

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

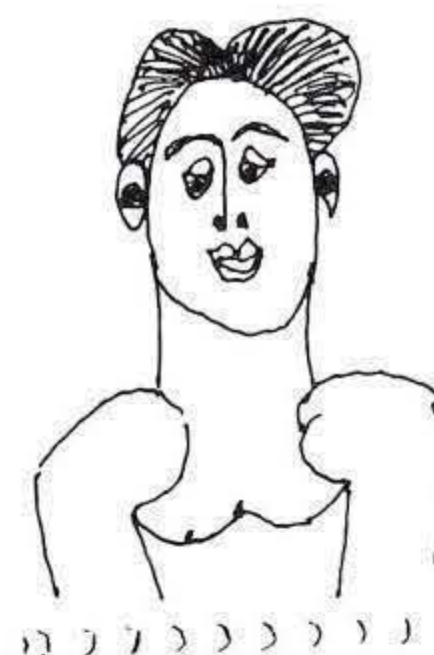
reflexión seria sobre la historia de la música popular costeña, la que nos deberá revelar que no es algo meramente casual el hecho de que tanto el autor de la *Cumbia cienaguera* como el de *María Varilla* hubieran recibido su formación musical de profesores cubanos llegados al país a comienzos de siglo, 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

transformaciones ha experimentado en los últimos años, ha sido la más estudiada. En 1973 apareció *Vallenatología*, de Consuelo Araújo Nogueira, que se mantuvo durante muchos años como el único trabajo global sobre el tema a pesar de *Mi vida*, de Crescencio Salcedo, que toca al vallenato sólo marginalmente, *Historia de un pueblo acordeonero*, de Francisco Rada Ortiz, y Alejo Durán, el notable opúsculo de José Manuel Vergara. No es hasta 1983, con *Vallenato: hombre y canto*, de Ciro Quiroz Otero, cuando aparece una obra global y sistemática elaborada con los criterios investigativos de las ciencias sociales. Si a esto se suman crónicas y artículos periodísticos, entrevistas y una que otra ponencia en foros y simposios, no podrá constatarse necesariamente la existencia de numerosos materiales serios y objetivos, pero sí un índice de que la discusión sobre el vallenato toca intereses y susceptibilidades y, también el punto crucial de la identidad cultural de los costeños.

Con el apoyo económico de la Universidad de Antioquia, el Centro para la Investigación de la Cultura Negra en Colombia y Colciencias, Rito Llerena Villalobos ha publicado *Memoria cultural en el vallenato*, y mientras en el interior del país se auspician investigaciones sobre música popular costeña y se le otorgan espacios en las emisoras culturales, en la costa caribe la mayoría de las universidades ni siquiera la miran como posible objeto de análisis: en casa de herrero, azadón de palo. Con esta reciente adición a la bibliografía, la investigación sobre el vallenato parece despegar hacia nuevos espacios teóricos, ya que aparece un aparato conceptual no utilizado anteriormente y que tiene en cuenta la lingüística, la semiótica y la antropología estructural; gente como Claude Lévi-Strauss, Roman Jakobson y Edmund Leach, para hablar de autores. Independientemente de los resultados obtenidos, ya era hora de examinar el vallenato a partir de modelos conceptuales desarrollados y actualizados, es decir, de estudiarle profesionalmente en el rigor y la me-

todología apropiados de una disciplina científica. Es de esperar que en adelante puedan desterrarse muchos falsos problemas y razonamiento emotivos inspirados en un nivel teórico precario o primitivo o en la ausencia de una real práctica de investigación.

¿Y los resultados? Razones de espacio impiden la discusión apropiada. Lo cierto es que el libro de Llerena tiene material polémico "para rato", como dirían los cronistas deportivos, y tal vez sólo sea posible discutir ahora con un poco de azar y otro de desorden. Es curioso que una investigación con propósitos de interrogar al mundo cultural de la música vallenata se hubiera limitado a comprobarla como "texto cultural poético-musical", sin llevar las pesquisas a un terreno más eficaz para comprender la naturaleza de este mismo texto. Más allá de constatar la existencia de una serie de leyendas y mitos que siempre ocurren necesariamente en un entorno folclórico, esclarecer o mirar de cerca algunas leyendas privilegiadas para captar su funcionamiento preciso en cierto universo cultural puede significar un avance en el conocimiento. Mirar, por ejemplo, la tan mentada leyenda vallenata para entender la presencia de unos "nuevos ricos del folclor", como alegaba un viejo gaitero, una "leyenda blanca" que conmemora el triunfo de los conquistadores sobre los indígenas, una leyenda vinculada a la ideología señorial de terratenientes y propietarios territoriales de origen europeo, quienes, en fin de cuentas, resultaron apropiándose una cultura sonora de raíz campesina. No es tan cierto, entonces, aquello de que el vallenato sea una expresión de la cultura campesina y pueblerina de la costa caribe, a menos de comprender en esta última denominación a los terratenientes, los grandes propietarios y sectores emergentes a partir de cierta economía subterránea que trastornó recientemente antiguas formas de existencia. Tanto la leyenda como los festivales han servido para mostrar otra cosa, y al pueblo raso le tocó conformarse con ver que conmemo-

ran la derrota de sus antepasados, cantan las glorias de personajes epómimos que pertenecen a las filas de los triunfadores y desconocen sistemáticamente a sus verdaderos ídolos, como Juancho Polo Valencia y Alejo Durán, quien así se quejaba: "yo me siento humillado en el festival porque allá se creen que lo último del acordeón soy yo". Lógico: la cultura de los grandes señores del Cesar en trance de buscar reconocimiento nacional tiene preocupaciones bien distintas de los valores campesinos del negro Alejo.

La discusión que salga de aquí debe ser amplia, no debe caber siquiera en todo el Boletín Cultural y Bibliográfico, pues se trata nada menos que del rescate de la parte más dinámica de la música popular costeña, de producir una reflexión que lleve a un retorno en el sentido nietzscheano, es decir, la vuelta al punto de partida enriquecido, la recuperación del sonido folclórico en sí mismo y como inicio de un nuevo viaje que debe llevar a proyecciones más progresivas y menos fenicias o precarias. Las atinadas observaciones de María Eugenia Londoño, en un buen ensayo que aparece en el libro como Contribución número 2, sobre los cambios musicológicos en el vallenato operados en los últimos años, tienen el sentido de unos primeros pasos en esta dirección. Los testimonios que aparecen al final del libro son de lo más valioso que se haya publicado en mucho tiempo sobre la música popular costeña y merecen la cuidadosa atención de los investigadores. También las fotografías logran un rescate de una querida imagen folclórica: Berta Caldera —¡al fin la podemos mirar!—, Toño Salas, Pacho Rada, Náfer Durán, el río Badillo, el río Guatapurí, el Cañaguate, faltando otras como el Puente Salguero, Cerro Murillo, La Maye, Manuel el Mocho, los playones del Cesar, aquellas bonitas sabanas manaureras...

ADOLFO GONZÁLEZ