

ral de la comunidad campesina, donde el vegetal posee una representación y una significación. Allí se toma la planta dentro de un tiempo y un espacio más allá de la vegetación como recurso primario (sea de la huerta o del bosque), viéndola en una realidad social donde llegan e interactúan distintos aspectos socioeconómicos que permiten un aprovechamiento de los recursos naturales.

Es decir, las plantas como un componente participante del sistema cultural de una comunidad y su medio ambiente cultural, que en su particularidad y excepción, según Lévi-Strauss, "es una situación nueva de comprender, que mantiene unos principios que le son propios y le permite seleccionar los animales, las plantas, los minerales, los cuerpos celestes y los fenómenos naturales específicos, a los que dota de significación y a partir de los cuales construye un sistema lógico".



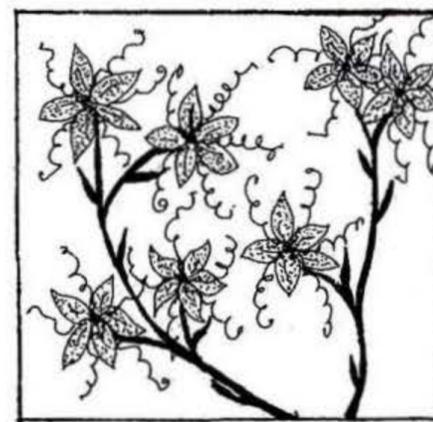
Lo botánico es entonces una combinatoria de principios, medios, cuerpos y fundamentos que sobrepasan a la planta con singularidad en sí misma, llevándola a ser objeto de conocimiento, mundo propiciatorio de saberes ancestrales, necesarios, funcionales, conceptuales y simbólicos que ligan al curandero a una realidad o realidades construidas por la cultura. Afirma J. E. Ruiz: "El curanderismo va más allá de la simple elaboración y formulación de remedios, involucrando, si se quiere, aspectos únicos (mágicos) que vuelven especial la relación curandero-planta-paciente, dejando de ser práctica y utilitarista para volverse más integral. El uso de la planta está mediado a menudo por ciertos rituales que autorizan su empleo".

Sincretismo, fusión, rara alquimia americana, la labor del curandero no

sólo combina e integra fuertes tradiciones, sino habilidades y conocimientos de diverso origen, pasando por lo ritual, lo moral y lo ético, sustancia religiosa y mágica del mundo que concibe y con el cual oficia. Al poseer la palabra, clave y secreto, el curandero no se limita a reconocer la génesis vegetal y su conexión con los demás componentes del universo. Dentro de una cultura de rai-gambre mágica, el curandero puede dar solución a los problemas de salud. Encuentra las respuestas y señala el camino mediante un ritual propiciatorio o mediador. El curandero siempre intentará obtener un resultado benéfico. Los miembros de su colectividad reconocen sus poderes; un principio de fe, de creencia, lo respaldará, asegurando su eficiencia. Porque la magia, según Frazer, se fundamenta en la semejanza y el contacto: todo lo que se haga con un objeto material afectará de igual modo a la persona con que este objeto estuvo en contacto. Las cosas actúan recíprocamente mediante una atracción secreta, una simpatía oculta. El ritual vendría a ser una dramatización mágica que puede transformar el mundo porque en ella se involucra el poder. Lo mágico y lo medicinal involucran indistintamente lo sobrenatural y lo pragmático, la habilidad empírica junto a los pensamientos y la fe. Malinowski define la magia así: "Hemos visto que todos los instintos y emociones, todas las actividades prácticas, llevan al hombre a situaciones difíciles, en las que las fallas de conocimiento y las limitaciones de su poder de observación y su razón lo traicionan en el momento crucial. El organismo humano reacciona a esto con un brote espontáneo en el que se engendran formas rudimentarias en su eficiencia. La magia fija estas creencias y ritos y los transforma en entidades tradicionales permanentes".

Desiderio Murillo, por ejemplo, cree en las energías buenas o malas, en la necesidad de colocar las plantas cortadas para arriba, en atribuirles a los vegetales cualidades humanas: "Esa planta es celosa"; "Siempre que se vaya a cortar una planta hay que decirle para qué se le sacrifica. Es que resulta que cuando se reúnen varias plantas para hacer un remedio hay algunas que son como enemigas unas de otras; allí hay

que convencerlas de que en ese momento tienen que unirse porque hace falta la fuerza de ellas para salvar la vida de alguien".



El curanderismo deriva de las necesidades comunes de los miembros del grupo, producto a su vez de experiencias culturales similares, materiales y espirituales. Su eficacia médica o terapéutica dependen de su credibilidad, confianza y seguridad que el grupo deposite en él. Según Virginia Gutiérrez de Pineda, el curanderismo posee aspectos teóricos y prácticos: la determinación conceptual del origen, causa, efecto, clasificación de la enfermedad y el cuidado, la relación del médico con el paciente y su familia o la comunidad. Mientras perduren las formas tradicionales persistirá el curandero como la voz de una cultura, parte de su percepción, práctica cotidiana y reconocimiento del mundo.

GABRIEL ARTURO CASTRO

"Ay que orgulloso me siento..."

Colombia y su música (3 vols.)

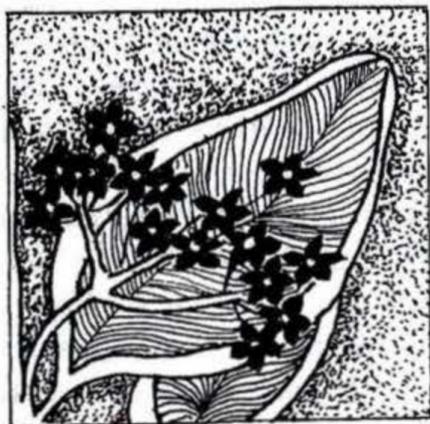
José Portaccio Fontalvo

Santafé de Bogotá, 1995

José Portaccio Fontalvo, barranquillero, es profesor de la Universidad Católica de Colombia, licenciado en ciencias sociales y maestro en pintura; fundó un conjunto de música llanera cuando estudiaba en la Universidad Nacional y fue locutor en Barranquilla y Bogotá

en programas de música popular y sus cartas sobre este tema siguen apareciendo con frecuencia en la prensa costeña. Su experiencia de artista y docente (uno sospecha que también de juglar) se convirtió en un proyecto de vida que tuvo la suerte de ver nacer: los tres volúmenes de *Colombia y su música*, una especie de cuadro sinóptico de la música popular colombiana pensado, tal vez, como libro de texto en bachillerato, como una manera de presentarle a la juventud una parte importante del legado de nuestros mayores.

Portaccio aportó un compendio o, si se quiere, un manual organizado por regiones apartándose de la tendencia a confundir el análisis de la música en Colombia con el análisis de la música en Bogotá, que tanto molesta a las regiones, y con razón. Los compendios sobre música popular tienen en nuestro medio antecedentes tan ilustres como Guillermo Abadía Morales, sabio si los hay, y Javier Ocampo López, entre otros. Portaccio se apoya en sus predecesores agregando su indiscutible experiencia y un énfasis mucho más regional.

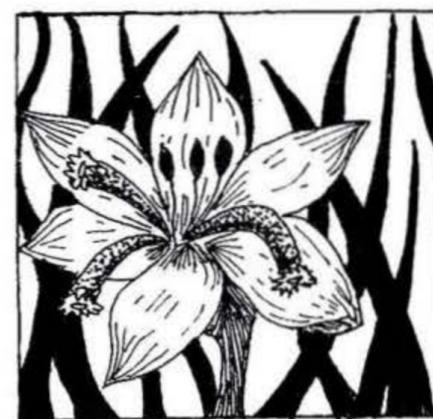


El volumen 1 está dedicado a las "canciones y fiestas de las llanuras Caribe y Pacífica y las islas de San Andrés y Providencia". Comienza con una presentación del marco sociohistórico de la música costeña, pensando tal vez en la conexión de música y sociedad, tratando aspectos de la geografía física del Caribe colombiano como longitudes de ríos y costas, características del litoral y las montañas costeñas, clima, hidrografía, además de un inventario de recursos económicos que incluye minería, agricultura, ganadería y pesca; también incluye apartes con referencias a la población, los apellidos y el modo de ser costeño. El texto se hace amable

con ilustraciones de letras de canciones costeñas alusivas, aunque al autor con frecuencia se le va la mano. Y aquí se evidencia una verdadera debilidad: por momentos el compendio se convierte en un verdadero almanaque, con abundantes datos sueltos de todo tipo que el autor va intercalando de acuerdo con los ritmos de su entusiasmo. Siendo bienpensados esto podría tener una justificación en el hecho de que, a pesar de las telenovelas, el Caribe colombiano sigue siendo un ilustre desconocido para las gentes del interior y se hace necesario abundar.

Ya en el terreno de la música, Portaccio introduce una clasificación discutible pero cómoda. Divide la parte continental del Caribe colombiano en tres grandes sectores (Sinú, Magdalena y vallenato) geográficamente claros pero complicados en lo demás. El Sinú, por ejemplo, incluye arbitrariamente a los departamentos de Córdoba y Sucre y se reduce, también arbitrariamente, a las bandas de viento excluyendo injustamente a la música sabanera de acordeón, a los decimeros, a los gaiteros y a la música indígena (Pueblo Bujo, entre otros). El Magdalena de Portaccio no es el Magdalena Grande de toda la vida (Magdalena, Cesar, Guajira) sino una unidad formada por las tres grandes capitales costeñas (Barranquilla, Cartagena, Santa Marta) y sus respectivos departamentos, junto con la cumbia como ritmo central y otros ritmos secundarios (gaita, mapalé, maestranza, bullerengue, puya, abozao). Esta clasificación señala, y en este sentido es sugestiva, el radio de acción de los conjuntos de gaita; sin embargo, no deja de ser una generalización injustificada. Lo más importante aquí es el aporte de su experiencia, de su conocimiento de tantos discos remotos de la música costeña, tanto que este sólo aspecto justifica la publicación del libro. Destaca a la *Cumbia cienaguera*, compuesta por Andrés Paz Barros, de quien se decía que hablaba con el sol, como la pieza musical más difundida que haya tenido Colombia: "la nación está en mora de rendir merecido homenaje a sus creadores", escribe con razón. No tan afortunadas, en cambio, resultan sus páginas sobre la manera "auténtica" de bailar cumbia, en las cuales deja entre-

ver ideas rígidas sobre la cultura. El vallenato de Portaccio (Cesar, Guajira) sólo incluye a la música vallenata y excluye a la música indígena que se cultiva por esas tierras, increíble pero cierto, y a verdaderas instituciones guajiras como la Chichamaya; por otra parte, insiste en desfases como el "bolero vallenato" y desconoce expresiones de las sabanas del Cesar, como los cantos de vaquería. Una anotación obligada: el inmortal paseo *Toño Miranda en el Valle* fue un homenaje del gran Guillermo Buitrago a su cuñado, y no es cierta la versión de Portaccio que se la atribuye a un mendigo de Girardot.

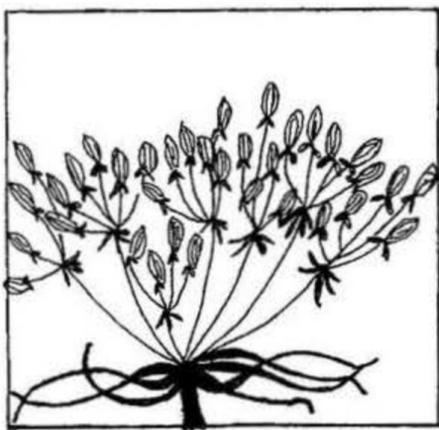


De gran interés histórico resulta el inventario de ritmos surgido en las grandes ciudades costeñas, confirmando el valor que tiene la experiencia personal del autor. Se trata, de ritmos a veces olvidados, y otros no, pero siempre gloriosos: danzas, danzones, danzonetes, valeses y, entre los más costeños, merecumbés, chiquichás, tuquituis, patacumbias, paseaitos (tiene aquí el mérito de contrastar la interpretación costeña con la venezolana, claramente inferior), mecemece, jalaítos, caracolitos, sonsonetes, cumbiones y tantos otros testigos de la creatividad costeña. Incluyendo a ese genio incomprendido que es Noel Petro, de Cereté. Luego viene un capítulo dedicado a las fiestas populares costeñas donde se destaca la parte que trata del carnaval de Barranquilla, que recoge datos tanto de las crónicas locales como de su experiencia directa. Interesantes pero menos detalladas son las páginas dedicadas a las otras fiestas costeñas, como las corralejas, el Festival del Porro, la Fiesta del Caimán en Ciénaga, los numerosos festivales vallenatos y de la gaita,

las fiestas del burro, del pito atravesao, en fin.

El capítulo dedicado a la parte isleña del Caribe colombiano, sin la riqueza vivencial que se evidenciaba anteriormente, hace un registro demasiado rápido y desigual de la música y las fiestas de San Andrés y Providencia: en tanto que logra una adecuada síntesis descriptiva de los ritmos más viejos (mazorca, polca, quadrille, chotis, mentó), el tratamiento de los ritmos más nuevos (calipso, soca, reggae) es comparativamente débil. También registra las fiestas populares isleñas, y de nuevo con demasiada rapidez: carnavales, Luna Verde y demás. Hay poco análisis del proceso cultural isleño pero har-to elocuentes resultan las siguientes líneas: "Para el nativo, Colombia es otro universo que lo invadió de pronto con sus costumbres, su mal gusto y su falta de solidaridad".

La menor riqueza vivencial se evidencia también en el tratamiento dado a la música del Pacífico, injusto por lo corto (unas 50 páginas). El solo fenómeno musical de Cali merecía más que eso; la tierra de grandes músicos costeños por asimilación (Tito Cortés, Luis Ángel Mera, Edmundo Arias) debía por lo menos suscitar curiosidad; para no hablar del currulao y toda una riqueza folclórica que no es negada pero tampoco justamente valorada.



En su recorrido vital, Portaccio ha sido locutor y libretista de programas de música andina (llamada también "música colombiana", con impropiedad, y, por los costeños, "música cachaca", con menos impropiedad). Fruto de esa experiencia es el volumen 2: "Canciones y fiestas de la región andina", un verdadero manual donde, entre páginas que insinúan su familia-

ridad con la pita y el chunchullo, se sintetiza una buena parte del legado campesino del interior. A pesar de sus reticencias hacia el análisis sociológico, consignadas en la introducción, señala un problema social de primera magnitud: la música andina está estancada y han fracasado los intentos de volverla dinámica. Portaccio no lo dice pero esto ocurre porque el país andino de Caro se convirtió en el país urbano de hoy, el país que huye de la montaña, precisamente el entorno propio de estos ritmos en trance de extinción, y que prefiere ritmos más comerciales o sensuales o modernos, en fin, todo lo que no sea tamal con chocolate o camisón de olán de campesina santandereana. Siendo preferible una Colombia pluralista (con todo y chunchullo) a una uniformidad cargada de exclusión y violencia, se impone pensar en una modernidad que conserve tradiciones y donde coexistan diferentes formas de alegría.

Luego de la ya consabida descripción geográfica con su agradable complemento de letras de canciones, se pasa al estudio de los ritmos andinos. Primero que todo, el bambuco, ritmo andino por excelencia, desarrollando más que todo las referencias a la coreografía, incluyendo bastantes letras e interesantes datos históricos (las alusiones al bambuco viejo, ritmo negro del Pacífico, están fuera de lugar). Luego vienen otros ritmos típicos (bunde, guabina, pasillo, danza, rajaleña, torbellino, sanjuanero, vals, rumba criolla, caña), también con su acompañamiento de coreografía, letras y datos. Más sugestivas, y fuera de contexto si se piensa en la montaña, son las páginas dedicadas a la música guasca y el "son paisa" (dudosa categoría) y que, aunque ni el autor ni nadie lo reconozca así, no son otra cosa que capítulos en la historia de la música costeña encargados de mostrar que un bogotano (caso de Alex Tovar) puede hacer música costeña y de la buena, encargados también de mostrar la impresionante influencia popular del cienaguero Guillermo Buitrago Henríquez. Luego se dedica a los instrumentos (tiple, bandola, requinto, cucharas, esterilla, zambumbia o zambomba, panderetas), a los más reconocidos instrumentistas (Oriol Rangel, Gentil Montaña, Jaime Llano

González, David Puerta), cantantes solistas (Carlos Julio Ramírez, Víctor Hugo Ayala, Gerardo Arellano) y duetos, tríos, cuartetos, quintetos, estudiantinas, orquestas típicas, bandas y grupos corales. Termina reseñando los distintos festivales y concursos musicales de la zona andina.

Portaccio, como buen costeño y ciudadano del mundo, también tiene a la región llanera en su horizonte mental. Su experiencia incluye haber participado en grupos de esa cultura musical y, siendo estudiante de la Universidad Nacional, en haber fundado un conjunto llanero; estos antecedentes conflu-yeron en el volumen 3: "Canciones y fiestas llaneras", un completo manual en la materia. Como ciudadano del mundo que es, Portaccio, tal vez considerando que el Llano (como el Caribe) es una región internacional, aborda el lado venezolano de la música llanera y esto le agrega al texto y a nuestra calbagada imaginaria por aquel paisaje de llanuras interminables. Aquí también se comienza con una descripción del Llano, tanto colombiano como venezolano, muy bien complementada con versos de poetas llaneros y letras de canciones, y con alusiones a las bellísimas mujeres de esa región y a sus asados, que no se quedan atrás. En cuanto a la música llanera, su principal exponente es el joropo, y Portaccio le dedica páginas que sintetizan el saber de los expertos agregando su propio conocimiento, salido de su experiencia como locutor, del mundo de los discos. Aprendemos así, por ejemplo, que la versión fonográfica "príncipe" de *Alma llanera* fue obra de la Billo's Caracas Boys cantando el gran Rafa Galindo hacia finales de los años 40, y que el propio Billo Frómata fue uno de los grandes cultores de esta música con inspiraciones como *Canto a Caracas* y *Toy contento*. Haciéndole honores a la historia y al honoroso papel desempeñado por la región durante la guerra de Independencia, en la música llanera tiene gran presencia el tema político en diferentes presentaciones: canto patriótico (próceres y motivos republicanos), canto político (campañas electorales de partidos tradicionales), canto de protesta (tema social) y canto guerrillero (guerrillas de los años 50). Portaccio registra también

la memoria del galerón, ritmo inolvidable que contiene, como salida del Martín Fierro, la estampa de libertad ilimitada: "Sobre los llanos, la palma / sobre la palma, los cielos / sobre mi caballo, yo / y sobre yo, mi sombrero"; y la memoria inmortal del gavilán: "canoero del río Arauca / del río Arauca, pásame pa'l otro lao / que me viene persiguiendo / el gavilán colorao", grabada en versión inolvidable por Alfredo Gutiérrez, quien en sus comienzos sacó inspiración y estilo de la música llanera, tema que nunca ha sido abordado por los estudiosos de la música popular (Portaccio toca el tema de su colaboración con Arnulfo Briceño, pero nada adelanta sobre el aporte llanero a su estilo para diferenciarlo entre todos los músicos costeños). No podía faltar la entrevista con Miguel Ángel Marín en la que comunicó al autor el proceso que vio nacer a *Carmentea*, pieza inmortal que hasta el sol de hoy sigue fascinando a todos los colombianos, tal vez porque contiene toda la vitalidad del Llano. En términos generales, los tres volúmenes de Portaccio constituyen un manual de música popular útil y meritorio. El aporte de su experiencia directa y su narración ágil garantizan, además, un texto amable y una recepción fructífera por parte de las venideras generaciones de estudiantes. Asimismo, los investigadores encontrarán aquí un actualizado recurso de apoyo.

ADOLFO GONZÁLEZ HENRÍQUEZ
Departamento de Sociología
Universidad del Atlántico

Negro currutaco

Bob Marley, Talkin' Blues

Sergio Santana Archbold
Ediciones Salsa y Cultura, Medellín,
1996, 195 págs.

El *reggae* salió de las montañas de Jamaica, de allí en donde nació el mestizaje: hijo de los rastas o rastafari, subproductos de la economía de plantación, israelitas negros sazonados con

dosis de protestantismo (de ahí el lenguaje bíblico y los mensajes proféticos) y fragmentos religiosos africanos, con la desdicha recién adquirida del gueto urbano como presente y la dicha redentora del "retorno al África" como futuro, con sus trenzas insólitas y su ideología política bien confusa y bien radical, con la proclamación del Negus de Etiopía como Dios y de Occidente como la Babilonia pérfida y confiada, y en fin, de la marihuana como la yerba mágica y sagrada que anuncia la emancipación. Dijo Bob Marley: "La yerba es la salud de la nación [...] En vez de fumar cigarrillos deberían fumar yerba. La yerba te hace fuerte, el cigarrillo te debilita. Si la gente fumara yerba en vez de cigarrillos se irían contra el gobierno". Como quien dice: fumando yerba unidos, venceremos.



Semejante declaración de estrategia política forma parte de este ameno libro de Sergio Santana Archbold, que consiste en una breve sinopsis biográfica, un conjunto de entrevistas, un diccionario de la jerga, una discografía, una videografía y el cancionero. La bibliografía, sorprendente por lo actualizada, hubiera podido servir para apoyar una obra de divulgación más ambiciosa pero menos emotiva, menos marcada por la intensa admiración que siente Santana por Marley. Aun así, es un libro útil que sirve para divulgar una historia poco conocida en Colombia: la de los mestizajes jamaicanos que se remontan a las plantaciones esclavistas de tiempos coloniales y que están ligadas a la intersección de cultos africanos y protestantes, para no hablar de la introducción de la divinidad etíope, caso singular entre los sincretismos del Caribe.

Su biografía es la de un juglar moderno: nació en la montaña y vivió en

el gueto de Kingston, donde se hizo hombre en la calle entre los oficios varios y el malevaje; se hizo músico en la calle, oyendo radio y participando en las *jam sessions* de los teatros del barrio. Vivió el tiempo del nacionalismo, de la independencia de Jamaica, de la negritud y el sincretismo que le permitió ser piadoso y meter yerba, o mejor, ser piadoso porque metía yerba. De ahí surgió el *reggae* de Marley, el sonido del gueto con influencias progresistas norteamericanas y la ideología contestataria del Poder Negro. Luego vendría la felicidad material con sus alegrías y sinsabores: fama y fortuna, mansión y BMW, amores con reinas de belleza, elecciones en Jamaica, enemigos, intento de homicidio, reconocimiento internacional como pacifista, independencia de Zimbabue. Convertido en superestrella del primer mundo, precisamente de la Babilonia que tanto combatió, convirtió al *reggae* en el ritmo del Caribe más afín a la cultura de masas, por sus elementos sonoros cosmopolitas y juveniles, por su protesta social, por su ecologismo y su mensaje de amor y tranquilidad, por ser compatible con el mundo de la droga. Los temas de sus números más importantes fueron sus grandes obsesiones: la protesta social, Dios, amor y paz. Sus firmes convicciones religiosas le aceleraron la muerte: como buen rasta, impidió la amputación que podría curarlo y murió en el estilo de su canción favorita: "Una radiante mañana, cuando mi labor haya concluido, volaré a Sión".

El caso de Marley es interesante, además, por un aspecto que no toca Santana en su libro, la mentalidad del gueto, del Pedro Navajas y el negro currutaco, o del maloso del barrio, o del propio Marley. En la lógica de la vieja Ciénaga, era loco pero no tiraba piedras; vendía sencillez natural y extravagancias en proporciones industriales, tuvo instinto de empresario y se hizo rico. Quería, a la manera de los patriarcas de otros tiempos, que todos sus hijos, matrimoniales y extramatrimoniales, llevaran una vida comunal; semejante fórmula anarquista los capacitó para que fueran sus exitosos sucesores. Un poco como caricatura de los revolucionarios antillanos del siglo XIX, vivió en Miami con lujo que lo