás Carrasquilla.

En *La Marquesa* se expresa la superposición de lo sagrado y lo profano en una misma forma de celebración,⁶ así lo evidencian diversos pasajes en los que el narrador describe la celebración de las fiestas de San Juan Bautista, otros en los que cuenta cómo la devota Bárbara Caballero reúne a sus esclavos y sirvientes negros en la mina o en su villa de Yolombó para rezarle a la santa patrona que lleva su mismo nombre, y en los que alude a las fiestas que presencia la protagonista en Santiago de Rionegro como la de la Virgen de Arma, "con muchos cánticos religiosos y profanos, reuniones, farsas y pantomimas en la plaza" (Carrasquilla, 1964, 114), o el carnaval de los diablitos, privativo de la castiza provincia de Antioquia y derivado de las tradicionales mogigangas españolas con que se celebraban los santos inocentes. El pasaje que se cita a continuación corresponde a la fiesta religiosa:

6 A este respecto cabe anotar que, según Beutler, en los libros de música del siglo XVI aparecen la música sacra y la profana conjuntamente (1977, 23).

Todo este boato se ha concentrado en la misa de San Juan. Esto unido al canto y a la música, edifica en estos paganos bautizados más que unos sermones cuaresmales [...] cuando salen de la misa ya están enterrados, a lo largo de la Calle del Tigre, los nueve gallos que han regalado entre los Ceballos y los Olanos [...] Las negras ambulantes ya tienen puestos peroles, en la plaza, mondadas de yucas y pelados los plátanos, para la popular sancochada [...] La gente se enrista en los linderos, el mujerío se aglomera en los portales y en los atrios. Como el coro en el teatro griego, como los letreros en el cine, van cantando el romance, a medida que se va representando, unos mestizos y un ciego, a los acordes pausados de un violín, que raspa un caldero de las herrerías reales. [...] En las sancochas [...] 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 (74-75).

De otro lado, en la velada que ha preparado cuidadosamente Doña Bárbara se sigue con método y devoción el rezo que la señora entona con voz grave y fervorosa, acompañada por un coro ordenado y con la última santiguada, dice el narrador, comienza el bureo y sus negros encienden hogueras en el patio porque ya ha anochecido. La señora dispone entonces, improvisadamente, los números que alentarán la fiesta que comienza; ordena "perilleo con sapa" para comenzar y salen cinco parejas con tizones encendidos en cada mano bailando al son del toque de vihuela de Doña Bárbara, del pito, la gaita, los tamboriles y los guaches. "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, rútilos en lo blanco, ígneos en las pupilas, al aire los tizones, danzan y danzan al redor de la fogata" (103). Terminada la primera pieza musical decreta "fandanguillo con verso cantado" y a la cabeza de Feliciano y Joba, los negros mayores, se canta en coro la primera copla:

Venga el fandanguillo,
De los chapetones,
Que siembran pepinos
Y arrancan melones.

La copla se acompaña de gestos corteses y sigue con la otra un negro con habla bozal:

Tomá niña este clavel
Qu'es mi regalo mejor;

No nació cosa má rica

En lo jardine de amor.

Sale el coro y ante la zalamería del galán responde la dama:

No te recibo el clavel

Y lo rechazo sin pena,

Que de un negro tan candongo

Nunca vino cosa buena (103).

Precisa el narrador que la condición ineludible a la entonación de versos es que estos sean de verde intenso; “Sabido es que Dios hizo la lengua castellana para decir indecencias [...] Así es que esta negreria, educada entre tanta palabrota, larga y muy oronda, ante su ama y señora, las mayores inverecundias, y ella se las ríe que es un gusto” (103).

Llega luego el romance “Doña Leonor la asesina” que canta Doña Bárbara con Narcisca, su esclava más cercana:

Le dio a beber el veneno

En sus labios de candela,

Y Juan se fue consumiendo

Cual se consume una vela.

Y le robó el corazón

A Don Gil, con toda calma,

Y al pobre sin confesarse,

Al punto se le fue el alma (103).

Termina la fiesta que comenzó con los rezos, a la orden de comer “la gamuza”, “el bizcocho de arriero”, la fritanga y el chocolate de canela.

Más adelante se anuncia la llegada de las fiestas reales en Yolombó que se celebrarán el día del Corpus. Este evento, así como los diálogos que lo preceden a fin de llevar a cabo los preparativos, son un buen recurso para ilustrar algunas de las funciones que la música, el canto y la danza cumplían del lado de la sociedad colonial y su aparataje eclesial, es decir, las que se orientaban al ejercicio de dominación, puesto que el control de la física libertad no era garantía de la supremacía española, era preciso además el dominio cultural. No obstante, se trasluce también que las expresiones artísticas fueron una de las sendas por las cuales se produjeron el encuentro intercultural de blancos, negros e indios, cambios fundamentales en sus dinámicas culturales y dieron lugar al nacimiento de expresiones criollas. Puesto que Don Pedro, Regidor Mayor y Capitán

a Guerra de la villa minera, ha sido encargado por el Real Consejo de Indias para que se realicen estas fiestas conforme deben ser, con cánticos sagrados y danzas de adoración, pide a su hija, Doña Bárbara, que se ocupe de los ensayos y se idee algo bueno, conceptuando además que dichas danzas y cánticos aprovechan más a los indios y negros que los sermones, rezos y procesiones. Doña Bárbara acepta el encargo pero advierte que la danza debe hacerse con niños negros y no con nobles: “los versos mejores son dichos por negros, los negros tienen mejor voz que los blancos; y, sobre todo, los negros, que no han de ser sacerdotes, deben aprender, desde chiquitos, a tomar parte en la religión y a adorar a Dios. Con estas danzas comprenden que, aunque sean tristes esclavos, están, también, redimidos con la sangre de Nuestro Señor Jesucristo, lo mismo que nosotros” (106). Para la música y los versos, la criolla se vale de Marcos y se estipula que debe incluir el toque de tamboriles, caramillos y panderos; comienzan los ensayos coreográficos y el arreglo de la indumentaria que lucirán los bailarines negritos. El día del Corpus la celebración comienza con el resonar de las campanas que anuncian la salida del Cristo en procesión “El guión bate su paño frente al palio deslumbrante, las campanillas que los enflecan tintinean, en religioso musiquero” (108) y apenas el Cristo aparece en el sitial, entre la custodia de esmeraldas, “rompen caramillones y panderetas, tamboriles y crócalos; surge de lado y lado la fila alterna de africanillos danzantes” (108), a quienes siguen un grupo de mujeres esclavas y, luego, Doña Bárbara con otras dos nobles, tocando las castañuelas. Se entona entonces el canto más claramente religioso que aparece en la novela, una profesión de fe al dios católico de los blancos cantada con fervor por veinticuatro voces de esclavos cristianizados por España:

Vengan aquí todos,

Vengan y verán

Al rey de los cielos

Convertido en pan.

En esta hostia blanca,

De mies terrenal,

Quiso transformarse

El Dios celestial.

Para que su eterna

Sustancia esencial

Fuera El Pan de la Vida

De todo mortal.

Por darnos en vida

Los bienes eternos.
 Sale hoy de su templo
 Por venir a vernos;
 De África venimos;
 Mas somos cristianos:
 A cristo nos dieron
 Los hermanos blancos.
 Por eso, postrados,
 En raptó de amor,
 Adoramos fêrvidos
 Al Dios redentor (109).

Seguidamente el narrador interviene en el relato para lamentar la suerte del alma africana, para vincular estas formas de expresión negra del culto con lo instintivo y lo bárbaro; y señala que este tipo de representaciones sacras fueron traídas al Nuevo Reino por la Europa católica, que mal podía sustraerse a esas formas de culto universal y que si en lugares apartados de Cundinamarca éstas se fundieron con rasgos indígenas, en los centros mineros del Nordeste antioqueño “se les mezcló África con todos los caracteres de su barbarie” (109).

José Fernando Serrano en “Hemo de mori cantando, porque llorando naci: ritos fúnebres como forma de cimarronaje” (1990), expone la importancia de la religión en la cultura afroamericana por ser un poderoso medio de transmisión de valores y de conservación de una “comunalidad negra” de los esclavos llegados a América. El proceso de evangelización en palenques apartados propició “otros procesos de interpretación de la cultura dominante, así como de permanencias de referentes africanos en la interacción con los amerindios” (Serrano, 1998, 247).

En la novela de Carrasquilla es evidente la significación de la música, el canto y la danza en el contexto ritual; bien si se le observa a la luz de la dinámica colonial en Antioquia que ya daba muestras de la incipiente integración de culturas, o bien, si se le mira desde la limitada manifestación de algunas prácticas exclusivas de una u otra etnia. Este último caso se presenta en la novela a través del ritual de velorio celebrado en la mina de Doña Bárbara, tras el fallecimiento del negro Crispín, el esclavo obligado por el noble Martín a representar al crucificado en la Semana Santa hasta que la acometida bestial de los insectos le causa la muerte. Mandan buscar en la mina de los González acompañantes para velar al muerto, se preparan candilejas y las cocineras matan hasta las gallinas chuecas para la ocasión; se cose la mortaja, se lava al difunto, se le acicala y se le ponen las mejores vestiduras que posee y alpargatas nuevas.

Pronto le ponen de cuerpo presente, en la tarima entre ramas y entre velas, con la Cruz de Mayo, a la cabecera, y otra de ramo bendito, puesta entre ambas manos. El velorio es muy concurrido y los veladores muy obsequiados; Martín reza, de rodillas, el rosario de la Virgen y el de las benditas Ánimas; negros y negras entonan alabados; y Crispín, tan desfigurado por la tarde, se perfila, a media noche, opaco y escultural, en la impavidez augusta del misterio (Carrasquilla, 162).

La ocasión en que los nobles de Yolombó hacen juramento al Rey Carlos IV y aquella en la que se festeja el título de Marquesa, que otorga el soberano mediante cédula real a Doña Bárbara como reconocimiento a su amor y fidelidad a la corona, son celebraciones de enorme solemnidad en la villa minera y por ello también se engalanan con la música traída de España y la del África: “Pone la contradanza aprendida en Antioquia; y luego, acompañada de Narcisa, saca las tonadillas y los bundes, los arpegios y panderetos, que se tenían tan guardados” (123); “Tras un redoble de bando, se oye el silencio y rompen guitarras, modulan caramillos y voces africanas se desatan en nitideces de dulzuras y de tristezas hondas. Para aquella ‘Madrecita de sus negros’, quieren todos exhalar sus corazones” (152).

Sin embargo, la alegre y festiva disposición de la gente de Yolombó está ausente en los últimos capítulos de la novela de Tomás Carrasquilla. La fiesta pagana y la música desaparecen para dar paso a la tristeza, la amargura y el silencio que llegan con la tragedia de la Marquesa por el amor traicionado: “Yolombó sigue con sus hábitos, sus muchos vicios y sus pocas virtudes; pero los espíritus jocundos y retozones han huido de esos ámbitos: ni una copla ni un paso de baile ni un guache ni una vihuela. A la desgracia de la Marquesa, que a tantos abarca, se adunan diversas, particulares pesadumbres [...] Las fiestas religiosas se han celebrado sin el menor regocijo profano” (198). A lo anterior se añade el manifiesto fechado hacia 1794 de su real majestad Carlos IV, en el que informa a todos los súbditos americanos que los republicanos franceses han dado muerte a su propio Rey y a casi toda la nobleza y, en virtud de tales acontecimientos, se ha declarado la guerra a aquella república regicida, por lo cual pide a todas sus colonias subsidio para los gastos de la guerra. Siendo época de celebración navideña, don Pedro Caballero, Regidor Mayor de Yolombó, ordena que “Estando su Majestad y el reino en tantísimos trabajos, sería un delito de felonía, sino de lesa Majestad, el permitir en el lugar diversiones y regocijos de ningún linaje [...] sólo se permitía salir a la misa del gallo, en mucho orden y compostura, para tornar a las casas, en cuanto terminase, sin demorarse en la calle, por ningún motivo, y en completo silencio. No habría en la misa villancicos, ni músicas fuera del coro” (201).

La Marquesa de Yolombó de Tomás Carasquilla es, sin lugar a dudas, una obra literaria que describe magistralmente no sólo los rasgos del costumbrismo americano, resaltados ya por Naranjo, sino también los escenarios vitales en los que la cultura hispánica, la negra y la indígena se encontraron, interactuaron y tejieron lazos que, atravesados por relaciones de dominación y de identificación, dieron lugar a nuevas representaciones culturales. La narración expone una concepción ideológica que se aparta de la sobrevaloración del legado español y que reconoce la importancia y el valor de la tradición africana en la construcción de la nación. La música, en tanto elemento fundamental de creación y expresión humana, surge en la novela a cada paso para recrear con fuerza un momento histórico, para caracterizar el alma de blancos y negros, para dibujar un mismo sentir humano, haciendo de la música, del canto y la danza un recurso vital en el que se teje esa trama sociocultural. Merece resaltarse en este punto el relato que el narrador de *La Marquesa* hace a propósito del estrecho vínculo que une a Doña Bárbara con la negra Narcisa, su camarera mayor. Era esclava liberta que en el Congo hubiera sido reina, nos dice, y está unida a su señora por un lazo de lealtad y de afecto, después de que la criolla la salvó en tiempos pasados del intento de rapto por parte de un inglés que iba camino a Remedios; además de esto, a ambas las une un vínculo providencial y peregrino a los ojos de la señora.

Las dos cantan que es una gloria; cantan a la buena de Dios, por instinto, ni más ni menos que dos pájaros. Sin que ellas lo sepan, Doña Bárbara es contralto y Narcisa soprano. Por eso las dos voces se conciertan. La de esta raza africana tiene una melancolía y una ternura tan profundas, que se dijera que la informa y la inspira la nostalgia ancestral de esa libertad, de los bosques y de esa patria, perdidos para siempre. Y la voz de Narcisa, así cántese aires criollos como españoles, posee esa indecible tristeza. Cuando la señora toma la guitarra y la esclava el pandero, bien para bundes, bien para tonadillas, se paran muchas gentes a oirlas (101).

Doña Bárbara, el personaje más fuerte y vital de la novela y quien representa lo criollo, reivindica la existencia de las músicas populares, más presentes en la narración que las que corresponden al ámbito de lo culto. Es en lo popular justamente donde, según Carpentier, se halla la expresión de lo criollo: “en la invención siempre fresca, viviente, renovada, de aquellos músicos que serían discriminatoriamente calificados de *semicultos*, *populares* o *populacheros* por ciertos compositores del futuro, harto ufanos de su sabiduría y técnica” (1984, 213).

Bibliografía

- Abadía Morales, Guillermo. *Compendio general de folklore colombiano*. Bogotá: Editorial Andes, Instituto Colombiano de Cultura, 1977.
- Beutler, Gisela. *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977.
- Carpentier, Alejo. *Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.
- Carrasquilla, Tomás. *La Marquesa de Yolombó*. En *Obras completas*. Medellín: Editorial Bedout, 1964.
- Friedmann, Susana. "Proceso simbólico y transmisión musical: el romance y los cantos festivos religiosos del sur de Colombia", en: *Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. Toulouse, 1987, 48, 9-26.
- Herzalek, Gloria. "Los transmisores del romancero oral en Colombia", en: *Memorias del IX Congreso de la Asociación de Colombianistas, Colombia en el contexto latinoamericano*. Bogotá: Universidad de los Andes, The Pennsylvania State University, 1997.
- Jaramillo Agudelo, Darío. *Prólogo a la edición facsimilar conmemorativa del primer centenario de la publicación de "Frutos de mi Tierra"*. Bogotá: El Navegante Editores, 1996.
- Naranjo, Jorge Alberto. *La Marquesa de Yolombó*, en: *Revista Credencial Historia*, No. 110. Bogotá, febrero de 1999.
- Serrano, José Fernando. "Hemo de mori cantando, porque llorando naci: ritos fúnebres como forma de cimarronaje", en: *Geografía humana de Colombia, los afrocolombianos*, tomo VI. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1998.