

Ancestralidad africana. Ritmo y oralidad en *Toques de Son Colorá*

African Ancestry. Rhythm and Orality in *Toques de Son Colorá*

Lilian Joscelyne Salinas Herrera

Universidad de Playa Ancha, San Felipe, Chile
Contacto: lilian.salinas@upla.cl
<https://orcid.org/0000-0002-4084-9071>

RESUMEN

En el siguiente artículo se analiza la centralidad que adquiere el ritmo, en la novela *Toques de Son Colorá* (2020) de la escritora colombiana Adelaida Fernández Ochoa. El objetivo es demostrar que la relevancia de dicho componente surge enlazada a la tradición oral, la que a su vez está vinculada a las raíces ancestrales africanas presentes tanto en la biografía de la autora como en todo el continente americano, por lo que permean toda la narración. En específico, se abordará la relevancia que adquiere el género musical de la salsa junto a otros ritmos caribeños dentro de la trama de la novela, en tanto ejemplos de la presencia de aquella herencia ancestral en el contexto contemporáneo de la obra. A la vez, este análisis será guiado principalmente por los estudios sobre dicho componente desarrollados por la investigadora peruana Victoria Santa Cruz Gamarra, unido ello a diversas propuestas teóricas afrocentradas que abordan el concepto de oralidad. Vemos que en dicha obra este componente surge hermanado con el de la escritura, permitiendo con esto ampliar las investigaciones ya realizadas sobre la afrodescendencia y su rol en la identidad tanto colombiana como latinoamericana, considerando las aproximaciones obtenidas desde la intersección entre género y raza presentes en la novela.

Palabras clave: Narrativa afrocolombiana; Adelaida Fernández Ochoa; Raíces ancestrales africanas; Tradición oral.

ABSTRACT

The following article analyzes the centrality that rhythm acquires in the novel *Toques de Son Colorá* (2020) by the Colombian writer Adelaida Fernández Ochoa. The objective is to demonstrate that the relevance of this component arises linked to the oral tradition, which in turn is linked to the ancestral African roots present both in the biography of the author and throughout the American continent, so they permeate the entire narrative. Specifically, the relevance of the musical genre of salsa along with other Caribbean rhythms within the plot of the novel will be addressed as examples of the presence of that ancestral heritage in the contemporary context of the work. At the same time, this analysis will be guided mainly by the studies on this component developed by the Peruvian researcher Victoria Santa Cruz Gamarra, together with various Afro-centered theoretical proposals that address the concept of orality. We see that in this work this component arises twinned with that of writing, allowing with this to expand the investigations already carried out on Afrodescendants and their role in both Colombian and Latin American identity, considering the approaches obtained from the intersection between gender and race present in the novel.

Keywords: Afrocolombian Narrative; Adelaida Fernández Ochoa; African Ancestral Roots; Oral Tradition.

*Desde el África vinieron
Y entre nosotros quedaron
Todos aquellos guerreros
Que a mi cultura pasaron.*

*Obatalá Las Mercedes
Ochún es la Caridad
Santa Bárbara Changó
Y de Regla es Yemayá.*

Adalberto Álvarez y su Son, 2010

1. Introducción

Como “una novela para mover los pies”, así es definida en distintas plataformas digitales la obra que nos convoca, *Toques de Son Colorá* (2020) de la colombiana Adelaida Fernández Ochoa. En esta novela, la autora rinde tributo no solo a sus raíces afrocolombianas que la vinculan específicamente con la ciudad de Cali, reconocida como “la capital mundial de la salsa”, sino específicamente a los bailarores caleños, hombres y mujeres, quienes son representados a lo largo de la trama por diversos personajes. Sumado a esto, la celebración de la raíz ancestral africana resalta dentro del texto por medio de la oralidad y la religiosidad cuya influencia, llegada desde África en tiempos de colonialismo y esclavización, conforma las raíces del continente que hoy conocemos como América, además de incorporarse en la esencia de la autora, en tanto mujer afrodescendiente. Dicho legado, que como indica Adalberto Álvarez y su Son en el extracto de la canción “¿Y que tú quieres que te den?” que encabezó este escrito, trajo consigo a diversos “guerreros” o más bien espíritus guardianes africanos(as), específicamente del panteón de la religión Yoruba (de África occidental) conocidos como Orishas.

Ambientada en la ciudad colombiana de Cali a mediados de la década de 1970 y comienzos del siguiente decenio, *Toques de Son Colorá* (en adelante *Toques...*) centra su trama en Rosa Carabalí, modista y destacada bailadora de salsa quien junto a un grupo de amigas y amigos recorre las pistas de baile deslumbrando con su pasión y ritmo al bailar. Ese frenesí se lo adjudica, al principio de la novela, a Changó, dios Yoruba del trueno, del relámpago, de la danza y la música, quien introduce la historia dando cuenta no solo de su devoción por Rosa, sino además de la africanidad llegada hasta este continente en tiempos coloniales durante la esclavización. Luego, dará paso en la narración a Maribelén, también bailadora y amiga

de Rosa, quien narra la historia desde el velorio de la protagonista hacia atrás, relatando su particular vida llena de conflictos, abusos, tristezas y alegrías amenizadas por el ritmo y el baile en interminables noches de fiesta y cuyo fulgor atribuido a Changó inmortalizan su legado, transformándola en leyenda.

Las historias de la novela son hilvanadas por un hilo conductor que, si bien no posee características físicas o psicológicas, bien puede ser considerado como un personaje/protagonista de esta trama. Nos referimos al ritmo, el cual está presente no solo en el estilo narrativo utilizado por la autora, sino también en las historias narradas a través de distintos referentes musicales y sonidos transmitidos como onomatopéyas que van llenando de un son muy particular a dicha narración.

Por tanto, en el siguiente análisis nos avocaremos a dar cuenta de la influencia y el rol que juega este componente en la novela, siguiendo como guía los estudios desarrollados por la maestra y artista afroperuana Victoria Santa Cruz Gamarra. La investigadora, entre sus numerosos legados, presentó en 1982 una filosofía/disciplina creada por ella denominada “Descubrimiento y desarrollo del ritmo interior”. Esta, según aclara Rodrigo Bravo Ruiz, corresponde a un sistema filosófico-experiencial que Santa Cruz sentó sobre la base de sus propias vivencias, además del “sostenimiento y profundo análisis de los diversos estados emotivos-orgánicos surgidos de estas” (Bravo Ruiz, s. f, párr. 18). Dicha disciplina, cuyo origen se encuentra en las investigaciones que la maestra realizó en África durante la década de 1980, está conectada directamente con una herencia ancestral venida hasta estos territorios desde aquel continente y cuyas bases rítmicas, según aclara Santa Cruz, “no obstante africanas, son cósmicas” (2004, p. 31). Esas bases se hermanan con otra expresión artística como lo es el

baile, lo cual puede ser ejemplificado específicamente dentro de la música nacida en diversos países del Caribe, como la rumba y la salsa (entre otras), en tanto géneros musicales y dancísticos. Aquí es menester destacar que, para el caso específico de esta novela, si bien la música caribeña es extensamente referenciada en todo el desarrollo de la historia, el estilo mayormente celebrado como representante del orgullo por las raíces afrocolombianas es el de la salsa caleña, estilo propio de la ciudad de Cali, el que a su vez es Patrimonio Cultural Inmaterial de Colombia.

También cabe mencionar que, en el desarrollo de esta novela, vemos cómo la oralidad juega un rol destacado. Está presente a lo largo de toda la trama brindando una “sonoridad” especial al escrito, tanto a través del uso del lenguaje informal por parte de los personajes como a través de las canciones referenciadas. Ello ejemplifica la importancia que Amadou Hampaté Ba (1979) otorga a la tradición oral al definirla como el método de transmisión por excelencia de memorias, conocimientos, valores morales, creencias, relatos y otros que resultan de vital importancia para las civilizaciones y culturas africanas (p. 17). Sumado a esto, se destaca la visión “Otra” entregada por la autora al colocar en el rol principal a una mujer afrodescendiente que interactúa en distintos diálogos con diversos personajes en cuyo grupo podemos ver la forma cómo género y raza se intersectan, permitiendo a quien(es) lee(n) internarse en escenarios que no habían sido abordados desde dicha perspectiva en la narrativa colombiana.

Así, en el análisis que a continuación desarrollaremos vamos a abordar el concepto de ritmo junto al de tradición oral. De tal forma nos proponemos rescatar los ejemplos de aquella “rítmica tensión” que Victoria Santa Cruz resalta como parte fundamental de la disciplina desarrollada por ella, y que en la novela escogida surgen como muestra de aquel sincretismo cultural y religioso ya ejemplificado anteriormente en el extracto de la canción que encabezó este escrito.

2. Ancestralidad, género y escritura en la obra de Adelaida Fernández Ochoa

Al abordar la obra de Adelaida Fernández Ochoa podemos darnos cuenta de que existe una duplicidad de perspectivas con las cuales la autora desarrolla los textos que desde el año 2006 viene publicando: *Que*

me busquen en el río (2006), novela basada en la masacre de un grupo de personas en el municipio de Trujillo durante el año 1990 y con la que fue finalista en el Concurso Nacional de Novela del Ministerio de la Cultura en 2005; *La hoguera lame mi piel con cariño de perro* (en adelante *La hoguera...*) (2015), que en el año de su publicación ganó el prestigioso premio Casa de las Américas, para luego ser relanzada en 2017 por la editorial Seix Barral con el nombre de *Afuera crece un mundo* (en adelante *Afuera...*); el cuento “Pan de Vida” incluido en el compilado *Cuerpos. Veinte formas de habitar el mundo* (2019); y la obra que nos convoca *Toques de Son Colorá* (en adelante *Toques...*) publicada en el año 2020 por la editorial Seix Barral.

En tal sentido, por un lado, encontramos en este grupo de obras la mirada genérica, principalmente en el protagonismo y voz otorgada a las mujeres de las historias que desarrolla; por otro, se encuentran las raíces afrocolombianas siempre referenciadas y, por ende, perceptibles en sus novelas. Frente a lo anterior es importante considerar el hecho de que luego de publicar su primera novela, y a raíz de la investigación que la autora realizó para su tesis de maestría intitulada *Presencia de la mujer negra en la novela colombiana. Entre la fundación y la africanidad* (2011), Fernández Ochoa se dio cuenta de la falta de representación y protagonismo de las mujeres afrodescendientes en el corpus literario que había investigado, por lo que comenzó a escribir su segunda obra (*La hoguera...*) como una forma de hacer justicia a ese grupo de mujeres otorgándoles voz y protagonismo a través de Nay de Gambia, personaje extraída de la novela fundacional colombiana *María* de Jorge Isaacs, a la que le crea una historia que reivindica las luchas de las mujeres africanas esclavizadas en la época de la colonia en América.

Esa subversión va acompañada a la vez por la celebración de las raíces ancestrales africanas que conforman no solo a Colombia, sino a todo el bloque de países del continente americano y que interpelan a la formación occidentalizada y europeizada con la que muchos(as) de sus habitantes hemos sido formados y formados. Así, la literatura colombiana es una de las que ha generado grandes referentes defensores de esa herencia venida desde África, quienes desarrollan trabajos en donde la tradición oral y la tradición escrita surgen mezcladas (al igual que en la novela aquí analizada). En dichas obras se puede encontrar un ejemplo de lo que sucede, según lo que indica Ulrich Oslender

(2003), en las poblaciones afrocolombianas, donde la tradición oral no es esencialmente “pura”, sino más bien “es una forma híbrida caracterizada por tener aspectos hereditarios de culturas africanas y de algunas estructuras literarias del español castellano” (p. 212).

Fernández Ochoa, en tanto originaria de la ciudad de Cali, capital del departamento del Valle del Cauca, refleja dicha influencia cultural híbrida en sus obras al desarrollar historias que atienden contextos culturales e históricos que forman parte de la identidad de esa ciudad y de sus habitantes. Específicamente en sus dos últimas novelas utiliza como escenario el mencionado valle, el cual pertenece a la región del Pacífico colombiano y que según el Censo Nacional de Población y Vivienda (CNPV) del año 2018 es el departamento con mayor presencia (un 21,7%) de población NARP, es decir: Negra, Afrocolombiana, Raizal o Palenquera (NARP). Por tanto, la influencia de la ancestralidad afrodescendiente está muy presente como parte de la identidad caleña, lo cual vemos también reflejado tanto en la biografía de la autora como en sus obras. Específicamente *La hoguera... o Afuera...* se sitúa en la época colonial, a mediados del siglo XIX, cuando el ejército de Los Supremos luchaba por la independencia e integraba en sus filas a cimarrones y cimarronas con la promesa de otorgarles la libertad. Mientras que la obra que aquí analizamos, *Toques de Son Colorá*, se ubica en la segunda mitad del siglo XX, en pleno auge de diversos ritmos caribeños como lo es la salsa, y que en Cali adquiere características propias creándose una variante de dicho ritmo denominada “salsa caleña” que destaca por su ejecución más acelerada en comparación con la salsa tradicional. Como indica Felipe Sánchez Villarreal en la entrevista que le hizo a la autora a propósito de *Toques...* para la página web del Canal Trece:

[...] la novela se sumerge en las noches de la vieja guardia caleña —la de los vinilos de 33 reproducidos a 45 revoluciones por minuto, los aguaelulos con aguardiente y empanadas, la moda matancera y las amanecidas— para celebrar la amistad, la melomanía y la rumba desde un diverso crisol de oficios y deseos, y hacer una cartografía sonora del Valle del Cauca de la penetración de la fiebre salsera. (Sánchez Villarreal, 2020, s. p)

Esos ejemplos sonoros mencionados por Sánchez Villarreal son parte de la tradición oral que tam-

bién es posible encontrar en la musicalidad y cadencia transmitidas en las obras (específicamente poesía y cuentos) de un grupo de autoras afrocolombianas. Ellas han emergido desde los márgenes para reivindicar la herencia de raíz africana bajo la mirada “Otra” de las mujeres afrodescendientes en Colombia y Latinoamérica. Entre ellas destacamos a las educadoras y poetisas Mary Grueso, María Elcina Valencia Córdova y María Teresa Ramírez (denominada “La huracana de la poesía” debido a la gran pasión que imprime al declamar). Todas ellas distinguidas con el título de *almanegra* en el XXIII Encuentro de Mujeres Poetas Colombianas tras haber alcanzado la excelencia en su obra poética. A ellas podemos sumar a escritores como Candelario Obeso, reconocido como el precursor de la poesía negra y oscura de quien destacamos el poemario *Cantos populares de mi tierra* de 1877; Juan Zapata Olivella con *Changó, el gran putas* de 1983 que da cuenta no solo del arribo forzado de miles de personas secuestradas en África para ser esclavizadas en América durante la Colonia, sino que además es testimonio de las tantas formas de resistencia y sobrevivencia de quienes fueron esclavizados(as), entre las cuales la música y los cantos formaron parte de las herramientas fundamentales para resistir. Por último, no podemos dejar de mencionar a Jorge Artel y su gran obra *Tambores de la noche*, de 1940, en cuyos poemas el autor celebra la cultura popular afrocolombiana reivindicado aquella herencia ancestral. Respecto a estos autores Sergio Andrés Sandoval (2011) señala que su tradición literaria:

[...] no se encuentra únicamente en la escritura, sus fuentes primordiales son la música y la tradición oral que impregnan sus libros de una vitalidad y voz propias. Ritmos como el bullerengue, la cumbia, el porro, la gaita y el lumbalú están presentes en la obra de estos poetas como herencias vivas de la sangre africana que afirmaron con plenitud. (p. 205)

Dicha tradición también podemos encontrarla en las autoras antes mencionadas. Sin embargo, es menester señalar que la obra aquí analizada destaca no solo por su estilo narrativo, sino además por ser la primera novela escrita por una mujer que se reconoce afrocolombiana y celebra su raíz, y en la que tanto escritura como música se entremezclan. Esto constituye ejemplo de que ambos géneros (y las artes en general),

en tanto componentes a través de los cuales se expresa la esencia de los grupos humanos, es tan cambiante y flexible como la identidad misma de los pueblos, tal como lo afirma Peter Wade (2011):

La música es una expresión de la identidad y también ayuda a moldearla. Pues bien, las identidades no son objetos fijos que luego se expresan a través de diferentes prácticas simbólicas; ellas cambian, se transforman y se reconfiguran. Las prácticas expresivas forman parte de ese proceso de constante transformación, tanto así que los estilos musicales específicos rara vez corresponden de forma definitiva a grupos determinados: en cambio, tienden a asociarse a ciertos grupos y a participar en las interacciones entre personas de diferentes posiciones e identidades sociales. (p. 91)

Ese constante devenir de las identidades mencionadas por Wade y de las cuales la música surge como una de sus formas de expresión, reflejándose en los estilos musicales, es muestra a la vez de la movilidad a la que estamos sujetos como seres humanos, lo que es comandado por un ritmo. Este concepto, como señalábamos anteriormente, fue profundizado y desarrollado como disciplina por la investigadora, folclorista y maestra peruana Victoria Santa Cruz, cuya propuesta enlazaremos a *Toques...* a modo de ejemplificar cómo dicha disciplina puede extenderse a diversas áreas relacionadas con las expresiones artísticas en general.

3. Entre *Toques...* y *Ritmo...*

En Perú, en el año 2004 la reconocida artista y maestra Victoria Santa Cruz Gamarra presenta la obra *Ritmo... El eterno organizador* de la cual ya había dado algunas luces en el discurso “El importante rol que cumple el obstáculo” dictado en 1999 en el Congreso de dicho país, para luego ser publicado en el año 2001 en la obra *Perú en los albores del siglo XXI*. En esos textos, la investigadora entrega las pautas que nos ayudan a comprender las diversas dinámicas de los grupos humanos ancestrales, que son parte a su vez de un orden superior cuyos conocimientos, según la maestra, “subsisten aún en nuestros días, escondidos en las tradiciones y costumbres de pueblos de los diferentes países del mundo” (2004, p. 39).

Dichos pensamientos son vinculados por Santa Cruz principalmente a la música y la danza, géneros

en los cuales ella se especializó durante décadas, desarrollando estudios tanto en Europa como en África. Fue allí donde reconoció la influencia de los ritmos ancestrales africanos tras pasados a América, pasando a ser una de las más respetadas folcloristas afroperuanas en tanto ejecutora y defensora de los llamados “ritmos populares”, muchas veces menospreciados por las élites culturales europeizadas. Según aclara: “En estas llamadas culturas populares —aun cuando estancadas— se esconde un germen de armonía susceptible de ser rescatado a beneficio de la familia humana” (Santa Cruz, 2001, p. 233). En diversos géneros caribeños, como la salsa y el bolero, encontramos expresiones contemporáneas de aquella conexión con la herencia rítmica y cósmica descubierta por ella en África.

Hemos decidido apoyarnos en el legado de Santa Cruz como guía para analizar *Toques...*, ya que encontramos que en aquella disciplina el rol que juega el ritmo resulta de primordial importancia. La narración está acompañada de referentes musicales que forman parte de la banda sonora que se incluye en la trama, entre los que resaltan nombres como el de Tito Puente, Richie Ray y Bobby Cruz, La Fania All Stars, Willie Colón, Héctor Lavoe, Ray Barreto y Celia Cruz, entre una larga lista que se incluye al final de la obra. Pero, sobre todo, es el estilo narrativo el que mejor da cuenta de la mezcla cultural que ya mencionamos anteriormente. Dicha forma de narrar puede ser asumida como ejemplo de dos fenómenos abordados en la investigación de Santa Cruz y que pueden ser visibilizados en la novela que nos convoca. Por un lado, podemos ver cómo una cultura (la occidental/colonial) absorbe e intenta invisibilizar y acallar a otra (la oriental/africana), y ambas parecen ser asumidas como mutuos obstáculos que, en un proceso de sana competencia, en lugar de buscar la eliminación de su respectivo oponente, se complementan y fusionan cumpliendo el objetivo para el cual, según la investigadora, existe la cultura: “Si bien las formas y procesos difieren en la esencia la cultura, cuando orgánica, tiene como meta la integración y el equilibrio del ser humano” (Santa Cruz, 2001, p. 234).

Por otra parte, se puede percibir en la novela el valor del ritmo en la vida de las y los personajes, quienes pareciera que fueran “poseídos(as)” por las canciones de salsa, no solo al momento de bailarla y armar coreografías muy particulares, sino en sus vidas diarias, las cuales parecen estar sujetas a una cadencia

particular que los une y los hace “danzar” al son de las vivencias y de las tradiciones híbridas antes mencionadas. Ello es reconocido por Maribelén, la narradora, al asumir que “no somos de otro modo sino movimiento. Tenemos una vibración particular que incorpora colores, texturas, iridiscencias de la rumba al diario vivir” (Fernández Ochoa, 2020, capítulo “La Percha”).

Así se ejemplifica la conexión interior que los ha llevado a lo que Santa Cruz refiere como “sentir el deseo rítmico”, que constituye la primera regla a seguir en sus talleres de “ritmo interior”. Dicha percepción, según explica la investigadora, implica que los/las involucrados(as) aprendan “la combinación rítmica dentro de la unidad, sin contar”, es decir, sin apegarse a un esquema específico de coreografías preconcebidas, sino que se entreguen al más profundo sentir que conlleva una armonía rítmica (Santa Cruz, 2001, p. 239). De esta forma son representados los bailarines de salsa, hombres y mujeres, que protagonizan esta historia; es decir, como personajes que caen en una especie de ensueño o posesión a la hora de sentir la música, como lo explica particularmente Maribelén:

Yo formo parte de los mejor dotados, aquellos que sentimos la música en el alma y que sin ella nos morimos de quietud o de tedio. Además, tengo el privilegio de que el espíritu de la salsa me posee cuando bailo, y me ama y nos amamos. (Fernández Ochoa, 2020, capítulo “Rosa, Rosa”)

Aquel “espíritu de la salsa” que Maribelén menciona, puede a la vez ser asociado en la novela a Changó, quien al principio de la narración se adjudica la responsabilidad de estos actos: “A ninguna le niego una pieza, bailo con todas al mismo tiempo y ellas se sienten penetradas en las venas por una esencia caliente y apasionada, y en retorno ofrecen su gracia” (Fernández Ochoa, 2020, capítulo “Pieza de Rumba”). Llama la atención ver que esta especie de “posesión” se asocia a una percepción heteronormada falocéntrica que aún permanece en diversas culturas, ya que Changó a través de la penetración posee a las bailadoras, las cuales asumen una postura pasiva, propia de la visión patriarcal dominante y colonizadora. Agregado a esto, Maribelén entrega detalles que se asocian a su vez a la sensación física experimentada por ella a la hora de ser inspirada por la música (o

atrapada por Changó), lo cual la lleva a conectar con su propia esencia, es decir, con su ritmo interior: “una energía me posee, hormiguea con fuego debajo de mi piel, me agita los hombros, le imprime la gracia esperada a mis movimientos” (Fernández Ochoa, 2020, capítulo “Rosa, Rosa”). A este referente directo de la ancestralidad africana se le puede conectar con la disciplina desarrollada por Santa Cruz, al indicar que aquella consonancia que se genera en las personas al conectar con su interior, y que en el caso de esta novela vemos ejemplificado en el acto de bailar salsa, es guiada por un orden superior, el cual es responsable de que se genere el ritmo, surgiendo este como eterno organizador que “tiene la capacidad de establecer una relación entre fuerzas opuestas y, por lo tanto, componentes indispensables de toda unidad” (Santa Cruz, 2004, p. 31).

Además, hemos visto que dicho ritmo en las raíces africanas representadas en la obra va de la mano con la capacidad de comunicación ya sea a través del lenguaje, de los gestos y de sonidos como los repiqueteos del tambor, siendo por esto reconocidos como “tambores parlantes”. Según indica Diego Penzo Vivas (2022), dichos tambores son utilizados desde hace siglos por los Griots en diversas comunidades de África con fines comunicacionales, ya que “son capaces de imitar tonos y patrones de lenguaje, fungiendo como un efectivo medio de comunicación capaz de llevar mensajes de una aldea a otra en tiempo récord” (párr. 1). Este dato nos sirve para ejemplificar la antigüedad de aquella forma de comunicación, la que se asocia a una especie de lenguaje en clave utilizado por los ancestros, lo cual Santa Cruz vincula a su vez con la energía interna del ser humano que era capaz de ser percibida y utilizada como forma de comunicación y también como inspiración artística:

Desde una intuición-conocimiento existente en el ser humano, percibió éste, desde tiempos remotos, la fuerza interna que lo habitaba. Fuerza que lo guio a expresarse, a desarrollar a través de medios, de formas, tales como la artesanía, la música, el canto, la danza, la poesía, el teatro. (2004, p. 41)

Por consiguiente, se asume que esa cualidad encontrada en los tambores africanos, que se relaciona a su vez con el ritmo universal mencionado por la investigadora peruana, se transmigró hasta América

con la llegada forzosa de las personas esclavizadas en los tiempos de la Colonia, tal como lo señala Elizabeth Muñoz Mosquera (2010) al indicar que: “La música de África penetró con sus tambores y marimbas, con sus bailes y cantos a los pueblos de uno a otro lado del Pacífico Colombiano, pues donde quiera que estén los tambores hay bailes y música Afrodescendiente” (p. 50). Ello, a su vez, vincula dicha expresión artística con la necesidad de comunicar mensajes, lo cual sirve para considerarla como parte de la tradición oral de acuerdo con la definición entregada por Jan Vansina en *Oral Tradition as History* (1985). Así, es entendida como aquellos mensajes verbales que traspasan información desde el pasado (al menos una generación atrás) al presente y que pueden ser transmitidos tanto a través del habla como con instrumentos musicales (Vansina, 1985, pp. 27-28). Esta, a su vez, se complementa con lo señalado por Nina S. de Friedemann en “De la tradición oral a la etnoliteratura”:

En América, y en otros lugares del mundo como en África, donde sus gentes durante mucho tiempo no tuvieron acceso a la escritura, muchas de sus sabidurías permanecieron en la memoria y se han expresado en mitos, cuentos y cantos o en narraciones épicas. También en rituales festivos, en fiestas sagradas, y como en África seguramente también en los toques y los silencios del tambor o en los ritmos musicales de canoas y canaletes en aguas de ríos y mares. (1997, p. 21)

Dicho ritmo, transmitido a través de estilos musicales como la salsa (sobre la base de la novela analizada), a su vez conecta con el ritmo interior que moviliza a quienes son homenajeados por Fernández Ochoa en esta obra —las bailadoras y los bailadores de dicho género en Cali— y les otorga una característica especial que, como indica Erika Silva en su reseña de YouTube sobre la novela, se relaciona con la maestría en el manejo del ritmo demostrada por la autora que hace “bailar” las palabras a lo largo de la lectura y junto con ellas quien lee también entra en esa especie de baile (2022, 05:15). A esto podemos agregar el uso de expresiones extraídas de lenguajes heredados desde África, los cuales se mezclan tanto en algunos diálogos de los personajes como también aparecen en citas de algunas canciones, dando a entender que la tradición oral bien puede darse la mano con la escritura (y viceversa) y cumplir con parte de su función esencial que Amadou Hampaté Bâ (1979) destaca al señalar que:

La tradición oral es la gran escuela de la vida, todos cuyos aspectos abarca y engloba. Puede parecer un caos a quien no es capaz de penetrar su secreto y desconcertar al espíritu cartesiano acostumbrado a definir todo en categorías bien definidas. En ella, efectivamente, lo espiritual y lo material no están disociados. (p. 18)

Dicha oralidad es celebrada en esta novela en las letras de las canciones citadas. A través de ellas es posible acercarse a las tradiciones culturales/religiosas africanas que, siguiendo a Hampaté Bâ, dan cuenta de aquella “espiritualidad” que surge asociada a la “materialidad”, en este caso, de un texto escrito y que a su vez evidencia tales influencias presentes también en la raíz cultural de América Latina. Un ejemplo de esto es el uso de algunos términos propios de las lenguas de África en las líricas de los temas citados, los cuales, producto de aquel sincretismo lingüístico, difícilmente pueden ser comprendidos en un cien por ciento, pero que de todas maneras conectan con la esencia de quienes las escuchan, generando un efecto que Maribelén intenta explicar en la novela al referirse especialmente a los cantantes Richie Ray y Bobby Cruz. Ella ejemplifica el fenómeno con la canción “Baba Coroco” que aparece en el disco *Viva Ricardo* de 1969:

Y entreveraba versos en lengua lucumí, velada pero clara, extraña pero familiar, no había nada parecido en el medio caleño, o quizá ecos yacían diluidos en el lenguaje cotidiano, quién sabe, nadie... Entonces la masa rumbera los repetía, mantra del goce, a Changó con eso le basta: Oré, oré kore iroko / Iroko ro ke ke / Alapa ire koré apaña / apaña o mi fefe... Yo we ta marú fiña magüé. (Fernández Ochoa, 2022, capítulo “Los temas de la salsa. Por Maribelén Murillo Nieto”)

Esa familiaridad de los versos que, aunque dichos en una lengua extranjera de todas maneras logran conectar a través de la salsa con el ritmo interior de quienes los escuchan (y seguramente de quienes les interpretan), dan cuenta del poder de la tradición oral y de la palabra que, siguiendo a Hampaté Bâ, al ser recitadas rítmicamente logran penetrar en la esencia humana, siendo materialización de la cadencia cuya armonía “crea movimientos, movimientos que generan fuerzas, las cuales actúan sobre las mentes que son a su vez potencias de acción” (1979, p. 20).

Así, en esa danza que se genera entre el texto y quienes leen, y donde la materialidad del mismo se enlaza con un componente místico/espiritual, también participan las bailarinas y los bailarines de la narración, en especial Rosa Carabalí quien, al igual que Maribelén y sus amigos en variadas ocasiones entra en una especie de trance al momento de comenzar a bailar, cerrando los ojos y dejándose llevar por el ritmo: “lo que a ella le importaba era interpretar la salsa y el bolero con el cuerpo. Sentía la música tal como el que ejecuta un instrumento musical: consagrando los sentidos al placer del toque” (Fernández Ochoa, 2020, capítulo “Fundadores de la alegría”). Aquí se une otro participante al ritmo representado en la obra: el cuerpo, conformándose un grupo de interpretación guiada por pautas que en la novela se escapan a la rigidez de la lógica humana/terrenal, ya que su inspiración proviene de las raíces africanas personificadas en la novela en el santo Orisha Changó. Este, desde el principio de la obra en los dos capítulos que narra, deja en claro su influencia en la música, específicamente la caribeña: “Digamos que soy la rumba, toque de campana y clave, inspiro el son, la bomba y el mambo, la pachanga. La salsa. Todos progenie del mismo batá. Kabie sile, me saludan” (Fernández Ochoa, 2020, capítulo “Fundadores de la alegría”). Así también es este mismo personaje espiritual el que nos sirve como nexo con la religión africana y con las memorias de la esclavitud de personas africanas esclavizadas en tiempos de la Colonia americana, entremezclando su divina presencia con su influencia en el mundo humano:

Nací en la sentina, también soy hijo del Níger y el Gambia, en una montaña remota nací de mi madre, pero también caí del cielo. Ninguna de las versiones falta a la verdad; todas refieren lo que soy. También soy el dios de la danza, el fuego y la guerra. Amante de todas en el bembé, a ellos no los excluyo. (Fernández Ochoa, 2020, capítulo “Pieza de Rumba”)

A lo largo de las narraciones, quienes leen saben desde un principio que esta obra, si bien trata sobre este grupo de amigas y amigos, también trata de Changó y por ende del ritmo manifestado en un contexto histórico que nos conecta con la historia de la salsa y, yendo más atrás en el tiempo, con la época colonial de América, específicamente, con la esclavización de personas tanto de los pueblos originarios

como de África. Allí, sufrimiento y ritmo se enlazaron, actuando como método de sobrevivencia para quienes eran esclavizados(as), logrando traspasar las barreras temporales y consiguiendo su propia manumisión, como lo aclara Aníbal Quijano (2009):

Pasados los tiempos de la esclavitud, el ritmo pudo ser también liberado. El espacio-tiempo de la corporeidad era mayor. Sin dejar de sostenerse contra la dominación/explotación/discriminación, el ritmo pudo ser dedicado más y mejor a ser mensajero y continente de las alegrías y de las melancolías de estar vivo y sobre todo a ser un modo principal de la comunicación directa, de la danza del mundo. (p. 34)

Aquí, siguiendo lo planteado por Quijano, debemos aclarar que el ritmo al cual nos referimos, y que es representado en la obra analizada, es aquel que se conecta con las raíces ancestrales antes mencionadas. Por lo tanto, aunque en general es concebido como amenizador de festejos alrededor del mundo, debe ser entendido como símbolo de resistencia frente a los poderes coloniales imperantes que hasta hoy actúan tanto sobre el continente americano como en el africano, siendo a la vez vehículo que facilita el reconocimiento de aquellas memorias ocultadas en la historia oficial. Estas “contramemorias”, mencionadas por Oslender en el texto ya referenciado, surgen ejemplificadas en la novela de la mano con el género de la salsa, articulándose a través de este estilo musical que permite encontrar (citando a Castell, 1997) “una nueva forma de identidades de resistencia” (Oslender, 2003, p. 223). Estas son reconocidas y, por ende, transmitidas a quienes leen la obra de Fernández Ochoa a través de Maribelén, quien referencia a su vez a Nina S. de Friedemann:

Porque, en la sentina trasatlántica, intercalados como estaban, hablantes de lenguas tan distintas, dice Nina de Friedman (sic.), como lo son el español y el ruso quedaba una forma de comunicación: la percusión. El toque, vibraciones, frecuencias, profundidad, fue el transmisor de toda noticia y todo sentimiento. (Fernández Ochoa, 2020, capítulo “Los temas de la salsa. Por Maribelén Murillo Nieto”)

Entonces, en el rescate de aquellas memorias de la esclavitud, el personaje reconoce el valor que el ritmo, generado a través de la percusión, posee desde

aquel entonces al actuar como herramienta de rescate de la identidad afrodescendiente que hasta hoy se percibe en los ritmos caribeños como la salsa y en específico para esta obra, en la salsa caleña.

Por otro lado vemos que el influjo de Changó, que surge adherido a la danza, y específicamente al ritmo, es perceptible a lo largo de toda la novela, transmutado en diversas piezas musicales en las que se conecta con quienes las ejecutan por medio de instrumentos, del canto y, sobre todo, por el baile. En la novela, su representación es absoluta tanto a través del ya mencionado dios Orisha, como del estilo narrativo, las coreografías descritas, al igual que en la discografía citada ampliamente: la obra puede ser en sí misma un ejemplo de esa ancestralidad que se conecta con las culturas originarias cuyos representantes, según aclara Victoria Santa Cruz, habrían creado:

[...] sabias combinaciones rítmicas, las que al ser percutidas o experimentadas de diferentes maneras sutiles, darían a quien las *vive* la capacidad de entrar en *sí mismo*; sintiendo, vibrando las calidades silencio-sonido, despertando a niveles de conciencia, y, redescubriendo la unidad orgánicamente. (2001, p. 235)

El efecto de este ritmo ancestral atraviesa las barreras del tiempo y el espacio: permanece, transmuta y resurge en diversos estilos musicales que nacen en distintos contextos desde donde se fueron sumando otros componentes a los ritmos originarios y conformaron un variado grupo de estilos que son parte del constante devenir rítmico y musical. Lo anterior es ejemplificado por Teresa, otra de las amigas del grupo de Rosa, durante una entrevista realizada al grupo:

Cuba puso la clave, Nueva York contribuyó con el jazz y el rock, Puerto Rico puso los músicos y Cali los bailarines. Sabemos que hay grandes compositores e intérpretes del género de varias nacionalidades, por supuesto: Panamá, República Dominicana, Venezuela, Perú, Colombia. Sabemos que la clave llegó de África o se cocinó en los viajes trasatlánticos, en las sentinas. (Fernández Ochoa, 2020, capítulo “La Entrevista”)

Aquí vemos que el orgullo del personaje, en tanto bailarina caleña de salsa, no nubla su reconocimiento de las demás contribuciones al género por parte de otros países, sino más bien les hermana con

la raíz ancestral común que para este caso se centra en África, en la época de la esclavitud en las colonias americanas. Ello da cuenta a la vez de su nivel de conexión con esa ancestralidad que, siguiendo a Santa Cruz, a pesar de haber sido detenida “no es imposible reactualizar, reencontrando aquello que le dio origen” (Santa Cruz, 2004, p. 70). Lo expresado anteriormente por la investigadora da cabida para comprender que estas expresiones musicales unidas al ritmo universal originario han ido deviniendo en el tiempo y la historia en diversos estilos sin por esto desconectarse del “cordón umbilical” que ayuda a reconectar con la esencia del ser humano y que, como señala la autora, “aún lo alimenta y sostiene” (Santa Cruz, 2004, p. 61). Tales representaciones se encuentran en diversos estilos que no se limitan al espacio geográfico del Caribe, sino que se expanden por toda América, como sucede con la salsa, la rumba, el bolero y la pachanga, entre otros. En la entrevista realizada por Mario Jursich en octubre de 2020 para el canal de YouTube “Planeta de Libros”, Adelaida Fernández Ochoa atribuye la vigencia de dichos ritmos a los bailarines y bailadoras caleños y caleñas. Este grupo, a pesar de los problemas que les aquejan (enfermedades, muertes, el desamor, entre otros) ha logrado mantener una atmósfera “optimista” que une a sus miembros y cuyo elemento cohesionador es la música, la cual pasa a convertirse “en el espíritu del pueblo” (Jursich, 2020, 25:46). Con esto vemos que la autora traspasa las barreras de la ficción, dando cuenta de la forma en que las personas logran enfrentar las adversidades cuando están conectadas con su ritmo interior y universal que rige el orden cósmico investigado por Victoria Santa Cruz y que, para el caso de la novela aquí analizada, se entrega bajo la mirada particular de una mujer afrodescendiente. En ella, así como en el grupo de personajes en torno a los cuales gira la trama, se ejemplifica aquella “rítmica tensión” generada por los obstáculos que han sabido enfrentar y utilizar para salir enriquecidos, rindiendo tributo a su herencia ancestral celebrada en un ritmo tan alegre y universal como lo es la salsa.

4. Conclusiones

Finalmente podemos señalar que, en la obra aquí analizada, vimos cómo en la particularidad de su narrativa se entrega un abordaje distinto sobre la herencia colonial. Esta, muchas veces es asumida solo como

un factor negativo debido al daño que causó al ser considerada e impuesta como superior a las herencias ancestrales provenientes de los pueblos originarios y de las comunidades africanas. Sin embargo, más allá de estancarse en aquella mirada, muy válida por lo demás en tanto enrostradora y develadora de aquellas desastrosas experiencias que son parte de las raíces de América, Fernández Ochoa nos invita a reflexionar sobre el aporte que se genera a raíz de la mezcla de aquellas culturas.

En esta novela, la autora muestra cómo dicha hibridez ha estado históricamente presente en las bases culturales que conforman a este continente a raíz del proceso de transculturación forzada y mestizaje que, como señala Darío Henao en el prólogo de la ya mencionada *Changó el Gran Putas*, llevó a los esclavizados, hombres y mujeres, traídos desde África en la época de la Colonia a mezclarse con quienes pertenecían tanto a los pueblos originarios como con los colonizadores (Zapata, 1983, p. 19). Una de las consecuencias de dicho proceso fue el nacimiento de diversas expresiones artísticas que dan cuenta de esa mixtura, como lo son, por ejemplo, el género musical de la salsa y la novela aquí analizada actuando, a la vez, como instrumentos de rescate de la ancestralidad africana presente en la raíz de América.

Así mismo, es necesario destacar la relevancia de la disciplina creada por Victoria Santa Cruz Gamarra, en tanto método que puede servir para abordar la vida desde una perspectiva “otra”, como la que hemos propuesto que surge ejemplificada en *Toques...*, pero que no se limita a ella. Esto ya que la conexión con el “ritmo interior”, que a la vez es universal, se puede encontrar reflejada en las formas de vida, tanto de diferentes personas, como también en colectividades de diversas partes del mundo. Ejemplo de ello es el grupo de bailarores caleños de salsa homenajeados en la obra seleccionada para este análisis, cuyo rol protagónico asignado a Rosa Carabalí se une a la función narrativa de Maribelén, dando cuenta de aquella labor reivindicativa de las resistencias llevadas a cabo históricamente por las mujeres afrocolombianas y que se ha transformado en la bandera de lucha de Adelaida Fernández Ochoa, quien, como indicamos, está ganando múltiples reconocimientos a escala latinoamericana.

Vemos que en la narración de *Toques...* se transmite una armonía entre expresiones culturales, tanto orales como escritas, haciendo que el perfecto balance se mantenga de principio a fin, lo cual se hermana con la disciplina/filosofía propuesta por Santa Cruz, dando cuenta de que la tensión que se genera entre dos “opuestos” puede resultar benéfica para ambas partes mientras se respeta el código encerrado en el ritmo interior que cada persona posee dentro de sí, el que a su vez es parte del orden cósmico que rige a todo el universo.

Para culminar, podemos agregar que el planteamiento de Santa Cruz también se ejemplifica en la novela de Fernández Ochoa a través de la representación de las vivencias de los personajes, al igual que en el estilo narrativo y en el sincretismo celebrado en las expresiones religiosas/culturales encontradas en la obra. Sumado a esto, se puede señalar que las referencias musicales presentes en la narración (canciones de salsa, pachanga y boleros) ponen en tensión e interpelan a las posturas patriarcales/colonizadas que, a través de este análisis, son invitadas a entrar en el ruedo de la sana competencia en tanto parte esencial de la rítmica tensión que invita a conocer

[...] el sabor del ritmo, el ritmo que no tiene urgencia de alcanzar la otra orilla. El ritmo que sabe estar en las diferentes sutiles calidades de hacer, con un único interés: vivir la acción, vivir el devenir, vivir el crecer, para llegar a ser. (Santa Cruz, 2004, p. 80)

Agradecimientos

La siguiente investigación es parte del proyecto “Crisis humanitaria y migración en la novela reciente de África y Latinoamérica” de Fondecyt de Iniciación en Investigación 2020, Folio 11200367, y por la Cátedra Fernão de Magalhães vinculada al Camões Instituto-PT, junto al “Laboratorio de Investigación en Literatura y culturas del océano y catástrofes”, coordinados por la Dra. Daiana Nascimento dos Santos en el Centro de Estudios Avanzados, Universidad de Playa Ancha, Chile.

Referencias bibliográficas

- Álvarez A. y su Son. (2010). ¿Y que tú quieres que te den? [Canción]. En *Que suene el son caballero*. Bis Music.
- Artel, J. (1940). *Tambores en la noche*. Plaza y Janés.
- Bravo Ruiz, R. (s. f.). *Victoria, una maestra peruana*. Colegio Jean Le Boulch. <https://jlb.edu.pe/filosofia/victoria-una-maestra-peruana/>
- CNPV. (2018). Censo Nacional de Población y Vivienda 2018. <https://geoportal.dane.gov.co/geovisores/sociedad/cnpv-2018/>.
- De Friedemann, N. S. (1997). De la tradición oral a la etnoliteratura. *Revista América Negra*, 13, 19-27. <https://doi.org/10.2307/j.ctv47wdf.5>
- Fernández Ochoa, A. (2006). *Que me busquen en el río*. La Serpiente Emplumada.
- Fernández Ochoa, A. (2011). *Presencia de la mujer negra en la novela colombiana. Entre la fundación y la africanidad*. [Tesis para optar al grado de Maestría en Literatura Colombiana]. Universidad Tecnológica de Pereira.
- Fernández Ochoa, A. (2015). *La hoguera lame mi piel con cariño de perro*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Fernández Ochoa, A. (2017). *Afuera Crece un Mundo*. Seix Barral.
- Fernández Ochoa, A. (2019). "Pan de vida". *Cuerpos. Veinte formas de habitar el mundo* [E-pub]. Seix Barral.
- Fernández Ochoa, A. (2020). *Toques de Son Colorá* [E-pub]. Seix Barral.
- Hampatê Bâ, A. (1979). Los archivos orales de la historia. *El correo de la UNESCO*, 32, 17-23. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000074777_spa
- Jursich, M. (2020, 14 de octubre). *Presentación del libro Toques de son colorá* [Video]. Planeta de libros. <https://www.youtube.com/watch?v=OOWhlGtXA4>
- Muñoz Mosquera, E. (2010). La música afrodescendiente. Una expresión de resistencia. En Martha Lucía Barriga Monroy (Comp.). *Investigación, Interdisciplinariedad y Educación Artística*. (pp. 50-53). https://www.academia.edu/380807/Investigaci%C3%B3n_interdisciplinariedad_y_educaci%C3%B3n_art%C3%ADstica
- Obeso, C. (1877). *Cantos populares de mi tierra*. Universidad del Norte.
- Oslender, U. (2003). "Discursos ocultos de resistencia": tradición oral y cultura política en comunidades negras de la costa pacífica colombiana. *Revista colombiana de antropología*, 39, 203-236. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1241>
- Penzo Vivas, D. (2020). Los tambores parlantes de África. *Ritmos Globales. Revista online de músicas del mundo*. <https://ritmosglobales.com/los-tambores-parlantes-de-africa/>.
- Quijano, A. (2009). Fiesta y poder en el Caribe. Notas a propósito de los análisis de Ángel Quintero. En A. Quintero Rivera, *Cuerpo y cultura: Las músicas "mullatas" y la subversión del baile* (pp. 33-38). Iberoamericana Vervuert. <https://doi.org/10.31819/9783865278234-002>.
- Ray, R. y Cruz, B. (1969). *Baba Coroco* [Canción]. En *Viva Ricardo*. United Artists Records.
- Sánchez Villarreal, F. (2020, 5 de noviembre). *Adelaida Fernández Ochoa. La liturgia de la clave*. Canal Trece. <https://canaltrece.com.co/noticias/adelaida-fernandez-ochoa-la-liturgia-de-la-clave/>
- Sandoval, S. A. (2011). El canto de la sangre: la música en la poesía de Jorge Artel. *Todas as Musas*, 2(2), 204-218. https://www.todasasmusas.com.br/04Sergio_Sandoval.pdf.
- Santa Cruz Gamarra, V. (2001). El importante rol que cumple el obstáculo. En M. Hernández, et ál.), *El Perú en los albores del siglo XXI. 5 ciclos de conferencias* (pp. 231-244). Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Santa Cruz Gamarra, V. (2004). *Ritmo... El eterno organizador*. Ediciones COPÉ. <https://cultura.petroperu.com.pe/biblioteca-cope/ritmo-el-eterno-organizador/>.

- Silva, E. (2022, 4 de junio). "Toques de son colorá", Adelaida Fernández Ochoa [Video]. Erika Silva. <https://www.youtube.com/watch?v=-t-PRRZRoLc>.
- Vansina, J. (1985). *Oral Tradition as History*. University of Wisconsin Press.
- Wade, P. (2011). La identidad y la música afrocolombiana. *Afrodescendencia aproximaciones contemporáneas desde América latina y el Caribe*. Centro de Información de las Naciones (pp. 91-98) Río de Janeiro: Centro de Información de la Región-CINU. <https://alfarcolectivo.files.wordpress.com/2013/10/maffia-zub-onu.pdf>
- Zapata Olivella, M. (1983). *Changó, el gran putas*. Biblioteca de Literatura Afrocolombiana.