

gal, Manaure y Guacoche, como un juglar que cantaba, tocaba, brincaba y echaba cuentos, Leandro se desplazaba solitario con su violina por Codazzi, Urumita, Hatonuevo y San Diego. Lo anterior no excluye, por supuesto, que en algunos momentos la necesidad haya obligado a Leandro a asumir conductas pícaras, como cuando simuló ser adivino del destino de las adolescentes de su tierra, para agarrarles la mano y sentir de cerca su voz, su aroma y los temblores del corazón: asimismo, el viejo Mile, por momentos, abandonó la intensidad de la parranda, el humor desbordado y la conquista amorosa, para divertirse mirando el cerro Pintado que le hacía frente a su roza.



No obstante, pese a las diferencias, hay también muchas cosas en común entre los dos autores: el amor al campo, a la tierra, a los elementos de la naturaleza y la desconfianza por la ciudad y el veneno del dinero; la áspera infancia sin juegos, de hambre, trabajo y pobreza: el uno reventándose contra las piedras, rodando hacia el abismo, al tratar de ser productivo; el otro comiendo barro duro y agotándose en actividades agrícolas diversas, en desvelos de angustia para conseguirse un acordeón; en los dos se destacan tan-

to las limitaciones físicas —en Emiliano, el cuerpo que no resiste vivir en tierra caliente, propenso a las alergias al entrar en un maizal o en un cañalito, y en Leandro, la ceguera congénita—, como la capacidad para resistir a la calamidad: el uno como la naranja que, viviendo a sol y sereno, recibe los aguaceros prendida del mismo ramo y aunque se remeza el palo nunca rueda por el suelo; el otro, como un cardón guajiro que no lo marchita el sol y en tierra mala ningún tiempo lo derriba; herederos ambos del arte de Chico Bolaño, conocedores del verso de diez palabras, los dos sufrieron los maltratos psicológicos de los padres: el de Emiliano que lo abandonó de diez meses y el de Leandro que nunca le dio el apellido y siempre lo vio como un estorbo, como un retoño perdido; Emiliano debió vivir su niñez concertado en una casa de familia y Leandro, a la buena de Dios, errante entre sombras peligrosas; analfabetas los dos, supieron encontrar la resignación ante el cumplimiento de un destino definido por los dioses, en el caso de Leandro, que aunque nació un día de carnaval parecía excluido de la fiesta, pero a punta de tesón logró meterse en ella, como la sortija al dedo, y si al principio nadie lo consolaba, él terminó consolando a todos con la belleza de su canto; en el caso de Emiliano, aceptando que, a pesar de haber tantos limones en el suelo, él acertó a coger el que estaba biche, su vida fue la mejor que tuvo; prolíficos y rápidos con la mente los dos, alcanzaban, en sus buenos tiempos, a componer hasta cuatro canciones en un día. De esta manera, el cuentero y el filósofo, el humorista y el sentimental, el incrédulo y el creyente, terminan representando las dos caras de una misma moneda, inseparables y complementarias: el canto y el cuento, es decir, la poesía auténtica.

La brevedad de los capítulos, la sencillez del lenguaje, el encanto del léxico criollo (balalá, cataneja, chufleta, pencazos, chanchullos), el hechizo del ritmo conversado que recrea con precisión el habla canta-

da del país vallenato, el dominio del arte del relato, la dosificación estratégica de los datos que se le otorgan al lector, el recuerdo de los acordeoneros y compositores pioneros —Chico Bolaños, Luis Pitre, Nandito el cubano, Rafael Enrique Daza, Juan Muñoz, Carlos Araque, Chema Gómez, y Don Toba—, la revelación sobre el origen de numerosas canciones —*La gota fría* y *Matilde Lina*, *Simón el viejo* y *Cultivo de penas*, *El indio Manuel María* y *La gordita*, *El Monte de la Rosa* y *El negativo*, *Con la misma fuerza* y *La diosa coronada*, *La misma pendiente* y *El verano*, *Las cosas de Moralito* y *La loba ceniza*, *Mis hijos* y *Soy*, *Carmen Díaz* y *A mí no me consuela nadie*—, que de seguro incrementarán el goce de las mismas al ampliar la comprensión, constituyen la garantía de una lectura sabrosa, placentera, cuyo único lunar sería la transcripción en ocasiones incorrecta de algunos versos.

ARIEL CASTILLO MIER

¿Quién le canta a Raúl Mojica?

Raúl Mojica Mesa:
la voz solitaria de un pájaro libre
Mariano Candela
y *Francisco Zumaqué*

Gobernación de la Guajira, Riohacha,
2007, 142 págs.

Las gobernaciones de los departamentos, con el apoyo de sus fondos mixtos dotados con presupuestos nacionales y locales, realizan actividades culturales que, la mayoría de las veces, apenas alcanzan un impacto regional. Dichas actividades comprenden la edición de libros y discos a través de los cuales se busca rescatar y dar a conocer personajes, hechos históricos, escritores, poetas, ensayistas en áreas diversas del conocimiento. En el campo de la música, el catálogo incluye repertorio de

herencias ancestrales, muchas de ellas en peligro de desaparecer. Tal vez, una de las pocas oportunidades que tienen las gobernaciones y las instituciones regionales de establecer contacto con públicos más amplios, es su presencia en la Feria Internacional del Libro de Bogotá, aunque el espacio asignado en el enorme recinto ferial sea casi siempre marginal y alejado del *glamour* de las editoriales de más alcance económico y publicitario. Esta situación hace que encontrar allí alguna publicación de interés por su temática y contenido se convierta muchas veces en un asunto casual. Es así como en la XXII Feria del Libro encontramos, con dos años de atraso, en la muestra de la Gobernación de la Guajira, el libro dedicado al compositor Raúl Mojica Mesa (1928-1991), editado en el 2007. La obra incluye: *Canciones onomatopéyicas guajiras*: partitura, disco compacto (Elsa Gutiérrez Vargas, contralto; Ángela Rodríguez, Piedad Rosas, piano).



Mojica es un caso aislado en el país en el reducido universo de la música de origen académico, cuyo perfil estadístico indica una excesiva concentración en Bogotá y en departamentos como Antioquia y Valle del Cauca, y deja al margen de ese circuito, al resto de nuestro territorio geográfico y cultural. En la región Caribe, sólo Cartagena puede aportar compositores e instrumentistas y algunos casos aislados en Santa Marta y Barranquilla. De hecho, Mojica es el único compositor de formación académica en esa re-

gión del antiguo Valle de Upar, en donde los músicos populares han cantado desde finales del siglo XIX a sus hechos y personajes más entrañables, a través de coplas y tonadas que han logrado infiltrarse en el gusto de los habitantes de la zona andina con la incansable complicidad de las emisoras de radio.

A través de su carrera musical, que tuvo a la capital del país como centro de estudios y creación, Mojica se mantuvo fiel a esas raíces nativas que amplió a otros frentes étnicos y culturales, construyendo así una expresión estética personal, compleja e inesperada dentro de los órdenes de la música de nuestro tiempo. Sin embargo, el libro de Mariano Candela y Francisco Zumaqué, quien tuvo a su cargo la revisión y transcripción del manuscrito del ciclo *Canciones onomatopéyicas guajiras*, no intenta siquiera profundizar en los múltiples aportes implícitos en la obra del compositor.

En consecuencia, se trata de una especie de monografía descriptiva, elaborada con base en material ya publicado, y cuya fuente principal parece ser el cuaderno monográfico editado por el Centro Colombo Americano de Bogotá en 1983, la entrevista de Fernando Rodríguez incluida en esa misma publicación, así como las notas de los discos publicados en vida del compositor.

Al revisar el contenido del libro, la primera decepción corre por cuenta de la lectura del artículo de Francisco Zumaqué que aparece a manera de prólogo. Teniendo en cuenta la minuciosa formación académica del músico cordobés, el lector esperarí encontrar en el texto al menos un análisis en profundidad de la partitura misma y de los variados aspectos de apropiación que hace el compositor del material utilizado en los dos ciclos de *Canciones onomatopéyicas*. En cambio, Zumaqué se permite un inesperado vuelo literario para evocar, por ejemplo, cómo los gritos lejanos de los campesinos terminan “enganchados, cual corcheas en el pentagrama de alambre de las cercas de las fincas”. El paisaje guajiro que de

esta manera bosqueja Zumaqué, se completa con el sonido del viento que baja de la sierra, el galope de un ritmo persistente e hipnótico y hasta los “olores de los colores” de la canícula del verano guajiro. Es decir, una percepción de primera mano desde el punto de vista de la sinestesia musical. Todos estos elementos que poco tienen que ver con la escritura casi críptica de una partitura musical, conducen a Zumaqué a concluir que la obra de su colega es resultado de “la poesía del sonido y el silencio”, lo cual parece ser apenas obvio tratándose de un ejercicio musical. Y, todo ello, en primera persona: “Encuentro —escribe Zumaqué— un manejo escolástico del dodecafonismo (y) una escritura académica del mismo (?)”. Y, al referirse a *Las serritanas*, una de las canciones onomatopéyicas: “Observo que el maestro sabía manejar la línea melódica de la voz cantada”. Claro, ¡Mojica se graduó como cantante en el Conservatorio Nacional! El artículo incluye un listado de partituras que repite el que aparece más adelante y una tabla cronológica que se interrumpe en 1969, cuando Mojica inicia su labor pedagógica en el Conservatorio.



Lo que sigue es el texto de Mariano Candela. A través de nueve breves secciones, este comunicador y periodista, ofrece una crónica de limitado alcance analítico e investigativo que no trasciende el perfil del compositor esbozado hace más de dos décadas en el mencionado cuaderno del Centro Colombo Americano. El recuento de Candela inicia con la mención del recital de la mezzosoprano Martha Senn en Marruecos en el cual, al final, ento-

na *Recuerdo cuando te vi*, que es la única canción en lengua wayuu del ciclo compuesto por Mojica. El tono con el cual el autor se refiere a este hecho casual resulta desproporcionado e ignora al mismo tiempo que, en primer lugar, Totó la Momposina y sobre todo, la contralto Elsa Gutiérrez Vargas, dieron a conocer este trabajo del músico guajiro que se convierte así en un aporte singular al repertorio vocal del país.



Una buena parte del contenido del libro se aplica a la descripción de hechos históricos regionales que contribuyeron a la formación de expresiones propias, las cuales —de acuerdo con el autor—, a partir de sus “estertores culturales” lograron contaminar otras regiones vernaculares (sic). De este confuso enunciado se concluye que el guajiro “hace parte de la cultura vallenata actual”, con sus palabreros, sus cantos e instrumentos, su friche de chivo y la venganza. Pero el matiz guajiro es sólo uno de los elementos que destaca en la obra de Mojica. En un catálogo de más de tres decenas de partituras, Mojica trazó una línea de movimiento transversal hacia otras temáticas y otras maneras de expre-

sión indígena y popular que se concreta en piezas como *Transparencias chibchas para cuerdas* (1979), *Seis breves episodios sobre Benkos-Biohó para piano, clarinete, dos gaitas y tambor* (1979), *Joropo para Gregorio para cuarteto de cuerda* (1978) o *Trapicheras del demonio para trompeta y piano* (1978) sobre motivos de la costa del Pacífico. Un repertorio de inesperadas combinaciones instrumentales y vocales escrito sobre la base de un conocimiento de técnicas actuales de composición, aplicadas con destreza e imaginación al propósito de reivindicar sus propias vivencias a través del material sonoro. Así, Mojica llevaba a término aquello que Claude Debussy sugería a Stravinsky cuando el compositor empezaba a marginarse de sus prodigiosos ritos orquestales para orientarse hacia el campo minado del dodecafonismo vienés.

La obra de Raúl Mojica, como la de tantos otros compositores nacionales, ha desaparecido en la práctica de los programas de nuestras orquestas sinfónicas y también del ejercicio académico de los conservatorios. El pretexto parece ser la ausencia de editoriales especializadas en la publicación de material musical. De alguna manera, las partituras que complementan este libro con su limitado alcance local, representan una apuesta significativa en el propósito de difusión de una obra que continúa siendo un hito aislado en la historia reciente de la música nacional.

Los reseñistas de libros se quejan cada vez con más frecuencia del descuido de las editoriales en la presentación final de sus publicaciones. El texto de Mariano Candela ilustra con creces esa caótica situación. Además de un ilusorio “9 de abril de 1949” (pág. 69), el periodista barranquillero ignora la existencia del necesario signo ortográfico en las palabras agudas y en los tiempos verbales en pasado, así como la correcta transcripción de nombres y

vocablos extranjeros. De esta manera, lo escrito por Candela se convierte en arduo ejercicio de lectura y comprensión. Algunos analistas culpan a la proliferación de aparatos electrónicos de uso personal que desarticulan el proceso de concentración. Y, ¿entonces? ¡Sálvese quien pueda!

CARLOS BARREIRO ORTIZ

Un libro que muestra el verdadero rostro de la colonización antioqueña: expropiación de indígenas y afrodescendientes y despojo de sus tierras

Dos plazas y una nación: raza y colonización en Riosucio, Caldas, 1846-1948

Nancy P. Appelbaum

Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Icanh; Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia, CESO; Universidad del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas, Bogotá, 2007, 355 págs., il.

Un mito historiográfico, que se ha convertido a su vez en un prejuicio casi popular, forjado sobre la historia de Colombia está referido al papel desempeñado por los antioqueños en la vida regional y nacional. En forma más concreta, en relación con la llamada “colonización antioqueña”, suele decirse que ésta se constituyó en un proceso democrático e igualitario que civilizó regiones agrestes y selváticas y las incorporó, gracias al trabajo esforzado de los “paisas” (sin importar su clase social), al naciente mercado capitalista. Los historiadores que inventaron este mito (entre los que sobresale el geógrafo estadounidense James Parsons) y sus continuadores