

# El mundo sonoro en Tomás Carrasquilla

*Beatriz E. Aguirre\**  
Universidad de Antioquia

*Recibido: 11 septiembre de 2008. Aceptado: 11 octubre de 2008*

**Resumen:** Las páginas de Tomás Carrasquilla contienen un inmenso mundo sonoro donde la percepción auditiva cumple un papel privilegiado a través de la música, los sonidos de la vida rural y urbana, el silencio, el talento y la sensibilidad musical y las voces de sus personajes. Todos y cada uno de estos aspectos se constituyen en un verdadero elemento axiológico en la producción del autor.

**Descriptor:** Música; Sonido; Voces; Acentos; Acto poético; Ritmo; Talento musical; Instrumentos; Silencio.

**Abstract:** Tomás Carrasquilla's pages contain a complex world of sounds where the sense of hearing plays a significant role through different kinds of music, the sounds of country and urban life, and particularly the voices of his characters and their response to music and silence. All and each of these sounds become a true axiological element in Carrasquilla's literary production.

**Key words:** Carrasquilla, Tomás; *La marquesa de Yolombó*; *Hace tiempos*; *El Zarco*; *Luterito*; Music and literatura; Character voices; Musical talent and sensitivity; Silence.

*"Muchos pueden emplear las palabras, por lo menos la mayoría;  
pero la música es patrimonio de Carrasquilla".*

(Kurt A. Levy, 1958, 222)

---

\* Profesora y Coordinadora de la Maestría en Literatura Colombiana de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. baguirre@quimbaya.udea.edu.co. Este artículo es resultado de la investigación del mismo título, radicada en el Centro de Investigaciones y Extensión de la Facultad de Comunicaciones.

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. Este complejo ámbito sonoro contribuye al desarrollo de la trama, al trazo cuidadoso de los personajes, a la creación de un ambiente o un efecto, de igual manera actúa como mediador para un cambio, como documento antropológico y cultural de una comunidad y en especial como medio para la expresión de las ideas en cuanto al arte literario se refieren; pocos títulos no incluyen lo sonoro como parte integral del sentido y de la estética.

### De las músicas

Kurt A. Levy califica el gusto musical del maestro como “semi-clásico” por su inclinación por la ópera y la opereta (Levy, 1958, 68), pero no sólo los semiclásicos pasan por sus páginas, también aparecen: Palestrina, Beethoven, Chopin, Liza, Wagner, Sarasate y Bizet entre otros. Asimismo ocupan un puesto de honor compositores colombianos como Emilio Murillo, Gonzalo Vidal y Pedro Morales Pino.<sup>1</sup> El repertorio vocal europeo está representado por zarzuelas y romances españoles de larga tradición. En la ciudad se bailan ritmos europeos como: el vals, la polka y la muy a menudo citada garibaldina, incluso llegan ritmos de Norte América como el “right tang” y el “fox trot”. Lo europeo se encuentra con la música colombiana cuando se unen ambas tradiciones en las coplas y de manera más académica cuando Carrasquilla diserta sobre el origen de la guabina remontándose hasta Sicilia (I, 704-705).<sup>2</sup> En los pueblos los aires más interpretados son el pasillo y el bambuco sobre el que afirma: “Pero, sea así o asá, el bambuco no nos lo quitan ni los yanquis” (I, 706). Los ritmos de la región aparecen como resultado de una fusión de culturas: “Las vueltas, las

1 No haré un recuento de las piezas de música académica y popular referidas o presentadas por Carrasquilla, algunas de ellas han sido identificadas apropiadamente, ver: Carrasquilla, Tomás, *La Marquesa de Yolombó*, Kurt A. Levy, ed., Biblioteca Ayacucho, Bilbao: Artes Gráficas Grijelmo, 1984 y Carrasquilla, Tomás, *Obra escogida*, Leticia Bernal, ed. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2008.

2 Las citas de este autor son tomadas de: Carrasquilla, Tomás. *Obras Completas*. Tomos I y II. Medellín, Editorial Bedout, 1958. Se identifican dentro del texto entre paréntesis, el tomo en número romano, seguido del número de página. Se conservan la acentuación y la puntuación de esta edición.

regocijadas vueltas, esa transformación combinada de zambra y fandango hispanos, y amontañerados por nuestra región, alegran corazones de nobles y plebeyos” (II, 375).

La música africana figura profusamente en cantos como “los corozales” (I, 508), “los alabados” (II, 162) y “el Arrullo” (II, 508). Entre los instrumentos ejecutados están el piano, la guitarra, la vihuela, el tiple, el bajo, el cornetín, los caramillos y el aporte africano con diversos instrumentos de percusión. Pero si de un conjunto instrumental se habla, el que comanda las reuniones sociales e incluso los rituales religiosos en los pueblos es la chirimía: “Qué aldeano antioqueño no tuvo en su niñez el goce inefable de la chirimía? Quién no sintió esa música triste y selvática? Quién no fue a encontrarla alguna vez?” (II, 597). Son tantas y variadas las piezas musicales interpretadas por el pueblo antioqueño en estas páginas, que la obra de Tomás Carrasquilla puede considerarse un documento de consulta para los historiadores musicales, desde *Frutos de mi tierra* hasta *Hace tiempos*.

## De la literatura

La literatura y la música entonan un dúo en la “Homilía No. 1º. A Luis Cano, el benjamín de la partida” y la “Homilía No. 2º. En contestación y acatamiento al hermano Max Grillo”, publicadas en 1906. De estos textos tan estudiados no voy a discutir aquí lo adecuado de las interpretaciones autor y críticos, sino a destacar el hecho de que Carrasquilla acude a la música como motivo de comparación constante, desde diversas perspectivas, para expresar su parecer sobre “el llamado modernismo, en relación con las letras de Colombia” (II, 664).

La Homilía No. 1º expone los extremos alcanzados por los seguidores del modernismo:

[...] en su afán de [...] hacer vibrar sus cuerdas más sonoras, de ser originales, distinguidos y excepcionales, de afinar la parada, adulteran su manera de sentir, falsean sus facultades emocionales y destruyen de paso sus pasos contados, el propio temperamento que les hizo artistas, cual les acontece con las vísceras a los bebedores y glotones. [...] ha de ser una obra milagrosa que hable, que diga, que exprese, por estallidos, por golpes, por rumores, por zumbir de insectos y de follajes, por frufurús de seda y de papeles, lo que no se quiere decir con la vulgar palabra (II, 665).

La prosa modernista es un conjunto de ruidos desapacibles al oído humano por demás vacíos de todo significado discursivo. Continúa su verbo aún más inflamado y los poetas modernistas en Colombia salen peor librados:

Si ello es rimado, el caso es más grave todavía; han de ser unas músicas tales, que su mismo aire proclame el tema con todos los cambiantes y honduras; que las notas, una por una –por sus caracteres fonéticos, por combinaciones léxicas y sintáxicas, prosódicas y aun ortográficas– expresen mejor, mucho mejor, que el vocablo verdadero, que sólo se explota en tales casos como sonido o vehículo, a falta de otro, no como acepción o significado (II, 666).

El resultado de esta poesía es entonces la cacofonía, la sarta de normas lingüísticas sin buscar lo primordial: la significación y el sentimiento del lenguaje producido

En la Homilía 2<sup>o</sup> aumenta la frecuencia de figuras relativas a la música. En la apertura hay una protesta: “Gruño porque los Sarasates abandonáis el violín para ponerlos a aprender el oboe [...]” (II, 674), con este señalamiento de cambio de instrumento de cuerda a uno de viento, Carrasquilla –quien conoce bien el timbre, la técnica que cada uno exige y su relación con otros instrumentos en un conjunto– denuncia la falsa impostura de los poetas colombianos al seguir los usos modernistas: el instrumento musical equivale aquí a ese lenguaje como acepción o significado que juega un papel estético específico en el texto poético, un vocablo no es meramente su sonido, tiene que ser armónico y sentido con los demás vocablos, significando. Carrasquilla enaltece la palabra expresada desde el sentimiento y afirma: “Un poeta es un actor cantante que representa en unas páginas su propio drama. Es un compositor que vierte en el pentagrama de una cuartilla la armonía que oye dentro de sí. Desde que tenga corazón, cante y represente y componga lo que se le antoje” (II, 675). Es evidente el símil poeta-músico en esta aseveración la cual se fundamenta en la autenticidad del artista cuando se ciñe a lo sentido en su creación. Enfatiza esta necesidad del sentir que se impone al mero manejo de la técnica en la composición de un poema, así como le sucede a quien compone música o la interpreta y anhela finalmente para la poesía la universalidad de la música:

El concepto dramático, o cómico, o lo que sea, de la música misma, depende más de quien la interprete que del propio compositor. Si esto pasa en el arte de Wagner, ¿qué no pasará en los ritmos y números de la palabra?

Si alguna lengua tuviera la universalidad de la música, yo diría, amigo mío, que esta facultad del poeta era la revelación estética más trascendente. [...] se me figura que todas las lenguas, cual más, cual menos, se prestan para estas filosofías del sonido (II, 676).

En Carrasquilla no hay discriminación de clase, género o intelecto en el momento de crear/ sentir el acto poético, como sí lo expresa Max Grillo al demeritar la música folclórica:

Dices tú que no quieres verte en tiples ni en bandolas. Realmente que los metros raros y complicados no se prestan mucho para estos aires callejeros, abambucados cuando más. Con todo, por acá he oído, a nuestros cantores medellinenses, esos versos tan wagnerianos de Nervo, y no salen mal. Sí es que temes que el vulgo no sienta tu poesía, acaso no tengas mucha razón. [...] Es que el pueblo Maximiliano, por lo mismo que no tiene prejuicios sobre arte, siente mejor y más genuinamente lo bello y lo poético que la gente culta (II, 686-687).

A guisa de ejemplo de cómo un recurso musical se expresa en su pluma, he escogido el título de su última novela: *Hace tiempos*. Esta frase la interpretan diferentes personajes como un tema con variaciones a lo largo de las dos primeras partes de la obra; conserva el significado central del paso del tiempo. Lo inicia la Niña Rosita: “se fueron **hace tiempos**”<sup>3</sup> (II, 221), habla del viaje de coterráneos en tiempos lejanos; Cantalicia le informa a don Jerónimo: “**hace tiempísimos** que mi Niña ha entrado en el balance” (II, 224) y a doña Rosita: “**hace tantísimo tiempo** que lo vengo ajustando” (II, 225), se refiere al manejo del dinero familiar; Cantalicia cuenta a Nicanor: “Yo conozco **hace tiempos** a su taita” (II, 234-235), con el fin de darle confianza al joven; Nicanor indica a Rosita que su padre “compró **hace tiempos** un terreno” (II, 235), para aclarar la situación económica de su familia; Nicanor explica a Rosita que “don Sabas **hace mucho tiempo** que tiene esta fonda”, para tranquilizarla sobre la conducta del hombre; Don Sabas relata a Rosita que “**Hace muchos años** que no se bucea” (II, 240),

3 En las citas subsiguientes la negrilla es mía.

para animarla sobre la posible riqueza de la mina de aluvi3n; don Emeterio al recibir a los Gamboa expresa: “Y **hacía sus buenos tiempos** que no venía por acá don Jerónimo” (II, 269), habían extrañado a la familia; Miguel Moncada al encontrarse con Cantalicia señala: “Al **cabo de tanto tiempo**” (II, 332), en verdad se atan los cabos del tiempo pues don Miguel conoció de joven a Rosita y a Cantalicia y ahora su familia se hará cargo del niño. En la segunda parte de la novela la expresi3n va desapareciendo: Tiodorete dice a Eloy; “Eso **hace tiempísimos** y Miguel lo ha visto” (II, 358) para quitarle el miedo a un eventual castigo del maestro; don Miguel vaticina a su familia y amigos: “Un día tan tremendo como este no lo tendremos en **mucho tiempo**” (II, 362) y así sucede pues la frase no asoma ya más, las memorias se resuelven en un final arm3nico con la estabilidad conseguida por toda la familia y en especial la de Eloy Gamboa, profesional y hombre casado. Sin embargo, en la última página, después de un espacio en el papel que semeja una doble barra de compás con cambio rítmico y tonal, Eloy introduce una última variaci3n: “**Han pasado los años**” (II, 559), –unos 50 pues Marto ya tiene 80 años–. El ritmo narrativo aumenta y en pocos párrafos se informa el devenir de los personajes. La novela es como una sinfonía de tres movimientos, y el tercero cierra con un ‘accelerato’ que desemboca en el coro celestial “Gloria a Dios en la alturas” (II, 560).

### De la sensibilidad y el talento musicales

Estas dos cualidades van a menudo unidas en los personajes de Carrasquilla y sirven para caracterizarlos positivamente en contraste con otros que no los poseen. Entre los pocos personajes sin sensibilidad musical está Agustín Alzate: “[...] y ni tenía perro ni caballo, ni tampoco sabía *sacar solitarios* en la baraja, –pues jamás agarró carta–, ni mucho menos tocar guitarra, ni bandola, ni instrumento músico de ninguna clase” (I, 115). Agosto es el sordo que entra a la novela gritando: “Nieves! Nieveees! –gritó espeluznado de la pura incomodidad” (I, 1) y sale de ella de manera similar:

Preparaba los dedos para enumerar, cuando en el port3n se oye ruido de muletas, y una voz desfallecida de anciano plañe:

–¡Una limosnita, mis amos, por amor de Dios!

Agusto grita energúmeno:

–Salí de aquí vagamundo, perezoso! ... ¡Tirá a trabajar si tenés hambre!

Un *Ay*, *Jesús* se oyó, y las muletas, lentas, vacilantes, sonaron en el zaguán hasta perderse en la calle (I, 140).

Por sobre la suave voz del anciano y la bramante del tendero, queda en la memoria esa imagen del sonido en decrescendo de las muletas; tres efectos sonoros que sirven como cierre dramático a la novela.

Para adaptarse a los rumbos de la ciudad, Petrona Cruz aprende los bailes de moda y lo logra tan rápidamente que su maestro reconoce las facilidades musicales de la joven: “En mes y medio domina los vaivenes marchados del “right tang”, los brincos serpentinos del “fox trot”, y los efectos floreados del “valse lento”. Matamoros se gloria con esa discípula de pies alados, cuerpo de caucho y oído sutilísimo (I, 393). Para completar su inserción a las costumbres de la ciudad y quitarse el origen montañero, Petrona cambia su nombre por el de Ligia la protagonista de *Quo Vadis* y: “Corre a marcar su nueva ropa, corre a que le hagan las tarjetas con su nombre verdadero “Ligia Cruz” ¡Qué música y qué expresión! Parecía como el canto de un pájaro misterioso de los montes” (I, 393). Para alguien con tan buen oído como Petrona, la estética sonora del nombre que la proveería con una nueva identidad, al menos así lo cree ella, es vital a la hora de su elección.

De todos los personajes de Carrasquilla, Juan de la Rosa Mira es quien más sensibilidad y aptitudes musicales posee. El Zarco canta y toca varios instrumentos, el cuatro, la vigüela y el caramillo siendo autodidacta en todos ellos. Pero hay algo más importante aún: “En seguida emboca el caramillo que ha fabricado con sus manos prestigiosas” (I, 436); el pequeño Zarco es el luthier de la montaña antioqueña.

El Zarco fabrica sus caramillos con una intención que va más allá de la música misma:

[...] Y luego se va a contemplar los tendidos de cachivaches y a tañer el caramillo, aquí y allá, no tanto por lucir sus habilidades cuanto por réclame. Pero este domingo está de malas: muchos chicos le rodean, todos le admiran la hechura de instrumento y hasta su arte para tocarlo; más no le encargan tan siquiera uno, por más que se ofrezca a enseñarles todas las piezas que sabe (I, 437).

De esta manera se inserta en la tradición comercial del pueblo antioqueño.

Durante su visita a La Villa, que le brindará muchas experiencias, lo que más llama su atención es la música y los instrumentos que se usan, todo nuevo para su oído:

En el caserón, esquina nordeste de la plaza, de un solo piso en ese entonces, se oye música. ¿Qué sería? Castor explica. ¿Piano? No lo había oído mentar siquiera. Ambos se pegan a la celosía, y algo entrevén. Tanto se embelesa el caramillero, que no quiere ver desde allí lo que le indica el negro. ¡Qué Gobernación, ni qué “Casa de las Monjas”, ni qué Iglesia Mayor! No está sino para aquella serenata “La Castañera” (I, 451).

Aunque es devoto, en la iglesia de La Villa: “El Zarco al oír el invisible coro, acaba de perder la devoción. Hasta en pecado se siente, porque, debiendo ser ese cántico cosa del cielo, se le hace feo y destemplado (I, 457), es exigente en lo musical.

A Juan de la Rosa, su musicalidad le ayudará a sobrellevar el sino trágico familiar y si el viaje a la Villa se pospone no por ello:

[...] descuida sus solaces musicales y declamatorios: echa comedia y discursos cuando tira del azadón o está en andanzas. Se ha hecho un caramillo de diez cañutos, un verdadero silbato, de los que usaran antaño los cirujanos de cerdos y de donde le viene al instrumentillo un nombre tan groserote. Los sábados no falta a los conciertos, ante Eustaquia, seña Francisca y fío Chalarcones, en el corredor de la casa, a la vera del camino, junto al puente de “La Trinitacita” (I, 503).

El Zarco encuentra en la música un asidero emocional ante la gran incertidumbre de su presente y futuro, le sirve de identidad, de subjetividad, pues su talento musical le distingue ante los demás, no es meramente el “botao”.

Una familia que posee grandes dotes musicales es la Caballero y Alzate. Rosalía, la madre es “cantora, guitarrista, maestra de bailes y diversiones” (II, 23) y su hija Bárbara: “Con sus guitarreos, cantos, regocijos y chanzonetas es la única de esa 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 [...]” (II, 35). En la mina, Bárbara se rodea de la música de los esclavos negros: “En cuanto a los cantores y guachistas los llama a cada a cada atardecer; les escucha con franco deleite y hasta les acompaña esos aires tristes, hondos y añorantes, de los cuales se ha derivado el bambuco” (II, 28).

Se patentiza en esta la novela una característica que ya había asomado en otros títulos de Carrasquilla, la unión de las diferentes comarcas de Antioquia a través de la música. Para las fiestas de la patrona de Yolombó mandaron: “[...] a Rionegro y a Marinilla, para sacar, por esos caminos de

micos, los tres músicos y los dos cantores, que por allá los han conseguido” (II, 64). Es precisamente con estos intérpretes de otras regiones que los yolomberos amplían su experiencia musical: “Todos tienen que asistir a esa misa de coristas marinillos y con música rionegrera; esa “música seria”, tan poco oída en estos parajes” (II, 73). Se conjugan también danzas de las diferentes herencias culturales que se han afincado en la región: “Ya por ese entonces se iban mezclando a los africanos los aires y bailes españoles y ya alboreaban las vueltas, el gallinazo y la guabina, tan socorridos después” (II, 110), e incluso se mezclan en las ceremonias religiosas cantos rituales y otros no tan santos. Al respecto Catalina Restrepo señala:

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 los 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 (Restrepo, 39).

Este rico entramado sociocultural se ve aún más ampliamente presente en las tres partes de *Hace tiempos*. Juan Guillermo Gómez propone que:

La nítida conciencia de esta estructura móvil y no móvil, fluida y no fluida, tensa y relajada de las vidas intraregionales, hacen de *Hace Tiempos* una privilegiada fuente de conocimientos de la vida antioqueña, más aun de una imprescindible –solo nuestras precarias ciencias sociales y estudios literarios apenas han llamado la atención en este asunto– joya literaria y tratado cultural, estimo, sin parangón en la literatura de nuestro país (Gómez, 101).

Eloy Gamboa al parecer no tiene especial talento musical pero sí es sensible a ella cuando rememora la música de los negros de la región:

Por las noches, en torno del lar llameante, celebran sus ágapes; y al són [sic] de guaches, de tambores sobre algún trozo de vaqueta templado, a las modulaciones de algún popo horadado, tañido por sus mejores artistas, entonan esos motivos salvajes, y melancólicos, y danzan en esos giros libidinosos, peculiares de esta raza (II, 232).

Eloy asocia la música con esos seres del monte omnipresentes en el imaginario popular de Carrasquilla: “Aquel modo de agarrar la guitarra; aquel recorrer de dedo, de la izquierda; aquel pellizcar las cuerdas, de la diestra, hacen que no recuerde más a mi madrecita. Todo esto serían enredos

de algún Ilusión” (II, 373). Incluso su recuerdo más vital se desvanece ante el influjo de la música bien interpretada.

### De las voces

Tomás Carrasquilla presta especial cuidado a las voces de sus personajes, tanto protagónicos como secundarios. Toda la tesitura de la voz humana está representada en su obra: la voz blanca (El Zarco y Blanca), la soprano (Pepa Escandón y Narcisa), la contralto (Magola Samudio y Bárbara Caballero), el tenor (Arturo Granda y Maletica), el barítono (Padre Gómez Ángel) y el bajo (ñio Lucas). Cada voz trae consigo una “etiqueta emocional metafórica”: melancólica, cálida, cristalina, dulce, metálica, gangosa, vibrante, entre otras, que las provee con su color individual y diferenciador (Barricelli, 60).

En *Frutos de mi tierra* sobresale la voz de Pepa Escandón:

[...] cuando Pepa cantaba era cosa de parar mucha gente en la calle; [...]. Su voz fresca y cristalina como el chorro al brotar de la peña, elástica como un hilo de goma, se hizo para los recovecos y contorsiones del canto crespó. Si las romanzas italianas, si las arias de ópera que cantaba las adulteraría o no, lo ignoramos; pero es lo cierto que Pepa, sin esfuerzo, como quien habla, daba unas cadencias, unos trinos, unas notas graves, sobre todo, que producían escalofríos (I, 36).

No sólo interpreta piezas musicales de extrema dificultad sino también “Si apta era para el canto, para hablar era artista [...] por instinto oratorio, probablemente las ajustaba al carácter de la conversación con un tino y una facilidad que envidiaran grandes actrices (I, 37). El narrador aclara que “Pepa no era una beldad, ni mucho menos. Si no mal parecida no podría citarse, ni por el palmito ni por las formas. Pero el aire, señor! ...” (37); si bien no es bella, se torna atractiva por su espontaneidad, su voz musical y la facilidad que posee para modularla y adaptarla a todas las situaciones. Es por esa voz que Martín, a pesar de las humillaciones y vergüenzas que Pepa le hace pasar, se enamora perdidamente de ella: “[...] Pepa cantó; Martín la oyó, y el amor echó tal crecida que no valieron diques” (I 40-41). El narrador conoce de primera mano la música interpretada por Pepa quien es a todas luces soprano coloratura para poder cantar las arias de *Lucia de Lammermoor* de G. Donizzetti, cuya descripción da pie a identificarlas como “Quando, rapito in estasi” (aria de la fuente) e “Il dolce suono” (aria de la locura) de gran exigencia musical, vocal e interpretativa:

Primero era como si el viento, las aguas y la seda se matizaran en un solo rumor entre el gañote de la niña: aquello hervía; luego hacía una gárgara de perlas que, saltando en regueros, parecían chocar en las pantallas del piano, en las bombas, en las lunas de los espejos [...] Pepa se la tragaba, y pronto la devolvía partida en hebras sutiles, metálicas, que subían y subían, se retorcián, tornaban a bajar en espiral de arrullos, tornaban a subir, se rasgaban y morían... (I, 79)

Los pretendientes de esta novela tienen voces bien definidas. La voz de Martín Gala le añade cualidades: “Habla recia y armoniosamente, y es su gesticulación tan expresiva, tan gráficos sus ademanes, que, al ser tratado, ni feo parece” (I, 32), es decir, aunque no es un hombre buen mozo, lo armonioso de su voz le embellece. El otro pretendiente posee: “Una voz, que era toda ternura y rendimiento, la voz de César, blanda y palpitante, se quebraba en suspiros cerquita a la oreja de la señora; y, con una sola palabra, con sólo un rumor, le metía en el alma la esencia toda de la felicidad (I, 90). “Hablaban con voz pausada, cuándo vibrante, cuándo opaca, y cada sílaba parecía una perla de lágrima, pues César sabía también sollozar con la palabra” (I, 105). El sobrino bogotano usará su plástica voz y su acento<sup>4</sup> para atrapar a su tía Filomena en un amor de la edad madura.

La voz del padre Casafús, personaje muy querido para su creador pues representa el carácter independiente y veraz, es cuidadosamente reseñada: “Sin ser un Bossuet, precisamente, hacía el gran efecto en el púlpito con su voz sonora, su lenguaje figurado y pomposo, las frecuentes citas del Apóstol, ya que no tanto con la claridad y la exposición (I, 141). No es propiamente el manejo del discurso lo que da autoridad al padre ante su audiencia, es la calidad de su voz lo que conmueve, por lo sentido. También hay una voz musical en esta novela, es la de Maletica el bobo de la parroquia quien

[...] tartajoso y todo, tenía buen oído y mejor voz [...] un jueves, el de los treinta y tres credos por más señas, trepó coro arriba el gran Maleta, y al son constipado y carraspiendo del melodio que teclaba el negro Nicolás, entonó un trisagio que partía el alma.

[...] Y al oírle un Kyrie o un Sanctus de aquéllos, se le figuraban esas notas bandadas de pajaritos de plata y de cristal que se escapaban por las ventanas y que subían derecho al trono del Padre Eterno (I, 142).

4 Carrasquilla ya conocía en Antioquia algunos bogotanos, pero sería interesante revisar el primer manuscrito de *Frutos de mi tierra* para comparar si en la edición definitiva hay algunas novedades en lo que se refiere a la disertación que hace en esta novela sobre el acento bogotano.

Su brillante carrera musical termina cuando le destituyen del coro por ser “declarado rojo” (I, 167), su canto es acallado por supuestas convicciones políticas.

Doña Quiteria Rebolledo de Quintana, nombre rítmico pero cacofónico como el que más en Carrasquilla, intriga constantemente para quitar la honra al padre Casafús pues este se opone a su idea de religiosidad, pero sobre todo porque ella tiene un “santo odio al liberalismo”. Quiteria protagoniza más de un escándalo en el pueblo, habla y mucho “con socarronería” (I, 148), “con acento triunfante de calderón final” (I, 148) “con voz en que ya estalla el berrinche” (I, 149), “con sarcasmo” (I, 150) “en el colmo de su triunfo” (I, 150), “grita” (I 158), “aulla”(I, 158), “acesando” (I, 165), pero nunca con voz natural o armoniosa.

En *Salve, Regina* encontramos que la protagonista incluso cuando grita tiene “su voz de plata, más timbrada aún por la emoción” (I, 176); al parecer es soprano. Hay tres voces masculinas alrededor de Regina. La del director espiritual del pueblo, el padre Salamanca, que experimenta súbitos cambios, muy teatrales para motivar a sus feligreses:

Él, que podía hacerse oír entre el fragor de un combate, principio con voz apenas perceptible. Había callado mucho, mucho tiempo por no escandalizar a sus feligreses; pero ya su silencio era un delito (aquí cesó el embargo de la voz y principió a tronar) *Santa María de la Blanca* era la nueva Babilonia; el valle, otra Pentápolis (I, 178).

Contrasta la voz viril de Salamanca con la de *El Dotorcito*, el líder espiritual trashumante:

[...] A la voz de *El Dotorcito* nada se resistía. [...] Al ruego de sus lágrimas se ablandaban corazones; su vocecilla, compungida y entrecortada por el llanto, resonaba en el alma del campesino, como el mandato expreso de Dios mismo. [...] En nombrando a la Virgen o a “mi padre San José” —su santo predilecto—, largaba el chillido como un niño; y su vocecilla, que nunca tuvo ronqueras de virilidad, daba entonces unas notas que más se asemejaban a maullidos que a articulaciones humanas (I, 183).

Aparentemente esa voz de *El Dotorcito*, débil y poco humana, devela una caricatura de líder espiritual, pero este personaje, propone Flor María Rodríguez-Arenas, representa lo opuesto a un sacerdote ideal pues que no pide nada a cambio, no necesita nada material para vivir su espiritualidad,

no pronostica las profundidades del infierno como la encendida oratoria de Salamanca. *El Dotorcito* subvierte la norma y logra “que su fama creciera entre los blanqueños, a quienes convenía todo tipo de modificaciones y prerrogativas con las que se sentían privilegiados y, por tanto, menos culpables” (Rodríguez, 251). Su voz meliflua y gemebunda cabe en esa diferencia, así como su subversión del rito cuando pide a los músicos durante el sermón del descendimiento: “¡Toquen una polquita bien alegre, pa que la Virgen se consuele! Al terminar toda función siempre rezaba el padrenuestro por el clarinete, y la salve por la tambora” (I, 184).

La tercera voz masculina es la de Francisco, el sirviente de Marcial:

Fuera de cantar, no se le conocieron más aficiones ni habilidades. [...] cantaba unos aires extraños, de indecible tristeza; algo como yaravies, que en nada se asemejaban a los cantares de nuestras montañas. Aca-so fuesen la nostalgia africana, el recuerdo del bosque y de la tribu, transmitidos hasta Francisco; tal vez los inspiraron la noche triste del cautiverio flagelaciones de un ser querido, la mercancía palpitante de algún barco negro [...].

Conmovía fibras desconocidas su voz dejativa y melancólica; daban risa esas articulaciones bozales e infantiles que excluyen la erre. Cuanto oía lo cantaba al son de la vihuela; pero todo bien fuese el bunde más regocijado, le salía triste, impregnado de nostalgia (I, 189-190).

Es el segundo cantor africano en la obra de Carrasquilla y su voz triste y canto melancólico, actúan como un réquiem anticipado a la muerte de Regina.

*Entrañas de niño* es la primera novela de Carrasquilla en la que lo auditivo adquiere una relevancia primordial dado que su protagonista, Paco, está siempre presto a escuchar; a menudo se hace el dormido para espiar lo que hablan los adultos pues: “(Sí. Lo mismo de siempre: a cuenta de que uno era chiquito no le decían nada)” (I, 215). Paco recuerda su voz o voces de niño con mucha claridad: “Se me figuraba ser yo, yo mismo en persona, el Francisco en referencia. ¡Quería tanto al santo de mi nombre! Entre muecas y correteos, repetía con voces fingidas y grotescas, estribillos de gozos, en extravagante revoltijo” (I, 199). Su voz se desdobra en procura de su subjetividad, pero como no ha conseguido “el uso de razón” funde su voz con la de la madre:

Me escuchaba, me escuchaba a mí mismo, **como si no fuese yo**. Sí: mi vocecilla trasportada sobresalía entre tantas; percibíala clamorosa y vibrante, cual acordes de violín en la orquesta. Por simpatía iba siguiendo el ritmo de madre, y su voz argentina y límpida, más expresiva en las preces que en todo, parecía arrollar la mía, envolverla, matizarla con la suya y subirla en una sola hasta la Madre Valvanera. ¡Cuán dulce y fortificante resultaba esta fusión! (I, 214).

Estas imposturas en la voz de Paco son la búsqueda de su identidad que finaliza cuando alcanza el “uso de razón” que es el leitmotiv de la novela.<sup>5</sup>

La voz del padre refleja la valoración que Paco hace de él, no le merece respeto y mucho menos admiración, y así cuando reza su voz suena “como rumbido de cucarrones” (I, 214), vacía de musicalidad y sensibilidad y opuesta a la de su madre y la abuela.

En la novela *Grandeza*, una de las novelas de ciudad donde el guardar las apariencias es el *modus vivendi* de los medellinenses, nos encontramos con la Madre en mayúsculas, doña Juana Barrameda de Samudio, dos hijas en edad casadera, Magola (Magdalena Samudio) y Tutú (María de la Cruz Samudio) y un hijo, Chichí (José Joaquín Samudio) –sólo faltan Ana y Jesús para completar la sagrada familia–. Doña Juana ambiciona un buen enlace matrimonial para sus hijas; Tutú es la hermosa que sigue los embelecocos maternos, Magola es inteligente, “intelectuala” y asertiva y junto a Chichí, quien lleva la economía familiar, se despreocupan de linajes y etiquetas sociales. La caracterización de los personajes está también signada por sus voces y su talento musical.

Acorde con su papel, doña Juana finge voces. Llega casi al paroxismo del dolor cuando Chichí en broma le señala su soberbia y afán de aparentar lo que no tienen: “(Su voz lacrimosa se quiebra en sollozos, y exclama trágica)” (I, 265); si desea vestidos elegantes que no puede comprar se queja “[...] con una vocecilla de su propia fábrica, una vocecilla rumorosa, como macerada en llanto, que le era peculiar en los trances amargos, agrega muy quedo, cual si hablase consigo misma (I, 268); cuando se siente insultada “murmura doña Juana con el tonito aquel gemebundo” (I, 282). La bella, pero poco inteligente Tutú sueña en conseguir al marido adinerado que la

5 Partiendo del análisis que presenta Calvin S. Brown de que “leitmotiv is nothing more or less than a musical word” (97), el resonar de la frase “uso de razón” en esta novela actúa igual que el leitmotiv musical pues siempre trae al devenir de la obra el mismo sentido.

mantenga en la cumbre social, posee: “Una vocecilla añiñada y melindrosa” (I, 262) y cuando está feliz “[...] grazna exaltada” (I, 267).

Doña Juana recrimina a su hijo por sus gustos musicales: “Hasta en la música se ve la tendencia a rebajarse. Un cristiano con ese oído, con esa voz, se puso a aprender tiple y a cantar guabinas y monos. En vez de aprender peano o veolín y a cantar cosas de ópera. No sé cómo no ha entrado en La Lira, o en la banda de los Paniaguas; porque, desde que sea con artesanos y con zambos, está en su elemento” (I 266). Se nos confirman las aptitudes musicales de Chichí, pero él prefiere lo popular a lo refinado y la pobre doña Juana con todas sus ínfulas no sabe pronunciar correctamente los nombres de los instrumentos musicales que quisiera que su hijo interpretase.

Magdalena, la joven de casi 24 años a quien, según ella misma “no la cuecen en dos aguas” (I, 281), es asidua lectora y es ella quien desarrolla el discurso de los derechos de la mujer y como estos son atropellados en esa sociedad. Se opone a toda transacción de amor: “Es cosa gratis: yo me regalo, me doy, me entrego al hombre que yo quiera, sin exigirle, ni reclamarle lo más mínimo; sin fijarme si es rico o pobre, feo o hermoso, malo o bueno. Si lo amo, es mi amado, mi elegido, el hombre mío” (I, 282). Esta Magola, en contraste con su bella hermana, posee ambos dones el del manejo de la palabra coherente y de la voz con la propiedad requerida en cada caso:

3 [...] recitó la “Nocheguena” de Medina, con naturalidad, expresión y sentimiento, articulando muy claro el léxico disparatado de tan delicada cuanto honda poesía, en unas inflexiones y una voz viva, muy distantes de seguro, de las que tienen los campesinos de Murcia. Su voz pastosa y un tanto grave, era tan discutida como su belleza; pero, sobre ser muy limpia y bien medida en la emisión, se matizaba a maravilla a cualquier asunto (I, 315).

Magdalena Samudio es entonces una contralto y aunque no cante, sí tiene la capacidad de adecuar la voz a su antojo. No es casual en la caracterización de Magola encontrar unidos el poder del discurso, entendido como el poder de la mujer de expresarse con su propia voz, y su destreza vocal propiamente dicha. Magdalena se casa con el enamorado que ella escoge por amor y aunque se desata la tragedia en su familia, triunfa por ser fiel a sus principios. Por ello escoge bien a su marido, su primo Lindara de quien el narrador afirma:

[...] a la precisión y propiedad en los términos, a la claridad y abundancia de expresión, aduna una voz nítida, armoniosa, tan elástica y flexible, que se adapta a todo concepto y se matiza a cada emoción; es una voz que expresa tanto como la palabra misma, sí no más que ella; pues, si un vocablo es signo de idea, lo será del sentimiento una modulación espontánea (I, 325).

Lindara se expresa siguiendo bastante de cerca las propuestas de Carrasquilla en sus Homilías en cuanto a la unión entre el contenido emitido y el sentimiento con el que debe expresarse.

El pretendiente de Tutú, Arturo Granda, Grandeza, es de agradable trato y poseedor de bella voz y talento musical. El narrador irónicamente lo engrandece al presentarlo como a una deidad: “Cantó el himno triunfante, la balada avasalladora, y el oleaje se amansa y palidecen los tritones y quedan mudas las sirenas [...] Tenía una habla medio apretada, pero de articulaciones agradables e insinuantes, y expresión fácil y correcta” (I 308). Como a otros galanes su voz le embellece: “En realidad de verdad que cantaba como él solo, como que tenía temperamento de millonario. Pero, si era Apolo en lo músico, no lo fue con mucho en lo físico” (I, 308). Este símil entre su voz y su fortuna, resbalado como de casualidad, lo transforma en el comerciante antioqueño exitoso dedicado al trabajo y le confiere un matiz de cortedad en su personalidad, su habla apretada, quizá de tenor ligero, lo denota.

Mientras Chichí triunfa en el Cauca, Arturo Granda quiebra estrepitosamente, a partir de aquí desaparece la música, incluso toda referencia sonora en la novela a excepción de una que se convierte en una desaparición o pérdida de identidad de una voz. El deshonor llega a la familia cuando Renato seduce a Tutú. Chichí lee el infausto anónimo y habla con su hermana: “- [...] (con una voz que no es la suya)” (I, 376). Chichí muere poco después en el duelo sin poder completar la última frase a su madre: “Es mejor así...! Tú lo qui...” (I 379), se ahoga la voz de este joven que tanto prometía.

El Zarco aparece tras bambalinas. La primera percepción que se tiene del niño es: “Una voz timbrada desgrana, adentro, con afinación y en aire de “monos”, esta coplilla: Cuando no tenía perros/ con gatos me fui a cazar [...]” (I, 429). Asimismo, el primer contacto de mano Higinio y ña Rumalda con el niño, revelado muy al final de la novela, fue por su voz: “Cuando nos tirábamos la cobija encima, pa salir, oímos el llanto de una

criaturita recién nacida” (I, 483). El Zarco consigue status de artista en el patio principal del hotel de La Villa cuando “rasga y canta, con esas manos y esa voz de ángel” (I, 458), este público sí le aprecia e incluso recibe algún dinero de Don Joaquín como recompensa (I, 460). En La Villa, durante la celebración del Día de la Independencia, el Zarco haya un ámbito nuevo para usar la voz, “y héteme realizado su ensueño: la prédica sin cura [...] Esas voces, esas palabras, por él nunca oídas. Esas cadencias moduladas [...]” (I, 465), en los discursos del día patrio. Al respecto, Kurt Levy considera que al Zarco: “Aunque el teatro le había dejado una enorme experiencia, [...] deslumbrado por los relampagueos de la elocuencia, le nace el deseo de llegar a ser un orador” (Levy, 1958, 123).

En Tambogrande, durante las fiestas titulares, la voz que domina es la de ño Lucas quien:

[...] no ha menester de apellido. No tuvo el Congo otro ejemplar más castizo. Viejecito y ciego, no gasta lazarillo, aunque recorre media Antioquia de fiesta en fiesta, [...] y él saca con sus aleluyas y recitados, como que es el gran propagandista de nuestro romancero. A cada fiesta trae una novedad. Su vocecilla medio bozal y ya senil, que articula la ere como ele y que él sabe quebrar en inflexiones y tonos graciosos y efectistas, es como un sortilegio de simpatía (I, 486).

No podía faltar un personaje negro en esta novela, viajero además, anciano invidente que hace ver a su audiencia mundos nuevos a través de los efectos que consigue sacarle a su original voz en sus cantos y narraciones.

La primera incursión musical de Bárbara Caballero y Alzate, futura Marquesa de Yolombó, en la novela es en una velada familiar como: “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 sandunga, echa estas coplas [...]” (II, 70). Esta interpretación como negra armoniza con el papel de Bárbara como amiga y protectora de los negros que trabajan para ella. Es precisa la tesitura de su voz, contralto, la voz más grave del registro femenino.

Su capacidad vocal, buen oído y en general su talento para la música facilitarán a Bárbara el aprendizaje de la lectura:

Ahora sí: ya sabía coger la tonada! Torna a repasar cuento ha leído, con toda la música y la encerrona del caso. Aquí de su oído y de su voz! Lee, en una muy alta y muy segura; y, como entiende lo leído, aprende a graduarla y a adaptarla al pasaje; y como sabe cantar, sabe escucharse. Hace la prueba final y... “qué encanto”. Llega a la dicha casi divina de admirarse a sí misma. Marcos a su lado, es una matraca. Busca a Gil Polo... y ¡aquí de su ayuda! Pues si eso eran canciones, ella se comprometía a cantar hablando. Y modula y ondea y hace cadencias. Ya no es admiración lo que se tiene: es que se priva consigo misma (II, 93).

Bárbara rescató a Narcisa, su camarera mayor, de las manos de un inglés y: “Fuera de este lazo, las une otro, tan peregrino y casual, que la dama lo tiene por cosa de la Providencia: las dos cantan que es una gloria; cantan a la buena de Dios, por instinto, ni más ni menos que dos pájaros” (II, 101). El canto sirve para acercar a estas dos mujeres a pesar de las diferencias de raza y clase; Narcisa es en realidad la única amiga de su edad que tiene Bárbara. Su afinidad es representada también musicalmente pues la tesitura de sus voces permite que se acoplen cantando a dúo en una especie de complicidad de amigas: “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 esos bosques y de esa patria, perdidos para siempre” (II, 101). La fuerza de la voz de Bárbara va más allá de los momentos de esparcimiento, durante el rezo “se oye grave, clara y fervorosa desde el mismo ofrecimiento de Domingo de Guzmán. Todo sigue con método y devoción sin que el solo atropelle al coro ni el coro al solo” (II, 70). Hay una armonía constante en su hogar, los que se refleja como en un espejo en la mina y Bárbara lleva en ambos espacios el solo, es decir la posición de autoridad.

El efecto se hace aún más patente durante el rito para jurar fidelidad al nuevo rey:

Ea, pues, Barbarita Caballero! Para qué aprendiste la letra de molde? Para qué te dotó Dios con esa voz tan extensa, de tantos registros y que nunca chillaba? Para qué tu sentido de la armonía y de la expresión? Se siente maga, poseída del numen, y principia: [...] La gente no sabe si eso es hablar o es cantar. 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 entonas melodías nunca oídas (II, 122).

Bárbara con esa voz que sin cantar es capaz de dar matices musicales a lo leído, es creadora entre los suyos, no en vano abrió una escuela. Pero la bella voz de Bárbara hace parte de su tragedia al servir de justificación a Fernando de Orellana de su atracción hacia ella: “—Esta Marquesa! Esta Marquesa! Pero ¿no has visto como me ha dejado? Qué aire! Qué aristocracia! Y esa voz! Se me fue a las entrañas. La seguiré oyendo toda mi vida” (II, 175); Orellana es un fraude y la abandona en el camino. Bárbara regresa a su Yolombó nativo pero ya: “[...] habla poco y eso disparates inconexos” (II, 194). La voz musical, inteligente, alegre y asertiva de su Marquesa deviene sonidos incoherentes o repeticiones absurdas: “De ahí en adelante, es un autómatas, que gime, que suspira, que disparata” (II, 196).

En la última novela de Carrasquilla, *Hace tiempos*, la primera voz descrita es la de Antolino, hijo natural de don Jerónimo quien importuna y maltrata a Eloy su medio hermano. Así como es despreciable su comportamiento con el niño, es el matiz de su voz que no se asemeja a la de un ser humano: “[...] una voz de pollo criollo, a veces ronca, a veces chillona, gaznatea” (II, 217).

Respecto a la intensa sensibilidad musical de Eloy, Kurt Levy plantea cómo:

Parte importante en el desarrollo intelectual de Eloy son sus impresiones estéticas. La música por ejemplo, que, hasta entonces, su mente asociaba sólo con las ceremonias, ahora penetra en su vida con fuerza ancestral y arrolladora con los acentos terrigenas en la voz que canta con acompañamiento de guitarra; y experimenta algo que debe ser familiar para quienes cierto tipo de música despierta nociones inefables [...] (Levy, 130).

Levy apunta cómo Eloy en su infancia, en su necesidad de estar del lado de lo bello tiene que escoger entre su madre Rosita y su perro Canelo, en este juicio gana la madre por su parecido con la Inmaculada. Ya en su adolescencia ha superado lo meramente aparente de lo que da evidencia cuando se refiere a la madre adoptiva (Levy, 178):

Mi nueva mamá no es tan linda como la que tengo en el Cielo [...] A la simple vista no parece hermosa; pero en cuanto habla expresa esa cara tantas cosas.....! Es alta, un tanto robusta, y tiene aire de matrona, que dicen en estos pueblos. Sobre tan buenas partes agrega esa, inapreciable, de la voz. Es una voz que no se definir: una articulación tan clara unas inflexiones tan apropiadas al asunto de que trata: es una voz que parece de palo de castañuela, siempre grata, siempre eficaz (II, 337).

Continúa Eloy actuando como un París pero ahora la belleza se aquilata por la calidad sonora de la voz de su madre adoptiva y se apresta a amarla como a una madre verdadera.<sup>6</sup>

## De las campanas

Estos instrumentos resuenan y tienen eco en los pueblos, las montañas y las tierras calientes de Antioquia, no tanto en las dos ciudades (La Villa y Bogotá). Su repicar se asocia con el culto religioso, cuando anuncian la muerte de algún parroquiano, pero en la obra de Carrasquilla las campanas doblan también para indicar las horas, para convocar a las familias y hasta para caricaturizar a un personaje como es el caso de Filomena Alzate en *Frutos de mi tierra*: “La campanilla suena, el contraportón cruje, y asoma el volumen de la predera” (I, 70) el narrador juega con la suave imagen sonora de la campanilla que contrasta con el desagradable crujido de la puerta y remata con la palabra volumen, no aplicada al sonido, sino a la mujer entrada en carnes y en años.

Quizá las campanas que más conmueven, por la injusticia que proclaman, son las que tañen por la muerte del padre Casafús. Milagros las escucha desde lejos, cuando regresa de Medellín con la carta en la que el Obispo levanta la suspensión del padre: “De pronto llégale adentro, a lo íntimo, una vibración extraña. Extraña no: demasiado la conoce. Es que doblan que doblan muy triste, más que siempre” (I, 174).

En *Entrañas de niño*, cuando Paco está preparándose para hacer su primera comunión en Santa Cruz durante la Semana Santa: “Oyéronse, no muy distantes, unas campanas, y yo, que solo había oído las de Colmenares, sentí en aquel tañer, no sé qué, belleza acobardadora e impresionante. Jamás había supuesto que las campanas tuviesen su voz especial como la gente” (I, 247), las campanas adquieren características humanas. Paco, como ya se dijo antes, es el personaje más sensible a los sonidos de toda la obra de Carrasquilla, el recuerdo de las campanas persiste como algo presente en su vida adulta, incluso con su rítmico y onomatopéyico sonar: “[...] en tan críticos instantes, sonaron las ocho en la catedral, y luego, un doble, y

6 Se esperaría que Cantalicia, la nana de Eloy, tuviera propiedades musicales por el significado encerrado en su nombre, pero no parece tener ninguna. Sin embargo, no por ello pierde sus cualidades de mujer generosa, afectuosa, trabajadora y leal por las cuales es querida y respetada.

en seguida otro, más lejano, Eran unas ocho que nunca había oído, unas ocho tan clamorosas e imploradoras. ¡Tlan! ¡Tlan! ¡Talán! Aún las oigo” (I, 248, mi negrilla). Del funeral de la abuela, lo que recuerda Paco es que: “De pronto oigo un estruendo. Las campanas todas de Santa Cruz, lanzadas a vuelo, cantan el gloria. Mamá llama. Todos nos postramos en torno a la abuela. Mamá reza. Todos rezamos. Me aturdo y una ola de sollozos canta el gloria dentro de mi pecho, y también me lanzo a vuelo” (I, 257); para fundirse con el recuerdo de la abuela emula las campanas.

Tras perder su preciado rifle y la atroz paliza de la madrastra, Tista Arana encuentra en el repicar de las campanas un remanso de paz:

No sabe si duerme, o si vela o si sueña. Le parece que oye horas, que oye cohetes y músicas lejanas. Al fin oye claro y distinto las campanas.

Los ángeles entonan el *Gloria in excelsis Deo* y el niño se arrodilla e impreca: “¡Madrecita querida! ¡Llévame p’onde vos! ¡Ya no quiero ir a los Llanos! ¡Llévame madrecita!” (I, 612)

El lector anhela que Tista se reúna con su madre después de este sentido calderón.

En *La Marquesa de Yolombó* las campanas de la iglesia tañen distintamente en dos momentos críticos para Bárbara y Yolombó. Después del abandono de Orellana, Bárbara regresa al pueblo: “Cuando tocan el Ángelus [...]. Con que melancolía la saludan las ocho campanas de su villa!” (II, 194). Casi concluyendo la novela, en vísperas de navidad: “Las campanas de Santa Bárbara, esas campanas fundidas con el oro que, al efecto enviaron hasta España los mineros del lugar, tañen a poco musicales y nítidas, en la serenidad de aquella noche” (MY, 202), estas campanas ahora congregan a los yolomberos alrededor de los frailes impostores que darían la estocada final a la armonía y abundancia de la población.

## Del silencio

La literatura y la música se presentan a través de lo auditivo, se desarrollan en el tiempo, y, en este orden de ideas, el sonido y el silencio comparten la misma línea temporal; tanto en la música como en la literatura la existencia del sonido se hace posible por la existencia del silencio (Brown, 72) y son muchos los silencios que asoman en la obra de Carrasquilla con diferentes significaciones.

Hay dos clases de silencio en *Luterito*. “En la iglesia de Jesús de Marinilla, [...] en aquel lugar donde se siente el silencio. Y en ese silencio en que Quiterita sentía a Dios, recogíase su espíritu cual la llama mística del santuario en vaso de alabastro” (I, 159), el silencio de la iglesia invita al recogimiento espiritual pero lo que hay dentro de Quiterita es un vacío de espiritualidad tal que cree que sus propias misas le reportan “más hálitos del Cielo que las misas de verdad” (I, 159). De otro lado, el padre Casafús concluye certeramente:

Ya me suponía, de antemano, que mi **silencio** en el púlpito sobre la guerra actual, iba a calificarse como hostilidad al gobierno y como prueba de liberalismo. Desde mucho antes de mi sermón sobre la paz, ví las consecuencias, y siempre lo prediqué. Lo prediqué porque es el dictado de mi conciencia: siento que la paz es Dios y no la guerra, bajo ningún pretexto (I, 162).

Mientras Quiterita calla por simulación, Casafús lo hace por fidelidad a sus principios.

En *Entrañas de niño* el simbolismo del silencio empieza con el nombre de la casa familiar: “Vivíamos en El Silencio, a pocas cuadras del villorio donde vine al mundo” (I, 197). Pero lo que menos hay en El Silencio es el mismo silencio, el ambiente se llena de voces, de sonidos de objetos y de la naturaleza, nunca callan. El silencio asoma a la vida de Paco en un momento de gran importancia, durante el rezo en compañía de su abuela y Asunción: “—Aquí se hace la petición”—dijo la lectora. Como subrayando el paréntesis. Seguí mirando hacia arriba; pero sentí el silencio; un silencio muy raro, muy hermoso, que se veía” (I, 256), esta percepción sinestésica del silencio actúa como premonición de la muerte de la abuela.

En dos oportunidades la armonía de El Zarco con su entorno se rompe ante la revelación de su origen. Su amigo Fermín le explica lo que significa ‘botao’ y tal descubrimiento lo silencia durante varias páginas: “Andareguea por ahí sin acordarse del caramillo [...]” (I, 438). De regreso de La Villa, escucha otra conversación muy reveladora sobre sus padres prestados y su verdadero origen: “A más de botado, bastardo ... ¡Qué dolor y que llanto a escondidas! Madre Rumalda le nota las tristezas, el silencio y el abandono de vihuela, cantares y caramillo [...]” (I, 472). El Zarco pasa días sumido en ese silencio del que sale con la ayuda del padre Isafás, en el estudio de disciplinas antes desconocidas para él: el aprendizaje de nueva música para el canto religioso ritual (I, 475).

Desde que Bárbara pierde la razón y calla su discurso inteligente y su bella voz, ya no se entona ninguna canción, desaparece la música de Yombó que calla al igual que su Marquesa: “Muchos prestan oídos; pero de la calle solo se escucha el silencio. ¡Qué dolor y qué pasmo el de aquella localidad!” (II, 194). Y aunque la población “sigue con sus hábitos, sus muchos vicios y sus pocas virtudes; [...] los espíritus jocundos y retozones han huido de esos ámbitos: ni una copla ni un paso de baile ni un guache ni una vihuela” (II, 198). Este silencio autoimpuesto por la población es ser reforzado por la difícil situación política que enfrenta su Majestad en España y: “Desde las siete de la mañana de aquel veinticuatro de Diciembre, redobla la tambora, y el mismo Don Pedro echa el bando, al tenor siguiente: “Estando su Majestad y el reino en tantísimos trabajos [...]. No habría en la misa villancicos, ni músicas fuera del coro” (II, 201). Paradójicamente coinciden el silencio espontáneo y general de la población por respeto al dolor de Bárbara, con el silencio obligado políticamente que prohíbe las músicas populares para expresar alegría en una de las celebraciones religiosas más queridas por la comunidad. Dos poderes perdidos y la música es la expresión perdida, prohibida, silenciada.

La relación de Eloy y Rosita, en *Hace tiempos*, está llena de silencios, como se ve en el siguiente diálogo en el que se estrecha el afecto y el entendimiento entre madre e hijo. Se marcan como un ‘ostinato’ musical la palabra silencio y los puntos suspensivos que lo representan:

Largo rato nos miramos **en silencio**.

—Mamá! ...

—Qué quiere Eloy?

—Nada, mamá. Usted está muy aliviada, no es cierto?

—Ahora sí, m’hijo; estoy mejorcita. Ai me voy aliviando así como usted.

**Otro silencio.**

—Mamá! ...

—Diga lo que es, mano Eloy. Yo no sé adivinarle como Cantalicia.

Cómo me encanta que me diga “mano”.

—Mamá, por qué no le muestra la Virgencita a las señoras de aquí?

—Está muy guardada. Cuando vayan a Morrolargo la conocen.

**Otro silencio** (II, 279, mi énfasis).

El silencio al lado de su madre se acentúa al acercarse el viaje de Eloy al pueblo para prepararse a recibir su primera comunión: “Una tarde cose mamá en el corredor de afuera. Me le acerco. Guardamos silencio” (II,

301). Ya camino al pueblo, Eloy intercala un diálogo en crescendo entre el silencio y el doblar de las campanas: “La campana dobla. Guardo silencio. –Se moriría alguno Nicanor?” (II, 302). En la noche no puede dormir porque “el ladrido de los perros a las brujas me sobrecoge: el rumor del río se agranda en el silencio (II, 303). “Las siete de la mañana serían cuando salimos del baño. Las campanas doblan y doblan” (II, 303). El niño, ya preparado por estos silencios con los que se comunicaba con su madre y ante el insistente doblar de las campanas interpreta por sí mismo lo sucedido: “Fue mamá la que se murió!...” (304). El silencio continúa después de la muerte, al lado de su padre: “[...] y seguimos en silencio por la playa; en silencio atravesamos el puente; entramos por la puerta de golpe de la finca [...]. Mis amigos adelante conversando; papá y yo siempre silenciosos” (II, 304). Años después en su vida adulta, instalado en Medellín con su hermano, el día de año nuevo experimenta una nueva clase de silencio:

A medio día salimos Teodoro y yo a lucir los fluxes ciudadanos y a taconear con esos botines que ya han hecho el curso. Qué raro es Medellín a la luz meridiana de un día festivo. Las charangas del silencio resuenan por esas calles y esas plazuelas casi desiertas. Un viento mudo levanta en la plaza principal las briznas de basura que han dejado las escobas sabáticas, y la fuente céntrica bota los chorros de las dos tazas y de la boca de los cuatro grifos (II, 535).

Eloy ha conseguido apartar el silencio de la muerte, en este espacio diferente y con la promesa de una nueva vida, ese silencio deviene transformación y promete posibilidades.

### **A modo de calderón**

Esta lectura ha pretendido una primera aproximación a la estética de lo sonoro en la obra de Tomás Carrasquilla pues es indudable que en la creación de sus historias esta expresión ocupa un lugar sobresaliente. Puede afirmarse que Carrasquilla tenía en alta estima la música popular y la académica por la frecuencia de sus referencias en todo tipo de textos y que sus conocimientos musicales fueron suficientes para incluir comentarios precisos en su obra tanto cuando se refiere a la voz humana, como cuando inserta piezas musicales y las comenta a través de sus personajes o narradores. De igual manera, Carrasquilla resalta las sonoridades de la naturaleza, de la mina, de la comida antioqueña, de los acentos regionales y

de la literatura en términos musicales que enriquecen el significado estético de los referentes culturales.

Tras la exploración de sus personajes —muchos quedaron para una posterior publicación—, se puede afirmar la presencia de cierto maniqueísmo en su representación. Esos que poseen voces bellas o que tienen respuesta sensible a la música resultan atractivos en su entorno familiar, social así como para los lectores, mientras que aquellos que son insensibles a la música o cuyas voces son desagradables manifiestan mezquindad incluso sordidez y provocan rechazo. Cuando en las obras de Carrasquilla obras repican las campanas o asoma el silencio, tanto sus personajes como nosotros sus lectores nos enfrentamos a momentos de gran trascendencia en el devenir de la trama.

Una conclusión a la que se puede llegar sin temor a equivocarse es que cada sonoridad actúa efectiva y bellamente en su obra.

## Bibliografía

- Barricelli, Jean Pierre. *Melopoiesis*. New York: New York University Press, 1988.
- Bedoya, Luis Iván. *Ironía y parodia en Tomás Carrasquilla*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1996.
- Brown, Calvin S. *Music and Literature. A Comparison of the Arts*. Georgia: The University of Georgia Press, 1963.
- Carrasquilla, Tomás. *Obra completa*. Tomos I y II. Medellín: Editorial Bedout, 1958.
- Carrasquilla, Tomás, *La Marquesa de Yolombó*, Kurt A. Levy, ed., Biblioteca Ayacucho, Bilbao: Artes Gráficas Grijelmo, 1984.
- Carrasquilla, Tomás. *Obra escogida*, Leticia Bernal, ed. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2008.
- Casa, Enrique C. de la. *La novela antioqueña*. México, Imprenta Vizcaya, 1942.
- Gómez García, Juan Guillermo. “Las ‘tres’ Antioquias de Tomás Carrasquilla. Notas para una lectura intraregional y socio racial de *Hace tiempos*”, en: *Estudios de Literatura Colombiana*, no. 18, enero-junio de 2006, 99-116.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. “Cómo leer a Tomás Carrasquilla”, en: *Aquelarre* Vol. 4, No. 8, segundo semestre 2005, 19-22.
- González, Ernesto. “Gonzalo Vidal y don Tomás Carrasquilla”, en: *Anecdotario de don Tomás Carrasquilla*. Medellín: Tipografía Olympia, 1952, 65-68.
- Levy, Kurt A. *Vida y obra de Tomás Carrasquilla*. Medellín, Editorial Bedout, 1958.

Restrepo G., Catalina. "Cantos e interacción cultural en *La Marquesa de Yolombó* de Tomás Carrasquilla", en: *Estudios de Literatura Colombiana*, No. 13, julio-diciembre, 2003, 25-40.

Rodríguez Álvarez, Luis Carlos. *Músicas para una región y una ciudad: Antioquia y Medellín 1810-1865. Aproximaciones a algunos momentos y personajes*. Medellín, IDEA: L. Vieco e Hijas, 2007.

Rodríguez-Arenas, Flor María. "Glosas sobre la caracterización en *Salve, Regina*", en: *Tomás Carrasquilla. Nuevas aproximaciones críticas*. Flora María Rodríguez-Arenas, ed. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2000, 232-257.