

LA HISTORIA DEL VALLENATO: DISCURSOS HEGEMÓNICOS Y DISIDENTES

MARÍA EMILIA APONTE MANTILLA

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN LITERATURA
BOGOTÁ D.C
2011

LA HISTORIA DEL VALLENATO: DISCURSOS HEGEMÓNICOS Y DISIDENTES

MARÍA EMILIA APONTE MANTILLA

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar por el título de Magistra en
Literatura

Directora

GRACIELA MAGLIA VERCESI

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN LITERATURA
BOGOTÁ D.C
2011

PONTIFICA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Sánchez García S.J.

DECANO ACADÉMICO

Luis Alfonso Castellanos, S.J.

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO

Luis Alfonso Castellanos, S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA

Graciela Maglia Vercesi

DIRECTORA DEL TRABAJO DE GRADO

Graciela Maglia Vercesi

La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velara porque no se publique nada contrario al Dogma y la Moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales; antes bien, se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

El vallenato creado en <i>Vallenatología</i>	5
Estado del arte.....	9
Los estudios de fenómenos musicales desde el folclorismo.....	11
Los estudios de compositores, intérpretes o agrupaciones desde el periodismo.....	
Los estudios de fenómenos musicales desde la historia, la antropología, o desde combinaciones desiguales entre estas disciplinas.....	13
Los estudios etnomusicológicos.....	13

1. MARCO REFERENCIAL

1.1 Vallenato, ¿música, poesía y tradición?.....	15
1.2 La historia del género.....	16
1.3 Marco socio-histórico y geográfico	
1.3.1 El Caribe colombiano.....	21
1.3.2 Desde la geografía.....	21
1.3.3 Geohistoria.....	23
1.3.4 Ideario social colombiano.....	24

2. MARCO TEÓRICO

2.1 Introducción.....	25
2.2 La cultura y sus implicaciones.....	26

2.3 Otras miradas a los procesos culturales: Cultura e imperialismo.....	29
2.3.1 El Nacionalismo.....	31
2.3.2 El Imperialismo cultural.....	32
2.4 Discursos hegemónicos y disidentes en el vallenato.....	34
2.4.1 Historias disidentes.....	38
2.5 El problema de la oralidad y el vallenato como oralitura.....	40
3. ANÁLISIS DEL DISCURSO IDEOLÓGICO DE VALLENATOLOGÍA	
3.1 Introducción.....	44
3.2 Los ilustres prologuistas de Vallenatología.....	48
3.3 La historia del vallenato.....	50
3.2 Explicación del porqué del prólogo.....	53
4. LAS LETRAS DE LAS CANCIONES	
4.1 Introducción.....	66
4.2 El amor como motivo y razón.....	67
4.3 La autorreflexión y el lugar de cada uno.....	76
4.4 La parranda y el parrandero.....	82
4.5 Lo social y lo cultural.....	94
4.6 La política y la economía.....	95
5. CONCLUSIONES.....	107
BIBLIOGRAFÍA.....	110

INTRODUCCIÓN

El vallenato creado en *Vallenatología*

Este proyecto de grado se centra en la presencia de discursos hegemónicos y resistentes en la formación de la historia del vallenato y en particular en la obra de la folclorista regional Consuelo de Molina en los años setentas en Colombia. El libro *Vallenatología*, sale a la luz a principios de los años setenta como parte del intento de promover el vallenato como el género musical nacional colombiano. Luego de hacer una revisión sobre los estudios hechos del vallenato, encuentro que ha sido abordado como fenómeno musical desde una perspectiva folclorista. También se han hecho estudios de corte periodístico y biográfico de figuras importantes en la composición, la interpretación y el mercado musical, así como de las historias de las canciones y su relación entre vida y contexto. Por otro lado, se encuentran los estudios del fenómeno musical desde la historia, la antropología y la sociología para analizar procesos históricos particulares. Por último están los estudios hechos desde la etnomusicología, como veremos más adelante.

En consecuencia y partiendo de los nuevos intereses y enfoques de los estudios literarios que se asocian con los Estudios Culturales y abogan por la transdisciplinariedad, considero que la relectura de la crítica, como ejercicio metacrítico, del problema cultural que constituye el vallenato, y en particular de la obra de Consuelo de Molina, es importante para la actualización del canon y el análisis de la formación de la memoria histórica a través de la escritura. De igual manera, me interesa el análisis literario y discursivo de las canciones que menciona y canoniza Molina en el libro, pues como afirma Carlos Rincón:

“la poesía como palabra cantada y la canción como poesía en música alcanzaron dimensiones nuevas, en la medida en que de la calidad estética se ha hecho depender en últimas su posibilidad de efecto y sensibilización ideológicas” (Rincón, 25).

Es decir, estas canciones proporcionan evidencias sobre la forma en que los discursos hegemónicos y disidentes permearon la narrativa histórica y la expresión estética.

La promoción del género musical oriundo de la costa Atlántica colombiana, el vallenato, que incluía la fundación del “Festival de la Leyenda Vallenata” y una producción textual de tipo periodístico y folclorista ayudaron a difundir el llamado “proyecto tropicalista en Colombia” el cual fue impulsado por las élites regionales y nacionales como lo afirma José Antonio Figueroa: “Originado a fines del siglo XIX, en el vallenato se incorporan tres elementos: el acordeón europeo, la caja africana y un instrumento indígena, la guacharaca, cuya mezcla es considerada como la esencia del mestizaje nacional colombiano”. (Figueroa: 2009, 128).

Figueroa busca mostrar cómo estas imágenes del mestizaje en el vallenato, bien pueden proyectarse en la “esencia” del colombiano; es decir, con un producto cultural se crea un mito que proyecta la identidad nacional. Bien es sabido que la necesidad de crear mitos responde a una necesidad fundacional, aquella que busca instaurar, una tradición, una imagen, un discurso. Con la fundación del festival de la leyenda vallenata y la mitificación de algunos músicos vallenatos como Alejandro Durán, Rafael Escalona y Leandro Díaz, se favoreció el reconocimiento de un género musical muy asociado con la idea de identidad,

identidad costeña, identidad nacional. De manera paralela, el género y los músicos fueron canonizados.

Jacques Gilard, asegura que el vallenato es una tradición reciente que se popularizó en los años 1950s y cuyos cantos:

“rápidamente adquirieron estatus de conocimiento establecido y sancionado por la autoridad y prestigio de sus creadores. Esto fue relativamente fácil, ya que el proceso de consolidación del vallenato y de su canon, contó con personajes como Alfonso López Michelsen y Gabriel García Márquez quienes contribuyeron como autores y luego se convirtieron en importante caja de resonancia para su difusión” (Bermúdez, 447).

Así pues, el vallenato fue impulsado y reconocido en el interior del país, gracias a políticos e intelectuales que le otorgaron gran importancia no sólo a la música sino a la idea de una *identidad costeña*. De tal modo, su proceso de consolidación tuvo relación con las orientaciones artísticas, literarias, políticas y culturales de la época.

Además, según Bermúdez, Gilard afirma que hubo dos tendencias en aquella reivindicación de la cultura costeña; por un lado, la que logró tal aceptación de la cultura a través de la música, la espuma que distraía y desviaba la atención a los problemas sociales y económicos de la región. Y por otro lado tenemos la de García Márquez, quien “partió de una posición lejana del nacionalismo y buscó desde el comienzo la universalización de la cultura costeña”. (492).

Según Jorge García Usta, García Márquez escribe sobre instrumentos, modos de composición y compositores como Escalona y Rada, en un “afán investigativo

mitologizante, inspirado por el cambio cultural dominante a mediados de siglo”¹. Estos intelectuales se ven ante la necesidad de subvertir la cultura dominante por medio de la exaltación de la tradición oral y musical popular.

En 1973 es publicado *Vallenatología* de Consuelo de Molina folclorista vallenata y una de las fundadoras del “Festival de la Leyenda Vallenata”. El texto pretende, en las propias palabras de su autora, definir que es el vallenato, apelando a la tradición oral y a la memoria colectiva. El libro presenta una historia del género musical enclavada en el mestizaje y entrega una taxonomía de sus distintas “escuelas”.

De esta lectura nace mi interés por indagar sobre los discursos presentes en la formación de la historia del vallenato dado que la obra de Consuelo de Molina significó un quiebre, un punto de partida en la investigación histórica, social, antropológica de este fenómeno cultural. Es decir, esta investigación bien podría montarse sobre el eje temporal *antes de y después de*.

Mi objetivo se centra en mostrar cómo en el texto se filtran discursos hegemónicos y disidentes que reflejan los conflictos sociales y políticos de la época. Es allí en donde me adhiero a la interpretación hecha por los investigadores Marta Zambrano y Cristóbal Gnecco en su compilado *Memorias hegemónicas, memorias disidentes. El pasado como política de la historia*:

“[el texto] interroga los modos de producción de la memoria social: examina sus soportes materiales, sus medios de difusión y sus formas de legitimación y de reproducción; aborda el producto, la memoria, y se interesa por quienes la producen y por las condiciones sociales y los sistemas de significación involucrados; indaga sobre la conjunción de circunstancias que acompañan las prácticas de memorización de quienes, por

¹ Jorge García Usta, “Los “bárbaros” costeños y la modernización de las letras nacionales”, en *El Caribe en la nación colombiana*. Bogotá. Museo Nacional de Colombia. 2006. p 443.

diversas razones e intereses, se han empeñado en "obtener y mantener el control sobre la definición, transmisión e interpretación del pasado". (Zambrano 12).

Por medio de la lectura crítica y el análisis discursivo de *Vallenatología* busco mostrar la forma como la escritura logra ser un medio de dominación que se invierte para convertirse en un vehículo de interlocución y legitimidad.

Como objetivo general busco evidenciar e interpretar los discursos políticos y sociales de los años setentas, que se filtran en *Vallenatología*, como forma de dominación de las élites regionales y de resistencia de las mismas ante el poder hegemónico del interior en los procesos de promoción del género musical oriundo de la costa Atlántica colombiana, el vallenato.

De manera más específica, un objetivo del presente proyecto es revisar los estudios de tipo cultural y literario que se han hecho en Colombia acerca del vallenato para dialogar con ellos en aras de establecer una genealogía del género en el campo literario colombiano.

Me interesa indagar la forma como la oralidad en la escritura representa una forma disidente de escribir la historia con respecto a los poderes académicos.

Por otro lado espero mostrar el valor tanto histórico como literario del texto de Molina y al mismo tiempo elaborar un ejercicio de metacrítica con el texto para evidenciar formas ocultas de resistencia en las estrategias discursivas de *Vallenatología* y evidenciar los discursos ideológicos hegemónicos del texto.

Estado del arte

Para abordar los estudios del *vallenato* es necesario hacer una revisión y una taxonomía del tipo de perspectivas conceptuales que desde distintas disciplinas estos han adoptado. Las temáticas principales son las biografías, las genealogías del género, y los estudios de caso de artistas o de problemáticas socio-culturales y económicas derivadas del origen y desarrollo del mismo. Para tal propósito es útil seguir la división hecha por Jorge Nieves Oviedo, investigador del Observatorio del Caribe en “Estado de la investigación sobre música en el Caribe colombiano” (2005), el cual abarca los estudios de todas las músicas populares del Caribe colombiano. Se aplicará esa clasificación solamente a los estudios del vallenato.

Nieves distingue cuatro tendencias conceptuales:

1. Estudios de fenómenos musicales desde el folclorismo.
2. Estudios de compositores, intérpretes o agrupaciones desde el periodismo.
3. Estudios de fenómenos musicales desde la historia, la antropología, o desde combinaciones desiguales entre estas disciplinas.
4. Estudios etnomusicológicos.

A esta clasificación se debe agregar una quinta tendencia: *los estudios literarios y culturales*, que aunque son pocos aportan luces a esta investigación. Entre ellos se encuentra “Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano” (2009), de José Antonio Figueroa, publicado por el Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), obra basada en la tesis doctoral de la Universidad de Georgetown del autor; la cual podría ubicarse en el marco de los estudios culturales, motivo por el que se

acerca esta investigación. De igual manera, vale destacar los artículos de Ariel Castillo Mier: “Adolfo Pacheco o el uso de razón en el canto vallenato” en *IV Seminario Internacional de Estudios del Caribe. Memorias* (1999) y “Literatura y lucidez creadora en los cantos de Adolfo Pacheco”.

Los motivos temáticos que se pueden distinguir en las cuatro tendencias son las biografías de figuras importantes; el origen y desarrollo de los géneros; y los procesos socio-históricos asociados a ellos.

1. Los estudios de fenómenos musicales desde el folclorismo son considerados por Nieves como los más antiguos, tradicionales y con mayor número de publicaciones, constituyen el cuerpo canónico; el autor afirma que sus puntos de vista reproducen en términos generales las presunciones del folclorismo europeo de finales del siglo XVIII y el XIX ; es decir se caracterizan por el afán de describir de manera detallada la genealogía y particularidades de género para poder demostrar su valor, autenticidad y legitimidad. Se pueden encontrar notas de prensa, artículos de revista y unos pocos libros. Los trabajos más destacados dentro de esta tendencia son *Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata* de Consuelo de Molina (1973); *Vallenato, hombre y canto* de Ciro Quiroz Otero (1982) y *Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas* de Tomas Darío Gutiérrez (1992); así como los artículos de revista de Manuel Zapata Olivella de los años sesenta y ochentas.²

² El primero de estos artículos es: Zapata Olivella, Manuel, “Los pasos del folclor colombiano. El acordeón en el Magdalena”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Bogotá: Banco de la República, Vol. 5, Nº 1, 1962. En los ochentas publicó: Zapata Olivella, Manuel, “El vallenato hace tiempo canta su autonomía”, en *Revista Pluma*, Volumen V, septiembre de 1981 (sin más datos). Y también: Zapata Olivella, Manuel, “La cultura popular tradicional y la comercialización del vallenato”, Valledupar: 1984 (sin más datos).

En estos trabajos encontramos datos que devienen de las experiencias personales de los autores, de los datos recogidos de la tradición oral y del archivo disponible. Molina representa la clase dirigente vallenata y Quiroz hace un intento académico e interpretativo para controvertir los puntos de vista localistas de la primera.

Otro trabajo destacado es *Canción vallenata y tradición oral* de Consuelo Posada (1986), el cual es comentado por Adolfo González Henríquez en “Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano”:

Canción vallenata y tradición oral de Consuelo Posada introduce el fundamental tema de la presencia hispánica en el vallenato cuyo componente literario está inspirado en su mayor parte en la poesía española. También introduce con claridad otro tema central para el análisis de la sociedad costeña contemporánea: el del vallenato urbano, distinto del viejo vallenato de Escalona y antecesores, marcado por su conexión total con la industria del disco, y donde, en consecuencia, tanto formatos musicales como compositores, temas, letras y destinatarios se salen de la antigua provincia de Padilla para asomarse al mundo globalizado y diverso.” (González, 2000).

Estos estudios, en su mayoría elaborados en la región, por autores de la región, se encuentran marginados de la discusión y los marcos referenciales, teóricos y metodológicos de la investigación folclorista internacional e inclusive la latinoamericana.

2. Los estudios de compositores, intérpretes o agrupaciones desde el periodismo se dedican a esbozar de manera anecdótica la vida de las figuras más prominentes de la composición y la interpretación de la música vallenata haciendo énfasis en el desarrollo de sus talentos, de su carrera y sus experiencias personajes poderosos de la vida política de la región y del poder central. Son relevantes en la medida que constituyen un documento histórico que da cuenta de los acontecimientos sociales, políticos, económicos y culturales que rodearon e intersectaron sus vidas. Los más importantes son: *Rafael Escalona: Hombre y mito* de Consuelo de Molina (1988), *Diez juglares en su patio* de Jorge García Usta y Alberto

Salcedo Ramos (1994), *Alejandro Durán. Su vida y su música* de Arminio Mestra Osorio y Albio Martínez Simanca (1999), *Alfredo Gutiérrez. La leyenda viva y Música y maestros de nuestra tierra*, de Fausto Pérez Villarreal (2001 y 2003).

Estas biografías se caracterizan por ser un poco noveladas, practican la “crítica muda”, es decir se interesan por adular y realzar a los personajes que presentan sin hacer una investigación con fuentes diversas para recrear la vida de los personajes.

3. Los estudios de fenómenos musicales desde la historia, la antropología, o desde combinaciones desiguales entre estas disciplinas agrupan aquellos trabajos que se ocupan, según Nieves, de los aspectos sociológicos, históricos y antropológicos de los contextos en que surgen y se desarrollan los géneros musicales, así como de las problemáticas que surgen alrededor de la producción, el consumo y distribución de la música. Entre ellos se destacan *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia* de Peter Wade (2002), y sus artículo “Construcciones de lo negro y del África en Colombia: Política y cultura en la música costeña y el rap” (2002), “Lo negro, la música y la identidad nacional: Tres momentos en la historia de Colombia” (2000).

4. Los estudios etnomusicológicos son pocos y se destacan los artículos de Egberto Bermúdez, “¿Qué es y qué no es vallenato?” (2004) y “Detrás de la música: el vallenato y sus ‘tradiciones canónicas’ escritas y mediáticas” (2006), en el cual basándose en los artículos de Jacques Gilard de 1986 y 1987, antecedentes obligatorios, indaga sobre la forma en que el vallenato se constituyó como tradición popular de manera reciente y rápida adquiriendo estatus de conocimiento establecido y sancionado por la autoridad y prestigio

de sus creadores, los intelectuales, periodistas y políticos de la región y del centro hegemónico (Alfonso López Michelsen, Gabriel García Márquez).³

Por último, vale la pena resaltar el trabajo de José Antonio Figueroa, “Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano” (2009), podría considerarse pionero en la investigación del fenómeno del vallenato a la luz de los estudios culturales. Figueroa elabora una reflexión en torno a la formación de la imagen de la Costa Atlántica en el imaginario literario y político colombiano por los intelectuales colombianos en la segunda mitad del siglo XX. Según Joanne Rappaport en su prólogo a *RMVVPC*, Figueroa muestra como intelectuales como García Márquez y algunos periodistas reconocidos erigen el vallenato como la esencia de la cultura costeña y: “la práctica de planear festivales vallenatos que normaliza o domestica la imagen, haciéndola realidad no sólo para los costeños, sino también para el más amplio público colombiano.” (Rappaport, 13).

³ Gilard, Jacques, “Vallenato: ¿Cuál tradición narrativa? En: *Huellas*, Barranquilla, Universidad del Norte, 19, (Abril 1987).

MARCO REFERENCIAL

Vallenato, ¿música, poesía y tradición?

El vallenato es un género musical autóctono de Colombia, más exactamente en el Caribe, se localiza en la antigua provincia de Padilla, actual territorio de La Guajira, parte del Cesar y parte del Magdalena, toma parte de los departamentos de Bolívar, Sucre, Córdoba, es un género que se interpreta con la base de acordeón, guacharaca y caja:

“el vallenato no sólo era de Valledupar por antonomasia, sino de Santa Marta, Sincelejo...Riohacha. Sin embargo, la música de acordeón o de parranda quedaba bautizaba implícitamente como Valledupar” (Bermúdez 491). [...]. “Algunos teóricos van más allá de proponer que existe un “país de Upar”, o el “hombre vallenato” además de acuñar el término de “cultura vallenata” como extensión de adjetivo usado hasta entonces sólo con referencia a la música” (491). [...]. “Un aspecto esencial en este tratamiento de la música es la noción de que ella es capaz de encarnar el “alma popular”, el “alma nacional”... Burke considera el primitivismo cultural aparecido en Europa a finales del siglo” (492).

Esta expansión del movimiento se acelera a raíz de la radiodifusión.

Los medios masivos de comunicación tienen una enorme influencia en la formación de modas y gustos manipulados por los entes del poder para crear una unidad folclórica, se habla de la “vallenatización de la música del Caribe colombiano” (Nieves 309). Se olvida con la priorización del vallenato, la música que se produce en Barranquilla y Cartagena (carnavales y fiestas novembrinas); hay una estandarización de la producción industrial discográfica del vallenato, además de la nominación que se da a toda la música que utiliza acordeón en el Caribe, se olvidan ritmos como la cumbia, porro, fandango, géneros “Caribe- sabaneros”, según Jorge Nieves: “Algunos discursos folcloristas sobre la “identidad” y la “autenticidad”, al reducir la totalidad de la experiencia musical con el

acordeón como instrumento, nombran como líder al calificativo de “vallenato” (Nieves 309).

Se conocen varios géneros (paseo, merengue, son, puya) los cuales iban a la par en su desarrollo musical en un principio; el vallenato tomó su gran auge en el festival que se hace en su nombre y por ello se vuelve popular, consumible, no solo por las personas que habitan esta zona, sino, por los habitantes del interior del país.

El género se adopta con fervor por las masas, según los críticos, se masifica y es impuesto por personajes desconocedores del tema pero que son influyentes económicamente. Y aún así los músicos se resisten: “...recalca la riqueza musical de esta zona cuya creatividad incesante cuenta con una transición de varias generaciones, rebeldes a dejarse reducir a los cuatro ritmos canónicos propuestos por los pontífices (prestigiosos, pomposos, pero, por supuesto, postizos) del vallenato.”(311).

Muchas veces estos ritmos se han visto interpretados por pequeños grupos musicales y en las mejores galas Lucho Bermúdez, quien cabe aclarar, transcurre la mayor parte de su vida entre Bogotá y Medellín. Muchos otros músicos han tenido su parte en el desarrollo de este ritmo, Juan Piña, La Sonora Cordobesa, Orquesta la Creación, Aníbal Velásquez, Corraleros del Majagual, Alfredo Gutiérrez, Calixto Ochoa, Lisandro Meza, un sin fin de cumbiamberos, gaiteros, acordeoneros, guitarristas (Noel Petro), compositores (Francisco Zumaqué, Adolfo Pacheco) que, aunque no han interpretado en su totalidad vallenato demuestran que la música Caribe es mas de los que se ha tratado de minimizar y uniformar bajo el nombre de vallenato.

La historia del género

Es claro el objetivo del libro *Vallenatología: Orígenes y fundamentos de la música vallenata* cuando se lee: “Se crea ideario de patria. Se sirve y ama a la patria por múltiples caminos. También se rinde culto a la nacionalidad aproximándose con amor a sus valores eternos.” (Molina 9).

Según Molina, hay un proyecto patriótico en la creación del género, se podría hacer un paralelo conceptual con la creación de los cantares de gestas y sus diferentes versiones europeas para consolidar un héroe del Medioevo y con ello una identidad de patria que era equivalente a la tierra, por lo que se debía luchar e incluso morir. El vallenato, nace a partir de una amalgama de momentos históricos que afronta el país, en especial la costa Norte colombiana, se enraíza como un legado cultural, se enmarca dentro de lo que denominamos folclor: “El folclor es, ante todo, un lenguaje, una forma de expresión... son los rasgos distintivos, que hacen inconfundible un grupo étnico” (9-10).

Hablar del folclor colombiano implica revisar el ideario del vallenato. Según Molina, es agrupar cumbias, paseos, sones y merengues, es hacer el camino que recorrió el acordeón europeo por La Guajira y su no aceptación por esta cultura; es decir viajar hasta Riohacha a finales del siglo XIX, en la mezcla que sufren las culturas, las clases sociales, los instrumentos tales como la guacharaca indígena, bongo, tambor, es interesante ver la visión de aceptación de este ritmo de manera casi dual con el pre-establecido concepto Macondiano de tranquilidad, de trato al forastero, de vida pacífica en la que si bien se van dando cambios, estos son paulatinos y están contemplados tanto en la literatura como en las letras vallenatas.

Es el vallenato en primera estancia, el reflejo de un país agrario con una pirámide social de tres divisiones, en donde los primeros desde arriba, son los grandes hacendados (criollos) quienes trataban de imitar la usanza europea de las celebraciones; al ritmo de vals por ejemplo, pero que poco a poco se van a ver influenciados por las otras dos partes de la pirámide. Los siguientes son los que trabajan para estos hacendados y los terceros son las personas que no pueden trabajar con los hacendados y que comienzan con el tiempo a ser los trabajadores de los bananeras, son las personas que difundirán con el tiempo esta cultura debido a que se desplazan por la región en busca de trabajo.

La historia se consolida con leyendas de carne y hueso, acordeoneros entre 1880-1910 (José León Carrillo, Adán Maestre y Cristóbal Luque), predecesores del legendario “Francisco el hombre”.

El intercambio cultural se verá en las denominadas “colitas”, cuando se iba a acabar la fiesta, el patrón junto con la servidumbre interpretaba las “colitas” que eran las mezclas entre los ruidos de la caja y la guacharaca y los valeses, así, surge el paseo (que se baila muy parecido al vals todo el tiempo con la pareja cogida), vale la pena recordar que el paseo es uno de los géneros del vallenato.

Asegura Molina que hay tres divisiones en el Vallenato:

1. Vallenato –vallenato: originado en Valledupar la capital del departamento del Cesar, Colombia; posee estrofas de cuatro versos de rima asonante, veamos un ejemplo:

“Yo soy el amor – amor
el amor que me divierte,
cuando estoy en la parranda
no me acuerdo de la muerte

por arriba corre le agua,
por debajo piedrecitas,
el hombre cuando es celoso
no busca mujer bonita”

Y este a su vez contempla la siguiente división:

El Vallenato primitivo, el cual era interpretado por el pueblo, casi analfabeto, con toda la picardía o la ternura características de la región.

El Vallenato costumbrista: Intérpretes como Rafael Escalona, Gustavo Gutiérrez, cantan en la época denominada de los estudiantes que salen de la costa para ir a Bogotá o a otros pueblos y vuelven con su pregrados para quedarse de nuevo en la región. Se baila suelto estilo baile antillano en el que se mueven las caderas.

Compositores como Leandro Díaz hacen canciones de corte costumbrista y primitivo: “canta a la región con metáforas tan originales y hermosas como las de cualquier poeta cosmopolita, sin perder el arraigo nativo” (27).

El Vallenato sentimental o romántico, que tiene como tema el amor y el amor frustrado, otras tendencias son las del vallenato moderno. El Vallenato sabanero, de tipo romántico, de lamento.

Remontándose un poco a la historia etnográfica del continente, Molina apunta que al ver los españoles debilitada la fuerza laboral por las infecciones y la gran carga de trabajo que les imponía a los indígenas y al necesitar mano de obra para conquistar y colonizar el continente, la suplieron al traer negros africanos que pudieran hacer las labores que habían sido encomendadas a los indígenas, se origina así una mezcla de razas, la autora presenta las siguientes clasificaciones:

negro + criollo = mulato

negro+ indio =zambo

*zambo+mulato= afroamericano*⁴.

Es claro que esta situación empieza a tener implicaciones de tipo social y las letras del vallenato comienzan a ser el indicativo de la existencia de una población subyugada por una clase dirigente y a la vez los cantares manifiestan un desahogo social y sentimental; se dedican las letras como forma de enamorar y de crear y establecer lazos entre cierto grupo social que de una u otra manera era mirado con desdén.

Según Molina, cada momento histórico hace que se sume a esta conformación del vallenato un ingrediente clave para la misma. En la colonización, Fray Bartolomé de las Casas hace traer negros para la minería, actividad que provocó el casi exterminio de los nativos, ellos traen los ritmos de Mapalé, Currulao, y demás sones que bailan sueltos y con cadencias sexuales.

Más adelante el vallenato se va hasta la zona bananera, pero como la población que está en esta empresa es flotante, y con el tiempo se va extinguiendo, queda extendida pero con diferentes percepciones, el vallenato sabanero y bajero (de tonadas tristes). Esta zona (Región de la alta Guajira, Valledupar, Cesar) comienza a tomar palabras del español traído de España para formar sus propias expresiones.

⁴ Este apelativo es utilizado por Molina tal vez por analogía al norteamericano. Vale la pena aclarar que el término acuñado en la actualidad es “afrocolombiano”

Marco socio-histórico y geográfico.

El Caribe colombiano

El espacio es definido por Fals Borda como una familia “*origen del crisol mestizo que caracteriza la Costa Atlántica, el carácter amplio e inestable de la familia es un indicador de identidad regional.*” (Fals 153).

Hablar de los territorios de origen de los cantos vallenatos, los cuales presentan cercanías y diferencias geográficas, históricas y culturales entre sí; requiere de una revisión a la macro-región que los enmarca, la región Caribe colombiana. Un espacio, desde el punto de vista natural, complejo; es mar, es litoral, es área continental y es área insular. Constituye lugar de paso, de acceso y de entrada al país. El Caribe es paso obligado de norte a sur del continente, de tránsito hacia los andes, además es la puerta de acceso de los Estados Unidos al mismo. En términos generales es lugar de encuentro y comunicación, de intercambio, de entrada y de mezcla.

Desde la geografía.

Desde el punto de vista geográfico es necesario, pensando en las cercanías y diferencias entre territorios, y en aras de desmontar el imaginario⁵ que identifica el lugar, casi que exclusivamente con el *mar*⁶, *playa*, *palmeras* etc.; cabe revisar las grandes

⁵ Según Lacan, el imaginario se origina ante la falta de un objeto real sobre el cual determinar la prohibición (representación), Lacan acuña el término “significante imaginario”, para imponer, en la forma de representación, a los objetos prohibición. Lo imaginario es anterior a lo simbólico, lo prefigura.

Otra acepción del término imaginario tiene que ver con lo opuesto a lo real, con “la imaginación de algo”. Según Castoriadis (1982, 220), las “imaginaciones fundamentales” han dado origen a nuestros órdenes sociales, por ejemplo: Dios, un imaginario que cumple una función en la sociedad.

⁶ No sólo el imaginario remite a ello, al revisar la definición del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (2001), se encuentra un adjetivo definido desde su origen con las Antillas:

unidades fisiográficas⁷ del Caribe colombiano que presentan gran diversidad de ecosistemas y recursos naturales:

En el litoral:

- La península de La guajira cuenta con serranías, cuencas sedimentarias, mesetas y planicies de origen marino, ambientes casi desérticos.
- Las estribaciones norte de la Sierra Nevada de Santa Marta, costado más húmedo con densa vegetación y muchas corrientes de agua.
- El complejo deltaico del Magdalena, cenagoso, inmenso nicho ecológico.
- El litoral Caribe central, sistema costero con varias serranías.
- El Golfo de Urabá, enclave marino interno.

En el interior:

- La Sierra Nevada de Santa Marta que se levanta a 5.700 m.s.n.m. con humedades variadas dependiendo de los vientos, con ecosistemas de gran diversidad.
- El Valle del río Cesar, en medio de las cordilleras del Perijá y la Nevada, rico en suelos aluviales.
- El piedemonte norte andino o la prolongación de los Andes formado por el borde de las tres cordilleras, fuente de riqueza hídrica, grandes humedades.
- El Archipiélago de San Andrés y Providencia de origen volcánico cubierto de coral.

“**Caribe**: Perteneiente o relativo al pueblo que en otro tiempo dominó una parte de las Antillas y se extendió por el norte de América del Sur.” p. 308.

⁷ Ver: Zambrano, F. *La construcción del territorio Caribe*. En: “El Caribe en la nación colombiana” (2006). Bogotá. Museo Nacional de Colombia.

Así pues, el Caribe colombiano como paisaje es mucho más variado de lo que imaginamos, no sólo es mar sino sierra, serranía, cordillera, río, isla, volcán, litoral ciénaga, meseta y hasta desierto; lo cual: “facilitó el desarrollo de sociedades de amplia densidad demográfica, complejidad política y alto desarrollo cultural” (Zambrano, 97).

Geohistoria

Los estudios sobre la conformación de la región, desde la geohistoria, tienen discursos encontrados; se destacan dos corrientes en la historiografía del Caribe colombiano, las cuales se oponen fuertemente: la regional y nacional. La nacional, ha ejercido el poder hegemónico, cuyos textos, publicaciones y estudios de la región, se instauraron en el canon como la “historia oficial”. Más tarde, en los años noventas aparecen historiografías desde la región, que posteriormente fueron tachadas de “regionalistas” por parte del centro hegemónico (el gobierno central). Es decir, alrededor de la escritura de la historia de la región se han presentado enfrentamientos entre “nacionalismos” y “regionalismos”.

Francisco Avella afirma que: “La crítica hecha por la historiografía regional produce en mi opinión una bifurcación que focaliza su “idea de región” en la crítica a los mitos de unidad característicos de la historia patria y en la búsqueda de un “enemigo” simbólico, es decir el estado centralista, sobre el cual se funda su “regionalismo”. (Avella, 106).

Es decir, las historiografías hechas desde la región, aparecen como una resistencia al centro y adquieren un claro posicionamiento *por* la región, creando una idea de sí misma fundamentada en oposición al centro.

Según Avella, entre los años 1960 y 1980 la “Nueva historia”, la nacida *en* la región y *por* la región, criticó los mitos de unidad de la historiografía de corte patriótico, de ella se destacan los textos de Alfonso Múnera, “El Caribe colombiano en la república andina: identidad y autonomía política en el siglo XIX” (1996) y “El fracaso de la nación” (1999).

El proyecto de unidad nacional del centro hegemónico, hecho a la fuerza, no sólo incluye el fomento y la promoción de manifestaciones culturales como el vallenato sino que permea esferas de la sociedad supuestamente independientes y librepensadoras como la academia. Es claro que antes de que aparecieran los estudios de los noventas, las creaciones histórico-geográficas del Caribe se hacían desde el centro, respondiendo a los intereses del mismo y “la regionalización geográfica en Colombia expresaba la conveniencia del centro de dividir para dominar” (Avella 110). No existía una visión, documentada, del territorio desde el mismo territorio.

Ideario social colombiano

Colombia inicia siglo con una mentalidad agraria que se va viendo afectada por las intervenciones de las grandes empresas que dejan a su paso una estela de pobreza, personas que dejan su tierra para ir a trabajar a los lugares en que convocaban las grandes empresas, a raíz de la violencia por la falta de empleo para la clase obrera se levantan movimientos insurgentes que cambian el panorama nacional, la movilidad de la gente en sus regiones, la intervención del estado con su brazo armado para tranquilizar a los pueblos hacen de una Colombia calmada, caribeña un país cambiante con una economía que se comenzó a repensar y esto se ve reflejado en su gente, en como algunas partes comenzaron a tener ideales incipientes de ciudades, la capital se instituye como un ente poseedor de saber por

tener a las universidades y centros de comercio, los puertos se mueven al ritmo de los avances foráneos y esto se revierte en una forma cambiante de pensar y sentir.

MARCO TEÓRICO

Hablar del Vallenato significa hablar de la música, de la poesía, del ideario, de los discursos ligados a este problema cultural además de las personas que constituyen, rodean y protagonizan la historia de esta tradición. Son varios los tópicos que hay que aclarar; por un lado, la conformación del género y su historia, apoyado en el libro *Vallenatología: Orígenes y Fundamentos de la Música Vallenata* de Consuelo de Molina. Por otro lado están los teóricos culturales, que se preocupan por la cultura y sus implicaciones; teniendo en cuenta que la ratificación de la historia es una coalición y legalización de las clases dominantes y que el existir para el mundo y ser legítimo frente a otros continentes se abordará con Homi K. Bhabha entre otros. En un tercer lugar se estudiará la cultura como un producto del imperialismo, lo cual hace necesario revisar a Edward W Said. Un cuarto momento nos ocupará del momento histórico en el cual nace este ritmo visto desde la crítica poscolonial, analizando las implicaciones que tiene en el futuro. Por último veremos la legitimación del discurso oral apoyados en la obra de Walter Ong y Cornejo Polar (citar con MLA), donde se puede contemplar el nacer y la permanencia de la cultura desde lo oral, lo cual en este caso es evidente en las letras de las canciones que narran las vivencias de seres humanos reales y que por lo tanto permiten ver algunos aspectos históricos del país.

La cultura y sus implicaciones.

No siempre se debe tener compromiso con la supuesta teoría entendida ella desde el punto de vista: “Entre lo que se representa como “hurto” y distorsión de la “metateorización” europea y la experiencia activista radical y comprometida de la creatividad del tercer mundo” (Bhabha, 39).

Legitimar un acto folclórico tiene dos directrices que deben ser claras. La legitimación por intereses de unos pocos, en este caso las familias acomodadas de la costa Atlántica que quieren crear identidad con la música vallenata, materializándolo con un festival vallenato dentro del escenario del folclor colombiano que posee varias celebraciones, unas con más razones de fondo que otras, pero todas formando un ideario común que uniforma a Colombia frente a las demás muestras culturales del mundo y le abre un espacio en identidad, cultura y folclor para distinguirse en el abanico de estos aspectos en el mundo.

Es importante ver a través del discurso del vallenato (estudio que se ampliará más adelante), el fenómeno desde dentro, no desde fuera, lo que dice, porqué lo dice, para qué lo dice, y para quién lo dice, tomando como ejemplo las letras insignes que propone Molina. La intervención ideológica analizada por Bhabha (1994) ayuda a despejar el panorama para aclarar que todas las producciones humanas tienen un trasfondo político, que si bien la gente no se sienta a escribir manifiestos para cambiar el mundo de una manera política si es importante establecer que no hay discurso sin ideología y sin un matiz político: “Mi interés aquí apunta al proceso de la “intervención ideológica”, que es el

nombre que da Stuart Hall al papel de la “imaginación” o representación en la práctica de la política” (Bhabha 42).

El discurso escrito es una ratificación pública del cómo se ve la sociedad, cabe anotar que los discursos emitidos por la letras de los vallenatos no son simples decires desprevenidos sino expresiones claras de problemáticas vitales, acompañadas de una legitimación del medio y el punto geográfico en el que se arraiga el vallenato y que tiene una historia por la colonización y la historia que corrió de allí en adelante: “Este énfasis en la representación de lo político, en la construcción del discurso, es la contribución radical de la traducción de la teoría. Su vigilancia conceptual nunca admite una identidad simple entre el objeto político y sus medios de representación” (47).

El hecho de no aceptar o aceptar un fenómeno cultural como en el caso que nos ocupa, tiene también un trasfondo económico y de buen nombre, recordemos que las fiestas se hacían a ritmo de valeses y para terminar cuando los patronos muy probablemente estaban en euforia alcohólica se daban a departir con la servidumbre, este fue el primer paso para que las culturas no solo convivieran en cuartos separados sino que comenzaran a volverse una simbiosis cultural. De allí surge la pregunta: ¿Cómo pasaron estos ritmos de ser escondidos, sólo para el pueblo “raso” a ser “representativos de la región, a tener buen nombre y a tener un festival en el cual participan como promotores las personas adineradas, que generaciones atrás no lo admitían? La respuesta tal vez ya la respondió Bhabha: “El concepto de diferencia cultural se concentra en el problema de la ambivalencia de la autoridad cultural: el intento de dominar en nombre de una supremacía cultural que es producida en sí misma sólo en el momento de la diferenciación.” (48).

Es decir, la clase económica dominante toma control de la producción cultural de los dominados, se apropia de un producto cultural, lo promueve, lo hace popular y por lo tanto rentable; de este modo le proporciona otros lentes a las personas que observan el fenómeno, en este caso el folclor vallenato.

Los hacedores de cultura siguen siendo el centro de ella, a estos, se añaden otro tipo de consumidores que con el tiempo vendrán a legitimar los actos que son propios de la cultura del vallenato, este proceso se puede dar desde el punto de vista del autor de la siguiente manera:

“Tenemos que enfrentar no tanto la dominación funcional como la estructural, con diferentes estructuras de integración simbólica. Y a esta grosera diferencia en designio corresponden diferencias en actuación simbólica: entre el código abierto y en expansión, que corresponde por una continua permutación a los hechos que él mismo ha puesto en escena” (50).

El instituir un movimiento, hace vital que se anide la idea en el común de que no es algo pasajero, mucho menos cuando el discurso es colonial y la sociedad a la cual va dirigido no es dada al cambio: “Un rasgo importante del discurso colonial es su dependencia del concepto de “fijeza” en la construcción ideológica de la otredad” (56).

Hay una defensa contra el cambio, sí todos pensamos los mismo por un largo tiempo nadie tiene conflicto, no hay porque disentir. Por eso se crean esas grandes imágenes de cantores y compositores, escritores de historias del vallenato, casi héroes, un funcional estereotipo: “Reconocer el estereotipo como un modo ambivalente de conocimiento y poder exige una respuesta teórica y política que desafíe los modos deterministas o funcionalistas de concebir la relación entre el discurso y la política” (92).

Al darnos a la tarea de estudiar con minucia este proceso de conformación del género y su entorno social, además de las repercusiones para el país en su ámbito cultural nos apoyaremos en lo dicho por Bhabha, cuando afirma que:

“Mi lectura del discurso colonial sugiere que el punto de intervención debería pasar del reconocimiento rápido de imágenes como positivas o negativas, a una comprensión de los procesos de subjetivación hechos posibles (y plausibles) mediante el discurso estereotípico” [...]. “La construcción del sujeto colonial en el discurso, y el ejercicio del poder colonial a través del discurso, exige una articulación de formas de diferencia, racial y sexual” [...] “Tal es, creo, el momento del discurso colonial. Es una forma de discurso crucial a la ligazón de un rango de diferencias y discriminaciones que conforman las prácticas discursivas y políticas de la jerarquización racial y cultural” (92).

Aceptar el discurso de otro y sus prácticas discursivas discriminadoras así como la jerarquización, es decir el orden en la importancia de quién dice y no qué dice, por su raza, por su clase social, denota la necesidad de quien acepta de convalidarse a partir de un padrinazgo (una persona de clase social alta), que sea creíble para la esfera en la cual quieren convalidar este género y de quienes lo hacen.

Otras miradas a los procesos culturales: Cultura e imperialismo

Para hablar de un producto cultural como el vallenato se hace necesario entender qué es, qué implica, qué connota el término cultura. Edward Said la define en dos vías; por un lado se refiere al conjunto de todas las prácticas de las artes de la descripción, de la comunicación y de la representación que poseen alguna autonomía dentro de las esferas económicas, sociales y políticas, que casi siempre tienen forma estética y cuyo objetivo es el placer. En el caso del vallenato que existe como producto estético, además de todo lo que se produce en torno suyo también hace parte de lo que llamamos cultura, bien sea desde el

saber popular, de la tradición oral, del periodismo o desde disciplinas académicas como la historia, la crítica literaria, la sociología. Su carácter comercial y enorme popularidad le ha dado preponderancia en la vida económica, social y política no sólo de la región sino del país.

En un segundo sentido, el autor percibe la cultura como un *campo de batalla*, donde se enfrentan disímiles causas ideológicas y políticas; lugar de origen de fundamentalismos religiosos y nacionalistas porque constituye una fuente de identidad:

“[...] para vernos, a nosotros mismos, a nuestro pueblo, a nuestra tradición, bajo las mejores luces. Con el tiempo, la cultura llega a asociarse, a veces de manera agresiva, con la nación o el estado; esto es lo que “nos” hace diferentes de “ellos”, casi siempre con algún grado de xenofobia. En este sentido la cultura es una fuente de identidad; una fuente bien beligerante [...]”. (Said, 14).

Los procesos imperiales se producen más allá de leyes económicas y políticas, permean la cultura nacional, supuestamente “desinteresada y con autoridad” la cultura se “purifica”, pero ¿puede en realidad la cultura ser pura?

Es aquí en donde se hace necesario hablar del concepto de estereotipo, Sarup cita la obra de Edward Said “Orientalismo” y se refiere a este como: “un cuerpo creado de teoría y práctica, en el cual, durante varias generaciones, se ha invertido gran cantidad de material (...) es un sistema de conocimiento sobre Oriente, un cedazo aceptado para que Oriente se filtre en la conciencia occidental” (Sarup, 23).

Sarup explica como Said llama la atención sobre la costumbre, la cual es promulgada por la cultura, y que busca desplegar grandes generalizaciones por medio de las cuales la realidad se divide en varios colectivos, divididos por lenguas, razas, tipos, colores y

mentalidades, y cada categoría es más una interpretación evaluativa que una designación neutra. Necesariamente, del estereotipo se alimenta el nacionalismo.

El Nacionalismo

Es un sentimiento social o cultural que termina siendo parte del folclor, que abarca una zona geográfica; proclamar que una manifestación cultural tiene una alta acogida nacional deja entrever que hay fuerzas económicas que aún no siendo pertenecientes a la zona del país en la que se desarrolla el fenómeno cultural, si están dispuestos a dar un respaldo económico para legitimarlo; la explicación a este fenómeno se puede encontrar en las luchas contra el imperialismo que fueron lideradas por burguesías formadas en parte por el poder colonial: “los horizontes culturales del nacionalismo están fatalmente limitados por la historia común del colonizador y el colonizado’ Imperialismo como empresa cooperativa’ los dos viven en él pero de forma desequilibrada. Es también un acto de violencia geográfica.” (24).

Las letras de las canciones vallenatas serán un medidor de conciencia, como lo dice Said, el escritor es la conciencia lúcida de una sociedad. Según Frantz Fanon en lo concerniente a la constitución de identidad propia y la entiende como la:

“construcción de un yo políticamente consciente, unificado y revolucionario, que lucha contra el opresor. En su opinión, la descolonización es el encuentro de dos fuerzas opuestas la una a la otra por sus propias naturalezas. La colonización construyó al blanco como la ley soberana, y al negro como su transgresión; el blanco era bueno y hermoso, el negro era malo y feo” (24).

La autora asegura que se genera literatura revolucionaria a partir de la colonización, los colonizados intentan y desean cambiar el papel y la identidad que se creó para ellos. La conclusión de este apartado sobre el Orientalismo de Said se refiere a que el oriente es una representación de occidente, pero al mismo tiempo que el orientalismo proporcionó el saber necesario para la consecución de la conquista colonial. Entonces, surge la pregunta: “¿Cómo podemos producir un conocimiento no coercitivo y no dominante dentro de un marco que está profundamente conectado con las políticas y estrategias de poder?” (26-27).

El Imperialismo cultural

Para entender la relación problemática del centro capitalino y la región costeña, es de utilidad revisar el concepto de imperialismo de Said:

“Said propone un método contrapuntístico de análisis global, en el que se considera que los textos y las instituciones materiales trabajan en conjunto. Quiere observar la literatura comparativa del imperialismo, pensar las sociedades metropolitanas, y las anteriormente colonizadas, con sus historias entrelazadas” (...) el imperialismo y la cultura asociada a este, confirman la primacía de la geografía y de una ideología sobre el control del territorio. En últimas, el imperio consiste en la posesión geográfica de tierra.” [...] “El imperialismo no fue un simple acto de adquisición y acumulación. Los hombres y las mujeres occidentales creían tener la obligación de gobernar a los pueblos inferiores y creían que estos debían ser subyugados.” (28).

El imperialismo se comprende según Said como un poder teleológico, un gobierno que esta distante y gobierna tierras que son nominales para expandir lo grande de su poder, habla pues de una terminación como tal del imperialismo, que al parecer es un imperialismo camuflado. Cabe aclarar que el autor de un fin del imperialismo como analogía del fin de la colonización y al vivir un momento de poscolonización se hace real que las reglas del juego cambien, ya no puede haber un manejo tan frontal para con los

pueblos, por el contrario se hacen otro tipos de manejos: “Tomar conciencia de pertenecer a un pueblo dominado es lo que proporciona el fundamento interior del nacionalismo antiimperialista” (...) los pueblos son conscientes de estar prisioneros en su propia tierra” (Said, 31).

Said pretende que las experiencias de dominio y de estar bajo una dominación sean estudiadas en conjunto. El dominio imperial y la resistencia a éste son un proceso dual, donde ambos lados de la disputa deberían ser interpretados no sólo desde el punto de vista hermenéutico sino también desde el político.

La obra de Said habla de un estudio a nivel histórico- mundial denominado la resistencia contra el imperio, el llamar la atención sobre un fenómeno concreto y mirar en ellas el trasfondo político, se hace el análisis de colonialistas y colonizados, aunque cada fenómeno tiene su explicación y no se pueden uniformar los fenómenos que produce el imperialismo, el mismo Said explica que una sola obra dedicada a este fenómeno no es suficiente.

En el estudio que hace el autor sobre nacionalismo aporta lo siguiente:

“Se referían principalmente a ideas o valores, adscritos a sus propias culturas nacionales, o a una Europa distinta de Oriente, de África o incluso de Las Américas, lo que, en parte, animó mi estudio del orientalismo fue mi crítica fue la forma en que el sedicente universalismo de esferas como las de los clásicos... seguía siendo extremadamente eurocéntrico” (91).

Cabe anotar que los bailes y las formas de vida que tuvieron los colonizadores en América, aún los criollos y la clase social que encontró el vallenato en su formación, se distinguió por alabar y promover una cultura europeizante, era la usanza y daba buen

nombre entre las clases sociales altas de la época, se premiaba esta cultura y se mandaba al patio de atrás de las casas los otros ritmos y costumbres, pero al final de cuentas convivían en un mismo lugar.

Seguimos las huellas de la literatura europea por muchos años, como lo apunta Said sólo vinimos a tener una identidad clara con los autores del Boom Latinoamericano, con García Márquez, el que nos da la mayoría de edad Kantiana; la producción es propia el sentir no es uniforme, no se sigue cánones ni reglas, las letras de los vallenatos comienzan a producirse en la libertad de la boca de los jóvenes, lo que se puede afirmar es que el imperialismo lo haya desconocido en un principio, pero el mismo imperialismo después lo reconoce y lo legitima.

En *Cultura e imperialismo* (1993), Edward Said se ha extendido hasta África, India, Lejano Oriente, Australia, el Caribe, y es importante ver que trata la visión del otro, en el análisis de la dominación occidental, en el movimiento de descolonización del llamado tercer mundo, menciona a varios intelectuales entre ellos García Márquez, nombrado también en *Vallenatología*; él mismo destaca como referente a los compositores y a los cantores. Además expresa cómo se asume una pseudo libertad en un país como Colombia, en donde la dominación pasa de ser latente a soterrada bajo una forma de imperialismo, ante lo cual no se escapa la ideología, el folclor, la cultura y las mismas clases sociales altas que influye en lo que socialmente es aceptable.

Discursos hegemónicos y disidentes en el vallenato

Cuando se habla de la conformación de un producto cultural no se puede dejar al lado el tema de la historia, Zambrano y Gnecco afirman que: “Uno de los elementos más determinantes en la estructuración y movilización de los colectivos sociales es la historia, entendida como una práctica social” (Gnecco 171).

El Vallenato nace libre y por imposición ideológica se convierte en un sentir heterogéneo, se puede decir que se mantiene como vestigio histórico abalado por un sistema ortodoxo y por la conciencia de clase dominante frente a una clase subordinada.

De la conciencia se pasa a la aceptación social: “La significación de la memoria social es flotante, casi idiosincrática”. (171)

Hacer que el Vallenato se convierta en un baluarte de folclor para los colombianos viene a dar cuenta de las múltiples teorías que hablan sobre la historia, quién cuenta la historia, qué nos cuentan en la historia, cuántas fuentes de la misma historia se nos da la oportunidad de conocer. Acerca de la historia que se puede contar del Vallenato en Colombia se puede afirmar que es un proceso indoloro de “domesticación” de la cultura, socialmente se mira con buenos ojos las costumbres y creencias que apruebe la clase social alta, este fenómeno se explica claramente: “La historia debe considerarse como una tecnología de domesticación”(171)

La historia del Vallenato y la forma en que la gente la asume es muestra de que se trata de una costumbre, una historia contada por la clase dirigente, quienes en un momento dado puede asumir la edición de libros o son dueños de las casas discográficas.

Es clave tener en cuenta los actores culturales, políticos, económicos que ponen límites o presionan de acuerdo a lo que decida la clase dirigente haciéndolo parecer como uso del sentido común, Gnecco y Zambrano lo explican así: “El control histórico de la memoria social está profundamente atravesado por relaciones de poder”. (172)

Hay una idea a nivel nacional de que el Vallenato conforma identidad y ratifica que: “El pasado legitima el orden social contemporáneo y la movilización histórica de la memoria social legitima la acción y aglutina los colectivos sociales” (172).

Esto esta mediado por un discurso instrumental, se sirve de las memorias fragmentadas locales, el poder las unifica en la memoria colectiva, las trae hasta nuestro presente, las hace parte de nuestro pasado, las aprueba en nuestro presente par que el futuro lo mire con aprobación, y dada la movilidad de las historias, es importante revisar en qué consisten los *discursos hegemónicos* comenzando con el concepto que se tiene de historia. Es claro que la historia se ha organizado de forma hegemónica para hacer parecer a las generaciones que preceden que solo existe una única (Connertin: 1989: 16, Hobsbawm 1996:13).

Al revisar el folclor como un proyecto de historia pensado por una clase dirigente que favorece sus intereses y prioriza sus gustos, entre ellos, las ganancias económicas que puedan generarse de algún producto que se pueda vender con el rótulo de folclórico, con aires de patria y que previamente ha sido supervisado por los mismos compatriotas, quienes poseen la autoridad del conocimiento para hacerlo, según los autores: “El Estado colombiano ha promovido activamente la consideración naturista (esencialista) de la historia en sus proyectos de construcción de identidad nacional” (Gnecco 27).

Los “padres de la cultura” en Colombia, los autodenominados padres de la patria, es decir la clase dirigente, han tenido por tarea crear y hacer realidad un proyecto que tiene muchos niveles, dentro de ellos está el proyecto político, folclórico y es en este ámbito en donde encontramos la manipulación del discurso; al leer los textos del vallenato, se pueden ver huellas de lo que realmente sería el hallazgo cultural, quién habla, si es hombre o mujer, la clase social desde la cual se emite el discurso, la etnia de quien lo escribe, en general, el origen de las personas que lo escriben. Su propósito es crear un proyecto de nación: “...la nación es un objeto discursivo esencialmente moderno que nace con la expansión capitalista del siglo pasado” (174).

Es decir, todos los elementos que se han venido nombrando operarán como piezas de un rompecabezas que forma una identidad nacional y de ella afirman los autores: “la identidad nacional aparece como el paradigma de la identidad moderna y, en virtud del subterfugio teleológico, deslegitima otras formas de identidad.”(174).

Otras ciencias han estudiado estas teorías, la manipulación en la conformación de la historia y por medio de ellas se ha esclarecido que los movimientos folclóricos muchas veces son modas impuestas que llegan a posicionarse en el colectivo, llegando a ser hasta un verdadero movimiento social, con el que la gente se va sintonizando de poco en poco, como lo establece Gnecco: “En este sentido debe entenderse la lógica discursiva de la arqueología, una disciplina que ha domesticado la lógica memoria social, silenciando las historias locales, en beneficio del proyecto político de la unidad nacional” (174).

Debe entonces explicarse qué es un proyecto nacional, es decir los planes que se tienen para con una nación, las decisiones de las altas esferas de poder, son los verdaderos

planes de gobierno (discursos de posesión que debe presentarse frente a los entes económicos), un ministerio de cultura que cuenta con los humanistas de renombre y que legitiman estas acciones por medio de libros, discos, exposiciones compilatorias. Además de destinar o asignar días insignes para lo que conocemos en este caso como los festivales vallenatos y honrar de esta forma una insigne tierra de la costa norte colombiana: “El proyecto nacional colombiano ha recorrido, alternativamente, el camino de la dominancia de un núcleo étnico sobre los demás (el hispanismo, la superioridad de la élite “blanca”) (174).

Por esto no es difícil encontrar que “otro” sea el que construya el proyecto nacional, reconstruya la historia y nos la cuente, acomode los hechos del pasado histórico de un país que conforman el sentimiento de nación, como lo explica el autor: “La separación de la alteridad en pasado y presente condujo a una oposición predecible: la construcción de un “otro” presente/ ausente en el proyecto nacional (cf. Lorenzo 1981; 197)” (175)

Así se pueden explicar muchos de los “cimientos” de una organización histórica de un país, no son más que formas de sistematizar un pasado y presentarlo a unas futuras generaciones para que lo usen como ropa conceptual que vista una sensación de pertenencia: “Desde esta perspectiva, términos como primitivo, tribu, pre-histórico, cacicazgo y un largo etcétera, aparecen ante nuestros ojos como herramientas discursivas de distanciamiento temporal más que como simples conceptos organizativos” (174).

La idea de civilización juega un papel importante para la convalidación frente a los ojos del “otro”, hace que juguemos a volvernos civilizados por medio de unos patrones que se toman como cánones de vida; los caminos que se utilizan para ello se mueven por el afán

de competir con países que tienen una historia diferente. Se deja de lado el hecho de que cada comunidad debe responder a necesidades diferentes tanto interna como externamente.

Historias disidentes

Contar la historia como cada uno la vive se podría afirmar que es un derecho de cualquier persona, puesto que, todos somos sujetos históricos, el hecho de tildar a esas historias de poco veraces es un trabajo de desacreditación por así decirlo de los entes que manejan el poder, una estrategia para hacer que las personas no vean diferentes puntos de vista en la construcción de la historia: “La lucha de los grupos subordinados contra el poder hegemónico es, en buena parte, la lucha de sus memorias sociales contra el olvido forzado.” (179).

En el texto estudiado se presenta como un gran apoyo conceptual el hecho de nombrar a varios autores, que, de una u otra manera explicarán porqué los hechos de mayor importancia de la historia de América se han contado en voces diferentes y de una u otra manera se han canonizado en la *historia*.

Gnecco y Zambrano citan al historiador Páez, quien afirma que el discurso puede ser memoria social, interés por el pasado, insubordinación étnica, se ajusta a lo situacional, cita los ejemplos de Quintín Lame, Casique del s XVIII, Juan Tama, y la relación entre oralidad (vehículo de la memoria social) y escritura (vehículo de la historia, instrumento de dominación colonial, empoderamiento insubordinado que somete a la memoria social):

“La movilización política de la memoria social por parte de las historias disidentes se hace en el marco de procesos básicamente locales de construcción de identidad, llamados étnicos en los casos que he examinado. Aunque algunos de esos procesos son extra-locales (como los proyectos pan-indígenas), conducen, de todas maneras, a construcciones de identidad que se oponen a la identidad nacional instrumentada por las historias hegemónicas.”(183).

Pero lo importante es que este trabajo se da a la tarea de inspeccionar y redescubrir que en la Colombia de hoy co-existen y, en ocasiones, se enfrentan varias voces históricas. El define la historia disidente como: “Las historias disidentes, por su parte, enfatizan la referencialidad del paisaje, pero también usan de manera creciente otros mecanismos, como los museos.”(184).

Aplicado a los discursos, que son de una u otra manera los que quedan en el colectivo para que los repitan como tradición oral, entra la imagen de lo que se conoce como un historiador, en este trabajo sería tomado como un cantor popular: “El poder político de la historia radica tanto en su capacidad de revelación como en su capacidad de adivinación, lo que en realidad viene siendo exactamente lo mismo. En este sentido, la historia es un ejercicio mágico/chamanístico y los historiadores magos/chamanes.”(184).

Las fuentes de construcción de historia de un país es variada y que existen movimientos culturales engrandecidos y adornados para presentarlos frente a un país y convertirlos en sentimiento de patria: “...el caso para aquellos cuyas identidades depende de una configuración particular. La identidad no es negociable. De otra manera no tiene existencia.”(186).

El problema de la oralidad y el vallenato como oralitura

El libro de Walter Ong proporciona pistas claves para situar el problema de lo narrativo y en general de lo dialógico en Colombia y en América Latina:

“oralidad primaria, la de personas que desconocen por completo la escritura, concentración que le permite apreciar el impacto de la escritura (del alfabeto y más aún de la imprenta) en la mente humana y luego la relación entre la escritura y una “oralidad secundaria”, propias del nuevo mundo audiovisual, casi inédito en cuanto a reflexiones apropiadas a su impacto” (Ong, 15).

Walter Ong, reivindica la oralidad y el vallenato queda en un espacio entre la oralidad y escritura, pues *Vallenatología* afirma que los cantores vallenatos desde la época de la colonia han sabido cómo transmitir su arte sin extinguirse y en el camino han conseguido buenos aliados para sostenerse, este tipo de textos se servirá de lo que denomina Ong oralidad secundaria, en donde independientemente de los avances que se dan en la tecnología, la gente se comunica oralmente.

Walter Ong dedica el capítulo penúltimo de su libro al tema de «Memoria oral: la línea narrativa y la caracterización». Ong subraya que lo narrativo - como relato de experiencia de cualquier clase, incluso científica o política- subsiste, aunque ya determinada por los códigos escritos o textuales y más aún: cada vez más intertextuales. Esto determina un mayor control consciente sobre lo relatado respecto a la «ingenua» narración oral. La evolución de la novela es prototípica de dicho cambio: “El giro de la narrativa hacia la introspección...es ilustrado impresionantemente por la diferencia con la antigua narración oral. El protagonista del narrador oral, distinguido típicamente por sus

hazañas externas, es reemplazado por la conciencia interior del protagonista tipográfico” (146).

Las leyendas desarrolladas en las canciones del vallenato se inscriben en la narración oral, resaltan hechos, dentro de lo que denomina el autor como tradición oral “ingenua”; el detalle a estudiar es el de la permanencia de estas letras como una continuación de la oralidad plasmada en textos escritos.

En este orden de ideas es pertinente para este estudio examinar la definición de oralidad, según el Diccionario de Estudios Culturales de Payne: “El término “oralidad” describe una condición de la sociedad en la cual hablar y escuchar forman el canal único o principal por el cual se produce la comunicación lingüística” (Payne, 511)

La oralidad se conecta directamente con la teoría cultural, mirar la oralidad es remitirse al acervo cultural de un pueblo y verlo a través de los ojos de sus habitantes: “La oralidad tiene un interés especial en la teoría cultural y debido a sus sugerentes contrastes con las prácticas y los horizontes culturales de las sociedades modernas, industrializadas y con cultura escrita” (511).

Es decir, los instrumentos de los cuales se sirve la oralidad son comunes a los que se utilizan en la lengua escrita, pero, se hace énfasis en algunos en especial. Y al compararlos nos encontramos con diferencias de orden sintáctico: “Los textos orales presentan menor trabazón sintáctica, menor uso de conectores explícitos, mayor dependencia e datos contextuales o no verbales y un empleo más frecuente de elementos de relleno o de repeticiones que los textos escritos” (512).

La forma en la que se adquiere la lengua materna ocurre en la infancia y su exteriorización se hace de forma natural para socializar con el entorno, este se podría decir es el primer uso de la oralidad:

“Excepto en casos patológicos, la oralidad es el resultado de un proceso universal de adquisición del lenguaje en los seres humanos que requiere... poca o nula instrucción formal –aunque las en las sociedades orales, la lengua oral puede entrenarse para llenar funciones especializadas y convencionales, como la memorización y la narración formuláica” (512).

Quien escribe es considerado *alfabetizado*; la mirada que se hace en el estudio sobre las producciones orales abarca un grupo de usuarios de la lengua que alcanza destrezas y habilidades para comunicar lo que necesitan para vivir en comunidad de tal manera que el uso de la oralidad es incluyente, no excluyente, que se ven como sociedades primitivas y civilizadas: “grandes divisiones” culturales previas, por ejemplo, sociedades primitivas y civilizadas, o sociedades prelógicas y lógicas” (512). Y desde el punto de vista de la identidad tenemos que: “La oralidad conserva y acentúa las propiedades mágicas o rituales del lenguaje, al tiempo que mantiene un sentido de identidad común” (512).

En las sociedades industrializadas del siglo XX la oralidad se matiza de forma diferente, Walter Ong lo describe como oralidad secundaria en la que se contrasta la oralidad primaria; la secundaria es la que se trabaja con base en la comprensión de diversos sistemas: “utilizados en la radio, los teléfonos, las grabaciones, la televisión y el cine. Las consecuencias sociales a gran escala se esa transición a sociedades de “oralidad secundaria” han sido analizadas profusamente no sólo por Ong” (512). Y nos acercamos más a nuestro objeto de estudio al tener en cuenta las formas culturales contemporáneas: “Teniendo en cuenta que, en las formas culturales contemporáneas, muchos elementos constitutivos de la

literatura aparecen en los medios no escritos (por ejemplo las narraciones de cine y la televisión; el lirismo de las letras de canciones populares, etc.)”(513).

Con este tipo de estudios sobre el vallenato se pueden apreciar no solo los usos de un lenguaje sino todas las intencionalidades que este abarca, la cultura que le subyace y las personas que lo producen, por lo tanto en la era de la tecnología es de vital importancia reconstruir parte del pasado y observar con ojo crítico cómo en medio de una época tan atravesada por los medios masivos de comunicación aún se subsisten las letras de canciones que derivan de una tradición oral y que pasan a formar parte de nuestro ideario común.

El DISCURSO IDEOLÓGICO EN VALLENATOLOGÍA

Para poder comprender los discursos ideológicos presentes en *Vallenatología* de Consuelo de Molina, resulta pertinente seguir el esquema de lectura y análisis textual propuesto por Teun van Dijk (1988). Según el autor, existen tres niveles de estudio del discurso, *la microestructura, la macro estructura y la superestructura*. En este estudio nos concentraremos en la macro y la superestructura dado que constituyen herramientas útiles para comprender interrogantes sobre el lugar de enunciación y el horizonte de recepción. El análisis macroestructural se encarga del tema, la coherencia, el orden jerárquico en la presentación de los temas y las macro proposiciones. Por otro lado nos serviremos de la superestructura para entender la distribución de material al interior del texto que nos lleva al discurso expresado en *Vallenatología*, entendido éste como una serie de palabras encadenadas con sentido propio, que posee cohesión y coherencia.

Macroestructuras del discurso

Las macroproposiciones se materializan en los conceptos que pretenden definir el vallenato, su conformación y la gente que intervino en ella, van Dijk así lo expresa: “Es una propiedad semántica de los discursos”, nos da la noción de conectividad es la relación entre dos o más proposiciones, (oraciones, analizadas desde un sentido de la lógica del lenguaje)” (Van Dijk, *Texto y Contexto* p147, 1988).

En *Vallenatología* se puede apreciar la coherencia lineal y secuencial, es decir, la relación entre las oraciones compuestas, y las relaciones en términos de conjuntos; esto se

denomina la macroestructura y determina la coherencia global, la ordenación de frases, la ordenación de hechos, y en el texto se evidencia en el ordenamiento de los elementos presentados en él.

El libro tiene una presentación hecha por dos conocidos de la autora, son cartas a manera de prólogo, en las que se hacen recuentos de la historia del género y se presenta el libro como un relevante estudio folclórico. A continuación aparece la Introducción realizada por la autora del libro, le antecede a esta introducción una pequeña explicación en la que se contextualiza al lector sobre el lente que debe tener al leer el texto, la autora aclara que ella “tiene un gran sentido de pertenencia por ser oriunda de la costa Atlántica y que este estudio lo hace porque sus raíces piden que ella de un explicación” (Molina, p 3). Al convertirse el vallenato en una música que no solo se escucha en la costa, para ella es menester dar a conocer qué es en verdad el vallenato. Al inicio de la introducción del libro hace un estudio sobre la palabra folclor, pues es de allí donde el discurso toma raíz para aplicar a un estudio folclórico, teje la idea de folclor y vallenato: “El folclor musical vallenato, que ha enviado su mensaje por todo el país y mucho más allá de sus fronteras” (Molina 28).

La autora prosigue con el tema del folclor y el vallenato explicando que los primeros usuarios de estas canciones son etnias que por efectos de la colonización vienen *mezclándose*⁸ cada vez más, por esto mismo todas las creencias se materializaron en las canciones(dichos, chistes, leyendas) a la vez, por estar el género extendido ampliamente a nivel geográfico, se hace diferencia en los tipos de temas y la forma de su escritura; esta

⁸ Concepto utilizado por Molina.

división es clasificada por la autora en “escuelas” y hace la aclaración de que es un designación personal.

Esta organización del texto va más orientada hacia lo temporal, con una firme intencionalidad de crear un texto de carácter *histórico*, es decir, se plantea de forma cronológica sobre todo en lo que respecta a la aparición del ritmo vallenato, en términos de van Dijk hablamos de una ordenación “normal”: “para las acciones y sucesos la ordenación del discurso se denominará *normal* si su ordenación temporal y causal corresponde al orden lineal del discurso.” (Van Dijk Texto y Contexto p. 154, 1988).

En la ordenación lineal del discurso se parte del *inicio*, lo cual corresponde con la necesidad de crear historia, de establecer cuándo empezó todo para legitimar su “esencia”. También, podemos encontrar la representación semántica del discurso; un discurso entendible es aquel que utiliza reglas básicas para comunicar, procesos pragmáticos aún en lo cognitivo, con diferente extensión, llámese capítulo o libro, un ejemplo claro en el texto sería:

“El acordeón no es tan antiguo, entre los instrumentos musicales, como lo presumen algunos. El maestro Escalona, maestro en tantas otras artes, y en la amistad, como en la propia música, sabe la historia de sus orígenes, que no remontan en Europa a más de siglo y medio Marinos que hacían el tráfico entre las islas vecinas de las Antillas trajeron los primeros acordeones de Riohacha” (Molina 17).

Molina usa como estrategia textual la recapitulación histórica para narrar los orígenes y la conformación del ritmo, como veremos más adelante hace un recuento cronológico que imita la narración oral, en cuanto a los temas, van Dijk establece dos partes para enunciarse: *tópico* y *comento*; el primero se refiere al momento en que se enuncia por

primera vez, esto es claro en la explicación de la aparición del acordeón. Por otro lado, el *comento* se refiere al momento en que se toma esta información para explicar el siguiente concepto. Esto lo vemos en el texto de la siguiente manera: “porque fue al compás de las dos músicas, la europea, que se ejecutaba en los acordeones, y la africana y aborigen en la caja con la guacharaca” (15).

De esta forma se explica cuáles eran los elementos que se tenían para que en plano de tiempo y espacio en que se encontraron se conformara el ritmo al que hoy llamamos vallenato, arma el texto esta oración al servir de tópico, es decir es la información básica de la que va a partir varios comentarios, la integración de estos elementos en la llamadas colitas, la posterior extensión del ritmo por el litoral Atlántico.

En la siguiente oración se evidencia, otro atributo del texto que es la cohesión y la coherencia la enunciación de un tema, lo comprensible del texto hace parte de la coherencia, por ejemplo: “El vallenato costumbrista es el que sin duda ha tenido más amplia difusión, merced a compositores letrados como Rafael Escalona y Gustavo Gutiérrez, verdaderos juglares que...” (16).

En este texto se explica el porqué el vallenato costumbrista se ha difundido, al nombrar autores se documenta la enunciación, esto hace que se evidencie la coherencia, dado que en el encadenamiento de oraciones lógicas y estructuralmente bien hechas que tengan relación entre sí y desarrollen un tópico se tendrá como resultado un texto coherente.

En el interior del texto se pueden evidenciar otros niveles que son susceptibles estudio, estos niveles se denomina las *macro estructuras*, por ejemplo el libro es cohesionado por el tema del vallenato, es su razón de ser escrito, estas macro estructuras a

su vez contienen *macro reglas*, éstas, estudian las expresiones, entonación, acento, estructura sintáctica, temas y unidades léxicas que varían dependiendo el tipo de discurso, es decir: al analizar las unidades en el interior del texto encontramos diferentes escritores, dos escritores de prólogos y la autora, cada uno con un estilo personal para escribir (entonación, acento), temas diferentes (el primero habla sobre la conformación del vallenato, el segundo da un aval por saberse folclorista y musicólogo y la autora se presenta como una compiladora de saberes folclóricos a los cuales no se les ha prestado mayor atención, según su introducción al texto.

A las macroreglas se les puede denominar estructura global, es decir, el tema tratado en todo el texto, como se ve en la explicación anterior, encontramos tres escritores dentro de un mismo libro, es necesario entonces, estudiar el libro por partes, a estas composiciones más pequeñas de las denomina *microestructuras*, éstas, a su vez, son coherentes y cohesionadas,

Las microestructuras entonces harán el trabajo de mirar con más minucia partes separadas de texto tales como oraciones y su conformación interna, recordando que oración tras oración van construyendo en sentido del texto.

Los ilustres prologuistas de Vallenatología

Vallenatología presenta aportes tanto históricos como folclóricos, musicales y de análisis de la idiosincrasia caribeña, ciertas premisas que el mismo discurso nos expresa en la teoría del texto lingüística así: “Tópico, tema, o alusividad” se aplica intuitivamente a extensiones de discurso y conversaciones más largas.”(Van Dijk Estructuras y funcionamiento, p 198, 1980).

En la primera parte de *Vallenatología*, a modo de prólogo, el expresidente Alfonso López Michelsen vislumbra en la carta con tono inspirador, los inicios casi románticos y mágicos del ritmo vallenato, exalta las bondades del mismo por encima de otros ritmos autóctonos de la región, además justifica el hecho de escribir sobre el vallenato equiparándolo con el amor a la patria, se sirve de explicaciones geográficas para relatar la introducción de los instrumentos con los que se interpreta, plantea que Colombia, por ser punta de América del sur, muchos extranjeros tenían la posibilidad de entrar al país por nuestras costas, ellos traen su folclor, sus costumbres, sus sentires, tenemos como ejemplo los negros esclavos y su sensación de robo de identidad, y, la posibilidad de realizar sus celebraciones sin olvidar quiénes eran, así como los blancos europeos que instituyeron su *modus vivendi* en este lugar, de allí la mezcla de ritmos y el asentamiento de los mismos en determinadas zonas.

Otro punto que trata es la descripción de las poblaciones de la costa, sus costumbres, quietud por el mismo momento socio-histórico que vivía Colombia, además de la intervención paulatina de la violencia a estos pueblos y el relato que la música hace de estos fenómenos, la modernización de los mismo pueblos, los hijos de la provincia y sus viajes al interior del país, para adquirir títulos en universidades y devolverse a su tierra.

La historia del vallenato

Según Molina, al acordeón, lo trajeron marinos a Riohacha, no fue aceptado en la alta Guajira, los indígenas no lo incluyeron en su música. Con él aparecen las *colitas* y otros ritmos como el son, la puya y el merengue. El desconocimiento de estos ritmos y la falta de estudios musicológicos propicia una confusión en el interior entre porro, cumbia y todo se uniforma como vallenato.

El tema de la historia se ve desglosado y estudiado con minucia en cuanto la autora del libro realiza la clasificación del vallenato y lo divide en: vallenato (casi exclusivo de Valledupar), vallenato primitivo (cuando lo practicaba la gente del pueblo), *vallenato costumbrista* (es el de más difusión escritores como Escalona, escriben en la denominada época de los estudiantes, la música es más refinada, se baila suelto, semejando un baile antillano), *vallenato sentimental o moderno*, el segundo será el llamado *vallenato protesta* (comienza a ocuparse de problemas económicos sociales con sentido de clase, *vallenato bajero* (o magdalenense y el vallenato sabanero), compositores anónimos que cuentan sus desventuras amorosas, el espacio son las sabanas del Cesar, alude constantemente a la palabra vallenato.

El análisis de estos temas tratados se amplía en la medida que el vallenato se ve como fenómeno folclórico en la costa Atlántica del país, nace de la incursión del acordeón en la península de la Guajira, se mezcla con sones sabaneros, estos sones son institucionalizados cuando los cantores denominados los estudiantes comienzan a cantar sus historias, se convierte en un tesoro folclórico nacional al fundarse el festival vallenato de Valledupar.

El libro nace en medio de la fundación del festival de la leyenda vallenata, dejando el interrogante abierto: ¿por qué se celebra un festival solo por un ritmo de una zona del país?,

Consuelo de Molina, decide hacer la recopilación del material y este prólogo lo hace Alfonso López Michelsen, expresidente colombiano (Bogotá, 1913)⁹.

Cabe anotar que en Colombia el ente encargado de recoger los rastros culturales era Colcultura, este libro es impreso por Ediciones Tercer Mundo lo cual demuestra una independencia ideológica y económica al hacer esta investigación. El expresidente afirma que: “Se sirve y se ama la patria por múltiples caminos. También se rinde culto a la nacionalidad aproximándose con amor a sus valores eternos” (Molina, 9).

Dar juicios de valor sobre qué se debe hacer cuando se quiere hacer patria hace parte de las opiniones del doctor López, ratificar su discurso sobre un discurso hegemónico, que iguala sentir y borra de alguna forma, las maneras de pensar y de exteriorizar el folclor en el litoral Atlántico. De igual manera se incluye otro concepto delicado emparentado con el folclor, *raza*: “Hay que admitir como factor posible que la raza guajira, indómita e independiente por naturaleza, antes que aceptar convertirse en vehículo de difusión de culturas foráneas” (35).

Al referirse a la *raza* guajira se prioriza el ritmo del vallenato y no se valora la raza que no lo acepta.

La siguiente parte del prólogo contiene la carta que Guillermo Abadía Morales musicólogo, folclorista nacido en Bogotá, quien realizó estudios con las tribus indígenas de

⁹ Hijo del dos veces presidente de la República, Alfonso López Pumarejo, se graduó en Derecho en la Universidad del Rosario, realizando un posgrado en la de Georgetown, EE UU. En 1938 fue concejal de Engativá, y desde esa fecha hasta 1952 profesor de Derecho Constitucional en las Universidades Libre, Nacional y del Rosario.

En 1960 creó el Movimiento Revolucionario Liberal (MRL), En política agraria impulsó el programa de Desarrollo Rural Integrado (DRI) buscando aumentar los ingresos y la producción de alimentos, mejorar el mercadeo y crear nuevas fuentes de empleo. (Randall 420)

López se ha distinguido como articulista de prensa y autor de varios ensayos y novelas, como se puede observar en su biografía, él no era un folclorista sino un político, su papel es protagónico pues hace parte de la coalición de otras personas que decidieron fundar el festival que se hace en pro de este ritmo.

Colombia y clasificó por primera vez las familias lingüísticas de Colombia. Abadía, presenta sus opiniones sobre el terreno del folclor. Hace una alusión personal al cambio en el ritmo vallenato y lo homologa con la vida personal: “Bovea lleva a la Argentina lo que él cree que son aires vallenatos lo que está haciendo es mostrar una deformación del aire vallenato” (22).

Explicación del *porqué* del prólogo.

Las explicaciones al interior del texto son de tipo histórico, porque no nació el vallenato en Riohacha; su utilización como medio de comunicación “correo de voz”; se enumeran las tres tendencias del vallenato y se menciona el cambio del papel del juglar para institucionalizarlo en festejos.

En este prólogo también se trata el cambio de los ritmos folclóricos para hacerlos más comerciales, se plantea el vallenato como el nacimiento de un movimiento literario que persigue expandir mensajes acompañados por este ritmo, se establece que el vallenato nace como el mensajero de noticia y por medio del festival vallenato se da una “universalización” al ritmo. La carta termina dándole una voz de aliento a la autora del libro. El prólogo intenta ser una defensa de *Vallenatología* y a manera de carta conserva las macro estructuras de la misma, encadena la historia del vallenato, lo pasa por la balanza de lo folclórico, da su voz de ayuda al mantenimiento del mismo y apoya a aquellos que decidan instaurarlo como un estandarte para Colombia.

La carta está escrita por un conocedor del folclor colombiano, quien expresa su posición purista sobre el vallenato, es partidario del vallenato primario, el de los tres instrumentos; ve con malos ojos el cambio que se le da al ritmo incrementando

instrumentos, expresa su desacuerdo con Bovea y encarga la misión de no dejar acabar lo puro de este ritmo a su amiga y escritora del texto: “He visto con gran placer que Valledupar, a través de usted, ha sacado a flote su empeño de salvar su patrimonio musical “parándoles el macho” a los guitarristas a “lo Bovea” y ya no vemos con la indignación de antes el destierro de la trilogía sacramental” (29).

La carta se puede interpretar como un aval de la obra investigativa de Consuelo de Molina, es una forma de encargar las armas de la defensa de los ritmos caribeños y su permanencia en su estado natural, casi una oposición a que las personas conozcan versiones alteradas del vallenato primario.

En la tercera parte del libro los sucesos se ordenan de la siguiente manera: palabras de la autora a manera de introducción, contextualización de porqué se hace el estudio sobre el vallenato, justificación del estudio del vallenato como un fenómeno folclórico, y hace una selección de canciones que llevan pequeñas explicaciones ya sea de la forma musical o del entorno que lo rodeó para que se produjera esa letra. La palabra folclor tiene un apartado amplio en el trabajo ya que la autora desea darle peso a su investigación y encausarla en los estudios de raza, folclor y geografía.

En la ampliación de estos temas la autora toma la palabra y expresa que su estudio sobre el vallenato lo hace por razones sentimentales y explica el contexto en el que la autora se da al trabajo de escribir este libro. Asegura que la obra nace a raíz de los numerosos estudios que desde la columna del periódico en el cual escribía, “El Espectador”; era de vital importancia para la autora realizar no solo un recuento de los sucesos que rodean la creación del ritmo, sino la coalición de muchas personas del interior

que tienen un interés particular en hacer institucionalizar el vallenato como el ritmo por excelencia de las costas colombianas, la explicación a este texto mantiene un orden lógico en el que se va desde una perspectiva del legado sentimental que la autora tiene para con el ritmo hasta las partes en las cuales se hace la materialización del mismo, buscando como apoyo la teoría para la palabra *folclor* y justificando que podemos contar como un material folclórico en un país, basado en un conocimiento previo: “Porque, después de permanecer largo tiempo investigando y reuniendo datos, pienso que no vale la pena dejarlos indefinidamente durmiendo en el cajón del olvido, sino hacerlos conocer, cuando menos para que sirvan a otras personas más idóneas y mejor documentadas” (25).

Las normas que se siguen al escribir un texto también puede estar contemplado por unas etapas denominadas *macroreglas* que pueden ser: *supresión*, *generalización*, *construcción*, los textos pueden generar opiniones y actitudes, las cuales se evidencian de la siguiente manera en el siguiente ejemplo: “Queda flotando, en cambio, el interrogante de por qué razón no fue Riohacha la cuna y centro de irradiación del vallenato, si se considera que, además de haber sido la primera en conocer el instrumento” (35).

En este texto podemos evidenciar la *macroregla* de la supresión, cuando se habla del instrumento puede cambiarse por la palabra acordeón, la historia como tal viene a hacer parte de una historia entonces el proceso puede ser de generalización, las opiniones según la teoría: “Son aquellas creencias que son formadas y transformadas bajo la influencia interactiva de un sistema de evaluación.”(Van Dijk, La ciencia del texto, p102, 1983).

Y las actitudes comprendidas de manera que: “juegan un papel importante en la comprensión del discurso, el almacenamiento de información la aceptación de creencias...conjunto de opiniones, el conjunto de intereses y el conjunto de preferencias, conjunto que unidos forman la base de decisiones”(102).

Los discursos pueden matizarse con opiniones y actitudes, Molina discierne sobre ello: “¿Cómo espigar en estos temas? Ya investigadores de veras han escarbado minuciosamente, por el aspecto científico, el folclor de nuestro litoral norte, con manifestaciones tan características como su música y su baile” (Molina, 11).

Otra parte en la que se evidencian las actitudes hacia los protagonistas de la historia es la alusión a las denominadas “colitas” fiestas sostenidas por un patrón blanco y su servidumbre cuando ya la gala de la fiesta llegaba a su fin y podían fundirse las clases sociales porque para aquel entonces el alcohol ya había borrado esos espacios que imponían las clases sociales, se puede apreciar la manera en que se habla de los negros africanos que protagonizaban estos bailes sensuales sin pareja, en contraposición a la vida de las personas notables de la provincia:

“En las fiestas y saraos de la burguesía acomodada alegraban las reuniones las canciones napolitanas y los vales vieneses interpretados por las rudimentarias orquestas de la época...La servidumbre disfrutaba del espectáculo de como se divertían lo ricos, entre asombrada y complacida...la gente del pueblo, en las cocinas, compartía el ambiente de fiesta, con tambor y guacharaca,... la familiaridad entre las distintas clases sociales, do origen a lo que se llamaba “las colitas” al final de la fiesta, cuando juntos, el señor y su servidumbre, libaban y celebraban”(Molina, 15).

Al hablar de un entorno poscolonial y ubicar el momento sociohistórico en que comenzó a desarrollarse este ritmo, se hace útil el estudio de la *superestructura*, la cual caracteriza el tipo de texto en su forma, ya que existen diferentes tipos de estructuras internas de los textos, diferentes relaciones jerárquicas; se puede definir en términos de categorías que a su vez implican reglas y determinan un orden, estas categorías inspeccionan el tema y contenido de los textos.

El principal foco de atención será sobre los diferentes aspectos de la distribución de información en el discurso: introducción, continuidad, expansión, topicalización, enfoque,

etc., una explicación del teórico es: “Denominaremos superestructuras a las estructuras globales que caracteriza el tipo de un texto... una superestructura es un tipo de forma del texto, cuyo objeto, el tema, es decir; la macroestructura, es el contenido del texto.” (Van Dijk, Estructuras y funcionamiento del discurso, p 142, 1980).

Podemos hablar de un método inductivo al hablar de cómo se introduce el tema en *Vallenatología*, las cartas prólogo llevan al lector a encausarse en el tema y la arista que se va a observar del mismo, pero se debe aclarar que la superestructura nos dice qué tipo de texto es, por ejemplo *Vallenatología* parece un libro de teoría folclórica, su tono es de texto informativo y expositivo.

Entonces se diferencia superestructura de tema, el tema del libro versa sobre el vallenato, su conformación, su historia, los escritores de letras y cantores que fueron protagonistas de este movimiento, el asentamiento del mismo en ciertas partes del país. En el nombre del texto *Vallenatología*, la raíz griega *logia* nos indica que allí hay un escrito o tratado, es decir el texto dará razón de un tema y este es el vallenato, mirado como un fenómeno cultural colombiano, explicando un ritmo caribeño.

A manera de premisa y conclusión del texto se encuentra que el vallenato se origina en la costa, y se concluye que el vallenato es la única música que representa las costas colombianas.

También se puede inferir que el vallenato es una mezcla de vals y ritmos tales como el currulao o el mapalé, se baila de forma sensual, pero al mismo tiempo toma del vals porque se baila en pareja, se encuentran los tipos de vallenatos que hay de acuerdo a la distribución geográfica que se encuentra, muestra a Valledupar como el epicentro post

colonial que sirvió como asentamiento de las personas que se vieron desplazadas al acabar el auge del banano por razones político – económicas que rondaron toda esta masificación de trabajadores, es un término que utiliza la autora como ecología, la convivencia de personas de diferentes partes del litoral y su mezcla paulatina.

La forma de plantear el texto es dicente por la distribución de información prólogos: Cartas que demuestran el apoyo de buenos amigos de la autora del texto. La introducción es realizada por la autora; el primer capítulo es un estudio desde la perspectiva teórica del folclor del vallenato.

En suma, el texto presenta varios interrogantes como ¿qué es folclor?, como se *mezclaron* las razas en la formación del vallenato; que se entiende por folclor colombiano. Se presentan elementos históricos de la formación del vallenato, en su desarrollo se traen a colación letras de canciones y aclaraciones sobre muchas de ellas para contextualizar al lector, se deja tiempo al presentar las canciones completas para que el lector se haga una idea del momento que narra y goce con los versos.

Vallenatología se plantea como un texto de orden y estructura investigativa, dentro de las ciencias sociales, como un texto de etnografía, describe a las personas en su convivir y uno de los frutos de esta convivencia es el vallenato.

LAS LETRAS DE LAS CANCIONES

Este capítulo se dedicará al análisis de las letras de los vallenatos escogidos por Consuelo de Molina en *Vallenatología* como los de mayor preponderancia por su valor estético, ellas han sido observadas desde la perspectiva de la oralitura y teniendo en cuenta los discursos hegemónicos y disidentes presentes en cada canción. Agrupando las canciones por ejes temáticos se irá demostrando que se manifiesta una postura ideológica al presentar la música vallenata como la muestra cultural que identifica a todo un país, pues en el conjunto de los cantantes, el público, las letras, el festival vallenato y demás agentes implicados, se evidencia un sentimiento regionalista y territorial. Al considerar *Vallenatología* una muestra de la ideología y la cultura de esta parte del país, podemos apreciar el valor histórico que puede tener apartando la intención que tiene de hegemonizar el sentimiento y el juicio del territorio colombiano, tal como lo explica Bhabha (1994) al hablar de una dominación funcional, aquella que cumple la función de unificar el sentir de un país y hacer que el territorio sea cada vez menos diferente al interior (centro dominante). Esta dominación es agenciada por una clase dominante que patrocina un ritmo para volverlo de “todos” y para vender la idea de *civilización* por medio de gustos adquiridos como lo afirma Gnecco; además se organiza un festival folclórico en torno a un ritmo musical que sin lugar a dudas es popular e importante para el país pero no el único, y adicionalmente se le utiliza para construir un sentido, una idea de unidad, de nacionalismo.

De otra parte, en los textos vallenatos se conjugan de forma singular la oralidad primaria y secundaria explicadas por Ong pues los cantores vallenatos son juglares de la oralidad primaria aun cuando los versos hayan sido transcritos y los encontremos en cancioneros, o incluso en el mismo *Vallenatología*. Cabe anotar la importancia de que mucha gente coree estas letras, así se completa todo el ciclo de la oralidad del vallenato.

El amor como motivo y razón

Uno de los motivos más recurrentes del vallenato y con mayores matices semánticos es el amor, se lee en sus líneas un lexicón coloquial y tiene marcados rastros ideológicos y sociales. Observemos algunas de las canciones en las que el discurso es disidente, es una apropiación como afirma Bhabha, lo folclórico no debe darse de forma obligada, tiene matiz de espontaneidad, se ratifica la lucha tal vez no de manera consciente por parte de sus autores e intérpretes, pero cantaron estas canciones como manifestación de un poder subordinado en contra del hegemónico, es decir, a través de ellas se reclama el derecho a sentir y pensar diferente, es una lucha contra el olvido; es la más clara radiografía de su arraigo cultural, estas letras guardan el testimonio de amores y desamores, muestra la red de relaciones que se tejen y la forma en la que se viven las relaciones sociales, mediadas en gran medida por la jerarquía y el poder.

YO SOY EL AMOR AMOR

Yo soy el amor el amor – amor,

El amor que me divierte,

Cuando estoy en la parranda

No me acuerdo de la muerte

Desde que te vi vení

Le dije a mi corazón:

Qué bonita piedrecita

Para dar un tropezón.

Por arriba corre el agua

Y por abajo piedrecitas,

Desde lejos se conoce

La mujer que es señorita

Dame un besito, mi vida,

Dame uno o dame dó

Que los besitos de a pares

Eso los perdona Dios

Esta canción va dirigida al amor ligero, al amor de parranda, aquél de un coqueto pero no del todo inocente beso o dos. Va dirigida al amor que tienta y divierte. Muestra la idiosincrasia de la vida del parrandero que departe con amigos por días enteros. Él se llama a sí mismo el amor, un hombre enamorado que encuentra placer en enamorar diciendo cosas hermosas a las mujeres: piropos, versos y canciones. Apela a la creatividad de los parranderos para versear, es decir, inventar versos en la misma línea con un gran sentido del humor.

Puede observarse también los códigos sociales imperantes: la importancia de la virginidad y el recato. Una mujer digna debía llegar virgen al matrimonio, por eso hace alusión sólo a un pequeño flirteo: uno o dos besos nada más. Esto también se proyecta en una idea religiosa, sólo un beso porque *eso sí* lo perdona Dios; algo más podría ser pecaminoso. Todos estos ideales hablan del comportamiento cultural relacionado con los diferentes tipos de relaciones amorosas. Por un lado las relaciones aceptadas donde la mujer virtuosa jamás cederá ante la tentación, y por el otro, donde tropiezan y caerán en un gran pecado, dejando de ser “señoritas” y señaladas por todos (porque no ser señorita aparentemente se distingue fácilmente). Por estas razones, en este caso particular puede hablarse de una relación de poder no sólo por parte de del hombre sobre la mujer, sino de la Iglesia Católica sobre sus fieles, donde se ejerce una gran presión en el comportamiento social y cultural con su discurso hegemónico.

CARMEN BRACHO

(De Rafael Escalona)

Carmen Bracho no sabe la pena,

Carmen Bracho no sabe el dolor,

Si supiera la acobardaría

La negra tristeza de mi corazón

Estribillo

Yo no puedo pasar la Malena,

Porque allí es que aumentan mis penas.

Yo no puedo volvé a Patillal;

Esa pena me puede matar.

Yo no muero por falta e´ remedio

yo no muero por enfermedá

Si me muero es por Carmen Ramona,

Que ella sí lo tiene pero no lo da.

Yo no sé lo que pase, muchachos,

Yo no sé lo que pueda pasar;

Sólo sé que me quita la vida

Esa morenita que vi en Patillal

En esta canción el tema cambia de tono drásticamente. Hable del desamor: el rechazo de una mujer y la consecuente pena que causa en el personaje. Sin embargo, el trasfondo devela un discurso que muestra a la mujer como la fuente de gran dolor. Ella es *buena* siempre y cuando sucumba al poderoso despliegue amoroso del hombre, si ella, por el contrario muestra autonomía y no cede a sus pretensiones es *mala*. En la canción la dicotomía está provista por el empleo de palabras que se refieren a la vida y la muerte. Ella puede darle vida si cede, pero en este caso ella decide matarle al no corresponder a su amor. Sea dicho de paso que el poder de decisión anteriormente mencionado, normalmente es posesión exclusiva del hombre. Esta subversión de los valores facultativos del poder de decisión siempre ha establecido patrones sociales comportamentales de desigualdad en las relaciones, donde la mujer se transforma en mujer-objeto empleada al antojo del hombre. Cuando una mujer *decide* no querer al hombre se ve el atisbo de un discurso disidente por parte de la mujer, sin embargo, hay que recordar que como en este caso la voz de la mujer no se encuentra presente, el discurso de la canción lo transforma en algo negativo, ya que a lo largo de la canción palabras como *matar*, *muero* y *quitar la vida* aparecen cuatro veces, casi una vez en cada párrafo; la palabra *pena*, por su parte, tres veces y *dolor* una vez. Y quien causa esta pena es la perversa mujer que decide no querer. El discurso presente en la canción muestra una ecuación de igualdad entre el desamor y la muerte, donde se quitan las ganas de vivir sino se es correspondido. Este idea refuerza el discurso hegemónico romántico de la fuerza del amor vacío que todo lo quita pero nada da. Y del cual se desprende que toda mujer *debe* formar un hogar. Podemos afirmar que la canción expresa la ideología de un sistema patriarcal:

“este sistema ignora la subjetividad del individuo y la existencia de otras conciencias. Está creado de forma que “los otros” no son considerados, no existen. El sistema se encuentra elaborado bajo la noción de una neutralidad humana, donde solo se acepta e incluye al ser humano visto desde la perspectiva patriarcal, todos los otros son vulnerados y violentados, obligados a atenerse, a interiorizar y exteriorizar sus alineamientos o simplemente a no interferir con su posición de superioridad”(Caputo 41)

Otro fenómeno presente en la canción está relacionado con la ubicuidad geográfica, pues delimita el área específica de la vivencia. Igualmente delimita el grupo de personas, pues también refiere a la gente con nombre propio, lo cual describe un determinado grupo de personas (y de un determinado grupo racial: morenita de Patilla) pertenecientes a un círculo social muy reducido. Esto recuerda la idea de oralidad que tiñe al discurso vallenato.

EL MILAGRO

(De Emiliano Zuleta)

Tuve una negra adorada infidelidad

Que sí la supe querer,

Pero me quiso tener

Jugando con dos barajas.

Entonces salí de rabia

Para nunca más volver.

Entonces me ha contestado:

No te retires, papito,

Yo te quiero, Emilianito,

Quiero vivir a tu lado.

Pero el otro enamorado

La vio en ese momentico.

Le escribí doce palabras

A esa cariñosa negra,

Cuatro pa´ que me quisiera

Y cuatro pa´ que me olvidara

Y cuatro pa´ que se apartara

Emilianito junto de ella

Le comuniqué a un amigo

Lo que pasó a Emiliano,

Pero yo tengo motivos

Para quedarme callado.

Por eso digo el milagro

Pero el santo no lo digo.

En esta canción el problema racial también está presente, pero en este caso además está ligado a un determinado grupo social. El autor habla de tener una *negra adorada infidelidad*. Esto resume bastante la idea central de la canción.

El hecho de que se tome a una mujer de color implica un cierto grupo social de la Costa Atlántica en esa época: las personas de color eran criados normalmente, un grupo social bajo.

Igualmente, está presente el tema de la infidelidad. Aparentemente, la infidelidad era cometida tanto por él como por la mujer. Ella jugaba con dos barajas (dos hombres), pero a su vez, el autor refiere a que “tuve una negra infidelidad”. De nuevo, aparece una mujer perversa que tiene dudosa reputación y pertenece a una clase baja que logra pasar por encima del buen hombre quien es capaz de *adorar* a su negra, subvirtiendo el valor normal del poder masculino. Él quería alejarse de esta relación negativa, pero ella lo seduce como la serpiente y evita esto, produciendo gran decepción, rabia y dolor al buen hombre. Para él finalmente esto es motivo de vergüenza, por eso *habla del milagro pero no del santo*. Otra vez aparece la noción de *patriarcalismo* a reafirmar la manera en que se regulan las relaciones y visiones del otro en la Valledupar de los años setentas. Además presenciamos un círculo social muy limitado pues al esconder su identidad a las personas se infiere que fácilmente puede ser sujeto del escarnio público y el chisme ya sea por la infidelidad, ser cachón o simplemente por evitar la confrontación con el rival y simplemente decide callarse.

LA PUYA DE LA VIEJA GABRIELA

Dice la vieja Gabriela:

Si eso pudiera yo,
Desde lejos que lo viera
Yo mataría a Juan Muñó.

Dice la vieja Gabriela:
Si pudiera con mi vista,
A lo lejos que lo viera,
Yo mataba a Juan Bautista.

Dice la vieja Gabriela;
Si mis ojos fueran lanza,
No perdiera la esperanza
De que Juan Muñó muriera.

Canto como pocos remite a la muerte, está en boca de mujer, se supone una historia previa entre Juan Muñoz y esta mujer, por el tono del vallenato de contar sus amores y desamores, se podría inferir que el hombre la engañó, y por esta canción se puede suponer qué pensaban las mujeres de la época de los hombres mujeriegos,

aparece la voz de una mujer que simboliza la sabiduría, ella reivindica la costumbre y la tradición guajira en la que se vive un matriarcado.

La autorreflexión y el lugar de cada uno

La introspección, el permiso de pensar el mundo, de pensarse a sí mismo y al otro y el lugar que se ocupa respecto al otro, así como las jerarquías sociales establecidas por su entorno, constituyen una notoria capacidad de algunos compositores vallenatos. Se trata de una disertación acerca su existencia; en las letras se percibe la necesidad de afirmar una identidad individual y comunitaria. Se manifiesta la forma en la que se relacionan los miembros de la comunidad y se maneja la idea de hombre que es proyección y muestra de todos los hombres de la zona.

Las canciones demuestran la preparación del juglar, la etapa de la vida en la cual él se encuentra, como lo describe Figueroa:

“Se caracterizan varios momentos para la creación: uno la vida del compositor...encantamiento mágico de la inocencia en las relaciones sociales de la región y por la creación pura y desinteresada de la música vallenata; en el segundo momento, el paraíso pierde su inocencia, los compositores se banalizan a causa del afán por el dinero” (Figueroa145).

En la mayoría de las canciones podemos notar que los compositores están en la primera etapa de su carrera, reina el verso bien acompasado, no atañen mucho al mundo circundante, además, cuentan su vida presentándola con la facilidad de lo elemental, de las preocupaciones que cualquiera puede entender, veamos la siguiente canción:

YO SOY EL HOMBRE

(de Alberto Pacheco)

Señores, yo soy el hombre,

El del acordeón terciado,

Que de lejos ha llegao.

Con este aire regional

Que con facultá interpreto,

Soy el hombre de respeto

En el arte musical.

Estribillo

Con el acordeón al pecho,

Alegro lo corazones

Tocando mis bellos sonos,

Con el acordeón al pecho,

Con el acordeón al pecho,

Señores, yo soy el hombre.

Mi acordeón es una fuente

De música inagotable,

La que sale de mi mente

De manera inigualable.

Le transmito el sentimiento

Que sale del corazón

Que a mis dedos de emoción.

Y si el diablo se aparece,

Digo en mi improvisación

De que se encomiende y rece,

Si es que sabe de oración.

Yo le cantaré otra vez

Experimentando mi acordeón,

Se es muy tesa la cuestión

Le canto el credo al revés.

Estribillo

Con el acordeón al pecho

Alegro los corazones

Tocando mis bellos sonos,

Con el acordeón al pecho

Con el acordeón al pecho

Señores, yo soy el hombre.

Tenemos un claro ejemplo del tema de la identidad; la del acordeonero y cantor, la que se caracteriza por el respeto y reconocimiento de una sociedad que valora este arte. Por ello también refleja la identidad de la comunidad. El acordeón es entonces el eje central de esta canción. Simboliza poder, respeto, masculinidad. “Yo soy el *hombre*”, no cualquiera, sino *el* hombre, portador de destreza y arte. El acordeón es el instrumento que encanta e inclusive es capaz de derrotar al diablo, en esa confrontación entre el bien y el mal podemos presenciar un ordenamiento básico del mundo.

En su proceso de autorreflexión, él expone el lugar que ocupa con respecto a los demás. Claramente expresa que él es muy diestro en su arte “que con facultá interpreto/ soy el hombre de respeto en el arte musical/ tocando mis bellos sonos/ música...que sale de mi mente de manera inigualable.” No hay modestia y esto aumenta el tono general de desafío. Desafía el miedo al presentarlo como un acto irreverente con lo que crece su ego y el sentimiento de respeto del que goza en el pueblo.

Otro buen ejemplo de visión de sí mismo y de su pueblo es “La hamaca grande”
de Adolfo Pacheco:

LA HAMACA GRANDE

(De Adolfo Pacheco)

Compadre Ramón... compadre Ramón,...

Le hago la visita pa´ que me acepte la invitación.

Quiero con afecto llevar al Valle, en cofre de plata, expandidas

Una bella serenata,

Con música de acordeón,

Con notas y con folclor

De la tierra de la hamaca.

Acompáñeme...acompáñeme,...

Un collar de cumbia san jacintera tiene mi canto

Con Adolfo Pacheco y un viejo son de Antonio Fernández

Y traigo una hamaca grande,

Más grande que el cerro e Maco,

Pa´ que el pueblo vallenato

Meciéndose en ella cante

Y conseguiré... y conseguiré...

A un indio faroto y su vieja gaita que sólo cuenta

Historias sagradas que antepasados recuerdos esconde

Pa'que hermosamente toque

Y les diga cuando venga

Que también tiene leyenda

Cual la de Francisco El Hombre.

El título remite a las regiones en que se usa hamaca y ella tiene unos usos específicos: amar, dormir, descansar o lo que los italianos llaman *la dolce far niente*, que en términos de otras regiones colombianas tiene una connotación negativa pues el “no hacer nada” es típico de la costa Caribe. La hamaca es entonces aquí, sinónimo de alegría, arrullo y recuerdos; recuerdos de casa y de infancia. Y es tan grande que acepta a todo el pueblo vallenato para mecerse en ella; es como la gran madre cultural que acoge a todos sus hijos de nuevo en el vientre.

La referencia directa a Francisco el hombre, limita la audiencia a aquellos que conocen su leyenda: hay que ser de la costa Caribe para saber de lo que se habla. Precisamente al conocerla, se entiende el tono de grandeza, admiración y respeto por este promotor del folclor. Esta canción también es tributo a personas como Adolfo Pacheco y Antonio Fernández; a herencias musicales como los indígenas con sus gaitas y a la cumbia San Jacintera, por lo cual también es un testimonio histórico y cultural.

La parranda y el parrandero

La forma en que un pueblo celebra puede considerarse no sólo parte de su comportamiento, sino también de sus valores y las relaciones que establecen entre sí. La parranda expresa una sociedad, su cultura, sus códigos morales, sus gustos y todo aquello que marca diferencias de clase. Además, da cuenta de lo que sucede cuando se exalta el ánimo, los actos de habla que se llevan a cabo en un ambiente de cofradía. El contexto aporta datos contextuales, no verbales que significan en la comunicación, como afirma Payne: “La oralidad conserva y acentúa las propiedades mágicas o rituales del lenguaje, al tiempo que mantiene un sentido de identidad común” (Payne 512).

En el ambiente de parranda se crean vínculos de identidad entre los parranderos, veamos algunas canciones que tienen como motivo *la parranda*.

EL MALHERIDO

(De Leandro Díaz)

Voy a cantá en este merengue

El era la alegría del Valle;

Ya no se escucha por la calle

Su canto alegre y bullanguero,

Ya su alegría se está muriendo

Y ese es un caso lamentable.

El es un hombre conocido
Es estas tierras vallenatas.
Yo no comprendo qué le pasa,
Si es que esta muerto o está vivo;
No le ha quedado ni una de tantas
Enamoradas que he tenido.

Ahora se encuentra en una choza
Rodeada de árboles sombríos;
Su corazón lleno de frío,
Sin un clavel, sin una rosa,
Sin una hembra cariñosa
Que lo acompañé en su bohío.

Esta es la canción de un hombre trabajador, divertido, parrandero y alegre al que no le va muy bien con las mujeres. Sin recato alguno cuenta que muchas novias ha tenido, dejando ver la promiscuidad inherente a la parranda, a la vida del hombre parrandero pero solitario. Según los códigos sociales, él debe estar feliz, pero hay un tono de desolación, de búsqueda de consuelo en sus amigos. Se entiende la soledad

como pago por haber sido parrandero y mujeriego. Hay una defensa de ciertas normas y una lección moralista, de una u otra forma el que siga esa vida desordenada nada le va a quedar, en sus palabras: “Sin una hembra cariñosa/Que lo acompañé en su bohío”, expresa los valores católicos tradicionales con respecto al matrimonio y tener un hogar.

Una intención opuesta podemos encontrar en el paseo de Enrique Díaz, “La caja negra”

LA CAJA NEGRA

(Enrique Díaz)

El hombre que trabaja y bebe

Déjenlo gozar la vida,

Porque eso es lo que se lleva

Si tarde eso es lo que se lleva

Después de la caja negra,

Compadre,

Creo que más nada se lleve.

Todo el que tenga sus bienes

Que se los goce bastante

Y de lo más importante

Es que goce con mujeres,
Que tarde o temprano muere
Y sus bienes
No sabe que se los hacen.
Viven pendiente en la parte
yernos, cuñados y hermanos,
y al que ya es pobre finado
ni una bóveda le hacen,
y el que trabajó bastante
se lleva
la tristeza y el guayabo.

Hay una clara visión disposición a gozar la vida, a salvaguardar tiempo para el disfrute, una decisión para darse gustos, un intento por no racionalizar las emociones agradables. Hay un tono sincero y desparpajado que es coherente con la forma de ser del hombre caribeño extrovertido que canta un himno a la parranda. Se celebra la parranda y se celebra la vida, se igualan ambas y el goce que producen debe vivirse mientras se esté vivo, mientras se esté emparrandado. La vida es una parranda y cuando acaba sólo queda: *la tristeza y el guayabo*. Como lo explica Figueroa:

El concepto de hombre se equipara con el de los personajes de *Cien años de soledad*, “desapegados del mundo material, inestables en términos de locación y afectividad, dependientes de nociones de prestigio” (Figuroa 145).

Uno de los elementos característicos de la parranda es la piquería, encuentro y desafío entre verseadores; la canción insigne de la piquería es “La gota fría” de Emiliano Zuleta.

LA GOTA FRÍA

(de Emiliano Zuleta)

Qué criterio, qué criterio va a tené

Un negro yumeca como Lorenzo Morales,

¡ay! qué criterio va a tené,

si nació en los cardonales.

Yo en mi nota soy extenso

Y a mi nadie me corrige,

Para tocar con Lorenzo

Mañana sábado, día e´ la Virgen.

¡Ayy!... me lleva él o me lo llevo yo

pa´que se acabe la vaina,

pero Morales a mi no me lleva,

porque no me da la gana.

Acordáte, Moralitos, de aquel día

Que estuviste en Urumita

Y no quisiste hacer parada;

Te fuiste de mañanita,

Seria de la misma rabia.

Yo tengo un recazo grosero

Para Lorenzo Miguel:

Que no me diga embustero,

Que más embustero es él.

¡Ayy! ... me lleva él o me lo llevo yo,

pa' que se acabe la vaina,

pero Morales a mi no me lleva,

porque no me da la gana.

Moralitos, Moralitos se creía

Que quizá, que quizá, me iba a ganar,

Y cuando me oyó tocar

Le cayó un agota fría,

Al cabo en la compartía

El tiro le salió mal.

Morales mienta mi mamá

Solamente pa' ofender,

Para que él también se ofenda

La gran ... de la de él.

¡Ay! ... me lleva él o me lo llevo yo,

pa' que se acabe la vaina,

pero Morales a mi no me lleva,

porque no me da la gana.

El tono desafiante, altanero y de reclamo caracteriza esta canción. Morales, el contendor es menospreciado, se le llama de modo peyorativo “indio”. Se le insulta y se juega al desprestigio entre machos; no es suficiente ganar en el reto entre acordeoneros,

se debe ganar también en la pelea verbal. Entre más macho, mejor toca el acordeón y mejor versea, por lo tanto merece mayor respeto y reconocimiento. El prestigio que brinda el ser músico vallenato permite una reafirmación de género y de identidad vallenata.

Otro de los cantos de piquería más famosos es “El pilón”, con él se abren las parrandas.

EL PILÓN

(Anónimo)

¿A quién se le canta aquí,

a quién se le dan las gracias:

a los que vienen de afuera

o a los dueños de la casa?

Si queréi queré, queréme

o de no, no me quérai;

después no te pangái brava,

cuando con otra me viái.

De tantas hijas que tengo,

Mariahelena es la mejor;
le puse a rayá una yuca
y me rompió hasta el rayador.

De tantas hijas que tengo,
la mayor no se cual é;
una la pongo a pilá
y otra la pongo a molé.

Mi hija la bordadora,
que en al Valle tiene fama,
está bordando una funda
para adorno de tu cama.

Pollito, ¿por qué pillái?,
gallina no tiene teta,
morrocón no sube palo
ni aunque le pongan horqueta.

Una vieja me pidió
que me le subiera encima,
encima de un mecedor
que ella tiene en la cocina.

Un negro se fue a bañá
pa'vé que color cogía;
mientras más jabón se echaba,
más mojoso se ponía.

Negro, no te pongái bravo
porque te llamen negrito,
que negros fueron los clavos
con que clavaron a Cristo.

¿A dónde estarán mis hijas?

Están en la orilla e'l río
cuando las veo veni
cada cual con su marido.

La sapa estaba pariendo
debajo e´ una piedra lisa.
la sapa puja que puja
y el sapo muerto de risa.

La sapa estaba pariendo
debajo e´ una tomatara
la sapo que le decia:
puja, puja, puñetera.

Las mujeres son naranja
y los hombres son limón
y los hijos la dentera
que queda del encontrón.

El sapo monta en caballo
sin estribo y sin espuela,
con la roncha de la nalgas
lleva el caballo que vuela.

Lo que más puede fustarme
después que me baño yo,
es cuando tu mamá me saca
el asiento al corredor

En la canción se evidencia el uso de la variedad lingüística vallenata, es una muestra transparente de oralidad, un buen ejemplo son las palabras *queréi, querái, viái*, conjugadas en segunda persona del singular agregando la terminación “ai”. La canción invita a empezar la fiesta: ¿a quién se le canta aquí?

En las siguientes estrofas apelando al sentido del humor masculino de la región cargado de doble sentido y temas sexuales, se habla del amor y su visión hacia las mujeres, con quienes establece una relación de poder, sean su pareja o sus hijas, es claro que el hombre es quien manda en la relación:

A las parejas, él las deja y las cambia: .. “después no te pongái brava/ cuando con otra me viái”. Y a las hijas las pone a trabajar: “una la pongo a pilá/ y otra la pongo a molé”.

En la sexta estrofa usa animales para personificar cualidades humanas con marcadas diferenciaciones de sexo que dejan ver la predominancia del macho sobre la hembra: “Pollito ¿por qu’e pill’ái?/ gallina no tiene teta”. Para anclar la siguiente estrofa hablando de “una vieja” que “me pidió/ que me le subiera encima”.

Remata la última estrofa con un juego de palabras racista. “Un negro se fue a bañá/pa’vé que color cogía”. A través del humor, el uso del doble sentido y los estereotipos objeto de burla (negro, mujer, vieja), se alude a una “forma de ser” *masculina* que llega a ser cantada para animar y entretener a quienes comparten los mismos códigos del chiste. La autora anota que las estrofas son interminables y que debe haber muchas “no aptas para mayores” dando por hecho que el lector entiende este tipo de humor y además lo comparte.

Lo social y lo cultural.

Las canciones hacen alusión a momentos vividos en el desarrollo diario de una comunidad, las canciones pueden estar matizadas por los temas políticos, las relaciones que se tejen entre los individuos que conforman esta comunidad, la oralidad en este tipo de discursos se ve reflejada en el tipo de letras que arrojan los encuentros ya sea, entre amigos o enemigos, se demuestra pues que los discursos que se construyen señalan una perspectiva rural, pero, el hecho de darles estatus de memoria colectiva en el ámbito de lo cultural hace que cobre un interés especial dentro de comunidades más elaboradas, por ser una ventana hacia lo autóctono, como lo dice el diccionario cuando define oralidad, en los contextos que ella se encuentre en el ámbito de lo folclórico causará el mismo resultado:

“La oralidad tiene un interés especial en la teoría cultural y debido a sus sugerentes contrastes con las prácticas y los horizontes culturales de las sociedades modernas, industrializadas y con cultura escrita” (Diccionario folclórico p 511)

Vemos en estas canciones una oralidad retomada y escrita para la posteridad, cabe anotar, que lo regional se deja ver notablemente, aún en el nombre de los cantos, la enunciación, muestra de la oralidad, es menos rígido, más espontáneo.

La política y la economía.

La visión de los versos hechos por los juglares de este ritmo presenta varias aristas, una de ellas la de rendir tributo a las personas honorables que ha dado la región y que son dignos de nombrar en una composición, aquí se pueden ver los discursos disidentes que con facilidad pueden ser acogidos por las personas que tanto de esta región como del interior del país tienen dinero e influencias para hacer de estas letras un producto comerciable, de otra parte se encuentran las letras que atañen a las picardías de las personas notables de la región, llámese político, cura, o avivato de cualquier tipo, lo que se recuerda es lo que se escribe, las canciones vienen a ser un puente entre la historia vivida y lo que queda para la posteridad:

“El control histórico de la memoria social está profundamente atravesado por relaciones de poder”.(Gnecco y Zambrano 172).

En especial quién hace que estas canciones salgan a la radio, tengan difusión en grabaciones, es decir cómo se explica con anterioridad, se vuelva un producto de compra y venta para ser repetido y en este momento pierda su valor semántico; existe una idea a nivel nacional de que el vallenato conforma identidad y ratifica que: “El pasado legitima el orden social contemporáneo y la movilización histórica de la memoria social legitima la acción y aglutina los colectivos sociales” (Gnecco y Zambrano 172)

Los cerebros pensantes detrás de este proyecto folclórico toman como base el origen de las personas que escriben estas canciones, como se aclaró van más allá de simples composiciones el proyecto va hacia los discursos hegemónicos, su propósito es crear un proyecto de nación: "...la nación es un objeto discursivo esencialmente moderno que nace con la expansión capitalista del siglo pasado" (...) la identidad nacional aparece como el paradigma de la identidad moderna y, en virtud del subterfugio teleológico, deslegitima otras formas de identidad."(174).

Algunas canciones traen en forma de historias como ya se dijo los personajes que personifican el mal, pero, se encuentra un alto tono de ingenuidad dentro de la misma denuncia, se cumple el enunciado de Sarup: "construcción de un yo políticamente consciente, unificado y revolucionario, que lucha contra el opresor. En su opinión, la descolonización es el encuentro de dos fuerzas opuestas la una a la otra por sus propias naturalezas. La colonización construyó al blanco como la ley soberana, y al negro como su transgresión; el blanco era bueno y hermoso, el negro era malo y feo" (Sarup 24).

El yo que se muestra en estas líneas es un yo compartido, políticamente consciente de los efectos de una manipulación y una mala administración, no se plantean soluciones de base, solo la crítica al modelo desde la perspectiva del negro, el mulato, la parte subyugada, no hay ninguna canción que sea escrita desde la perspectiva del blanco bueno y hermoso.

ADIÓS A PEDRO CASTRO

(de Gustavo Gutiérrez)

Aquí canta un vallenato,

con profunda conmoción,
a Pedro Castro, que tanta
gloria le dio a la región.

Fuiste la figura grande
de todo el Departamento
en Colombia fuiste grande
por tu firme pensamiento

Pedro, a ti Valledupar
nunca te podrá olvidar,
noble fue tu corazón
al servirle a la nación

Te quiso y te lloró tu pueblo,
qué gran falta le vas a hacer,
ya no hay quien pida, no hay quien clame
las cosas que ha de querer.

La provincia está de luto
porque murió ese gran hombre,
la gloria toda en él cupo,
rindo homenaje a su nombre.

Tierra de Hernando Molina
y Roberto Pavajeau,
le queda un sabor amargo
porque aquí no se enterró.

Pedro, a ti Valledupar
nunca te podrá olvidar,
noble fue tu corazón
al servirle a la nación.

Los acordeones suenan tristes,
porque su música llevó
todos los sonos que Escalona
siempre en vida le cantó.

La muerte a ti te llevó;
por eso te digo adiós.
adiós, Pedro, adiós, adiós,
nunca te podré olvidar

Himno que se hace a un representante importante de la política local, Pedro Castro Monsalvo, quien según el autor posee un noble corazón, lo describe como un hombre de gran pensamiento. Se levantan estos cantos como testimonio de pertenencia que ratifican las historia hegemónicas en el pueblo al hacer sobresalir una persona por su cargo en la política, Gustavo Gutiérrez se podía dar esta licencia poética dado que pertenecía a una familia pudiente de la región y sus versos de una u otra forma atañen a la misma clase social, tiene la libertad económica de dejar por sentado una posición política.

LA CUSTODIA DE BADILLO

(de Rafael Escalona)

Me han dicho que el pueblo e Badillo se ha puesto de malas,
de malas porque sus reliquias le quieren quitar.
primero fue con San Antonio, y lo hizo Enrique Mara;
pero ahora la cosa es distinta y les voy a explicar:
Allá en la casa de Gregorio muy segura estaba

una reliquia del pueblo, tipo colonial;
era una custodia linda, muy grande y pesada,
que ahora por otra liviana la quieren cambiar

Estribillo

Se la llevaron, se la llevaron,
se la llevaron, ya se perdió;
Lo que pasa es que la tiene un ratero honrado
lo que ocurre es que un honrado se la robó.

Aunque digan que es calumnia del pueblo e' Badillo
ellos con mucha razón presentaron sus pruebas,
no tiene el mismo tamaño, ni pesa lo mismo
no tienen el mismo color, entonces no es ella.

Parece que el inspector como que tuvo miedo,
mucho miedo en este caso para proceder,
porque todavía no han dicho quien es el ratero
aunque todo mundo sabe quiénes pueden ser.

Estrillo

Seguramente que no fui Yo,
ni Alfonso López, ni Pedro Castro
ahora no fue Enrique Maya quien se la robó,
ahora no podrán decir que fue un vallenato

Al pobre de Enrique Maya lo metieron preso,
porque el busto de San Antonio se cogio pretao,

Estrillo

Se la llevaron, se la llevaron,
se la llevaron, ya se perdió;
Lo que pasa es que la tiene un ratero honrado
lo que ocurre es que un honrado se la robó.
al que se ha robado el Caliz, nadita le han hecho
este robo de locura se quedó enterrao.

Ahora si estoy convencido que eso de la fama
no deja de sé un problema para el que la tiene,
quiso caer el cielo encima cuando Enrique Maya

pero lo de ahora es más grave y ninguno lo mueve.

Mi compadre Colás Guerra, cuando tenga fiesta,

debe de abrí bien los ojos para vigilar

con una cuarenta y cinco en la puerta e la iglesia

y ninguna con sotana lo dejan pasar

y al terminar la misa que se pongan

del cura pa' bajo a requisá...

Esta historia es totalmente disidente pues inculpa del robo de una custodia, pieza de ornamentación de los templos católicos que se construyeron en oro macizo y se ponen allí las hostias consagradas, su peso era símbolo de la fe del pueblo, y, aunque era una costumbre impuesta por los conquistadores, la gente la asumió como parte de su cultura y al ver que la han cambiado por otra hacen la denuncia de que el pueblo no es tonto y no se la van a dejar quitar, entonces aluden a inculpar a los que debieron cuidarla, es decir los curas de la parroquia.

AGUACERO DE COMPOSITORES

(Anónimo)

En el Valle se están quejando los algodonereros,

pues tienen los cultivos en mal estado,

porque el invierno este año fue sin aguacero

y hay muchos capitales que ya están quebrados;
los clientes de los bancos desaparecieron
antes que les cobren con el abogado.

Coro

Pero las gentes se asustan,
y yo creo que sin razón,
porque aquí ya hay otra industria
que es la de compositor.

Hoy los jovencitos en las vacaciones
y hasta los choferes y los emboladores
pasan todo el tiempo haciendo canciones
para ganar fama como compositores
y ya ni los jueces imponen sanciones
haciendo merengues, paseos y sonos.

Ya no hace falta estudiar bachillerato
y mucho menos aspirar a ser doctor;

ahora todos quieren hacer cantos vallenatos
y hablar de puya, de merengue y de son,
porque en esta forma el trabajo es más barato
y ganan la moneda sin ningún sudor.

Coro

Y los viejos vallenatos,
que si saben de estos sones,
se ríen en las espaldas
de los nuevos compositores.

Yo le quiero dar un consejo sincero
a todos los amigos de la empresa Asocesar
y también a los gremios ganaderos
que miran sus ganados que la sed los va a matar:
que acaben con la oficina y los potreros
y que toditos aprendan a tocar

Coro

Porque la lluvia de compositores
está inundando el suelo vallenato
y con caja, guacharaca y acordeones
vamos a tener invierno por un buen rato.

Ahora hasta el cachaco más reciente
que no tiene un oficio para hacer
saca de los bolsillo lápiz y papeles
y en dos minutos empieza a componer.

Yo también estoy pensando seriamente
si de pronto un buen paseo me puedo hacer

Coro

Alma de Francisco El Hombre:

si estás allá con San Pedro,
ataja a los compositores
que están lloviendo del cielo.

La profesión de ser cantor se toma con mucha tranquilidad plazas y calles, le precede la aparición de tantas personas queriendo cantar, una mala racha económica por

un anhelado invierno que no se dio, por el contrario dejó a la gente sin dinero correspondiente al cultivo que tenían listo para vender, pero lo vuelve poesía al decir que toda la gente de esta región tiene casi por deporte inventar canciones y nombra a muchas personas de diferentes profesiones que quieren ser compositores, se hace una crítica al sistema tornando esta letra un discurso disidente pues cita al banco como ente inmisericorde que no ve la necesidad del campesino y por el contrario le va a cobrar de donde no tiene sin importan que pierda su cosecha, describe la economía de la región le algodón, los ganados, los cuales manda que aprendan a tocar alguno de los instrumentos del vallenato para que no mueran de sed, es una hermosa mezcla entre la necesidad de sobrevivir y la poesía.

CONCLUSIONES

El vallenato como lo conocemos actualmente es un producto cultural del Caribe que se presenta inicialmente como la muestra musical y poética de las vivencias de pequeños pueblos que con el tiempo llegan a convertirse en himnos que identifican a toda la zona; de tal suerte que no es fortuito el hecho de que a partir del vallenato se haya construido un ideario de identidad de una nación. Sin desconocer lo que este ritmo aporta a la riqueza cultural de Colombia y sin negar la historia que lo conformó y siendo uno de los productos culturales más notorios de Colombia, no se puede ignorar el notorio interés de la clase dirigente económica y política de la región y del centro-Bogotá de consolidar una zona de veraneo con altos potenciales para la diversión cultural y no sólo el de la *cruzada* por el “folclor nacional”. Este trabajo busca reconocer el valor y esfuerzo de todos aquellos que crearon este género musical; desde los esclavos con sus instrumentos primarios, pasando por los intérpretes que viajaban de pueblo en pueblo, hasta los artistas pop de la actualidad porque a pesar de la comercialización y las letras por encargo y el festival-negocio que se erige en su nombre, el vallenato sigue vivo.

La manipulación de una cultura por medio de lo que se escribe, y se conoce de ella, hace que la historia sea contada para las futuras generaciones de determinada manera. Se puede *decir* que la cultura caribeña es abierta, descomplicada, espontánea lo cual resultaría atractivo para adoptarla como *la cultura* nacional desconociendo a todo un país tanto étnica como históricamente.

Los intereses económicos muchas veces pasan por encima de la cultura que significa gente, historias propias, historias sencillas, historias disidentes; las cuales no son en sí, un proyecto político diferente al de divertir en una celebración o informar el chisme local; historias que hacen a una sociedad particular.

La historia se tergiversa al entrar en escena los intereses políticos y económicos de poderes nacionales y extranjeros, que crean un festival con el vallenato, no sólo con fines recreativos sino con el propósito de uniformar pensamientos y emociones de la población y así disipar cualquier ideología que subvierta los órdenes del gobierno de un país y sus patrocinadores económicos. Así, se pierden los discursos disidentes, propios e individuales y se remplazan por discursos hegemónicos, uniformados, que tienen la directriz de servir a la agenda política del grupo hegemónico. *Vallenatología* de Consuelo de Molina se convierte en el instrumento de *estudio folclórico* avalado por un expresidente y un intelectual reconocido para asentar y difundir el discurso hegemónico.

La intervención del centro hegemónico del país (Bogotá), contribuye a la pérdida de identidad de la región pues al volverlo manejo de todos, identidad de todos, nadie llega ser autor ni protagonista. Un ejemplo de lo anterior lo constituye el hecho de que los campesinos crearan una plataforma pública que se oponía a un dominio, redistribución de tierras, créditos, estudios, acaparamiento comercial: “El estado, al darse cuenta de que el movimiento se había salido de sus manos, cortó toda ayuda financiera al movimiento

campesino, apoyó a los poderes locales y apostó por la construcción de un vasto proyecto cultural tradicionalista, como supuesto rasgo idiosincrático de los campesinos regionales del Caribe, este proyecto cambiaría los fundamentos de la identidad nacional” (Figuroa 17).

La diversidad lingüística oral del pueblo caribeño se ha podido estudiar en este trabajo, la facilidad para intercambiar términos, crear historias, enriquecer las de los ancestros, comentar de manera abierta los sentimientos de pareja, los hechos de una sociedad, lo noticioso y el diario transcurrir de un pueblo. La gran riqueza en el manejo de la lengua en todos las canciones vallenatas manifiesta el contacto entre tradiciones orales diversas que van desde los indígenas con los españoles en la conquista, la colonia y los procesos posteriores que surgen en las poblaciones que tienen relación con el comercio, la convivencia con extranjeros en busca de nuevos comienzos en países tercermundistas y que da como resultado las muestras literarias orales que constituyen las canciones vallenatas.

BIBLIOGRAFÍA

De ediciones

Molina, Consuelo de, *Rafael Escalona: Hombre y mito*, Bogotá: Planeta, 1988.

Molina, Consuelo de, *Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata*, Bogotá: Tercer Mundo, 1973.

Crítica del vallenato.

Bermúdez, Egberto “Detrás de la música: El vallenato y sus “tradiciones canónicas” escritas y mediáticas”, en *El caribe en la nación colombiana*. Bogotá. Museo Nacional de Colombia. 2006.

Bermúdez, Egberto. “¿Qué es el vallenato?: Una aproximación musicológica” en *Ensayos. Teoría de la historia del arte*, IX, 9, (2004).

Figuroa, José Antonio. *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e historia, 2009.

García Márquez, Gabriel, “Valledupar: La parranda del siglo”, en *El Espectador*, Bogotá: junio 19/1983.

García Usta, Jorge “Los “bárbaros” costeños y la modernización de las letras nacionales”, en *El Caribe en la nación colombiana*. Bogotá. Museo Nacional de Colombia. 2006.

Gilard, Jacques, “¿Crescencio o Don Toba? Falsos interrogantes y verdaderas respuestas sobre el vallenato”, en *Revista Huellas*, Barranquilla: Universidad del Norte, N° 37, 1993.

Gilard, Jacques, “Vallenato: ¿Cuál tradición narrativa?”, en *Revista Huellas*, Barranquilla: Universidad del Norte, N°19, 1987.

González Henríquez, Adolfo, “Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano”, publicado en *Cultura y región*, Jesús Martín-Barbero, Fabio López De la Roche, Angela Robledo, editores, Bogotá: Ces – Universidad Nacional de Colombia – Ministerio de Cultura, 2000.

Gutiérrez, Tomas Darío, *Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas*, Bogotá: Plaza y Janés, 1992.

Llerena Villalobos, Rito, *Memoria cultural del vallenato. Un modelo de textualidad en la canción folclórica colombiana*, Medellín: Universidad de Antioquia, 1985.

Nieves, Oviedo. Jorge. *De los sonidos del patio a la música del mundo, semiosis nómadas en el Caribe*. Convenio Andrés Bello. Bogotá. 2008.

Posada, Consuelo, “Canción vallenato: Entre la tradición y los intereses comerciales”, en *Revista Estudios de Literatura Colombiana*, Medellín: Facultad de Comunicaciones, Maestría en Literatura Colombiana, Universidad de Antioquia, N° 10, enero-junio de 2002.

Posada, Consuelo, *Canción vallenata y tradición oral*, Medellín: Universidad de Antioquia, 1986.

Quiroz Otero, Ciro, *Vallenato, hombre y canto*, Bogotá: Icaro, 1982.

Wade, Peter, *Música, raza y nación. La música tropical en Colombia*, Bogotá: Vicepresidencia de la República - Departamento Nacional de Planeación - Plan Caribe, 2002.

Zapata Olivella, Manuel, “Los pasos del folclor colombiano. El acordeón en el Magdalena”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Bogotá: Banco de la República, Vol. 5, Nº 1, 1962.

Zapata Olivella, Manuel, “El vallenato hace tiempo canta su autonomía”, en *Revista Pluma*, Volumen V, septiembre de 1981 (sin más datos).

Zapata Olivella, Manuel, “La cultura popular tradicional y la comercialización del vallenato”, Valledupar: 1984 (sin más datos).

De referencia

Bhabha, Homi, *El lugar de la cultura*. Buenos Aires. Manantial. 2002. Traducción de César Aira. Título original, *The Location of Culture*. Routledge.1994.

Castro-Gómez, Santiago y Mendieta; Guardiola-Rivera, Oscar y Millán de Benavides, Carmen. *Pensar en los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Bogotá. CEJA, 1999.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima. Editorial Horizonte. 1994.

Dijk, Teun Adrianus van. *La multidisciplinaridad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad*. Gedisa. 2003.

Dijk, Teun Adrianus van. *Estructuras y funcionamiento del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. México. siglo XXI Ediciones,1980.

---, *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*. Barcelona. Paidós Ediciones, 1983.

---, *Texto y Contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid. Tercera edición. Ediciones Cátedra. 1988.

Fanon, Franz. “The Fact of Blackness”. En, Patrick Williams and Laura Chrisman (Eds.) *Colonial Discourse and Postcolonial Theory. A Reader*. Columbia University Press. New York. 1994.

- Gnecco, Cristóbal y Zambrano, Marta (editores), *Memorias hegemónicas, memorias disidentes. El pasado como política de la historia*. Introducción, Cap. 1. Instituto Colombiano de Antropología e Historia / Universidad del Cauca, Bogotá, 2000.
- Mignolo, Walter. *Entre el canon y el corpus*. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina. (En Nuevo Texto Crítico. Vol.VII. Números 14-15, Julio 1994 a Junio 1995).
- Ong, Walter J. s.J. *Oralidad y escritura tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica. 1987.
- Payne, Michael. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Editorial Paidós. 2002.
- Rincón, Carlos. *El cambio en la noción de literatura*. Bogotá. Biblioteca Colombiana de Cultura. 1978.
- Said, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Anagrama. Barcelona. 1996.
- Said, Edward, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978.
- Spivak, Gayatri. "Can the subaltern speak?. Speculations on widow sacrifice". *Revista Wedge*, Números 7/8. 1985. También, *In Other Worlds, Essays in Cultural Politics*. London, Methuen, 1987.
- Dijk, Teun Adrianus van. *La multidisciplinaridad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad*. Gedisa. 2003.
- Dijk, Teun Adrianus van. *Estructuras y funcionamiento del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. México. siglo XXI Ediciones, 1980.
- , *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*. Barcelona. Paidós Ediciones, 1983.
- , *Texto y Contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid. Tercera edición. Ediciones Cátedra. 1988.

