

# Sincretismo, sonoridad y baile en “Sonatina para dos tambores” de Carlos Arturo Truque<sup>1</sup>

*Syncretism, Sound and Dance in “Sonatina for Two Drums” by Carlos Arturo Truque*

**Hernán Grey Zapateiro<sup>2</sup>**

Universidad de Cartagena, Colombia



**Para citaciones:** Grey Zapateiro, Hernán, Hernán. “Sincretismo, sonoridad y baile en “Sonatina para dos tambores” de Carlos Arturo Truque”. *PerspectivasAfro* 1/2 (2022): 149-158. Doi: <https://doi.org/10.32997/pa-2022-3837>

**Recibido:** 15 de diciembre de 2021

**Aprobado:** 31 de diciembre 2021

**Editora:** Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

**Copyright:** © 2022. Grey Zapateiro, Hernán. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando que el original, el autor y la fuente sean acreditados.



[...] Enrumbaba sus pasos hacia el sitio donde la multería se desenfrenaba al son de un ritmo con reminiscencias de aquelarre.

Carlos A. Truque, “De cómo Jim empezó a olvidar”.

## Introducción

Este trabajo propone un análisis del cuento “Sonatina para dos tambores” del escritor condoteño Carlos Arturo Truque Asprilla (1927-1970), a la luz de la fiesta patronal de Santa Bárbara del Rayo en Timbiquí (Cauca), como escenario-personaje de la historia. La conexión se presenta a partir de dos puntos de partida para su interpretación: (1) La imagen de Santa Bárbara del Rayo como la versión sincrética de la cosmogonía yorubá del dios Changó; y, (2) El currulao como expresión musical de devoción y adoración de la santa patrona, y que vincula una caracterización rítmica de enérgica gestualidad, revelada en el cuerpo masculino del personaje negro. Dicha conexión se vuelca sobre un último punto, el cual busca responder a la pregunta central propuesta: ¿cómo la danza del patacoré incorpora un ritual de intercambio de energías capaz de autosatisfacer el deseo sexual de Santiago, protagonista del cuento, producido por el sonido de los cununos y las tamboras?

### 1. Las fiestas de la patrona, de la Santa Bárbara del Rayo

Santa Bárbara del Rayo es la patrona de Timbiquí, municipio del departamento del Cauca. La fiesta se realiza los primeros cuatro días del mes

<sup>1</sup> Trabajo final presentado para el Seminario III “Estudios Literarios y Discurso” sobre Literatura afrolatinoamericana liderado por la profesora Silvia Valero.

<sup>2</sup> Egresado del programa de Filosofía de la Universidad de Cartagena. Maestrante en Humanidades Contemporáneas, Universidad de Cartagena. Docente de Filosofía y jefe del área de Literatura y Lenguaje Gimnasio Bilingüe Altamar de Cartagena. Correo electrónico: hgreyz1@unicartagena.edu.co

de diciembre. Al tercer día se transporta su estatua por el río Timbiquí hasta Corozal, iniciando su peregrinaje.<sup>3</sup> En su recorrido se hacen paradas a orilla del río, y en el cuarto día retorna a su lugar de origen para el esplendor, deleite y remate de la celebración con el bombo, los cununos, las marimbas y los guasás propias de la música de Currulao (*Festivaliando*). Esto contextualiza el escenario del cuento "Sonatina para dos tambores" de Truque, que transcurre la última noche de las fiestas, en el preciso -e infortunado- momento en el que Damiana agoniza de una compleja y desconocida enfermedad respiratoria "que se le habían comido los malditos fuelles" (Truque 98) desde hacía ya tres años.

Las huellas de Santa Bárbara del Rayo como escenario-personaje en la historia se componen de tres elementos unidos por una idea común a lo largo de la misma: (a) la *candela*; símbolo recíproco del rayo; (b) su diminutivo de *patroncita*, no como agravio, sí con su apelativo de confianza, de ser suya-cercana; y, (c) los *tambores*, asociados al baile y a la celebración, rasgo unido a lo humano y terrenal. La idea en común es el hecho de ser la versión sincrética de la cosmogonía yorubá del dios Changó, pero, además, la resistencia de una herencia africana que busca reconstruirse incorporando elementos del catolicismo, a la vez que encubre y disimula sus prácticas. Este tópico es frecuente en la narrativa de Truque y su énfasis radica en incorporar en su cuento las dificultades sociales y religiosas de su origen racial (d'Orsonville, en Truque 22-23). A continuación, se interpretan los elementos señalados:

(a) "Siempre tenía que tener frío, con ese sol de **candela** que mi Dios le había dado a Santa Bárbara de Timbiquí" (Truque 92, con énfasis añadido).

El primer elemento merece una mención breve y concisa, aunque su relevancia la dota el hecho de estar vinculado a la agonía de Damiana: es su cuerpo, frío y tembloroso, el que surge en evidente contraposición. Al señalar las dimensiones corporales menoscabadas de la mujer, Truque no solo brinda un aporte descriptivo a la historia, sino que a la vez expone la extrañeza de su origen respecto al lugar ocupado, además del atributo de la patrona. Nacido en el Pacífico colombiano, el intenso calor, la monstruosa sudoración y "con el cuerpo que parecía una melcocha" (92), es el frío una sensación térmica desapercibida por los timbiquireños.

Se señala por ser el Pacífico la región con la mayor pluviosidad y humedad de Colombia, cercada por una inmensa cuenca hidrográfica (*Observatorio Pacífico y Territorio*), y donde el frío solo es un pronóstico de mala hora. Este contraste entre la sensación térmica de Damiana y la ubicación como espacio geográfico es relevante porque introduce una negada tradición de origen africano que se visibiliza con el elemento de la *candela*, del sol cubriendo a una localidad habitada por afrodescendientes, llamados a preservar su identidad. En tal caso, el elemento permite, esto sí, sincretizar la leyenda de Changó (Yorubá) como el Orisha que echa humo y candela por la boca, con la leyenda católica de la ejecución de Santa Bárbara a manos de su padre. Ambas comparten una semejanza que se funde en una misma construcción simbólica: la Candela y el Rayo. Según la versión más conocida, Changó fue sorprendido por el gran Orisha Aggayá mientras dormía en su casa. En venganza por su abuso e irrespeto preparó una hoguera a la que lanzó a Changó, mas no ardió en ella (Mora y González). Por su parte, el cielo se agolparía y del amasijo de nubes tupidas surgiría un

<sup>3</sup> Se transporta en "balsadas", una especie de embarcación con motores fueraborda, adornada con luces, decorada con colores muy vivos y alegres, y en la cual van sus devotos cantando y bailando con música (Cano Molina 165).

fulminante rayo con el que sus transgresores y el padre de Santa Bárbara -que minutos antes la había degollado-caerían ejecutados.

Este es el primer elemento usado por Truque: asumir la articulación de un orisha con un santo. La herencia africana es reconstruida a través de la celebración católica de la patrona de Timbiquí, que responde a los procesos de colonización-evangelización perpetrados por la Corona Española en el Nuevo Mundo a partir del siglo XVI. Al develar su doble origen, africano y esclavo, no solo ha resignificado al santo, sino que el objetivo es resistir, rescatar y reafirmar la disputa que las comunidades afrodescendientes han vivido a lo largo de la cartografía del Pacífico, producto de la cosificación a la que se les redujo por tratarse de mano de obra útil para la explotación minera de oro.

En el cuento, el sol y el ardor, el cielo y la candela, no solo anticipan, en el cuerpo de Damiana su muerte, sino que asumen, como habitantes y ocupantes de un espacio, la cercanía y toda la gracia de un sistema de dos religiones que buscan complementarse.

**(b)** “En otras lejanas fiestas de la **patroncita** contra el rayo” (Truque 93, con énfasis añadido).

La llegada de la población negra proveniente de África Occidental cambiaría la visión religiosa del territorio, debido a las dinámicas de evangelización que se requerían para convertir a los herejes e infieles. En la ambición de conquistar y adoctrinar a la población negra, la iglesia católica quiso “recuperar almas” y “salvar del infierno” a estos “seres inferiores”, ignorando los sistemas de prácticas ancestrales, sagrados y profundos que los nuevos esclavos propagarían a través de la imposición de las fiestas patronales como formas de alienación. Un ejemplo es el diminutivo usado para nombrar a la santa católica, y se conecta con un mecanismo de control social y con la perspectiva propia de adoración de los pueblos afrodescendientes del litoral pacífico (Cano Molina 154-166).

Las fiestas a los santos patronos en los departamentos del litoral Pacífico en general, y la de Timbiquí en particular, comprendía la adoración de la imagen de su santo como imposición para erradicar la supuesta herejía que las poblaciones de esclavos traían consigo. Sin embargo, lo que se pasaba por alto, sobre todo desde la perspectiva sesgada y precaria de los amos, fue que los esclavos le incorporaron a los santos y vírgenes una forma de sentir propia, digna de su verdadera herencia (González 50). Esta forma de sincretismo religioso también tuvo su resistencia en la incorporación de las plegarias, adoraciones y el uso de su propia música para la adoración.

Así, a la adoración del santo católico, se unirían, al tiempo, las expresiones sonoras (como ocurre con la música de currulao junto con las procesiones cantadas y bailadas) con el hecho de otorgarle un apelativo familiar y cariñoso. Sobre esto, Cano Molina, señala el aporte de Jaime Arocha al citar,

Hasta hoy, a santos y vírgenes los tratan con familiaridad y cariño, al punto de llamarlos por sus apodos sin que ello signifique sacralizarlos. Debido a su carácter de santos vivos, es normal observar a las personas dialogando con las imágenes como si fueran compadres o escuchar decir a los devotos que sus santos y vírgenes pueden ser seres caprichosos, por eso hay que darle gusto o apaciguarlos (Arocha cit. por Cano Molina 155)

Al considerar lo anterior como rasgo distintivo de una nueva religiosidad negra, no es de extrañar que a lo largo de la narración de “Sonatina para dos tambores”, Truque no se permita desvincular de la agonía de Damiana y de la presencia sexual y lasciva de Santiago, la fiesta de su *patroncita*. La cercanía con la que interactúa es propia de una confianza provechosa. Santa Bárbara deja de ser la figura impuesta por los mecanismos de evangelización y se le asimila a partir de un sentimiento propio. El control social y doctrinal se fragmenta, dando espacio a las representaciones de origen africano con las que buscan preservar su identidad. La fiesta patronal es, precisamente, esta representación. De ahí, hallando asidero en el argumento de Cano Molina que se deban reestructurar las prácticas e incorporar rasgos como el ritmo, los instrumentos y la música en las alabanzas (158-160).

Es importante para la presente investigación remarcar este hecho porque, si bien el diminutivo otorga su cercanía con la santa, al tratarla con confianza, ternura, apego e, incluso, al punto de resignificar su presencia como miembro de su núcleo familiar -y no como insignia de la evangelización padecida-, el aporte, en realidad, se sitúa en la sonoridad de la celebración.

El vínculo de la música con “Sonatina” es indiscutible; es un elemento primordial en los sucesos descritos que, como parte de la estructura narrativa, manifiesta la riqueza del pulso escritural del escritor condoteño. Allá, a la distancia, apartado de la vivienda de chonta y de palma a orillas del río Timbiquí, el escenario-personaje del relato es el jolgorio, el fragor de las tamboras, el baile de patacoré, la tapetusa y el biche, el cuerpo de la *otra*, de Guillermina (“el tormento de sus tormentos” (Truque 93), y la energía que se transmite a través del cuerpo desnudo de Santiago, su sexualidad que baila y danza interminablemente en el tejado de su vivienda, escuchando los dos cununos: la respiración desahuciada de su mujer y la música estridente de la fiesta patronal de Santa Bárbara del Rayo.

**(c)** [Los tambores]: “**los de afuera, los de verdad**, que tocaban en el baile de santa Bárbara, abogada contra el rayo” (Truque 94, con énfasis añadido).

Se ha comentado que “Sonatina” transcurre el último día de la fiesta patronal de Santa Bárbara; con exactitud el 4 de diciembre, el mismo día en que se celebra a Changó en Güines, al sur de La Habana, Cuba. En ambas celebraciones el vehículo principal es la música y el baile: el currulao y el bembé, respectivamente, con el tambor como atributo compartido por las deidades en materia. En el primero, los instrumentos de percusión fundamentales son los tambores Cununos; para el segundo, los tambores Batá. El objetivo de la celebración es homenajearlas a través de su sonido, el baile y los cantos (Mora y González 358). En su orden, este tercer elemento, el canto, es otra práctica simbólica que articula la imagen del orisha con la santa católica, fundiendo, como se ha comprobado, los elementos de origen africano con los propios del catolicismo para la búsqueda de reconstruir un sentido cultural autónomo y personal para los pueblos afrodescendientes del litoral Pacífico.

## **2. Currulao: música y danza, cuerpo y sexualidad**

“¡Los cununos, cadaajo, los cununos!, se dijo Santiago, oyendo el run-run del otro lado del río” (Truque 94).

En “Sonatina”, Santiago es hechizado por la música de currulao, de forma directa por los cununos, la marimba y los guasás sonando en la fiesta patronal del municipio. El fragor de los tambores alborota su vivienda, sus recuerdos y su cuerpo de “negro lambido” (94) desnudo y “con ganas de hembra” (92) que lo acechan y lo estimulan con la danza del patacoré. En definitiva, la fiesta, que ha debido perderse por cuidar a su mujer, a ese cuerpo enjuto y mortecino de Damiana. Este hecho desafortunado para él, desafía las características de devoción y adoración a Santa Bárbara del Rayo dirigido a la música y la danza.

Lo que se conoce es que el currulao es la danza madre del Pacífico colombiano, y el patacoré una variedad de este; el instrumento base y principal es el cununo, mientras que en sus coreografías se representan los elementos cotidianos de la vida de los habitantes del litoral: el remar (movimiento del pañuelo), el cortejo (aves marinas) y el rozar el monte con un machete en la mano (Valera 10). En las características de su baile se busca “encorralar” a la mujer, enamorarla y someterla por medio de la enérgica gestualidad masculina a la que se le considera otro instrumento. En sus pasos ágiles y vigorosos existe un carácter de significación ritual que carga consigo la sexualidad como expresión humana y, por supuesto, la capacidad comunicativa del componente sonoro que atraviesa el espacio geográfico -ya no como ubicación- y se sitúa en su dimensión religiosa.

Este segundo elemento usado por Truque vincula la sonoridad con la adoración a Santa Bárbara del Rayo. La dimensión religiosa a la que se alude oficia la celebración patronal con una configuración propia. En la fiesta patronal interactúan la parte ritual religiosa, la devocional y la festiva; los primeros tres días es guiada por la iglesia del municipio, pero el cuarto y último día la comunidad entera se apodera del evento y estalla la música. Este componente sonoro presente en “Sonatina” es el mismo que acecha a Santiago; es el ritmo de las cantadoras e instrumentos, de bailes y cuerpos sudados, los que se mezclan con las alabanzas y las plegarias.

En ese orden de ideas, el día de aparición de cada santo, el mito o leyenda que lo precede y lo oficializa, como el protagonismo de la iglesia en la fiesta, brindan un elemento nuevo de resistencia manifestado por la presencia del currulao y el baile del patacoré. La antropóloga bogotana Nina S. de Friedemann, comparte el argumento al ratificar las huellas de africanía en Colombia en el percutir de los cununos en la fiesta como un símbolo a la subordinación sufrida por los mecanismos de evangelización (99-101). Es así, la celebración y la conmemoración dentro de la fiesta una forma de reconstrucción y, además, de visibilización de las prácticas de los pueblos africanos en el litoral Pacífico.

A lo anterior, Cano Molina aporta a la tradición oral del Pacífico el hecho de ser una expresión comunicativa de narraciones, cantos y música. Este componente sonoro es el canal de transmisión de toda la cosmovisión de las poblaciones de África Occidental.

Al intentar asimilar la imposición de la Corona Española y adorar a los santos católicos, el carácter ritual y su expresión religiosa estuvo acompañada con la danza, la música y el cuerpo de estas comunidades, por lo que hicieron descender a los santos al nivel del pueblo y dotaron a las fiestas patronales de procesiones cantadas y bailadas (154-159).

Santiago es portador de los dos aspectos. La idea se arguye al contextualizar su deseo sexual, los pasos y el patacoré que le arremeten, pero sin excluir a las *dos* Damiana<sup>4</sup> y a Guillermina<sup>5</sup>. En la descripción de sus cuerpos emerge la naturaleza de hombre alborotado como su cercanía con el patacoré. Pues, “Sonatina” es un currulao narrado, que a cada instante manifiesta la intensidad de la fisionomía del varón afrodescendiente del Pacífico. Esta connotación es útil para mostrar las características del baile en los diferentes espacios usados por Truque: aunque el escenario-personaje es la fiesta de Santa Bárbara del Rayo, Santiago es traído y llevado por los tambores hacia otro espacio con distinto tiempo al presente de enunciación. Este trasladar se permite por el cuerpo de la *otra* Damiana y los primeros pasos del baile de currulao que Santiago rememora por su cuerpo desnudo, alborotado y sediento de hembra mientras cuida a la Damiana enferma y sin resuello.

La *otra* Damiana, por el contrario, es la que pertenece a “otras lejanas fiestas de la patroncita contra el rayo” (Truque 93), una mujer enérgica, de cuerpo movedizo y senos duros, la que puede bailar y aguantar los envites, que se le resiste al primer y segundo paso del baile. Truque resalta este acontecimiento en la historia porque a partir de la coreografía del currulao, luego de la invitación del hombre, la mujer debe negar la iniciativa de su pareja, con lo cual la perseverancia del hombre es primordial para su convencimiento (Londoño 2). El corretear y el cortejo en el baile se expone por el cuerpo del hombre al que el olor de la mujer lo llevan a agitar pañuelos y a zapatear. Es ahí donde el cuerpo se vuelve un instrumento indispensable en el baile, porque exterioriza toda la sexualidad de los bailarores.

Es así que en “Sonatina”, tanto Santiago como la *otra* Damiana, se transforman en El Patas o toman atributos del mismo, sobre todo los que se referencian a través de la juga y los patacorés; hay pasajes literales (“se le enredaba en las patas de diablo” (95) o “[...] Y él, vuelto el patas” (96) que dan a entender que en ese otro espacio recordado, el currulao tiene un carácter ritual, y más allá de la propuesta de sometimiento, los bailarores son apoderados por una energía tan poderosa que debe ser redimida a sí misma por la música. Se apoya trayendo en consideración que la música con reminiscencias de africanía fue negada por la Colonia Española en el siglo XVI, al mismo tiempo que fue relacionada con el demonio (Cano Molina). En las características del baile de currulao y sus versiones, está inmerso el sincretismo de los antiguos esclavos que en la danza y sus movimientos buscaron un espacio de construcción simbólico.

El carácter ritual del currulao en “Sonatina” se manifiesta por la transformación de los bailarores a través de una característica del diablo. En este caso, las orejas y las piernas de Santiago adquieren por el baile la agilidad, velocidad, destreza y ritmo con la intención manifiesta de saciar toda la libido reprimida por su cuerpo, que al no hallar contento en su mujer agonizante, se refugia, primero, en Guillermina –“de falda almidonada, los senos parados como dos cucuruchos” (Truque 95)–, quien refleja la juventud ausente en su actual Damiana; y, segundo, en las anteriores fiestas patronales de Santa Bárbara del Rayo cuando conoció a la *otra* Damiana, la “que tuvo, quién iba a creerlo, unos senos de, jay, señor de mis pecados!,

<sup>4</sup> Damiana es la esposa enferma del protagonista, la que se le dificulta respirar y se encuentra postrada en la habitación, que es “solo ojos y tiras de piel que colgaban” (Truque 96), y la cual debe ser trasladada hasta Buenaventura para recibir atención médica. La *otra* Damiana, es la del pasado de Santiago: la de cuerpo exuberante, la que podía bailar en las fiestas, de senos duros y cuerpo cimbreante.

<sup>5</sup> Aparece descrita como una mujer jovial, de risa amplia, hermosa y de “senos parados como dos cucuruchos” (95). Santiago siente hacia ella una atracción sexual incontrolable y acosadora.

brincones e inquietos como guatines, que le hacían cosquillas en el pecho por entre el lienzo acartonado” (95).

Este elemento en el cuento permite rastrear otros sedimentos de origen africano y que responden a lo que Friedemann nombra como la “Geografía del diablo” y “La dispersión de los diablitos” en las distintas fiestas patronales y carnavales realizadas en Colombia (95-103). El aporte proviene al comparar al satanás o demonio bíblico con el Mandinga o El Patas de las etnias africanas; en su comparación se le confiere atributos malévolos y sus variopintas expresiones son consideradas como brujería. Puesto que la Colonia Española en la Nueva Granada demonizó las representaciones ceremoniales de los esclavos, también puso en la balanza valorativa del Bien y el Mal a todas las figuras sagradas, seres sobrenaturales y, claro está, a la música con que eran queridos y adorados. Sin embargo, esto no impidió la existencia de un canal comunicativo de interacción entre lo que son dos expresiones completamente opuestas. La comunicación se produce en el momento cuando diablos, diablitos e imágenes similares ingresan en los atavíos cotidianos de las festividades. Lo curioso es que son despojados de la demonización y de la maldad con que son vistos los demonios católicos, mostrando características de alegría, júbilo, gozo y enérgica gestualidad que sin duda son producidos por la música.

En “Sonatina” lo antedicho alcanza su paroxismo justo al final de la narración, en el justo y exacto instante en que Santiago se transforma en un “**diablo de negro mandinga**” (Truque 99). Una vez alcanzado, el diablo de negro mandinga es poseído por el júbilo de los cununos y la marimba al otro lado del río. No existe maldad en su representación. Diferente a lo anterior es su gestualidad masculina que surge a merced del currulao que lo lleva extasiado. Privado de la demonización con la que fue antecedido, El Patas se exterioriza a través del cuerpo de Santiago para entrar de lleno al gozo de la fiesta patronal de Santa Bárbara del Rayo de Timbiquí. Esta idea es valiosa en la medida que integra los elementos musicales de africanía con la fiesta de la Iglesia Católica destinada a venerar a la santa. Así, se consigue unir e interactuar la comunicación de una cultura subordinada con la cultura dominante, logrando -lo que esta investigación ha mencionado en varias ocasiones-, una resistencia a la dominación, al exterminio y el olvido. El carácter de esta naturaleza sincrética es producto de las clases populares subordinadas. Esto corresponde a lo señalado por Peter Wade en “Música, raza y nación” y en cuento a que en el proceso de apropiación se aceptan las diferencias de las culturas a través de los diferentes elementos religiosos, culturales y musicales (3-22). Así pues, existe un rechazo hacia la cultura hegemónica en el que se produce una resignificación de elementos muy precisos, cuyo objetivo principal es prevalecer sus propios valores y herencias, resistiendo su desaparición. Tal es la relevancia e importancia de “Sonatina”. No contrasta los elementos en mención. Truque los percibe mucho menos como oposición y los sostiene en un compás de unión que ni el uno ni el otro pretenden suprimirse, más bien se completan en su inmenso andamiaje cultural.

### **3. Ritual de intercambio de energía: giros, cambios de posiciones para dos tambores**

“Así, sabroso, regustando el ritmo picante desgranado por los guasás; así, moviéndose en círculos, como sobre un tambor; así, con la sangre corriente, llevándole bien lejos, hacia atrás, a donde ni memoria había” (Truque 99).

En el camino interpretativo de “Sonatina”, los elementos expuestos convergen en el intercambio de energía sufrido por Santiago y con el que logra autosatisfacer su deseo sexual. Es indispensable que el escenario-personaje de la fiesta patronal aparezca desde su dimensión festiva. Realizada por la mañana, el ritual religioso y devocional ha pasado, mientras, por la noche Timbiquí es una fiesta llena de música y danza. En la narración el sonido de los tambores es tan ensordecedor que Santiago arremete con giros, cambios de posiciones, movimientos y zapateos el goce de la celebración. El anterior paso pertenece a la cuarta característica del baile de currulao, con precisión al instante en el que la mujer, después de negar su ofrecimiento, acepta la invitación del hombre y, en su alegría y regocijo, el baile se agita y se contonea hasta que la música y las cantadoras concluyen (El currulao 83). La finalidad de la danza es someter a la mujer, conquistando su atención y proyectando un inmediato encontrón carnal. La cuestión es que Santiago no tiene pareja: Damiana palidece y Guillermina es una obsesión ausente al que se remite por su cuerpo exuberante.

En este orden, Santiago, ya vuelto un “diablo de negro mandinga” (Truque 99), se ha conectado más allá del espacio ocupado en su vivienda, no se encuentra en un solo lugar; comparte la música del lado opuesto del río, la que lo arrebató en su presente de enunciación, pero su cuerpo y su sexo encabritado que le pide saciarse con la hembra, recuerdan lo que fue la *otra* Damiana que, ebrios de tapetusa y con “las carnes asadas en el patacoré que se va a caer” (98) pudo disfrutar en unas idénticas fiestas patronales de Santa Bárbara. Sin embargo, la conexión se ofrece gracias al compartir un mismo espacio festivo, donde los elementos sincréticos se engranan y permiten cambiar posiciones mediante el cuerpo. Su importancia es la de conectar con la energía, la efervescencia, la música y el gozo de la fiesta patronal; en especial por la noche, escenario indispensable en “Sonatina”, porque accede a la euforia, animación y placer brotados de los instrumentos del currulao y el patacoré.

Sobre esta idea central, Cano Molina, en “Balsadas y Arrullos”, sobre todo en el capítulo correspondiente a “Los rituales de interacción y las energías emocionales”, brinda un inestimable aporte al enfocar el encuentro de un mismo espacio geográfico (como las fiestas patronales) con lo que llama “copresencia física”, donde los efectos de los rituales, de las alabanzas, la música y la danza se hacen manifiestos a través de lo corporal, permitiendo compartir la energía alegre y fraterna de las misas al mismo tiempo que se comparte de la fiesta (183-211).

Así pues, no solo es el cuerpo de Santiago, también es el de Damiana. Porque si bien él logra su cometido “dándose su gusto y que se iba sintiendo mejor” (99) con los compases, los cambios y los movimientos circulares del patacoré, es cierto que la respiración moribunda de su esposa se ha vuelto “solo simples cueros, sin aire posible ni dolor probable” (99), que en la oscuridad de su vivienda los pulmones se han reventado parecido a dos hilachas flácidas de cununos. Lo mismo ocurre con la danza del patacoré: en las características de sus pasos, las mujeres inician vueltas de la misma forma que los hombres, ocupando diferentes lugares, y en las vueltas de la danza regresan al lugar de inicio (Londoño 84). En este movimiento en círculos y de energías, Santiago emerge en calma, autocomplacido con la música que ha mermado, serena y sin estrepito con la nueva mañana en las que se ha consumado la fiesta de su patroncita, su deseo y apagado *el ahogado* de su esposa.

En consecuencia, la danza del patacoré incorpora un ritual de intercambio de energías capaz de autosatisfacer el deseo sexual de Santiago. Es en la música de currulao donde se comprenden los diversos elementos de herencia africana del litoral Pacífico: la incidencia del escenario-personaje de Santa Bárbara del Rayo (Changó Yorubá), los tambores, el cuerpo como otro instrumento del patacoré, las características del baile y todas las múltiples dimensiones de la fiesta patronal.

## Conclusión

“Quizás no lo supo nadie [...] ¡Quién sabe!” (Truque 99)

Con esta oración finaliza “Sonatina para dos tambores”, cuento que vio la luz por primera vez en el Concurso Folclórico de Manizales en el año de 1958. Y, puede ser cierto, a lo mejor en ese momento nadie lo supo, o muy pocos se aventuraron a la lectura de Carlos Arturo Truque, el cual ya contaba con el reconocimiento nacional de un reducido grupo de intelectuales que advertían en su escritura la articulación de una serie de componentes y elementos que visibilizaban un antiguo sistema religioso en las poblaciones del Pacífico colombiano. Tal como se ha justificado, “Sonatina” confirma en su narración la conexión de un complejo sistema cultural que, bajo el aspecto del sincretismo, se abre a explicar sus prácticas, sentires, vivencias y memorias hundidas en la subordinación y en la censura del pensamiento nacional del país. Por esta razón, al revelar con sutileza los pedazos con que se constituyó su cultura religiosa y musical, Truque no solo está reproduciendo prácticas ancestrales disimuladas de origen africano; además ha reconstruido por pedazos aparentemente disimiles y complejos, las raíces de una comunidad y de una nación heterogénea.

## Bibliografía

- Aguilar, Álvaro Morales. "Las raíces de la estética de Carlos Arturo Truque A." *Afro-Hispanic Review* (1987): 13-16.
- Cano Molina, Paola Andrea. "Balsadas y arrullos. Rituales de interacción y energías emocionales en las fiestas patronales de las Colonias del Pacífico sur en Cali, Colombia." Tesis Universidad de Alicante, 2019.
- Díaz Granados, José Luis. "Carlos Arturo Truque: Un mundo implacable y desgarrado". *Afro-Hispanic Review* 6/3 (1987): 8-10.
- Fernández, Bertha Esther. "Religión Yoruba." *TRAMAS. Subjetividad y procesos sociales* 4 (2007): 67-80.
- De Friedemann, Nina. "Diablos y Diablitos: huellas de africanía en Colombia." *América Negra* 11 (1996): 95-103.
- González, Alexandra Zapata. "El sincretismo religioso en la población afrocolombiana ¿un mecanismo de resistencia?". *Versiones. Revista de Filosofía* 16 (2021): 43-56.
- González López, Francisco. "Excepciones de la imagen convencional de Santa Bárbara los giros de su iconografía en la Nueva Granada". Tesis Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. 2019.
- Londoño, Alberto. "El currulao." *Educación Física y Deporte* 7/1-2 (1985): 78-90.

- Macías Sánchez, Ana María. "La oralidad como elemento fundacional en la construcción y la preservación de los imaginarios, los conocimientos y las tradiciones del Pacífico colombiano: creación y escritura de las letras de la agrupación Herencia de Timbiquí." Tesis Pontificia Universidad Javeriana, 2020.
- Mora, Juan Carlos Abad, and Abilio González González. "Estudio de las fiestas de Santa Bárbara en Güines." *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura* 11 (1998): 347-362.
- Morales Maita, Esther. "Aculturación-transculturación en cuatro tiempos: De Santa Barbara a Chango." *Presente y pasado (Mérida)* 11/21 (2006): 102-118.
- Saldívar, Juan. "Iború, Iboya, Ibochiché: los rituales en la santería, actos simbólicos y performance." *Encrucijada Americana* 3/2 (2010): 148-177.
- Truque Asprilla, Carlos Arturo. *Vivan los compañeros: cuentos completos*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.
- Varela, Verny. *El Currulao: Expresión Cultural de Resistencia Negra en el Pacífico Colombiano*. Tesis Howard University, 2011.
- Velásquez, Edgard Sandino. "Lo social en la cuentística de Carlos Arturo Truque." *Afro-Hispanic Review* 6/3 (1987): 19-21.
- Wade, Peter, and Adolfo González. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República, Departamento Nacional de Planeación, 2002.

## **Documental**

- El currulao danza mayor del pacífico colombiano*. Dir. Mario Mayolo. Colombia. Universidad del Pacífico. Yubarta Televisión. Canal Nacional Universitario Zoom, 2008.
- Festivaliando: Fiesta de Santa Bárbara en Timbiquí, Cauca*. Jacobo Vélez. Colombia. RTVC Sistemas de Medios Públicos. Señal Colombia & Radio Nacional de Colombia, 2012.