

ble y respetuosa, memorable y convincente, con los espectadores de su obra". La respuesta masiva de sus admiradores es una de sus grandes conquistas.

Pero, ya que hablamos de conquistas, detengámonos por un momento en su peculiar estilo. En varias ocasiones Marta Granados ha dicho que quien no domine las formas geométricas elementales y los colores primarios jamás podrá ser diseñador. Y vaya que ella sí cumple con esa norma. En la mayoría de los casos las cortantes diagonales, las inmensas zonas de color, los círculos rotundos, son aquí nuevamente inventados por sus manos y para nuestros ojos. Pero hay más. En el prólogo a este libro, Marta escribe unas acertadas palabras que sintetizan su labor como diseñadora gráfica: "La seducción traducida en la magia creativa frente al desafío de la comunicación". Más de treinta años de trabajo le permiten llegar a una conclusión tan sencilla pero tan compleja como la anterior. Es interesante advertir que palabras como *desafío* y *comunicación*, las complementa con *magia* y *seducción*. Lo racional de los dos primeros términos se complementan con lo emotivo de los dos últimos.



Emoción y reflexión parecen ser los ejes en los que se mueve Marta Granados, una gran diseñadora que ha obtenido múltiples premios nacionales e internacionales, pero sobre todo la admiración no sólo de sus colegas sino del anónimo peatón que se ve felizmente sorprendido por un afiche suyo sobre una pared.

Y lo siente que es para él, que habla su idioma. Y que es suyo. No de Marta Granados.

RAMÓN COTE BARAIBAR

Ay, hombre

El abc del vallenato

Julio Oñate Martínez

Bogotá, Aguilar, Altea, Taurus y Alfaguara, 2003, 474 págs.

Nacido en Villanueva, Julio Oñate Martínez es ingeniero agrónomo de la Universidad del Tolima, agricultor y compositor de música vallenata. Autor de números ya clásicos como *La muerte del buen amigo* y, dicen las malas lenguas, de merengues medio anónimos y hermosos que andan por ahí en nombre de otro. Su pensamiento se ubica dentro de lo que en alguna otra parte he denominado "vallenatología oficial"; es decir, las tesis formuladas originalmente por Consuelo Araújo Noguera y luego reelaboradas por Tomás Darío Gutiérrez que construyen una especie de "teoría de la vallenaticidad" basada en la consideración de que Valledupar es el centro de la música de casi todo el antiguo Magdalena Grande. Ya he señalado las limitaciones localistas de esta mirada y sus dificultades para comprender los procesos sociales y culturales de la región costeña, pero el libro de Julio Oñate puede ser leído independientemente de esta concepción. Su investigación empírica tiene virtudes propias y evidentes para quien conozca de pueblos y trochas en la región costeña. Creo que el mayor mérito del libro reside en su carácter ponderado, en que interpreta la información que recoge con elementos de valoración racional y sin ánimo de torcerle el cuello a los hechos. Con esto por lo menos logra poner cosas en claro y muestra cierta "humildad científica", que es la precondition de todo trabajo in-

telectual serio. Cosa no muy frecuente en lo que a música popular se refiere, donde hay muchos textos sobre vallenato y salsa llenos de especulaciones grandiosas carentes del necesario bagaje conceptual de carácter sociológico y antropológico, para no hablar del trabajo de campo.



Puedo decir tranquilamente que, junto con el libro de Ciro Quiroz, es lo mejor que hay sobre el vallenato (conste que no clasifico como vallenato a Alejo Durán, por lo cual el excelente librito de José Manuel Vergara no se da por aludido). Capta bien el proceso de adaptación del acordeón a tierras vallenatas. Su registro descriptivo de las funciones y cambios técnicos en el acordeón a través de la historia del Valle esta bien logrado, sobre todo en lo que se refiere a las relaciones que sugiere entre ciertos cambios técnicos, la capacidad expresiva y la popularidad de algunos músicos. Personalmente me hubiera gustado saber sobre la asimilación del acordeón "número cinco" por los grandes intérpretes de la puya de otros tiempos. En todo caso, se abren a partir de aquí grandes posibilidades de interpretación histórica que se le escapan al mismo Julio Oñate: se podría especular conectando el Tres Coronas con la masificación de la música vallenata durante los años 1950. En cambio, es débil el capítulo sobre el acordeón piano, donde no pasa de hacer enumeraciones sencillas sin tener en cuenta que se trataba de un cambio técnico importante que tenía lo suyo de cambio social y estético. Se trata de un instrumento que va dentro del

proceso de cambio iniciado por los contactos entre industria musical y músicos del Magdalena Grande, y que significa vincular cierto componente erudito a la interpretación del vallenato suavizando el sonido.

Es notable el inventario de cambios técnicos y melódicos con el bajo; se puede decir que hace una historia del bajo en el vallenato. Su estudio de la caja es igualmente importante pero amerita discusión. Julio Oñate concibe la caja como producto mestizo del cruce del tambor negro templado con cuñas de madera y el tambor chimila amarrado con cabuya. Sugiere que el paso de lo uno a lo otro se da con Cirino Castilla en los años 1950, cuando suprime un parche para mejor sonido. Se puede aceptar que Castilla fue un innovador; lo difícil es ser concluyentes en relación con un proceso de cambio cultural que seguramente es mucho más amplio y está a la espera de muchas precisiones antes de poder considerarse como una hipótesis viable. ¿Una caja inventada en 1950 podría considerarse como algo tradicional de acuerdo con las ciencias sociales? ¿Será que este y otros hechos similares podrían caer en lo que Hobsbawm y Ranger en un libro reciente denominan “la invención de la tradición”? ¿O será, más bien otra de esas numerosas circunstancias pintorescas que pueblan las narraciones del Caribe colombiano desde que surgió el realismo mágico, y que se supone que no son susceptibles de explicación racional? Además de los elementos históricos y etnomusicológicos pertinentes, se necesitaría una porción de exogamia sana: habría que confrontar hechos incómodos, como el tambú de Curaçao, que se percute y suena en forma muy parecida a la caja vallenata y que es anterior en el tiempo al instrumento de Cirino Castilla. En la historia de la cultura sucede con frecuencia que lo que sucedió aquí ya ha sucedido allá: su registro del cuero de zorra como generador de pelea es lo mismo que decía el cienaguero Carlos Caro (Carlín) acerca del cuero de perro. Igual sucede con lo del percusionista sin callosidades

en la mano: el caso de Pablito López es presentado como caso único, lo cual es correcto si se entiende como caso único en Valledupar, pero no es correcto en general; entre los percusionistas cubanos es un fenómeno conocido y hay quienes sostienen que eso depende del maestro, de su sapiencia. Hay un interesante registro de los grandes cajeros (Rodolfo Castilla, Pablito López y Carmelo Barraza, quienes no hacen vallenato pero igual lo meten, de acuerdo con los conceptos de la vallenatología oficial).

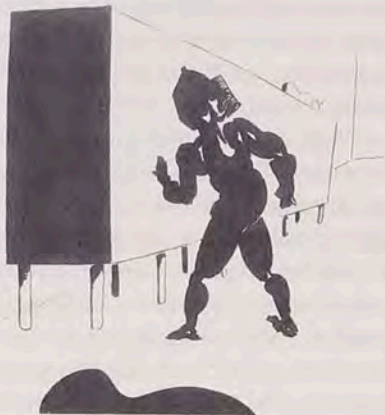


El capítulo dedicado a los cambios técnicos en la guacharaca también contiene su aporte al conocimiento; es muy sugestiva la afirmación sobre el papel del empresario Toño Fuentes en la historia de este instrumento: él fue quien sugirió a Virgilio Barrera en 1962 utilizar la guacharaca de guadua, que fue la utilizada en algunos de los mejores números de la música costeña de los años sesenta. Oñate ubica en la segunda mitad de los años 1940 el inicio de otra tradición recientísima: el formato de caja, guacharaca y acordeón, por necesidades impuestas por el contexto urbano. A continuación hace un inventario de cambios en la instrumentación utilizada por el conjunto vallenato; por supuesto que sin análisis de contexto, que no es su fuerte, pero que es necesario para comprender la escena contemporánea. De nuevo el empresario innovador: en 1954 José María (Curro) Fuentes, inspirado en Ángel Vitoria, introduce el saxo dentro del conjunto vallenato al poner a Luis Enrique

Martínez a grabar con la Sonora Curro; inmediatamente su hermano Toño Fuentes crea el conjunto Los Vallenatos Modernos, con Ángel Vázquez en el acordeón y Carlos Arrendó en el saxo. Consigna una observación excelente cuando dice que en mucho vallenato contemporáneo “no tienen el conocimiento académico, ni disfrutan del conocimiento empírico”.

El capítulo sobre el paseo es más bien una reflexión sobre su decadencia, aunque no está a la altura de los anteriores; creo que está marcado por un hecho cierto pero antipático y doloroso: el paseo se asemeja al pasebol cada vez más, con el agravante de que hoy en día casi no se escucha otra cosa en el mundo vallenato. Las referencias a Guillermo Buitrago se explican dentro de los criterios de la vallenatología oficial, que lo considera como “vallenato en guitarra” y precursor o divulgador inicial del vallenato. Esto último es cierto. En otras concepciones, Buitrago fue el primer gran intérprete de la música típica del Magdalena Grande que se tocaba en diversos formatos (gaitas, vientos, cuerdas, *jazz band*, acordeón y demás), siendo rigurosamente “música vallenata” la que se interpretaba con el sabor especial de Valledupar, y más precisamente, de la antigua provincia de Padilla, no siempre con acordeón y con frecuencia con guitarra. Tenía condiciones (nivel cultural, estilo, voz) para llegar adonde no todos podían, y esto le significó la suerte de los pioneros: idolatrado por todo el continente y anatematizado por muchos de sus paisanos, algunos de ellos del medio vallenato. Una cortina de humo cubrió la memoria del trovador y se generó la confusión en torno a su obra, desconociendo su proceso específico: Buitrago no hacía “música vallenata” porque no tenía sabor “provinciano”, aunque utilizaba materiales de su entorno, y de todo el Magdalena Grande, por lo demás. En este sentido, Oñate registra los enfrentamientos de Buitrago con otros músicos, en los cuales se capta cierta inquina contra el trovador

cienaguero por “razones de intensidad”, para decirlo suave; y que está en el fondo de los ataques generalmente injustos que muchos periodistas dirigieron contra Buitrago a finales de los años 1940.



Tengo que decirlo: me defraudó el capítulo dedicado a Emiliano Zuleta, sobre todo si se tiene en cuenta que el autor es también villanuevero y del ambiente musical; una lástima, porque era la oportunidad de decir algo serio sobre un buen tema. Hace enumeraciones útiles para apoyar el trabajo del investigador: los cantantes solistas, las voces femeninas (hubiera sido más justo hablar de la mujer como intérprete del vallenato, para incluir las que tocan pero no cantan), pero meter en el mismo saco vallenato a personajes tan dispares como Lely Méndez, las Campo Vives, Tere García, Gladis Caldas y Lucy González, es cultivar la confusión.

Tratándose del tema poesía popular y vallenato, Oñate incurre en algunas exageraciones, como cuando escribe que por las letras “la música vallenata le[s] gana en dimensión y contenido a todos los folclores de América Latina” (¿que tal si lo comparamos con el bolero, el tango, la ranchera, el corrido y así?), una evidente pérdida de la “humildad científica” que le acabábamos de alabar unas líneas más arriba. También dice que el vallenato está llenando el vacío que deja la poesía, lo cual es desmedido e inexacto; lo cierto es que la cultura de masas, de la cual forma parte el vallenato, amenaza con desplazar a la poesía. Otra cosa

sería decir que es la música con mayor difusión en Colombia y que su popularidad se explica, en parte, por las letras; y que la poesía popular contenida en muchos cantos vallenatos es de mejor calidad que muchos textos que andan por ahí sueltos fungiendo de poéticos. Hace un buen registro de algunas piquerías del vallenato, destacándose la excelente reconstrucción de los enfrentamientos de Emiliano Zuleta Baquero y Lorenzo Morales; y la del conflicto entre Luis Enrique Martínez y Abel Antonio Villa. Es bien importante la reconstrucción de las piquerías fingidas, comerciales, de Rulero Suárez contra Enrique Díaz, y de Aníbal Velásquez contra Alfredo Gutiérrez. Julio Oñate no dice claramente que *La cumbia cienaguera* no es de Luis Enrique Martínez, caso de plagio si los hay, pero nada de lo anterior demerita un libro de gran valor. Recorriendo sus páginas me imagino a Julio Oñate en camioneta metido en todos los rincones costeros buscando documentos y testimonios. Una corredería, al decir de los viejos juglares.

ADOLFO
GONZÁLEZ HENRÍQUEZ
Universidad del Atlántico

“Súmmum de la expresión musical”

Las sonatas para piano y los cuartetos de cuerdas de Beethoven

Otto de Greiff

Universidad Nacional de Colombia,
Unibiblos, Bogotá, 2003, 111 págs.
Publicación conmemorativa
de los cien años del maestro
Otto de Greiff (1903-2003)

Ilse de Greiff, hija de Otto, quien murió en 1995, ha compilado dos libritos publicados medio siglo atrás, en 1948 y 1951, para los ciclos de

conciertos ofrecidos entonces por la Sociedad de Amigos de la Música de Bogotá.

Hombre múltiple y diletante por excelencia, Otto de Greiff fue profesor de cuanta ciencia existe: ingeniería, arquitectura, matemáticas, música. Por si fuera poco, sus versiones poéticas son extraordinarias.

Con tres mil quinientos pesos que logró ahorrar, De Greiff estuvo en Europa año y medio, oyendo música, haciendo turismo y consiguiendo, como cuenta su hija, autógrafos de los más grandes compositores y músicos, científicos, escritores, políticos, ajedrecistas...



El clavecinista Rafael Puyana dijo alguna vez, en un evidente despropósito, que los conceptos sobre música de Otto de Greiff no tenían mayor valor, puesto que provenían de un hombre que no tenía nociones de técnica musical ni sabía tocar ningún instrumento. Parejo argumento cabría aplicar para que los que desconocemos las técnicas de la mezcla de colores no pudiéramos disfrutar ni opinar sobre la obras de Miguel Ángel y Leonardo da Vinci. Cualquier forma de arte —dice Oscar Wilde— se dirige únicamente al temperamento artístico y no al especialista. Las críticas de música, hechas por los músicos, diría el propio Wilde, están llenas de expresiones técnicas. La crítica proviene del conocimiento, es cierto, pero no del conocimiento especializado, sino, por encima de todo, de la educación del gusto. Y eso estaba, cómo no, no sólo al alcance de Otto de Greiff, sino que fue su vida misma.