

ganga, Aguja, Gairaca y Guachaquita) y que es en la bahía de Chengue donde se encuentran los ecosistemas coralinos más complejos de la región. Se debe recordar, así mismo, que las características únicas de Santa Marta se originan primordialmente por la presencia de la Sierra Nevada, que se levanta desde la ribera marina hasta casi los seis mil metros e incluye dos de los tres picos más altos de América al norte del ecuador. Para el caso de la región de Cartagena, faltó mencionar que en el bajo de Salmedina existen importantes crecimientos de coral y que el archipiélago de Nuestra Señora del Rosario está protegido por la ley, pues conforma un parque nacional natural sumergido. Sobre las islas de San Bernardo es oportuno solicitar que la isla Tintipán, de enorme riqueza y en buen estado de conservación, se considere también zona protegida. Los principales corales de la zona de Urabá se hallan en Sapzurro (no Zapzurro), una bahía que debe estar cubierta por una legislación especial que tienda a conservar su increíble belleza.

La última sección del libro (páginas 287-294) discute las diferentes teorías que tratan de explicar la actual distribución de las especies de corales en ambas costas americanas. Además se presenta una tabla denominada "Las especies coralinas y su distribución en Colombia", que sería la encargada de aclarar las dudas surgidas en el capítulo III y de entregar una visión general de la fauna de corales por localidades. Lamentablemente, dicho cuadro tiene iguales carencias que su análogo publicado antes por Prahl⁹. Así, por ejemplo, *Colpophyllia breviserialis* aparece citada sólo para Tierra Bomba y San Bernardo, pero se le conoce de Chengue (ver figura 76: "Bahía de Chengue, catorce metros de profundidad"), bahía Concha e isla de Providencia; *Mycetophyllia aliciae* y *M. ferox* fueron registradas de Concha, y *Tubastrea aurea* existe en las bahías de Concha y Santa Marta. El estudio

H. von Prahl, *Lista anotada de arrecifes coralinos y corales de Colombia*, Actualidades Biológicas 14: 33-34, 1985.

de este importante volumen se hubiese facilitado enormemente si se hubiera incluido al final un índice de los nombres científicos mencionados en el texto.

Ojalá que *Colombia; corales y arrecifes coralinos* marque el comienzo de una nueva era en la biología marina colombiana; él ha demostrado que es posible producir información básica de calidad. Este tipo de información científica es el único que puede hacer tomar conciencia a los administradores, políticos y ciudadanía en general de lo que heredamos y debemos entregar a nuestros descendientes.

ARTURO ACERO P.

Cartagena sonora

La música en Cartagena de Indias

Luis Antonio Escobar

Bogotá, 1985, 120 págs.

En un libro bellamente editado por su propio autor y donde se aporta al mundo la singular belleza de Antonina Valdez, también están impresas unas letras así: "Qué hermoso, si pudiéramos danzar de dolor a la muerte de un ser querido, si sacáramos nuestra tristeza en vez de reprimarnos o simplemente de llevar vestidos negros y entregarnos al llanto como única solución". Quien escribe semejante filípica contra la cultura occidental es Luis Antonio Escobar, investigador de historia musical y autor de más de 170 obras musicales entre las cuales sobresale *Bambuquerías*, escritor de estilo agradable que prepara un próximo libro cuyo solo título —*La música negra en Colombia*— es de por sí algo intenso. Mientras esto ocurre y por lo pronto, el maestro Escobar acaba de entregar al público un libro alrededor de la costa atlántica, y el hecho de que un cundiboyacense vea en la música afrocosteña dignidad suficiente para convertirla en objeto de análisis teórico atestigüa sobre el provechoso camino recorrido desde aquellos tiem-

pos oscuros, cuando Daniel Zamudio sostenía que "el aporte de la música negra no es tal vez necesario considerarlo como parte del folclor americano". Además de insinuar en la danza sus adecuadas dimensiones existenciales y ontológicas, éste libro parece un síntoma de que los musicólogos del interior colombiano pueden haberse adelantado a sus colegas caribeños formulando una crucial queja sobre que "las culturas indígenas y negras no se hayan constituido en tema permanente de estudio en nuestros colegios y universidades". Sugiere, incluso, una pregunta que podrían formular válidamente los folcloristas, africanistas, americanistas, melómanos, salsómanos y otros intelectuales surtidos: ¿Por qué no se institucionalizan en el país los estudios sobre cultura sonora del Caribe o música popular costeña con la misma seriedad académica que se le otorga a la música clásica de la cultura occidental?

Mas el texto del maestro Escobar conlleva otros encantos que describe Ramón de Zubiría en el prólogo: "Maravillado quedará el lector en ésta travesía por las múltiples sorpresas que le saldrán al paso, entre otras, saber que en Cartagena se escribió el primer libro sobre música en las Indias; que fue puerto de entrada del canto gregoriano y de diversos instrumentos, la guitarra, uno de ellos, y centro germinal de la liturgia musical a la par que de expertos ejecutantes de las chirimías". Se interroga la historia de Cartagena para destacarla como un importante centro de cultura musical desde los tiempos coloniales, no sólo por las chirimías o la labor de Juan Pérez Matorano, autor de la mencionada obra *Canto de órgano y canto llano*, sino también por la existencia de los libros corales, las disposiciones de Gerónimo de Loaysa, las capellanías de Sanz Lozano, la chistosa prohibición de bailes populares en vísperas de fiestas santas y la sospecha de que hay mucho más: "Lo lamentable es la carencia casi total de documentos que el tiempo se encargó de destruir sin ninguna misericordia".

Tal vez dándole un impulso teórico a las asociaciones caribeñas innegables en quien recorre el Paseo de los Mártires o la Puerta del Reloj a las siete de la noche, el maestro Escobar realiza lo que debe ser el primer intento de establecer un parangón sistemático entre Cartagena y La Habana en el plano de sus respectivas culturas sonoras. Ahora bien: si en La Habana de tiempos coloniales los negros utilizaron en la catedral sus propios instrumentos de percusión, el mayor desarrollo relativo de Cartagena junto al mayor cuidado de inquisidores y colonizadores en la protección de sus plazas claves contribuyeron a establecer una ejecución más pura y clásica, pero esto mismo tuvo que haber incidido poderosamente en la ausencia de esos procesos de sincretismo que llevarían, con el tiempo, a la creación de la formidable música afrocubana, es decir, a la cultura sonora más variada y dinámica del mundo contemporáneo. Por otra parte, si en La Habana se armaban mascaradas y bailes en las iglesias, si en los rumberísimos barrios de El Manglar, Los Sitios, Carraguo y otros se cultivaba fervorosamente el hedonismo, el calificar esto como "relajación moral" para contraponerle una supuesta "alegría sana" de los negros cartageneros conduce a cierto desenfoque en el análisis y por eso el maestro Escobar no capta que, con el ascetismo de san Pedro Claver o sin él, los negros cartageneros han pecado carnal, firme y frecuentemente a través de la historia, sólo que con menor intensidad y profundidad que sus hermanos de raza cubanos. Esta diferencia en intensidad y profundidad podría ser una de las raíces escondidas que explican el desigual grado de elaboración de las respectivas culturas sonoras hasta tal punto que la mejor música popular costeña —la del merecumbé o el porro, entre otros ritmos— siempre ha sido tributaria de la música cubana. Debería ser también uno de los criterios básicos para elaborar aún más sobre el importante parangón atinadamente resaltado por Luis Antonio Escobar, indudablemente un buen comienzo de una

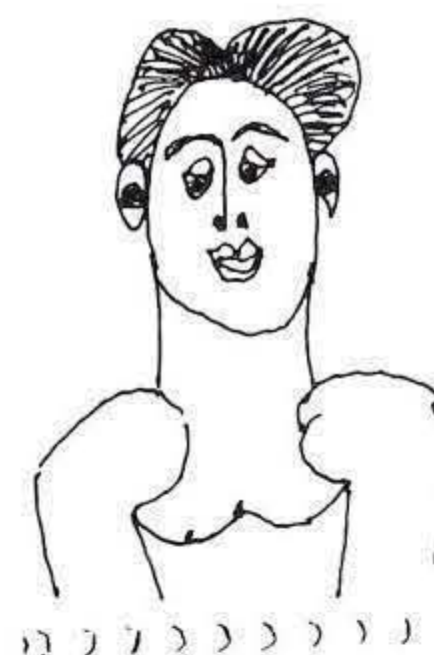
reflexión seria sobre la historia de la música popular costeña, la que nos deberá revelar que no es algo meramente casual el hecho de que tanto el autor de la *Cumbia cienaguera* como el de *María Varilla* hubieran recibido su formación musical de profesores cubanos llegados al país a comienzos de siglo, y que, si en este caldo social se cultivaron Guillermo Buitrago, Lucho Bermúdez y Antonio María Peñaloza, hay razones para pensar en que el verano musical costeño estuvo formado por muchas golondrinas del Caribe. Cuando estas golondrinas dejaron de llegar a la costa empezó un otoño de muchas hojas marchitas, pero, como diría Michael Ende en un libro actualmente de moda, ésta es otra historia y habrá que contarla en otra ocasión...

Avanzan las páginas de un libro lleno de cariño por Cartagena, el mar, las culturas autóctonas, y el maestro Escobar recuerda al mundo que alguna vez existió Adolfo Mejía, creador de obras corales, sinfónicas y para piano, el más importante de los compositores cartageneros de música clásica, autor del famoso bolero *Cartagena, brazo de agarena* que al parecer llegó a odiar por la interpretación cursi y almibarada que se puso de moda, talento desperdiciado que vivió entre la bohemia y la incompreensión, y es la hora en que sus obras casi no se interpretan, profundizando así las dimensiones de su muerte, ocurrida en 1972. Señala también a san Pedro Claver como una influencia importante en la cultura sonora de los esclavos que pasaron por Cartagena, influencia contradictoria que organizaba entierros de negros vistos como "verdaderos lujos musicales", y, al mismo tiempo, reprimía las danzas rituales que ejecutaban los negros alrededor de sus muertos llegando a utilizar para ello el látigo, parodiando así el episodio bíblico de Jesús y los mercaderes. También reprimía los bailes profanos de los negros, entrando crucifijo en mano o secuestrando algún tambor para obligar a los rumberos a pagar un rescate como castigo por andar pecando. Las páginas sobre la

banda musical de Cartagena son de poesía y nostalgia: ella es la memoria municipal de Cartagena, la que toca contradanzas, danzas y danzones creados por músicos cartageneros, hermosas melodías que de otro modo se perderían, bucólico archivo que debe conservarse, además, para formar nuevas generaciones de músicos en las riquísimas tradiciones y raíces folclóricas hoy amenazadas por el olvido y el "dinerismo", como diría don Fernando Ortiz.

Y falta recordar algo muy bello: la foto de Antonina Valdez, palenquera que sabe muchos cuentos, joven negra que ilustra una estética corporal tan distinta de la ya muy cansada del Occidente, piel firme que hace suspirar por las sales y los yodos del mar, por la ternura especial del cabello ensortijado.

ADOLFO GONZÁLEZ



Los dueños del vallenato

Memoria cultural en el vallenato

Rito Llerena Villalobos

Centro de Investigaciones, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad de Antioquia, Medellín, 1985, 293 págs.

Así como es de bucólico y apacible, así es de lenta, imperceptible y continua la creciente del río Cesar en ciertos momentos, y así la literatura explicativa sobre aquello que llaman vallenato experimenta un crecimiento que no es abundante pero sí rayano en constancia. Se podría decir, incluso, que la vertiente de la música popular costeña que más