



**Francisco "Pacho" Rada intérprete de lo cotidiano y cronista de la juglaría.
Análisis de los cantos de un juglar vallenato a partir de las teorías de la crónica periodística**

Antonio José Rodríguez Marengo

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Periodismo

Asesora

Diana Milena Ramírez Hoyos, Magíster (MSc) en Mercadeo

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Maestría en Periodismo
Medellín, Antioquia, Colombia
2023

Cita	(Rodríguez Marengo, 2023)
Referencia	Rodríguez Marengo, A.J, (2023). <i>Francisco “Pacho” Rada interprete de lo cotidiano y cronista de la juglaría. Análisis de los cantos de un juglar a partir de las teorías de la crónica periodística.</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Maestría en Periodismo, Cohorte I.

Línea de investigación: El reportaje como metodología.



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

Dedicado a los rústicos heraldos, cantores y contadores de historias quienes con sus primigenias obras dejaron un legado digno de admirar y analizar, al viejo “Pacho” Rada y a los músicos comunicadores de las noticias pueblerinas, de las crónicas cantadas. A mi familia, que me apoyó y brindó cada palabra de ánimo y entusiasmo para seguir adelante. A la Universidad y su inagotable misión de cambiar vidas a través de la educación, a las maestras y maestros pacientes y generosos. Dedicado a los amigos coincidentes en la siempre cuestionada academia. Dedicado a Andrés Felipe Gallego, amigo de la vida. Dedicado a usted que se tomó el tiempo para venir a leer como la pasión se convierte en propuesta académica.

Agradecimientos

Agradezco a todas las personas que generosamente compartieron su opinión, concepto y conocimiento para el desarrollo de esta investigación. Músicos, cronistas, periodistas, académicos, gestores culturales. Agradezco al profesor Raúl Osorio por su tenaz insistencia, a la profesora Diana Ramírez Hoyos por sus precisas palabras y a la vida y sus azares que hoy me tienen aquí, alcanzando un objetivo.

Tabla de contenido

Resumen	5
Capítulo 1. Introducción.....	7
1.1 El país de las historias cantadas	8
1.2 El vallenato.....	12
1.3 Características de los cantos vallenatos	14
1.4 Rumores de viejas voces	18
1.5 Las parrandas.....	20
CAPÍTULO 2.....	21
Los cantos de “Pacho”: Testimonios de trashumancia, obras de un contador y cantador de historias. Radiografías sonoras.....	21
2.1 La tragedia como inspiración	24
2.2 La crónica de unas compuertas a medio hacer	27
2.3 El muerto no era él	30
2.4 Interpretando la cotidianidad.....	33
CAPITULO 3. Los cronistas y el juglar.....	38
4. CONCLUSIONES	54
Referencias bibliográficas	56

Resumen

La presente reflexión académica se acerca a la obra musical del juglar vallenato Francisco “Pacho” Rada Batista, quien a partir de una habilidad innata mediana por la oralidad y mucho ingenio elaboró cantos en los que la interpretación de la realidad fue clave para generar un fuerte lazo de identificación entre el autor, la obra y los habitantes de los municipios de Ariaguani (El Difícil) y Plato en el departamento del Magdalena (Colombia), poblaciones en las que habitó el juglar durante parte de su vida. *La quema de El Difícil, la muerte de Pacho y las compuertas del playón*, cantos creados e interpretados por Rada durante la segunda mitad del siglo XX, fueron los escogidos para desarrollar el análisis de contenido, selección hecha a partir de criterios como su estructura, los motivos narrados, la inclusión de personajes reales y descripción de acciones y lugares verosímiles. En el análisis de las canciones de Rada se pretende también establecer puntos de encuentro entre estas y la crónica periodística teniendo en cuenta las teorías que versan sobre este género periodístico y el diálogo con cronistas en ejercicio, reporteros y académicos dedicados al estudio de la crónica. Finalmente se evidencia como los cantos de “Pacho” Rada se convirtieron en crónicas cantadas eternizadas en la memoria de quienes las escucharon y cantaron, un acto relevante en la preservación de la memoria de unos pueblos donde para aquel entonces, la historia no se registraba o archivaba.

Palabras clave: crónica, vallenato, juglar, cronista, periodismo, oralidad, caribe.

Abstrac

The present academic reflection approaches the musical work of the vallenato minstrel Francisco "Pacho" Rada Batista, who, based on a medium innate ability for orality and a lot of ingenuity, elaborated songs in which the interpretation of reality was key to generating a strong identification link between the author, the work and the inhabitants of the municipalities of Ariaguani (El Difícil) and Plato in the department of Magdalena (Colombia), populations in which the minstrel lived for part of his life. The burning of El Difícil, the death of Pacho and the floodgates of the beach, songs created and performed by Rada during the second half of the 20th century, were chosen to develop the content analysis, a selection made based on criteria such as its structure, the narrated motives, the inclusion of real characters and description of plausible actions and places. In the analysis of Rada's songs, it is also intended to establish meeting points between them and the journalistic chronicle, taking into account the theories that deal with this journalistic genre and the dialogue with practicing chroniclers, reporters and academics dedicated to the study of the chronicle. Finally, it is evident how the songs of "Pacho" Rada became sung chronicles eternalized in the memory of those who listened and sang them, a relevant act in the preservation of the memory of some towns where, at that time, history was not recorded or recorded. filed.

Keywords: chronicle, vallenato, minstrel, chronicler, journalism, orality, Caribbean.

Capítulo 1. Introducción

Esta investigación se enfocó en analizar, a la luz de las teorías de la crónica periodística, los cantos del juglar vallenato Francisco “Pacho” Rada Batista (1907), exponente de la segunda generación de acordeoneros nacidos entre 1890 y 1920, que marcaron una época en la música tradicional vallenata (Gutiérrez, 1992). Al mismo tiempo, Rada integró el grupo de juglares de la denominada *Escuela Ribereña*, con epicentro en el municipio de Plato, departamento de Magdalena.

El análisis pretendió evidenciar, en la obra de Rada, atributos también presentes en las crónicas periodísticas. Además, buscó plantear cómo el juglar, en su trashumancia entre los pueblos Plato y Ariguaní (el Difícil), Magdalena, desarrolló acciones de reportería y observación necesarias para la obtención de información plasmada luego en sus cantos. Estos, a su vez, se convertían en crónicas cantadas de noticias y hechos cargados de significado para las comunidades que los escuchaban en medio de las parrandas. A partir de una revisión bibliográfica acerca de la crónica como género y el diálogo en profundidad con cronistas, reporteros y estudiosos de la crónica, se dilucidaron las razones de emparentar las composiciones de Rada con uno de los géneros más representativos del periodismo narrativo.

Por otro lado, con habitantes de los pueblos que sirvieron de escenarios para las correrías de Rada y con músicos, conocedores de la obra de Rada, se indagó sobre cómo estas canciones, con el paso de los años, se anexaron a la narrativa histórica y un facto identitario de las comunidades.

Así pues, es coherente buscar puntos de encuentro entre la narrativa juglaresca de la primera mitad del siglo XX en el Caribe colombiano y la crónica periodística. Lo anterior debido a que la primera permitió narrar las vivencias de los pueblos y sus habitantes desde la oralidad, dejando registro de una parte de la historia, una función que también cumple la crónica.

Así, la comparación no solo se refiere al contenido de las obras creadas por los juglares vallenatos, sino que también se tuvo en cuenta la similitud entre juglares y cronistas como

individuos contadores de historias. Para el caso que nos atañe, nos enfocaremos en la obra musical del maestro Francisco “Pacho” Rada Batista.

Como resultado de las pesquisas realizadas, se produjo una reflexión académica que gira en torno a aspectos relevantes en la obra del juglar Francisco Rada como la oralidad, su cercanía con la crónica periodística y su representatividad en la música tradicional vallenata; dicha reflexión se complementa con un reportaje sonoro de 40 minutos de duración. Esto, de acuerdo con las premisas que enmarcan los objetivos de la Maestría en Periodismo, es decir, desarrollar una propuesta teórica y epistemológica, replanteando la falsa pero extendida escisión entre saberes aplicados o prácticos y saberes teóricos. Por eso, el producto, como consecuencia de un proceso de investigación, responde a una interdependencia entre este y el conocimiento surgido de los productos investigativos.

Muchos de los cantos de “Pacho” Rada no se grabaron, pero se convirtieron en radiografías sonoras de carácter social, dando cuenta de una fase de la historia que merece ser registrada, además de sistematizada. El análisis propuesto, a la luz de las teorías de la crónica periodística, pondera la relevancia de estos mensajes cantados, en tanto se convirtieron en piezas comunicativas que ayudaron a registrar las tradiciones y los modos de vida de los habitantes de Plato y Ariguaní.

Tal apreciación es ratificada en lo expuesto por Donado (2003), quien atribuye a los cantos vallenatos interpretados por los juglares una estrecha relación con los comienzos de la crónica oral popular, ya que rescata la experiencia vivida en las narrativas que integran la tradición oral:

En la Edad Media, la épica española y el Cantar de Mio Cid se pueden considerar crónicas periodísticas. Los juglares medievales, al igual que los juglares vallenatos del siglo pasado, iban de pueblo en pueblo, llevando noticias a través de los cantos en una especie de crónica musical. (Said, R., 2001, como se citó en Donado, 2003, p. 50)

1.1 El país de las historias cantadas

Colombia, es un país ubicado al Norte de América del Sur, donde las historias no solo han sido contadas por los oradores, escritores, cronistas y periodistas. En este país, las historias no solo se han leído en los libros y periódicos o escuchado en la radio y la televisión. Allí, las historias a veces se convierten en crónicas, y no solo se han escrito. Las crónicas también han sido cantadas por los juglares vallenatos, hombres que habitan la región Caribe y que se caracterizan por interpretar obras cargadas de referentes cotidianos: la naturaleza, los fenómenos climáticos, el amor correspondido y las desavenencias con los amigos, entre otros. Esto arroja como resultado una suerte de crónicas cantadas, eternizadas por el tránsito oral que hicieron de generación en generación.

Los juglares vallenatos fueron quienes a finales del siglo XIX y principios del XX transformaron en cantos las vivencias de pequeños poblados del Caribe colombiano. Con ellos se consolidó una manifestación cultural, basada en la oralidad que, sin proponérselo, comenzó a cumplir una función integradora dentro de la sociedad, toda vez que ellos desarrollaban labores comunicativas del acontecer. Fungían como cronistas para mantener informados a los habitantes de los pueblos sobre los hechos sucedidos en toda la comarca, al tiempo que estimulaba la unificación de un folclor como elemento identitario para una región predominantemente rural.

La presencia de una juglaría campesina, además de los cantos populares asociados a las labores rurales, permiten suponer que la tradición oral forma parte de los elementos fundacionales del vallenato. Por supuesto que los primeros cantores eran analfabetos, por lo que el vehículo para trascender sus mitos, leyendas, anécdotas, historias personales y ajenas era el relato oral (intergeneracional y descendente) y los cantos populares (Urango, 2008, p. 31).

“La vida en sí misma es un canto”, debieron pensar los juglares, quienes con su acordeón al pecho y sus piernas cruzadas sobre el lomo del burro que los llevaba de pueblo en pueblo, de vereda en vereda y de parranda en parranda, contemplaban una realidad cargada de emociones y sentimientos para luego ser contada y cantada.

Y eso hizo Francisco “Pacho” Rada Batista, campesino y músico, heredero de un rústico linaje musical integrado, entre otros, por su padre, Alberto Rada Ballesta, representante de la

escuela primitiva de la música de acordeón, de la que también hicieron parte Ángel Paso, Cristóbal Paso, Abraham José Núñez, Juan Tapias, Ventura Díaz y Manuel Medina (Gutiérrez, 1992, p. 635).

Rada Batista integró una generación de músicos forjada más allá del pentagrama y de los discos. Contemplar, analizar, componer y, luego, al llegar a su destino, contar y cantar, a eso se dedicaban los juglares; hombres trashumantes, habitantes del Caribe colombiano, que alcanzaron el estatus de leyenda hasta convertirse incluso en personajes de la literatura.

Gabriel García Márquez, en su novela *Cien años de soledad*, los describió como contadores de noticias que relataban con detalles los hechos ocurridos en toda la comarca:

Meses después volvió Francisco el Hombre, un anciano trotamundos de casi 200 años que pasaba con frecuencia por Macondo divulgando las canciones compuestas por el mismo. En ellas, Francisco el Hombre relataba con detalles minuciosos las noticias ocurridas en los pueblos de su itinerario, desde Manaure hasta los confines de la ciénaga, de modo que si alguien tenía un recado que mandar o un acontecimiento que divulgar le pagaba dos centavos para que lo incluyera en su repertorio. (García Márquez, 2007, p. 64).

El ejercicio narrativo realizado por “Pacho” Rada, durante su vida juglaresca, devino en la conformación de un catálogo de obras musicales que, como menciona el escritor e investigador Robert Benítez Picalúa, “terminaron siendo verdaderos relatos alimentados de anécdotas surgidas en aquel mundo de la parranda como escenario donde se conjugan, hoy se da con menos frecuencia, valores propios del Ser Caribe” (Benítez, 2019, p. 38).

Los escenarios referidos por Benítez se pueden ubicar en pueblos como Plato y Ariguani (el Difícil), poblaciones del Magdalena Grande, región en la que se generaba la atmosfera ideal

para que la música vallenata transitara entre la sabana y el valle.¹ Se trata de pueblos mágicos bañados por un río y, según refiere la leyenda, en estos retozaba un ser mitad hombre y mitad caimán. Así de increíble y cierto era el Magdalena de los juglares.

Plato podría ser el Macondo de García Márquez o Macondo podría ser Plato. La delgada línea del realismo mágico trazada por el Nobel se asemeja a la que trazaron los juglares en sus cantos. En Plato, Magdalena, nació “Pacho” Rada el 17 de mayo de 1907. La Vereda los Venadillos acogió el nacimiento de quien años más tarde se convertiría en el rey del son, uno de los cuatro aires de la música vallenata. Más adelante tendremos la oportunidad de explicar sus características musicales.

Rada aprendió a tocar el acordeón a escondidas de sus padres y recorrió, como lo hizo Francisco el Hombre en *Cien años de soledad* (2007), los caminos que unían a los pueblos. En el caso de “Pacho”, su trasegar lo llevó muchas veces entre Plato y Ariaguani (el Difícil), entonando con su voz y acompañado con su acordeón historias sobre protagonistas habitantes de estos pueblos. En otras palabras, contaba y cantaba cómo vivían, qué hacían, qué los alegraba y qué los entristecía, ejerciendo como cronista que dejaba registro de las realidades pueblerinas. Como a Francisco el Hombre, a “Pacho” todo el pueblo iba a escucharlo para saber qué había pasado, quién se había muerto, quién había nacido, qué tan abundante resultó ser la cosecha, quién tenía amores nuevos. En resumen, la vida de los pueblos y lo que ocurría con ella era la noticia y las noticias se convertían en crónicas.

Hasta muy entrada la segunda mitad del siglo XX, Ariaguani (el Difícil) era un corregimiento de Plato. Esto generó entre los habitantes de estos territorios una cercanía que trascendía los límites políticos y geográficos. Precisamente, esta vecindad permitió a Francisco Rada establecer un

¹ Históricamente, se han destacado tres corrientes en el ámbito vallenato: la sabanera (Sucre, Córdoba), la vallenata (Cesar, Guajira), y la bajera (Magdalena); en esta última se ubican los municipios de Plato y Ariaguani (el Difícil).

tránsito natural que fortaleció su rol de reportero trashumante e intérprete de realidades. Casi un siglo ha transcurrido desde aquellos tiempos en que los juglares como Rada eran el centro de los corrillos. Con acordeón al pecho y a todo pulmón, interpretaban cantos que no eran otra cosa que crónicas de hechos ocurridos en los pueblos circunvecinos.

Narraciones orales que alimentaban la curiosidad y la necesidad de saber de los pueblerinos, quienes en recompensa atendían a estos comunicadores con verbenas² repletas de comida y licor. Así unificaban, como lo explica Zapata Olivella (2010), “el sentimiento popular de unas regiones y otras, asomadas en el relato del acordeonero y su acordeón” (p. 146).

1.2 El vallenato

De acuerdo con Camus y Mansilla (2008), citados por Alvarado (2013): “La música es una de las expresiones creativas más íntimas del ser, ya que forma parte del quehacer cotidiano” (p. 1). Es uno de los rituales más antiguos practicado por la especie humana, tan antiguo que se desconoce con exactitud cómo y por qué el hombre comenzó a desarrollarlo. Lo que sí está claro, y así lo documenta Hormigos (2012), es que “la música es un medio para percibir el mundo y un potente instrumento de conocimiento. No hay vida cotidiana sin música” (p. 76). La música posee la denominada capacidad de asumir un rol protagónico en una gran variedad de situaciones acaecidas en sociedad. Por ejemplo, Elliot (1995), reseñado por Alvarado (2013), destaca que la música “sirve de acompañamiento en celebraciones e incluso, se utiliza para invocar dioses. En este sentido, sirve como vehículo para comunicar creencias, valores y formas de comportamientos” (p. 2).

Es necesario contemplar esta última afirmación, toda vez que da pie para introducirnos a la música vallenata tradicional (música de acordeón o vallenato), expresión originada en el Caribe colombiano y que, a lo largo del último siglo, “ha sido utilizada por diversos grupos sociales como herramienta identitaria, en diversas geografías y temporalidades. Ha debido transformarse, cambiar parte de sus elementos constitutivos en el proceso de eugenesia cultural al que se ve sometida” (Blanco, 2005).

² Se trata de celebraciones que, generalmente, se realizan en los patios de las casas, amenizadas por músicos o conjuntos musicales. El encuentro festivo se acompaña de licor y comida, y se acostumbra a extenderse en el tiempo hasta altas horas de la madrugada.

La música vallenata de las parrillas de programación de las emisoras y canales actuales de televisión colombianos, tal cual como la conocemos, escuchamos y disfrutamos tiene su origen en “los cantos de vaquería y los cantos responsoriales de los campesinos y esclavos negros durante el período colonial, en las músicas de gaitas y maracas y las expresiones dancísticas de los indígenas nativos de la costa Caribe colombiana” (Ministerio de Cultura, 2013).

Es pertinente aclarar que, al referirnos a los orígenes de la música vallenata no se podrá atribuir la invención o creación de todo un folclor a un sujeto. Individualizar acciones que propiciaron la aparición y consolidación de una expresión colectiva es, ante todo, arbitrario. Es necesario reconocer, entonces, que la música vallenata es el resultado de “una compleja evolución musical regional a gran escala, en la que confluyeron elementos de expresión popular como los cantos de vaquería, las décimas españolas, la poesía campesina y las celebraciones negroides, que comprenden toda la costa Norte de Colombia” (de León Espitia, 2010, p. 11). A propósito de la confluencia de elementos, esta se explica cuando se reseña el origen multiétnico del vallenato. Es decir, una triada conformada por el acordeón europeo, la guacharaca indígena y la caja o tambor africano:

Nuestras músicas primigenias surgen así del resultado de procesos del sincretismo de las expresiones folclóricas originales, desarrollados e hibridados durante los últimos 300 años en las provincias del Caribe colombiano y en algunos otros sectores rurales de la región Caribe colombiana. Son el resultado evolutivo de la unión de textos literarios versificados y rimados, elaborados en idioma castellano, utilizados para contar cantando historias, leyendas, rebeldías y sentimientos, ambientados con música, ritmos e instrumentos musicales que provienen de las raíces históricas de la América aborígen, de África y España. (Mincultura, 2013, p. 35).

Durante su proceso evolutivo la música vallenata ha sido objeto de la incorporación de múltiples instrumentos, unos llegaron para reemplazar y otros para complementar la sonoridad de una expresión musical en constante cambio. Hace más de un siglo, por ejemplo, la guitarra y el acordeón reemplazaron a la gaita (Massiris, 2016).

No obstante, y pese al dinamismo generado por los nuevos sonidos, el acordeón asumió un rol protagónico de manera paulatina. Según Gutiérrez (2015) “durante muchos años los primeros acordeoneros interpretaron aires europeos; poco a poco se fue descubriendo que el acordeón era apto para interpretar la música local, y fue ingresando a la trifenía mencionada”. A partir de la década del 70 se han incorporado nuevos instrumentos como el bajo electrónico, el bombardino y trombón. El acordeón, como instrumento, llegó para hacer parte de una expresión folclórica basada en el canto. Su adaptación propició elementos para la construcción de nuevas formas musicales que enriquecieron la ya conocida música vallenata.

La música vallenata es un género en constante evolución, generando discusiones acerca de qué tanto los sonidos actuales reflejan los principios de una expresión nacida como reflejo de las tradiciones y la cotidianidad. Dicha discusión es necesario abordarla, pero no será traída a colación para el caso de esta investigación.

1.3 Características de los cantos vallenatos

La región Caribe colombiana es en sí misma una inspiración. Extensas llanuras, valles floridos, desiertos y una vecindad eterna con el mar. Los ríos descendientes de las montañas hacen de esta zona, ubicada al Norte de la República de Colombia, un lugar donde la realidad mágica se compara con la imaginación. Era inevitable que esta región viera brotar de sus entrañas a quienes hicieron de su canto una manera de contar la vida: los juglares. “El canto vallenato siempre ha sido narrativo, precisamente por haber sido en épocas pasadas el único medio de plasmar los acontecimientos para la posteridad” (Gutiérrez, 1992, p. 346).

A la narración apelaron juglares como Rada Batista. Sin pretensiones hedónicas, y por el contrario, con mucha sencillez, relató sucesos ocurridos ante sus ojos, pero también a partir de oídas de historias ocurridas en los pueblos, veredas, fincas y caminos que recorría habitualmente cumpliendo con sus labores como trabajador de la tierra.

Estas narraciones hechas canciones hacen parte de lo que se conoce como el vallenato primitivo, interpretado por seres ágrafos con toda la picardía o la ternura que los caracterizaba a ellos y a la región. En pueblos donde la historia no se registraba o archivaba, los juglares la cantaban y la eternizaban en la memoria de quienes acompañaban con palmas mientras las repetían. Historias sin exceso de adjetivos, ni temáticas rebuscadas, pero muy emparentadas con la realidad y la cotidianidad.

Dichas canciones, según Oñate (2011), estaban cargadas de anáforas³ y reduplicaciones,⁴ figuras retóricas que permitían al juglar “fijar la letra de las canciones en la memoria de quienes las escuchaban” al tiempo que se convertían en evocaciones de hechos ocurridos. Con el paso de los años, las personas recuerdan estos sucesos una y otra vez al cantar las canciones. No solo es cantar, es recordar los hechos que motivaron la composición de ese canto. Por ejemplo, los versos de la canción *Alicia Adorada*, con autoría de Juacho Polo Valencia, interpretada por Alejandro Durán, se inspiraron en el fallecimiento de quien fuera la esposa de Polo Valencia:

Se murió mi compañera, ¡que tristeza!
Alicia mi compañera, ¡que dolor!
Alicia mi compañera
Qué tristeza
Alicia mi compañera
Qué dolor



Figura 1. Código QR de la canción *Alicia adorada* (Polo, Alicia Dorada, 1942).

Es común la utilización de las anáforas en los cantos primigenios de los juglares. En la canción *Levántate María*, del juglar Francisco “Pacho” Rada, compuesta e interpretada a ritmo de

³ Figura retórica de construcción que consiste en la repetición de una o varias palabras al principio de una serie de versos u oraciones.

⁴ Figura retórica de construcción que consiste en la repetición consecutiva de una o varias palabras en la misma oración o en el mismo verso.

son, la expresión con la que se hace el llamado a su compañera siempre se menciona por el autor al inicio de los versos.

Al ama...al amanecer del día
Ya las cinco... y a las cinco e la mañana
Levántate María
Ay ay levántate María
yo te llamo yo te llamo es con empeño
Ay ay levántate María
yo te llamo yo te llamo es con empeño
Ven acá ven acá querida mía
ven acá deja la cama y el sueño
Que Francisco, que Francisco es quien te llama



Figura 2. Código QR de la canción *Levántate María* (Rada, 1937).

Ya en el caso de las reduplicaciones, la canción *Altos del Rosario*, escrita e interpretada por Alejandro Durán, muestra cómo la reiteración de una acción en un mismo verso constituía otra de las características presente en la obra de los juglares.

Lloraban los muchachos
Lloraban los muchachos
Lloraban los muchachos
Al ver mi despedida
Yo salí del alto
Yo salí del alto
Yo salí del alto
En la algeria María



Figura 3. Código QR de la canción *Altos del Rosario* (Durán, 1952).

Al hablar de las características de las canciones que conforman el folclor vallenato se requiere detenerse también en los cuatro ritmos o aires en los que son interpretadas. Inicialmente, se pueden diferenciar o clasificar por las sensaciones que generan en las audiencias. El ritmo del *son*, por ejemplo, lleva implícito un lamento, un dolor, expresado a través de un ritmo lento y cadencioso, marcado por los bajos del acordeón, semejante al paso del que va sin afán o incluso sin un rumbo definido.

Por otro lado, opuesta al *son* está la *puya*, vertiginosa, audaz y elocuente; impulsada por los pitos del acordeón, el rasgar frenético de la guacharaca y el golpeteo incesante de la caja. Se erige como el aire que más invita al baile a quienes lo escuchan. También, navegando entre aguas tibias se encuentra el *merengue*, que por momentos quiere ser *puya*, pero en su práctica no se atreve, es alegre y cadencioso. Finalmente, está el *paseo*, aire preferido por la mayoría de los intérpretes y compositores, un ritmo equilibrado y dispuesto a permitir el lucimiento de cantantes e instrumentistas.

Pero volvamos al *son*, que para esta investigación merece un apartado especial, toda vez que este aire resultó escogido por Pacho Rada para interpretar sus canciones. A propósito del *son*, el investigador Tomás Darío Gutiérrez (1992) ubica los antecedentes de este ritmo vallenato en la amalgama generada entre los tambores negroides y las flautas indígenas.

Antes, los ribereños entonaban unos cantos bonitos y extraños, de melodía casi siempre nostálgica, que no eran más que sones con un compás no muy definido. Allí estaban sin duda la nostalgia del negro y del indio, antes interpretada y cantada bajo el marco

instrumental del zambaje vallenato; como en las otras escuelas, llegó el acordeón para reestructurar la melodía de los cantares para siempre. (Gutiérrez, 1992, p. 451).

De esa fuente bebió el juglar vallenato quien, en albores del siglo XX, siendo apenas un niño escuchaba en las parrandas los cantos de Sebastián Guerra, integrante de la “Escuela Negroide”, según Gutiérrez (1992).

Los versos y las canciones entonados por los juglares en las parrandas y fiestas, –en muchas ocasiones con escenarios dispuestos en los patios de las casas de los pueblos del Caribe colombiano–, eran escuchados, aprendidos y repetidos por los parranderos fieles. Estas personas, al igual que los contadores de historias cantadas, en su mayoría no sabían leer y escribir. Por lo anterior, era la oralidad el método que primaba en la transmisión de una tradición heredada de generación en generación. Las gestas y correrías de los juglares, al igual que sus composiciones, se perpetuaban en el tiempo afincados en un ejercicio oral que rebasaba la voluntad de las personas.

1.4 Rumores de viejas voces

La oralidad, como lo plantea Rodríguez (2015), “ha sido la manifestación primaria de comunicación entre los hombres, convirtiéndose en una necesidad indispensable para la vida, lo que permitió que se desarrollara a partir de las necesidades y las relaciones que se establecían en la sociedad” (p. 1).

Se manifiesta a través de los cantos de alabanzas, las poesías, los cuentos y leyendas que expresaban las tradiciones y costumbres, además de constituir las formas de educar al individuo dentro y para su comunidad. Al referirse a la importancia que tiene para los seres humanos la oralidad, agrega Rodríguez (2015):

El mundo de lo oral merece ser apreciado por su estrecha relación con las actitudes, acciones, relaciones más consustanciales del ser humano, como lo propio de él. La oralidad encierra desde la palabra, como reguladora ética de los grupos humanos, hasta los matices de las expresiones, sus relaciones con los sentimientos, acciones, costumbres de los

individuos, donde no se puede perder de vista los fenómenos de transmisión- apropiación, recepción- voz silencio, gestos, ritmo, aspectos que no han sido estudiados por muchas disciplinas. (p. 1)

En el campo de la juglaría, la oralidad podría asumirse como una dimensión donde la información emitida estimula en los receptores reacciones como la de multiplicar el mensaje, en este caso, a través del canto. Quienes escuchan por primera vez la obra musical se apropian de ella, en tanto se sienten identificados y la cantan una y otra vez: en las parrandas, mientras trabajan, etc. Se trata de una práctica que encaja dentro de la categoría creada por Sébillot “la *literatura oral* que caracteriza ciertas prácticas verbales populares cuya reproducción y difusión se basa no en el documento escrito, sino en la memoria de la colectividad” (Lienhard, 1994, p. 371).

Sébillot sostuvo que la literatura oral comprendía aquello que, para el pueblo que no lee, remplazaba las producciones literarias. Por su parte, Ong (1982) destacó la palabra como elemento clave en el ejercicio oral, toda vez que esta:

Proviene del interior humano y hace que los seres humanos se comuniquen entre sí como interiores conscientes, como personas, la palabra hablada hace que los seres humanos formen grupos estrechamente unidos. Cuando un orador se dirige a un público, los oyentes por lo regular forman una unidad, entre sí y con el orador. (1982, p. 16)

En este sentido, los juglares vallenatos, como Francisco “Pacho” Rada Batista, se pueden catalogar como agentes activos y ejemplo de la oralidad como acción integradora, en este caso, mediado por mensajes cantados. Así, se constituyen como reporteros de realidades, convirtiéndose en interpretes de una cotidianidad mediada por su capacidad de observación y escucha, desarrollada en sus faenas de pueblo en pueblo.

En estos recorridos, además de escuchar historias y observar sucesos, también contemplaban los fenómenos naturales ocurridos a su alrededor, como elementos convertidos en fuente inagotable no solo de inspiración, sino de contexto cuando de cantar una historia se trataba.

En ese momento la capacidad de síntesis hacía su aparición para hilvanar lo que podría ser un extenso en relato en unas cuantas líneas, que conformaban los versos de una crónica cantada.

Esta interpretación, de acuerdo con Osorio (2017), se basa en la historia de los seres humanos que “viven en la oralidad y expresan para el otro las necesidades propias de las experiencias vividas. Es el taller metodológico de la narrativa comprensiva, caminos de los sabios anónimos, experimentadores de la ensayística comunicativa llamada periodismo” (p. 47).

1.5 Las parrandas

El escenario más expedito que encontraron los músicos vallenatos para compartir en torno a las historias cantadas es lo que se denomina las parrandas vallenatas. Un encuentro de amigos que propicia la integración y donde la música es la protagonista. En las parrandas es común que se sirva comida en abundancia, al tiempo que se generan diálogos acerca de la temática de las canciones; también se habla de la actualidad de la región y sus habitantes.

Un referente anterior a la Parranda vallenata se encuentra en las cumbiambas o merengues, reuniones festivas amenizadas por un conjunto organológico chimila de gaita o flauta, tambor y guacharaca, alrededor del cual la gente bailaba y donde el ritmo más interpretado, bailado y cantado era el de la tambora. (Moreno, 2010, p. 26)

En la parranda vallenata tradicional, los encargados de amenizar y complacer a los invitados son los integrantes del conjunto vallenato, conformado por acordeón, caja y guacharaca. Durante la actuación de los artistas es necesario que los participantes en la parranda guarden silencio en señal de respeto. La parranda sirve también como plataforma donde se ponen a prueba “cantos, cantores, acordeoneros y verseadores y en donde se van cultivando, puliendo y cosechando los mejores exponentes de la música vallenata tradicional, a tal punto, que podemos afirmar que, si el vallenato fuese una religión, la parranda sería su eucaristía” (Mincultura, 2013, p. 56).

Las parrandas se convierten en un ritual donde se venera la amistad y allí la música es el catalizador de las emociones. En las parrandas, la nostalgia se mitiga con la melodía del acordeón

y el abrazo de un amigo, el ritmo de la caja que impone el paso para celebrar la vida y el carraspeo de la guacharaca, que impone la cadencia de los aplausos, los cuales acompañan las canciones y reconocen el virtuosismo de los músicos mensajeros de realidades. Las parrandas, descritas por el mismísimo “Pacho” Rada, se iniciaban en las cantinas de los pueblos:

No existía pueblo que no contara con varias cantinas. Era una necesidad, porque allí se llegaba a beber y a iniciar parrandas. Como en esa época no existía la radio y mucho menos las victrolas y radiolas, era costumbre que en las cantinas hubiese siempre un acordeón y así los músicos no estaban obligados a viajar con el instrumento. Las cantinas se peleaban a los músicos, porque antes de sentarse a tomar en alguna, la gente averiguaba en cuál había música en vivo para irse a beber allí. (Stevenson, 2003, p. 55)

Plato y Ariguaní (el Difícil) acogieron innumerables parrandas en las que “Pacho” Rada forjó, en torno a su manera de interpretar el acordeón, una figura que rayaba en la leyenda. Hombre, cantos y música: historias cantadas y eternizadas en la oralidad.

CAPÍTULO 2.

Los cantos de “Pacho”: Testimonios de trashumancia, obras de un contador y cantador de historias. Radiografías sonoras

A continuación, nos dedicaremos a analizar las letras de tres de los cantos vallenatos compuestos por Francisco “Pacho” Rada que asociamos directamente con las características de la crónica periodística. La selección se hizo a partir de los datos sobre la discografía del juglar registrada en páginas especializadas en música vallenata como elvallenato.com y elvallenato.net al tiempo que se rastrearon las pistas de audio alojadas en sitios web como Youtube, y plataformas musicales como Deezer y Spotify. También se incluyó en el análisis las obras inéditas del maestro

Rada incluidas en el trabajo discográfico *Levántate María* producido por Benítez (2019) y con el que se rinde homenaje al juglar.

En total se abordaron inicialmente unas 35 canciones aproximadamente, de las cuales se escogieron 15, teniendo en cuenta aspectos como la temática general de la canción: desamor, piquería (contestación), conquista y declaración amorosa, y reconstrucción de hechos. Adicional a esto, se hizo un énfasis en los motivos de inspiración, tales como: respuesta a supuestos señalamientos de ser una persona aislada y algo huraña, narrar la tristeza y el dolor por la separación de su pareja e hijos, y narrar de manera cronológica los hechos suscitados a raíz de la noticia de su supuesta muerte en 1968.

Otros aspectos definidos para la selección de los cantos buscaron conocer si en estos se describían escenarios que se pudieran ubicar geográficamente y de los que se tuvieran referencias precisas. De igual manera, si en las canciones se mencionaba a personajes con nombres propios.

Así pues, se pudo establecer que los cantos: *Las compuertas del playón*, *La muerte de Pacho* y *La quema de El Difícil*, compuestos por Rada durante la segunda mitad del siglo XX, eran las obras que guardaban un parentesco con la crónica periodística, susceptible de ser analizado de manera detallada, toda vez que, según Donado (2003), la crónica:

Narra hechos a través de la subjetividad. Colorea, cuenta y permite la apreciación del periodista. Funde relato y comentario en una misma frase (tinte personal). El cronista valora el hecho al tiempo que relata. Explica los hechos. Presenta juicios orientadores acerca de los sucesos que describe. (p. 22).

En este caso, en los cantos de “Pacho” Rada y las crónicas periodísticas versan aspectos comunes apreciables y analizables a partir de las teorías y las experiencias de quienes narran historias. Francisco “Pacho” Rada demostró, desde muy niño, una capacidad diferente en el arte de la música. Con tan solo 7 años, y nada más que escuchando, aprendió a hilar las primeras notas en el acordeón; a los 19 años ya tenía la capacidad de enfrentar a otros músicos de la región en sendas

piqueras.⁵ Entre los 20 y 30 años afinó los detalles necesarios para convertirse en eximio ejecutante del son. A partir de ahí se consolidó como un referente para acordeoneros y juglares que viajaban días enteros solo para nutrirse de la fuente musical que representaba “Pacho” (Benítez, 2019).

Sus composiciones las realizaba basado en sus observaciones, en los cuentos que se referían en las parrandas y a partir de los rumores de viejas voces que escuchaba durante sus correrías entre Plato y Ariguaní (el Difícil).⁶ Por supuesto, sus cantos también se convirtieron en declaraciones de amor, en su mayoría de las veces, correspondido.

Los cantos compuestos e interpretados por Rada significan el resultado de un ejercicio prístino de estructuración de ideas y construcciones literarias, expresadas de manera oral y espontánea, debido a que no era común en los juglares campesinos de la época desarrollar la capacidad de escribir.

Parte de las historias de Plato y de Ariguaní quedaron plasmadas en sus cantos, crónicas cantadas que se pueden entender como un registro de la vida agotada, atendiendo a la definición de la crónica periodística que hace Donado (2003) “es lo que queda de lo vivido; testimonio de una vida, documento de toda una época; trabajo de juglares” (p. 21). Testimonios de vida, en eso se convirtieron algunas de las canciones de Francisco “Pacho” Rada Batista.

Pero ¿de qué hablaban y qué narraban los cantos de “Pacho” Rada? ¿Por qué afirmamos que son testimonios de trashumancia y obras de un contador y cantador de historias, de un juglar-cronista?⁷

⁵ Enfrentamientos musicales entre acordeoneros, sucedidas en los principales pueblos de la región. Como referencia está el afamado choque musical entre los juglares Emiliano Zuleta Baquero y Lorenzo Morales de donde nació la famosa canción *La gota fría* (Gutiérrez, 1992, p. 614).

⁶ Así lo recuerda Alfonso Armando Amador, docente e investigador, habitante de Plato Magdalena, y quien tuvo la fortuna de escuchar a Pacho Rada interpretar sus canciones durante las parrandas que se organizaban en honor a la llegada del juglar al pueblo (Amador, 2021).

⁷ Durante el proceso de elaboración y divulgación de sus canciones, Francisco “Pacho” Rada llevaba a cabo un ejercicio que se podría denominar como periodístico, toda vez que partía de la observación, la escucha de versiones sobre los hechos ocurridos y la posterior elaboración de una pieza comunicativa, la cual era difundida a través de cantos. Dichos cantos incluían información que, para los habitantes de Plato y Ariguaní, resultaban relevantes en tanto se identificaban con las circunstancias descritas por el autor. Rada como *juglar-cronista* interpretaba los hechos y en sus canciones expresaba, mediado por la subjetividad, la visión propia de estos.

2.1 La tragedia como inspiración

En composiciones como *La quema de El Difícil* (1950), donde Francisco “Pacho” Rada Batista deja registro de una de las mayores emergencias vividas en Ariguaní (El Difícil). A raíz de un voraz incendio que consumió gran parte de las viviendas del pequeño poblado, se hallan pistas para responder esos interrogantes.

En su libro *Levántate María*, Benítez (2019) aporta datos de los hechos que por años han permanecido en la memoria de quienes presenciaron el incontrolable avanzar de las llamas.

Las casas del incipiente caserío que para ese entonces habían sido construidas en palma amarga y bahareque terminaron en cenizas por las infernales llamas casi en su totalidad. Con motivo de la celebración del día de los Santos Reyes en el racho de propiedad de Isaías Hernández y compañera Concepción a quien por cariño llamaban *Poro-Concha*. La señora *Poro-Concha* propietaria del enorme caserón de palma, se disponía a organizar una velación para festejar el día de los Santos Reyes. La brisa veraniega de enero y la sequía serían el combustible ideal para la conflagración que se inició por una chispa que cayó en la palma seca. Las llamas se extendieron por toda la casa y de ahí pasaron a donde los vecinos”. (2019, p. 56)

En este canto, Rada dejó registro para siempre de datos del hecho, los nombres de los personajes y la tristeza de quienes intentaron sofocar sin éxito las llamas. Aprovecha la primera estrofa para ubicar en tiempo y lugar los acontecimientos que serán narrados.

La quema de El Difícil

I

*Se ha fijado ombe el 6 de enero
ombe el accidente que ha pasado en El Difícil (bis)
Ay tanta alegría como había el día primero*

ombe pa' el día 7 encontrarnos tan tristes (bis)



Figura 4. Código QR de la canción *La quema de El Difícil* (Rada, 2018).

En la segunda estrofa, el juglar deja claro, a través de la utilización de nombres propios,⁸ quiénes fueron las personas afectadas por el incendio. Entrega datos exactos de la identidad de los protagonistas de la historia, como en cualquier crónica escrita. En el testimonio de Benítez: “El señor Andrés Gámez poseía un depósito en el que almacenaba los productos agrícolas con los que comercializaba: ajonjolí, maíz, manteca por lata y bálsamo” (Benítez, 2019, pág. 57).

En este caso se trata de comerciantes, propietarios de negocios de abarrotes y misceláneas de gran utilidad para la población, además de trabajadores del campo y la ganadería. Para la época en la que ocurrieron los hechos narrados en la crónica cantada, 1950, el municipio de Ariguaní (El Difícil) aún fungía como corregimiento de Plato.

El cultivo de bálsamo de Tolú⁹ era ampliamente explotado en Ariguaní, aprovechando sus tierras que se presentaban como un valle virgen de tierras baldías, aptas para la ganadería y la agricultura. Estas actividades económicas llevaron a que en el centro poblado se instalaran almacenes y comercios para abastecer las necesidades de los propietarios de fincas.

II

Don Alejo que ayudaba al ganadero

⁸ Un rasgo característico en los cantos vallenatos denominados como clásicos compuestos e interpretados por los juglares es apelar a la denominación de personajes con sus nombres de pila, ya sea para incluirse ellos como protagonistas de la historia cantada o para hacer referencia a terceros intervinientes en el relato musical. Esto con el objetivo de que la supiera de primera mano quien era el autor del canto, al tiempo que exponían con certeza a quien o quienes se le cantaba.

⁹ El bálsamo de Tolú es un árbol originario de América tropical. Se encuentra desde México, Costa Rica, Panamá, Brasil, Paraguay, Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia hasta Argentina. En Colombia se halla en los departamentos de Antioquia, Sucre, Magdalena, Meta, Valle y Chocó. El bálsamo de Tolú recibe considerable atención debido al alto valor de su madera y a su apariencia atractiva. Esto se caracteriza por ser resistente, dura, pesada o muy pesada con fuerte y agradable aroma.

Genito y Cabarcas que eran la misma cosa (bis)
Y Andrés Gámez que ayudaba a los obreros
Ahora a quien venderemos los productos de la roza (bis)

En la tercera estrofa del canto de Rada los datos cuantitativos aparecen para dar una referencia de la dimensión sobre las pérdidas económicas. El monto exacto de las pérdidas económicas que sufrió la propietaria de una panadería muestra el nivel de detalle en la descripción de los hechos y el apego a la realidad. Bien lo afirmó el cronista Ernesto McCausland (s.f.):

La fuerza de la crónica no está ni en las percepciones, ni en la redacción, sino en la reportería. Siempre es mejor un cronista sin malabares de texto, pero bien *dateado*, que aquel que se inventa –lluvias cálidas que martillan el pavimento– y no llega a la nuez de la historia. (Citado por Donado, 2003, p. 170)

Al igual que a la obra de Rada, “a los mejores textos del periodismo narrativo no les sobra un adjetivo” (Guerriero, 2010, p. 3). El juglar asume con rigor el reto de contar un hecho dramático sin perderse en detalles excesivos que lo desvíen de la acción de mayor interés para la audiencia. En sus crónicas cantadas, Rada asume el rol de un reportero instalado en las huestes del periodismo narrativo, aquel que Guerriero (2010) define como el periodismo que “es muchas cosas, pero no es un certamen de elipsis cada vez más raras, ni una forma de suplir la carencia de datos con adornos, ni una excusa para hacerse el listo o para hablar de sí” (p. 3).

III

Mis amigos esto se los digo yo
Hay bastantes cosas que tenemos que sentir (bis)
La pobre Custodia¹⁰ que ese día también perdió
Solamente en efectivo se le ardieron siete mil¹¹ (bis)

¹⁰ Hace referencia a la señora Custodia Meza, propietaria de una panadería arrasada por el incendio.

¹¹ Corresponde al valor en pesos del dinero en efectivo incinerado por las llamas.

Ya para la cuarta estrofa de la mencionada obra de Rada, el autor describe lo que podrían determinarse como *saqueos*, es decir, hechos ocurridos en el estanquillo propiedad de Juan Baena, otro de los personajes mencionados en la crónica cantada. En estos versos se evidencian características de la crónica periodística como el tono directo, sencillo y conciso, al tiempo que invitan a la reflexión sobre lo inapropiado del comportamiento de algunos habitantes de la población, quienes aprovechan el caos para beneficiarse con la tragedia.

IV

*A Juan Baena que le robaron el ron
Oigan mis amigos y todo el mundo lo veía (bis)
Ay daba tristeza y dolor en el corazón
De ver en la calle toda la pobrecía (bis)*

“Pacho” al igual que el cronista descrito por Osorio “encuentra en las cosas simples la esencia del vivir” y hace una interpretación de los hechos narrados (Osorio R. H., 2017, p. 27).

2.2 La crónica de unas compuertas a medio hacer

El canto vallenato *Las compuertas del playón* (1968) es también un ejemplo claro de que algunas de las composiciones de Rada son crónicas periodísticas. En este describe la construcción de un sistema de control de los niveles de las aguas del río Magdalena, sobre todo en las épocas de invierno, para poder mitigar el impacto de las inundaciones en Plato.

Los protagonistas de esta historia terminaron inmortalizados, atrapados en las notas que, aunque hoy muy poco se tocan y se cantan, habitan en la memoria colectiva. Juan Carlos Tovar, acordeonero aficionado, administrador de empresas de profesión y amante de los sones de Rada, destaca la historia registrada en este son. Se lamenta de que las compuertas pudieron hacer rico a un pueblo y hoy solo sirven como tendedero de ropa a familias pobres:

El doctor Salvador Ospino Molina, hizo parte de una de las familias más ricas que tuvo Plato, él era odontólogo, era un tipo de pensamiento de avanzada, de pensamiento

progresista. Él, junto a otros plateños, presentó un proyecto al gobierno nacional para crear las compuertas del playón, que era un muro de contención para regular la entrada de las aguas del río Magdalena a los playones, con lo que se salvarían 80.000 mil hectáreas de tierra, que hubieran servido para cultivar arroz. Plato se hubiera convertido en la despensa de arroz, no solo de la costa, sino del país. Pero la gente en el pueblo no creyó, pensaron que eso era puro cuento, hasta que el presidente Carlos Lleras Restrepo pisó tierras plateñas para inaugurar las compuertas, pero por la desidia de los gobernantes que siguieron, estas quedaron en una sola. El maestro Rada compuso *Las compuertas del playón*, donde relata de manera magistral todo este episodio, haciendo énfasis en la incredulidad de la gente. (Rodríguez M., 2012, p. 112).

En la composición mencionada, Rada demuestra su capacidad de contar la vida cotidiana, característica que Samper (2003) le endosa a la crónica: “era el relato de las cosas que habían pasado. Aquello que había acontecido al individuo y la comunidad; sucesos grandes y pequeños” (p. 15). Dicha capacidad de contar a la que se refiere Samper se evidencia en los siguientes versos que componen el canto:

Las compuertas del playón

I

Aquí están las compuertas del playón

Y ahora qué dirán un poco

Aquellos que trataban de loco

y de escasa cabeza a Salvador



Figura 5. Código QR de la canción *Las compuertas del playón*.

II

Y ahora esos tipos qué dirán

con la boca abierta y convencidos

*El doctor Salvador parao en el hilo
Con su machetilla dando plan*

III

*Ahora todos se convencerán
Que el gobierno no es que se descuida
Si no que no hay nadie que le pida
El gobierno ignorante que va a dar*

En dicho canto, el juglar-cronista expresa su opinión de un hecho trascendental para el presente en el que estaba inmersa la comunidad plateña.

Las acciones recreadas y los verbos utilizados por el compositor giran en torno a ese presente, demostrando amplia capacidad de narración, además de cumplir con una premisa clave para el buen reportero y que se observa desde las teorías periodísticas expuestas por Osorio (2017): “el buen reportero percibe lo que los otros no perciben, descubre lo que siempre estuvo ahí” (p.70).

Apelando a Donado (2003), encontramos otra característica referente a los cronistas y que también es perceptible en la obra de Francisco “Pacho” Rada Batista; según Donado, el cronista “Valora el hecho al tiempo que relata. Su comentario debe hacerse invisible (pericia del cronista). Comenta sin comentar. Explica los hechos. Presenta juicios orientadores acerca de los sucesos que describe”. (p. 23)

Los comentarios, la explicación de los hechos y los juicios orientadores en la obra *Las compuertas del playón* se leen y se escuchan en la cuarta estrofa.

IV

*Ahora se encuentran entristecidos
y se muerden los labios con los dientes
Porque ahora sí están convencidos
Aquí están las compuertas y el presidente*

2.3 El muerto no era él

Durante su vida como juglar, Rada le cantó a las mujeres por las que sentía atraído; en ocasiones respondió a quienes lo señalaban de ermitaño por los largos periodos que permanecía internado trabajando en las fincas de la comarca. Con una canción se encargó de poner en evidencia a un fulano que pretendía suplantarlo. En un canto mostró su preocupación por la enfermedad que padecía su suegra e, incluso, rindió homenaje a sus amigos de parranda.

A tantas cosas le cantó “Pacho”, por eso no es extraño que dentro de su obra musical se encuentre una canción titulada: *La muerte de Pacho Rada*, obra inédita que salió a la luz gracias al trabajo de investigación y recopilación del periodista Robert Benítez Picalúa.

Hasta Ariguaní (El Difícil) las lenguas volantonas llevaron el cuento de que Francisco Rada Batista había muerto en el municipio de Codazzi, departamento del César. A Codazzi se había trasladado el juglar al lado de su compañera, algunos hijos y unos cuantos nietos. La noticia estremeció al pueblo entero que, en medio de la confusión, lamentaba la pérdida de su hijo más ilustre.

Por tanto, había que repatriar el cuerpo y los encargados de hacerlo serían sus propios hijos quienes, sin dudar, emprendieron el viaje que los llevaría al encuentro con los despojos mortales del rey del son. Muerto lo encontraron, pero de la borrachera; Rada se había instalado en Codazzi y de inmediato consolidó un grupo de músicos acompañantes que le permitieron seguir extendiendo su leyenda lejos de las fronteras de Plato y Ariaguaní.

La gallera del pueblo se había convertido, para la época, en la tribuna donde el cantador de historias relataba los hechos ocurridos en la comarca. Rada regresó a Ariguaní (El Difícil) montado en un vetusto carro. El viaje amenizado por su acordeón y acompañado de palmas, *ay ombes* y ron de caña culminó con una gran parranda, en la que se escuchó aquella crónica cantada relatando la muerte de un juglar que vivió para cantarla (Benítez, 2019, p. 42).

Los versos compuestos por Rada en la canción *La muerte de Pacho Rada* llevan implícitos un tono irónico, al tiempo que elevan una plegaria con la que pretende prolongar su existencia en la tierra. Esto, sin dejar de reseñar datos del insuceso que, para fortuna de “Pacho” y su familia, resultó ser una noticia falsa. A continuación, se aprecia cómo el canto inicia en tercera persona, para después asumir la narración a título personal.

I

*Pacho Rada se murió el día dos de enero
Del año sesenta y ocho allá en Codazzi
Ombe y fueron dichos pasajeros
Ahora le ruego a Dios que no me mate (bis)*

*Pueda que dure dos días
Pueda que dure dos años
Pueda que yo dure veinte
O pueda que dure cien años (bis)*

II

*Ombe allá fueron mis hijitos
A buscar el cadáver de este muerto
Ombe y ya las niñas daban grito
Pidiéndole a Dios que no sea cierto (bis)*

III

*Oiga y esa llegada a El Difícil
Donde todo el pueblo me esperaba
Ombe y mi familia estaba triste
Lloraban la muerte de pacho Rada (bis)*



Figura 6. Código QR de la canción *La muerte de Pacho Rada*.

Avanzado el siglo XX, las composiciones de Francisco “Pacho” Rada Batista eran escuchadas una y otra vez en parrandas y verbenas. Pero también en las casas de las familias adineradas en Plato y Ariguaní recibían en sus patios al gran músico, contador de historias y referente de la identidad pueblerina. Y es que, como lo afirma el profesor Amador, “los sones de “Pacho” recrean la vida del campesino, tiene que ver con los animales, con los temores a lo desconocido, y termina por reflejar la identidad del hombre plateño” (Amador, 2021).

Los juglares vallenatos como “Pacho” Rada se caracterizaron por ser narradores de las realidades ocurridas en el entorno que estos habitaban. A través de sus cantos reseñaban hechos y acontecimientos, en este sentido:

Las canciones vallenatas se constituyen como textos narrativos. Es decir, su estructura, sus referencias espacio-temporales, la configuración de los personajes, la voz narrativa, entre otros aspectos, son analizables bajo los parámetros de las teorías narrativas. Estas canciones se enmarcan en una tradición en la que predomina la oralidad y otras manifestaciones, como los cantos de vaquería. (Urango, 2008, p.1)

Incluso se puede ir más allá del aspecto narrativo y tener en cuenta el análisis realizado por López (2001), quien plantea la relevancia del mensaje en la música vallenata, en tanto refleja la vida misma de toda una región:

El vallenato era como una nueva alborada de la lírica popular que no desprecia ninguna palabra por cuanto todas tienen igual valor y eficacia. Relatando el pulso de la vida en historias individuales de fábula o de ensueño, narrando la siniestra realidad de provincias malogradas por los poderes centrales, con los oprobios cotidianos que gemían en los acordeones, esas canciones reflejan el alma sencilla de la nación colombiana atravesada por

tierras de prodigio y de magia, de fértiles campos de labranza y vastas praderas que se asocian a una ardiente voluptuosidad; canciones incluidas, años después, en una de las grandes epopeyas literarias del siglo veinte: *Cien años de soledad*. (López, 2001, p. 45)

La función mediadora de la juglaría vallenata es reconocida desde sus orígenes, cuando, según Quintero (2018), incursionaron en la vida de los pueblos como rústicos heraldos:

En tiempos inmemoriales de caminos de herrería, cantores trashumantes llevaban noticias por los más insospechados recodos del antiguo Magdalena y allende los mares del mundo conocido. Paradójicamente, en la falta de comunicación de aquellos tiempos se forjaría la identidad de estos rústicos heraldos, a quienes el siglo XX llamaría juglares. (Quintero, 2018, p. 25)

Para los habitantes de Plato y Ariguaní (el Difícil) tener la posibilidad de escuchar los versos informativos entonados por Rada era la oportunidad de poder enterarse de cosas importantes, interesantes, no necesariamente recientes, pero sí significativas.

2.4 Interpretando la cotidianidad

Para entender cómo los cantos de Francisco Rada (crónicas cantadas) se convirtieron también en una manera de representar la cotidianidad,¹² de Ariguaní (El Difícil) y Plato es necesario acercarse a aquellos personajes testigos de ese ejercicio en el que Rada no solo interpretó la vida diaria de los pueblos y sus habitantes, sino que hizo parte de esa vida.

Alfonso Armando Amador Hernández era apenas un niño cuando conoció a “Pacho” Rada; el juglar frecuentaba las casas de las familias pudientes en Plato, Magdalena y su presencia era noticia en el pueblo. El golpeteo de la caja ponía en evidencia a los parranderos que veían cómo los curiosos se asomaban por las hendidias de los palos que fungían como cercados, para observar a esos aedos cargados de cuentos que pasaban horas, incluso días, poniendo al tanto de lo ocurrido durante sus correrías a quienes participaban de la parranda. Amador era uno de esos curiosos y

¹² Característica que según Correa (2022) poseen las crónicas periodísticas.

por curioso sus padres lo reprendieron en varias ocasiones. El pequeño Alfonso soñaba con ser juglar, aún hoy lo anhela. Alfonso Armando Amador es docente, vive en Plato y en su memoria reposan los recuerdos de una infancia marcada por la música.

Avanzaba la década del 60 y en Plato las celebraciones populares eran amenizadas por orquestas. Para la época, la música de acordeón y sus intérpretes eran observados con desdén, hasta con desprecio, recuerda Amador.

Pacho y su familia incluso hacían parte de esos campesinos, él se cansó de espantar los pájaros que se comían el maíz que cultivaba su padre y decidió emprender su camino como un heraldo que llevaba noticias de una zona a otra, en estos pequeños poblados tenían que ver con historias ligadas estrechamente a la vida de los lugareños. (Amador, 2021).

Rada, mediante la descripción del modo de vida de los campesinos, puesto de manifiesto en sus canciones, emite un juicio de valor basado no solo en sus observaciones sino en sus vivencias. Este ejercicio termina por aportar a la consolidación de rasgos identitarios. En este sentido, el concepto de construcción de identidad, a partir de las creaciones comunicativas (crónicas-cantadas), plantea un escenario donde el autor, en este caso el juglar-cronista, termina por ejercer una influencia que va más allá del individuo que escucha, que aprecia la obra y trasciende a lo colectivo, a lo comunitario.

La construcción de las identidades nacionales implica la construcción de un sentido de comunidad. “Comunidad” invoca sentimientos de propósitos comunes y respeto mutuo, de relaciones recíprocas, más cercanas a los lazos familiares que a las obligaciones contractuales. Los valores y las creencias compartidos son vitales para una sensación de comunidad, mientras que las relaciones contractuales pueden ser llevadas a cabo a pesar de las diferencias en cuanto a valores y creencias. Un sentido de comunidad parece como una cualidad “orgánica” que une a la gente cuando comparten una tradición, una cultura o un objetivo común. Como tal, puede parecer muy lejana de cuestiones de ideología. (Nichols, 2013, p. 244).

El profesor Amador resultó ser testigo de excepción de esas incursiones de los rústicos heraldos y sus recuerdos bien podrían convertirse en una canción. Su relato está lleno de nostalgia y da cuenta, por ejemplo, de cómo las brechas sociales entre gamonales y campesinos eran reducidas, en ocasiones, por los cantos de los juglares. Si bien para muchas familias pudientes en Plato las celebraciones debían ser amenizadas por las orquestas de moda, para otros, una parranda en el patio de sus casas, a ritmo de sones, podría ser el espectáculo más exclusivo.

Cuando yo iba a comprar el petróleo para la estufa me quedaba embelesado viendo esos señores tocar, eso era en el patio de la casa del señor Pedro Castro. Tuve la oportunidad de ver Juancho Polo Valencia, bastante tomado, a Pacho Rada y Alejo Durán. Ellos vinieron en ese momento para marcar una pauta en un género musical, interpretado por hombres, que a través de sus canciones llevaban a otras fronteras situaciones del diario acontecer de los lugareños. (Amador, 2021).

Francisco “Pacho” Rada, al igual que la mayoría de los juglares vallenatos, era un viajero; con su acordeón al pecho recorrió la región Caribe y sus cantos se convirtieron en resúmenes sociales de un acontecer diario, por demás complicado de reseñar en toda su extensión. Para hacerlo estaban los cantos, las crónicas cantadas. Estos representaban paisajes musicales que, como en el caso de Plato, sirven hoy para reconstruir la historia de un pueblo y sus costumbres.

Al igual que Alfonso Amador, Darío Bolaño tenía grabado en su memoria un cúmulo de recuerdos en los que Rada era el protagonista. Bolaño nació en Plato Magdalena hace 72 años y allí murió el 8 de junio de 2022, seis meses después de conceder una entrevista para esta investigación. Durante gran parte de su vida se dedicó a las lides políticas y llegó al Concejo Municipal de Ariguaní (El Difícil) en la década del 80. Más allá de sus intereses y participación en la política, Bolaño se destacó por impulsar las causas culturales y folclóricas, además de ejercer como animador de fiestas y verbenas, maestro de ceremonia y gestor cultural, entregado a la vida carnestolenda. Tanto así que su cortejo fúnebre se transformó por sus amigos y familiares en un desfile con tambora, cantos y aplausos. Su cercanía con las actividades culturales en Plato y Ariguaní le permitió conocer la vida y obra de “Pacho” Rada.

A raíz de lo parrandero que era mi papá conozco a “Pacho” Rada siendo yo un niño, él venía los diciembres y se quedaba todo el mes hasta los carnavales. “Pacho” se destacó por interpretar el son, una música con ritmo luctuoso, pero él se encargó de imprimirle unas letras alegres. Les compuso sones a sus mujeres y a sus amigos, “Pacho” Rada se convierte en el mensajero de por aquí y va de pueblo en pueblo, de parranda en parranda recogiendo la nota y la va recopilando, la cuenta aquí, la cuenta allá y después la convierte en una o varias canciones. (Bolaño, 2021).

Los recuerdos de Darío Bolaño no solo se remiten a las parrandas organizadas por su padre y en las que Rada era el invitado de honor. Ariguaní, sus calles (las que recorrió siendo muy niño cuando visitaba a su abuelo materno) y los habitantes del pueblo, tenían un espacio en su memoria. Darío nunca olvidó los vestigios del incendio que en 1950 arrasó con casas y negocios y que inspiró a “Pacho” a componer *La quema de El Difícil*. Con el paso de los años, Bolaño pudo dimensionar la importancia de aquel relato cantado.

Recuerdo las casas de lo que se llamaba el centro de El Difícil, la mayoría de las casas eran de madera con techo de paja y casi todas se quemaron. El canto de “Pacho” era un verdadero lamento, mencionando personas con nombre propio, una fotografía con un pie de foto musical. (Bolaño, 2021).

Parte de la historia de Plato y Ariguaní (El Difícil) quedó plasmada en los cantos de Rada. Era la manera de transmitir los aconteceres de la vida pueblerina, muy a pesar del desconocimiento teórico del pentagrama y de las letras que nunca se escribieron en un papel.

Amador y Bolaño son ejemplo del conglomerado de personas que pueden dar constancia de la influencia de Francisco “Pacho” Rada y sus canciones en el acontecer diario de quienes atendían con expectativa la presencia del juglar.

Hay historias ante las cuales las palabras desfallecen avergonzadas, al no poder reflejar con honestidad la magnitud del sentimiento, y por eso, prefieren vivir en la memoria por medio de una melodía que se repite, una y otra vez, como un suspiro de acordeón al recordar un pasado, que, sin

ser necesariamente mejor, si llevaba un lamento propio de la montaña. Rada y su obra musical son objeto de un análisis mediado por las teorías de la crónica periodística, un ejercicio que plasma la opinión de contadores de historias que, al igual que Rada, construyen relatos a partir de una realidad que merece y debe ser interpretada.

En la crónica, según Donado (2003), “la subjetividad debe estar subordinada al principal cometido: narrar sucesos y exponer datos” (pág. 22). Sucesos, datos, hechos, también hacen parte de las narraciones cantadas que hizo Rada a lo largo de toda su vida musical. Los juglares como Francisco Rada apelaban a la subjetividad para expresar, por medio de sus canciones, puntos de vista y opiniones respecto a su percepción de la realidad. En muchas ocasiones no solo intervenían como narradores omniscientes, sino como observantes participantes de situaciones que luego narraban con detalle. Esto generaba desde el proceso comunicativo una transformación cultural, como lo explica Moreno (2010):

Esta música no era un espectáculo sino un momento de connivencia, de comunicación, de expresión de sentimientos amorosos o de amargura; con ella y a través de ella los medios expresivos llegaban a canonización, se ponía en pie una leyenda, se fijaba la memoria de un hecho, un chisme se propagaba. (2010, p. 137)

El paralelo juglar vallenato-cronista, parte de las definiciones teóricas del periodismo con relación a los alcances de este género. Este, aunque contiene algunas de las características propias de la noticia, se inscribe en el periodismo narrativo por la particularidad de que el cronista expone en su historia la visión propia de los hechos.

A continuación, serán los cronistas quienes, desde su experiencia y basados en las teorías sobre las que han soportado gran parte de su creación, permitirán analizar la obra de Rada y sus puntos de encuentro con la crónica periodística. Juan Gossaín, Alberto Salcedo Ramos, Carlos Mario Correa, Martín Caparros, Juan José Hoyos, entre otros, opinan al ritmo de los cantos de Rada.

CAPITULO 3. Los cronistas y el juglar

El relato (narración y descripción) nació con el ser humano... sagas, leyendas, tradiciones, historias, cuentos, son la quintaesencia de los pueblos y componen la historia del mundo y los saberes variados.

Las palabras están con nosotros desde siempre: como gemido, grito, sonoridad y voz. Ellas, primero orales y después escritas, cuentan la saga del viaje, quedan y construyen la memoria de mujeres y hombres que no se conforman con perder la vida intentando convertir lo temporal en eterno.

(Osorio R. H., 2017)

Imaginemos una parranda donde el invitado musical es el juglar Francisco “Pacho” Rada Batista, cumplido como siempre el viejo “Pacho” acudió a la cita en la que lo esperaban sus compadres, periodistas y cronistas habidos de conversar sobre los cantos compuestos por el rustico heraldo, el rey del son. A la parranda llegaron entre otros el argentino de apellido Caparros, el periodista de nombre Juan y apellido Gossaín, que ya no sale mucho pero que aceptó la cita para parrandear y hablar de Rada, Salcedo Ramos, el que es escribió la Eterna Parranda, crónica en la que se habla de otro juglar: Emiliano Zuleta Baquero; a la parranda también llegaron Luis Alfonso Yepes, el reportero, Juan José Hoyos el cronista y Carlos Mario Correa, el profesor que sobre la crónica mucho ha investigado. Todos con algo por decir de Rada y sus canciones.

En medio de los aplausos y los *¡ay ombé!* Rada interpretó sus canciones, con atención, los cronistas escuchaban para poder determinar si esos cantos podrían denominarse o no como crónicas periodísticas.

El primero en hablar fue Juan José Hoyos¹³ quien iba a recordar el día que su jefe el encomendó la misión de cubrir para el periódico *El Tiempo* una versión del Festival de la Leyenda Vallenata, Hoyos pidió la atención de los presentes y afirmó: el vallenato era un periódico cantado, a esa conclusión llegó luego de cuatro días de festival; Hoyos observó y escuchó cómo “los cantos interpretados por los juglares vallenatos se convertían en crónicas cantadas, a través de las cuales, quienes las escuchaban se enteraban de los hechos ocurridos en otros pueblos” (Hoyos, 2021).

¿Los juglares vallenatos, se podrían catalogar como cronistas y sus obras musicales cómo crónicas, a la luz de las teorías de la crónica sobre las que ustedes ha basado su trabajo periodístico? Le preguntaron a los cronistas parranderos. El primero en responder fue Martín Caparrós:

Sin duda sí, creo que sí. Mientras te escuchaba pensaba en que yo descubrí los paseos vallenatos hace casi 30 años. Cuando comencé a oír estas canciones de Escalona y de algunos otros, lo que más me gustó es que contaban historias. (Caparrós, 2022).

El cronista, afirma Caparrós¹⁴, (2012) “mira, piensa, conecta para encontrar en lo común: lo que merece ser contado”. El juglar vallenato mira, piensa, conecta para encontrar en lo común: lo que merece ser cantado. Caparrós agrega que el cronista “trata de descubrir a su vez en un hecho común: lo que puede sintetizar el mundo”.

El juglar vallenato trata de descubrir en ese hecho común, convertido en canto, lo que puede representar a los pueblos que recorre y a sus habitantes. De igual forma, Caparrós dice que “la magia de una buena crónica consiste en conseguir que un lector se interese en una cuestión que, en principio, no le interesa lo más mínimo” (p. 609).

¹³ Periodista y escritor egresado de la Universidad de Antioquia, considerado uno de los grandes cronistas de nuestra época. Era corresponsal y enviado especial del periódico *El Tiempo*, director y editor de la *Revista Universidad de Antioquia* y es columnista de *El Colombiano*.

¹⁴ Nació en Buenos Aires, (Argentina), en 1957. Se licenció en historia en París; vivió en Madrid, Nueva York y Barcelona, hizo –y sigue haciendo– periodismo en gráfica, radio y televisión. Ha publicado, entre otros libros, *La crónica*, *El Hambre* y *Ñamerica*

El éxito de un canto vallenato compuesto e interpretado por el juglar consiste en generar la recordación que permite “un juego posterior de reemplazo o complementación del mensaje por los testigos del juglar, quienes repetirán este a quienes no lo escucharon” (Micultura, 2013, p. 67).

Tiempo después, continúa Caparrós, realice un programa de radio donde se presentaban lo que él llamaba: canciones latinoamericanas que cuentan, por oposición, explicaba él, a tantas canciones que no cuentan nada. Una de esas canciones era *El testamento*, obra compuesta por Rafael Escalona¹⁵ y que en su primera estrofa relata:

*Oye morenita, te vas a quedar muy sola
 Porque anoche dijo el radio
 Que abrieron el Liceo
 Como es estudiante ya se va Escalona
 Pero de recuerdo te deja un paseo
 Que te habla, de aquel inmenso amor
 Que llevo, dentro del corazón
 Que dice, todo lo que yo siento
 Que cura, hacia mi sentimiento
 Ay! cantado con el lenguaje grato
 Que tiene la tierra de Pedro Castro*



Figura 7. Código QR de la canción *El Testamento*.

La calidad de los relatos se afina en lo que Caparrós considera como una larga tradición, donde predominaba la oralidad sobre la escritura.

¹⁵ Rafael Escalona depura el arte de la narrativa que heredó de la juglaría de principios del siglo XX, acentúa con ingenio y belleza los trazos líricos que venían insinuados en los cados de don Toba y la forma de sus relatos avanzó desde la tradicional cuarteta hasta estrofas de nueve y once versos pasando por quintetos, sextetos y octavas. (Quintero, 2018, p. 77).

Pero no solo eso, el cronista argentino califica a los juglares como adelantados, primigenios exponentes “de la literatura del yo, de la autoficción” y en la que se cuenta la vida del autor. Es “la literatura del yo puesta en canciones”; por eso “vale la pena contar lo que sucede con las herramientas del cronista y del juglar”, concluye Caparrós. No obstante, las valoraciones hechas por el cronista argentino, Alberto Salcedo Ramos guarda una distancia prudente de estas conceptualizaciones y si bien pondera la valía de la obra de Rada es tajante al afirmar que los cantos del juglar magdalenense si, “Son crónicas musicales, pero hay una gran diferencia entre ese tipo de crónicas y las del periodismo”. De esta manera Alberto Salcedo Ramos (2022) marca su postura frente a la posibilidad de que la obra musical de Francisco Rada se emparentara con las crónicas periodísticas.

Salcedo Ramos reconoce el valor narrativo que poseen las canciones de Rada y destaca la valía del juglar para las comunidades que escucharon sus cantos. Sin embargo, el cronista asume una posición mesurada al momento de reconocer similitudes que emparentan los cantos vallenatos tradicionales con las crónicas periodísticas propiamente dichas.

“He sostenido que el verdadero compositor es un cronista”. Con esa afirmación el periodista Juan Gossaín¹⁶ (2022) interrumpe el diálogo de los parranderos para. La afirmación vino seguida de evocaciones de las conversaciones que sostuvo con Gabriel García Márquez acerca de la capacidad de narrar historias que poseen los compositores de cantos vallenatos.

Como escritor y periodista, Gossaín ha demostrado una afinidad por la música vallenata tradicional, entre las crónicas de su autoría figuran una dedicada al Festival de la Leyenda Vallenata y otra al compositor Leandro Díaz. Estas, dan cuenta de su cercanía a la música de acordeón, tanto así que en varias ocasiones ha sido designado como jurado en el concurso de acordeoneros profesionales, en el marco del Festival de la Leyenda Vallenata.

Gossaín sorprendió a todos cuando en medio de la parranda pidió permiso para leer una reflexión que sobre la obra de Rada había escrito días antes.

¹⁶ Nació en San Bernardo del Viento, Córdoba (Colombia). Inicio su trabajo periodístico en El Espectador de Bogotá, se desempeñó como jefe de información del periódico El Herald de Barranquilla. Una selección de sus crónicas publicadas en la revista semana fue recogida en el libro la nostalgia del Alcatraz. (*Crónica del día*)

Siempre he dicho que el verdadero vallenato, el vallenato auténtico, es en realidad una crónica cantada. Es un relato, en solo tres o cuatro minutos, de hechos, personajes, lugares. El vallenato, como toda crónica, es el cuento bien contado.

Pacho Rada es un ejemplo genuino y valioso de esa herencia cultural. Para empezar, vale la pena recordar que Pacho es uno de los pioneros que dieron vida al son, que, junto con el paseo, la puya y el merengue, constituyen las cuatro grandes formas de expresión que tiene la tradición del vallenato.

Pero es que, además, es bueno y conveniente destacar que el vallenato nació, precisamente, como una forma de transmitir las noticias. Desde La Guajira y hasta el Magdalena, teniendo por epicentro las tierras del Cesar, la Sierra Nevada de Santa Marta cubre un extenso territorio.

Pues bien: parece obvio decir que, hacia finales del siglo diecinueve y comienzos del veinte, no existían ni los teléfonos celulares ni los maravillosos computadores que hoy conocemos. Pero es que, en esas tierras prodigiosas, pero olvidadas por el Estado, no había –en aquellos tiempos– teléfonos de los viejos, los de manivela, y ni siquiera oficinas de telegrafía. Mucho menos periódicos propios. No tenían esas comunidades una manera de comunicarse.

Entonces empezó la crónica vallenata. Juglares que iban de pueblo en pueblo, montados en una mula, atravesando las grandes alturas de la Sierra. Al llegar a una modesta aldea, al más humilde caserío, las gentes les daban unas monedas para que, al llegar al siguiente vecindario, contaran que a fulano de tal le había nacido un nieto o que a Carmencita Díaz se le murió una tía.

Al llegar a su destino, el juglar se reunía con la comunidad en la placita, o en la cantina, y allí les contaba en versos, con música, los sucesos. Y desde allí, también, le pagaban para que transmitiera nuevas primicias al llegar a su siguiente destino.

Así nació el vallenato genuino, noticia y crónica, relato verídico de los hechos y los personajes. Varios de esos pioneros se hicieron célebres, como el guajiro Francisco Moscote, a quien llamaban Francisco el Hombre, y al que Gabriel García Márquez inmortalizó con ese mismo apodo en “Cien años de soledad”.

A propósito, amigo Antonio José Rodríguez, le cuento una anécdota que ilustra y define de manera magistral lo que estoy tratando de explicar. Resulta que corría el año de 1970. La gran novela de Gabo venía estremeciendo al mundo entero desde hacía tres años, cuando la publicaron la edición original en Buenos Aires, en 1967.

Pues bien: en el 70 él vino a Colombia por primera vez desde que salió el libro. Llegó a Barranquilla. Se hospedó en la casa de su gran amigo, el también escritor Álvaro Cepeda Samudio.

Yo, que tenía apenas 20 años, estaba empezando mi carrera periodística con mi primer trabajo, en “El Espectador” de Bogotá. El director, don Guillermo Cano, el mártir y maestro incomparable del periodismo, me envió a Barranquilla para que entrevistara a Gabo.

Hablamos largamente, en una mesa del patio de Cepeda, y ya al final de la entrevista, le dije:

–Bueno, Gabo. ¿Y “¿Cien años de soledad” qué es, al fin y al cabo? ¿Es todo verdad, es verdad y mentira combinadas, o todo es mentira?

Él se quedó un rato pensativo y, por fin, me dijo:

–¿Sabes una cosa? “Cien años de soledad” no es más que un vallenato de 350 páginas.

Magistral respuesta. Todavía hoy, cincuenta años después, la reproducen de vez en cuando hasta en los libros.

Volvamos a Pacho Rada. Tiene dos características que son claves entre los verdaderos autores vallenatos: el sentido del humor, la donosura para contar el cuento, la gracia para relatarlo. Eso se ve en muchas canciones tuyas, como “El caballo liberal”, “El rico cují” o “El botón de oro”.

Pacho tenía tantas inquietudes artísticas que terminó su vida haciendo cine. Yo recuerdo que hace como veinte o treinta años trabajó en una película llamada “El acordeón del diablo”. (Imagínese usted: cuando murió, Pacho tenía casi 100 años). Rafael Escalona, que tanto lo admiraba y lo quería, me dijo que Pacho Rada era tan talentoso que no sabía leer ni escribir, aprendió el alfabeto castellano cuando tenía 80 años, y que aun así compuso aquellas canciones que Escalona tanto apreciaba y valoraba.

No me cabe duda: en el monumento a los grandes autores de la música vallenata y de la música popular en general, el nombre de Pacho Rada está escrito en letras de oro.

La música de Rada continuaba amenizando la conversación, los parranderos escucharon con atención a Gossaín y una vez finalizó su intervención, Salcedo¹⁷ volvió sobre la idea de las exigencias que plantea la crónica. En la crónica periodística advertía Salcedo “se exige una información que no es negociable y que tiene que estar ahí”. Así, reconoce que, con mucha frecuencia, los cantores que narran historias olvidan dar la información completa. En otras palabras:

No hay que tomarse tan a pecho aquello de que los cantores vallenatos son cronistas. Cuentan historias que están emparentadas con la forma en la que lo hacemos los cronistas periodísticos y literarios, pero no son estrictamente eso mismo. Esto no es para quitarles mérito, pero son otras reglas de juego. (Salcedo, 2022). Ante semejante afirmación fue inevitable para el profesor Carlos Mario Correa guardar silencio, por eso, después de escuchar de manera minuciosa las canciones de Rada atino a refutar lo expuesto por Salcedo Ramos, argumentando las razones que emparentan la obra del juglar con la crónica periodística.

Ante los ojos y los oídos del académico e investigador, los cantos de “Pacho” Rada se pueden denominar relatos musicalizados. Basándose en las características de la crónica de antes y la de ahora, Correa (2022) destaca cinco aspectos formales que permiten establecer un parentesco entre la obra de Rada y la crónica periodística. Se tiene en cuenta, sobre todo, aquella crónica que se conoció antes del periodismo, que versaba sobre experiencias de todo tipo, vividas por los seres humanos y contadas por algunos de ellos. Los asistentes a la parranda escucharon uno a uno los aspectos destacados por Correa:

El primer aspecto se refiere a la ubicación de la historia en una cronología precisa y en un contexto espacial definido. Este, según Correa, es un requisito formal básico que siempre requiere su presencia en la crónica y que se aprecia en la obra de Rada *La quema del Difícil*, en el siguiente verso donde el juglar ubica al oyente en el tiempo, al indicar la fecha exacta del hecho narrado y el lugar en el que desarrolla la acción.

¹⁷ Es escritor y cronista, nacido en Barranquilla el 21 de mayo de 1963. Es considerado un referente clave del llamado Boom de la nueva crónica latinoamericana. Ha escrito más de diez libros de no ficción.

I

*Se ha fijado ombe el 6 de enero
 ombe el accidente que ha pasado en El Difícil (bis)
 Ay tanta alegría como había el día primero
 ombe pa´ el día 7 encontrarnos tan tristes (bis)*

La segunda característica de la crónica a la que hace referencia Carlos Mario Correa, y que también se hace presente en las narraciones cantadas de Rada, es la que ubica al juglar- -cronista en el centro de la historia. No está al margen de ella, averiguándola documentalmente o tomando los datos de oídas, por el contrario, “está en el centro, *in situ*, narra con conocimiento de causa, es testigo excepcional y eso sigue siendo algo muy valioso de los cronistas y las crónicas” (Correa, 2022). Sobre el aspecto de presencialidad da cuenta Rada en una de las estrofas del canto *La quema de El Difícil*:

*A Juan Baena que le robaron el ron
 Oigan mis amigos y todo el mundo lo veía (bis)
 Ay daba tristeza y dolor en el corazón
 De ver en la calle toda la pobrecía*

A propósito de esa característica de la que da cuenta Correa, Salcedo agrega que reconoce en Rada la figura de un hombre comunicador de noticias e información. El juglar terminó por ser determinante para las comunidades, pero más allá de ese rol fundamental en tiempos donde los medios de comunicación masivos tenían poca o ninguna penetración en estos territorios rurales.

Lo que más destaca Salcedo Ramos en juglares como Francisco Rada es su capacidad para crear memoria: “Los habitantes de Plato y Ariguaní (el Difícil) se podían enterar tarde de un hecho, la canción no vale como noticia, pero sí vale como memoria porque queda allí el testimonio de lo sucedido” (2022).

Salcedo también apoya su argumento en el canto inspirado en el voraz incendio que consumió gran parte de Ariaguaní (El Difícil), hecho que para el año de 1950 era contado por Rada

a través de sus versos a los pobladores del bajo Magdalena. Puede que no cumplieran con un requisito estricto al momento de llevar las noticias o información como lo es la inmediatez. Pero, sin duda, afirma Salcedo “construyeron memoria”.

III

Mis amigos esto se los digo yo

Hay bastantes cosas que tenemos que sentir (bis)

La pobre Custodia¹⁸ que ese día también perdió

Solamente en efectivo se le ardieron siete mil¹⁹ (bis)



Figura 8. Código QR de la canción *La quema de El Difícil*.

Además, de alguna manera, agrega Salcedo (2022) juglares como “Pacho” Rada “hacían control político, control y crítica sociales, porque ellos sometían al escarnio público a ciertas personas que obraban mal”. Así, el cronista define al juglar como un testigo; testigo de los hechos maravillosos ocurridos en su entorno. Y, al tiempo que alegraba la vida de quienes lo escuchaban, iba contribuyendo a prolongar la memoria de sus pueblos.

Construcción de memoria propiciada por la capacidad descriptiva que le permitía recrear realidades producto de un ejercicio de observación. La capacidad de descripción es una característica fundamental para quienes, como Rada, se han atrevido a contar historias. Una condición que Puerta (2017) define como la manera en la que el autor trata de “construir con palabras una imagen en la mente del lector” (p. 48).

Correa y los demás escuchaban sin perder detalle en la exposición de Salcedo, y es que no podemos olvidar que en las parrandas se exige mucho respeto para quien toca y canta, y para quien habla, cuenta una historia o refiere un chiste o una anécdota. Por esta razón, no fue hasta que

¹⁸ Hace referencia a la señora Custodia Meza propietaria de una panadería arrasada por el incendio.

¹⁹ Corresponde al valor en pesos del dinero efectivo incinerado por las llamas.

Salcedo concluyó su idea que Correa pidió la palabra para continuar con exposición de los cinco aspectos que él considera claves en la obra de Rada con relación a la crónica periodística. La dramatización de la vida misma afirma Correa, es el tercer aspecto resaltado por el profesor Correa, “hay una exageración emocional al contar”.

El cronista y el juglar logran que esas emociones vividas por ellos, al momento de enfrentarse a la historia, luego queden plasmadas en la narración. Ahora bien, se podrá calificar como exitoso este recurso cuando quien escucha la canción o lee la crónica sienta o perciba emociones similares. Como ejemplo se cita a continuación una de las estrofas del canto *La muerte de Pacho Rada*.

*Ombe allá fueron mis hijitos
A buscar el cadáver de este muerto
Ombe y ya las niñas daban grito
Pidiéndole a Dios que no sea cierto (bis)*

En palabras de Correa “el cronista se siente vocero de una comunidad, y ese es el cuarto aspecto para destacar, se siente elegido por esa comunidad que a través de él protesta, reclama, se queja, una postura moral que la crónica no ha dejado de tener hasta hoy” (2022). Esto claramente se refleja en el canto *Las compuertas del playón*:

*Ahora todos se convencerán
Que el gobierno no es que se descuida
Si no que no hay nadie que le pida
El gobierno ignorante que va a dar*

Al escuchar esta afirmación, Salcedo Ramos no pudo contener las ganas de agregar lo que para él también es un rasgo importante en la figura de Rada como juglar-cronista y lo define como

un rapsoda²⁰ y destaca en él la facilidad para plasmar sus mensajes, sin la necesidad de transitar de la oralidad a la escritura:

Rada no tuvo que fijar su voz en un papel para protegerla del olvido, se daba el lujo de escribir sin escribir, de escribir sin saber escribir, y publicaba las historias que cantaba en el correo del viento. En una época en la que muchas de las canciones que se cantaban no se grababan. (Salcedo, 2022).

Volviendo la mirada a Correa, los cronistas parranderos se concentraron en el quinto aspecto sobre el que llamaba la atención el académico, y es el de la preponderancia del interés social sobre el interés individual en las historias cantadas por el juglar. Las obras mediadas por intereses colectivos o sociales llegan a ser más potentes en su apropiación por parte de la comunidad que las escucha. Por ende, los creadores priorizan dichas temáticas donde ellos se convertirán en adalides.

Con la inclusión de este aspecto en sus crónicas cantadas, Rada, como lo explica Correa “junta más emociones, despierta más interés, trasciende a más personas y por lo tanto el cronista siente que está siendo escuchado con más fuerza”.

Si bien Correa (2022) reconoce rasgos que emparentan la crónica con la obra de Rada, es enfático y deja claro que, en el sentido estricto de la comparación, si se pretende establecer una relación entre la obra del juglar con la crónica de hoy en día, entonces, habría que establecer otros criterios, sentar otras posiciones y tener en cuenta que:

El periodismo de hoy enriquece la crónica de reportaje, la hace más compleja; ya la crónica de hoy tiene documentación, testimonio, incluye el diario de campo y la experiencia del cronista, confrontación de fuentes y su estructura es más elaborada. (Correa, 2022)

²⁰ La palabra rapsoda, adaptada al viejo sufijo latino de agente -a, viene del griego ῥαψωδός ("rapsodós") que designaba en el mundo griego antiguo a los recitadores y cantores ambulantes que iban hilvanando fragmentos de viejos poemas épicos orales, combinados a veces con improvisaciones propias y actuaban en festejos. Tomado de <https://dle.rae.es/>

En este último aspecto encuentran un punto en común Correa y Salcedo. La similitud entre algunos cantos vallenatos y las crónicas periodísticas es evidente, con la diferencia de que los primeros se soportaron en la oralidad y las segundas en escritos. Quizá, por esa razón, las composiciones de los juglares como Rada, así como su influencia en los pueblos, no han sido registradas en las antologías y los estudios que reconstruyen el desarrollo de la crónica en Colombia, pese a que existen alusiones directas a la influencia de juglares externos y de los cronistas de Indias.

La parranda continuaba, los sones de Pacho Rada seguían siendo motivo de análisis; otro atributo que es destacado en la figura de Rada, como cronista de realidades pueblerinas, por parte de Carlos Mario Correa es el de la destreza en el proceso de observación y escucha. Los cronistas entrenan la mirada, de ahí que se hable de la mirada del cronista. Y es que, según Correa, “no basta con mirar, hay que detenerse a mirar, que equivale a observar, de igual manera, no bastará para el cronista oír, será necesario detenerse a oír que equivale a escuchar” (2022).

Para Correa es claro que Rada adelantó este tipo de acciones durante su vida como juglar y se evidencia en los detalles expuestos en la letra de sus canciones cuando se trataba de describir personajes, lugares y emociones. Correa se atreve a afirmar que Rada, desconociendo las bases teóricas del periodismo y la crónica, puso a prueba, durante su vida juglaresca, los cinco sentidos del periodista teorizados por Ryszard Kapuscinski: estar, ver, oír, compartir y pensar.

De una manera empírica, afirma Correa, “Pacho” Rada estaba con la gente de la que hablaba en sus cantos, era testigo excepcional de lo que contaba y cantaba, vivía lo que relataba, se alegraba, pero también se entristecía con lo que les ocurría a los personajes de sus historias.

Se nota que “Pacho” Rada fue un observador de detalles significativos que agregan conocimiento a la historia. En la canción *La quema del Difícil* no era posible mencionar a todas las personas que resultaron afectadas, basta con mencionar tres datos reveladores. “Pacho” era consciente de su capacidad de ser versador de la vida. (Correa, 2022)

Los cronistas luchan por detener el tiempo que pasa y Rada lo hacía en sus cantos, afirma Correa. El juglar mantuvo una lucha por volver a contar lo que ya pasó y hacerlo vivir como si estuviera pasando. “Pacho” iba siempre en busca del tiempo perdido. Las crónicas del juglar magdalenense están revitalizadas, se hacen trascendentales cuando se musicalizan, transmedializa el texto, cobran una connotación especial cuando se divulgan a través de la música, haciéndolas más encantadoras. “Cada época reclama sus cronistas, ellos son los encargados de representar a las sociedades y Francisco “Pacho” Rada respondió a ese llamado” (Correa, 2022).

Cuando el tema giró en torno a estar, ver, oír, compartir y pensar, entonces tomó la palabra Luis Alfonso Yepes²¹ un profesional del periodismo que, más que cronista, se considera reportero, quien de inmediato relacionó estas acciones con el ejercicio de la reportería, el momento de los asuntos no resueltos, lo denominó Yepes. Y lo explicó de la siguiente manera: Yepes analizó cómo amén de su experiencia en el oficio de indagar, observar, oler y escuchar, lo que podría ser una de las características importantes que permitió al juglar poder hacerse a elementos claves, para, de manera organizada, presentar sus canciones.

Ese ejercicio de contemplación, de escucha atenta, de observación se evidencia en la obra de Rada en canciones como *Las compuertas del playón*, (figura 5) donde el juglar da cuenta de la polémica suscitada entre los pobladores de Plato y los impulsores de la construcción de las compuertas. Al tiempo, expresa acciones y sentimientos evidenciados en los protagonistas de la historia.

Yepes, el reportero, destaca de “Pacho” el juglar, la capacidad que tiene de encontrar el suceso significativo en los hechos cotidianos de los pueblos y sus habitantes, para luego convertirlos en situaciones históricas que se relatan una y otra vez; para el caso de la obra de Rada, que se cantan una y otra vez. En general, el juglar y en específico “Pacho” Rada, afirma Yepes (2022), además de desarrollar la competencia para hallar el suceso significativo al momento de

²¹ Comunicador Social-Periodista egresado de la Universidad de Antioquia en la década de los años 80. Reportero radial. Ejerció como director de la Emisora Cultural Universidad de Antioquia y coordinador de la Cadena Básica de RCN Radio. Acumula una experiencia de casi 40 años en el ejercicio del periodismo y la reportería.

contar historias, posee la inteligencia para encontrar los elementos significativos. Un ejemplo de lo anterior, señala Yepes, se encuentra en *El caballo liberal*, canción que si bien no se incluyó en el análisis inicial, se propuso por iniciativa de Yepes, quien inquieto por la obra de Rada auscultó más allá de las canciones propuestas para el análisis inicial.

La tercera estrofa es la que más llama la atención de Yepes (2022), quien expresa asombro por la destreza en la recreación de acciones de Rada. Señala que esas acciones activan la imaginación de quien escucha: “las calles se ven alegres cuando sale el Liberal, te puedes quedar toda la vida recreando solo esa escena”.

III

*Ese caballo es quien puede
salir a la calle a pasear (Bis)
Las calles se ven alegre
cuando sale el Liberal (Bis)*



Figura 10. Código QR de la canción. *El caballo liberal*

Al relato construido a partir del asunto identificado como significativo, el juglar agrega lo que el reportero denomina como “*algo bonito:*” la música. Lo bonito, que en el juglar es la música, sería para el cronista los efectos de sonido, la ambientación, los testimonios, si hablamos de la radio; la posibilidad de ampliar en detalles y descripciones, si nos referimos a la escritura, y las imágenes, para el caso de lo audiovisual.

Durante 40 años, la vida profesional de Luis Alfonso Yepes estuvo ligada al periodismo, la mayoría de ellos al periodismo radial. Esta trayectoria le permitió desarrollar, más que una capacidad, una sensibilidad hacía las historias sonoras. Por esta razón, al ser cuestionado sobre si

la obra musical de Francisco “Pacho” Rada podría emparentarse con la crónica periodística, el reportero se atreve a destacar varios aspectos que establecen puntos de encuentro:

Los datos solos nunca tendrán por sí solos la calidez y esa alma que tiene la comunicación, es decir, tú comunicas una noticia y no estás solo entregando datos fríos; es muy difícil de entender en algunos casos, pero el mero hecho de poner un dato antes o después determina la intencionalidad de lo que se quiere contar. “Pacho” Rada y muchos otros juglares tenían la libertad de iniciar sus obras no necesariamente describiendo el hecho más significativo o relevante en una historia, el cronista periodístico también hace uso de esa licencia, y, por ejemplo, puede comenzar por describir el gesto de sorpresa ante algo que sucedió y de ahí en adelante construir la narración. (Yepes, 2022).

El reportero califica la labor del juglar como “encomiable”, teniendo en cuenta aspectos que van más allá de la creación de su obra. Lo ubica en el escenario de la acción de comunicar y pone a consideración aspectos de tipo logístico, en tanto los desplazamientos entre pueblos no solo se daban en condiciones precarias, sino que, ante la escasa presencia de medios de comunicación, las noticias cantadas interpretadas por los juglares trascendían el entretenimiento o divertimento para convertirse en información relevante:

No era ya solo el valor de la creación artística, sino también una creación comunicacional y un aporte a la comunidad en cuanto a poder contar las historias. La función de los juglares en la primera mitad del siglo XX era la de suplir algo que para nosotros hoy es absolutamente normal. (Yepes, 2022).

Al periodismo, concluye Yepes (2022), no se le puede atribuir la invención de esa manifestación de contar historias. Antes de lo que hoy conocemos como periodismo, eran los juglares, y no solo los juglares vallenatos como Rada, quienes se consolidaron como los contadores de historias que él denomina como “pegamento de la cultura”. Este concepto se explica como aquella manifestación que permitía transmitir las expresiones convertidas en rasgos identitarios de

las comunidades. La labor del juglar de contar historias, que hoy la realizan los periodistas, siempre ha sido fundamental para consolidar la cultura en las comunidades del mundo.

En el momento de la reportería hay que tener los sentidos abiertos, afirma Yepes (2022); es importante, además, evitar el inicio de esa labor de indagación y observación con prejuicios o lo que él denomina como “asuntos ya resueltos”. No se concibe al cronista sin una faceta de reportero, pues su voluntad para interpretar los entornos es la que prima. Su tarea consiste en poder descifrar las señales, los sonidos, los ambientes, los tonos de las declaraciones. Esta voluntad de interpretar a la que se refiere Luis Alfonso Yepes es la que permite al periodista, según Osorio (2017):

Estudiar las comunidades desde adentro, y este primer contacto proporciona una primera aproximación a la realidad, al tratar de llegar a una comprensión de lo que sucede, y procurar conocer el punto de vista de la propia gente; es decir, conocer la lectura que estas personas hacen de la realidad. Por supuesto, hay muchas maneras de observar, pero la que históricamente ha usado el periodismo tiene que ver con la mirada flexible y abierta. (pp. 5-6).

La reportería es fundamental durante el proceso previo a la construcción de una historia que luego será narrada. “Tiene como eje fundamental la observación” (Osorio R. H., 2017). Durante su desarrollo, el cronista tiene la posibilidad de recabar los detalles que, *a posteriori*, se convertirán en soporte del relato. Indagar, observar, oler y escuchar, son algunas de las acciones inherentes a esta fase del proceso creativo, también desarrolladas por el juglar vallenato Francisco Rada antes de componer sus crónicas cantadas.

La parranda se termina cuando el sol comienza a despuntar, “Pacho” Rada, el juglar, aparta los dedos de las teclas de su acordeón y de un jalón la acomoda en su espalda, se despide de los cronistas y emprende el camino que lo llevara de regreso a su pueblo. En su cabeza las historias escuchadas durante la parranda se aglomeran como queriendo salir, comienza a tararear una melodía, se acompaña del ritmo que marca con su mano golpeando su pierna, es cuestión de tiempo para que comience a hilar las palabras que conformarán los versos de un canto nuevo, de la crónica que escucharán con atención los parranderos fieles que esperan por él.

4. CONCLUSIONES

La música denominada hoy como vallenata, reconocida a nivel nacional e internacional, cimentó sus bases como expresión cultural a partir de las construcciones narrativas que daban cuenta de las vivencias y los aconteceres de personas y lugares que, con el paso del tiempo, terminaron inmortalizados como protagonistas en los versos cantados por los juglares vallenatos. En suma, representaron historias cantadas que mostraban el modo de vida, las costumbres y tradiciones de una época; en otras palabras, retratos musicalizados con aportes culturales para la consolidación de la identidad de los pueblos.

Esta investigación pretendió reconocer las cualidades comunicativas del juglar vallenato Francisco “Pacho” Rada Batista, reconocido como integrante de una generación de eximios músicos que, más allá del pentagrama y los medios de comunicación, forjaron una manera particular de narrar la vida a quienes la vivían en Plato y Ariguaní (El Difícil), en el departamento del Magdalena.

Estos juglares se valieron de su capacidad para interpretar el acordeón y la realidad, para plasmar en sus cantos hechos que, de no haber sido incluidos en los versos de sus canciones, nunca se hubieran conocido y mucho menos repetido, hasta convertirse en parte de la tradición oral de las comunidades.

Los cantos de los juglares como Rada Batista sentaron las bases para que, años después, autores como Rafael Escalona perfeccionaran ese ejercicio de contar la realidad de los pueblos y sus habitantes, a través de crónicas cantadas. Las mismas que inspiraron a Gabriel García Márquez a escribir lo que él mismo describió como un vallenato en versión novela: *Cien años de soledad*.

Los mensajes creados y cantados por Rada no solo se convirtieron en piezas comunicativas que ayudaron a registrar las tradiciones y los modos de vida de los habitantes de Plato y Ariguaní (El Difícil), también aportaron a mantener la memoria histórica de los pueblos y sus habitantes. Estas se pueden definir como crónicas musicalizadas en las que reposan las imágenes recreadas por el juglar; mismas a las que durante años se han remitido para evocar lo ocurrido, lo vivido.

La música vallenata tradicional, como agente activo en los procesos comunicativos de los pueblos, ha ido reduciéndose a razón de la penetración de los medios de comunicación masivos, que implantaron nuevas maneras de enviar y recibir información. Las crónicas cantadas, que acostumbraban a llevar los juglares a los campesinos, ahora se leen en la prensa, se escuchan en la radio, se ven en la televisión o se consultan en la Internet.

Estas condiciones, sumadas al incremento de las herramientas comunicativas digitales virtuales, en detrimento de la interlocución interpersonal –donde prima la oralidad– suponen un riesgo al momento de garantizar que el vallenato tradicional, como expresión cultural, impregnada de saberes y valores socioculturales ancestrales, haga tránsito de generación en generación. Hoy está caminando por una línea muy delgada, entre los recuerdos de algunos pocos y su extinción.

Las crónicas cantadas, no solo por juglares como “Pacho” Rada, sino por otros representantes de su generación, dieron cuenta, con sus músicas, de las realidades sociales con escenarios en los pueblos de la región del Caribe colombiano. Estos pueblos están conectados no solo por polvorientos caminos, sino por lo que se podría denominar como una red de comunicación musical, entrelazada por las historias cantadas de los juglares, que pernoctaban, cada tanto, en los patios de los parranderos fieles.

Referencias bibliográficas

- Alvarado, R. A. (septiembre de 2013). *La música y su rol en la formación del ser humano*. Obtenido de [http://repositorio.uchile.cl/](http://repositorio.uchile.cl/http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/122098/La_musica_y_su_rol_en_la_formacion_del_ser_humano.pdf%3Bsequence%3D1)
http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/122098/La_musica_y_su_rol_en_la_formacion_del_ser_humano.pdf%3Bsequence%3D1
- Amador, A. (12 de noviembre de 2021). (A. R. Marengo, Entrevistador)
- Benítez, P. R. (2019). *Levántate María*. Santa Marta: independiente.
- Berdugo, N. (21 de agosto de 2021). *regioncaribe.org*. Obtenido de <https://www.regioncaribe.org/post/el-compositor-de-la-hamaca-grande-adolfo-pacheco-condecorado-por-el-ministerio-de-cultura>
- Blanco, D. (2005). LA MÚSICA DE LA COSTA ATLÁNTICA COLOMBIANA Transculturalidad e identidades. *Revista Colombiana de Antropología*, 171-203.
- Bolaño, D. (10 de 12 de 2021). (A. Rodríguez, Entrevistador)
- Caparrós, M. (2012). Por la crónica. En D. Jaramillo, *Antología de Crónica Latinoamericana* (págs. 607-612). Bogotá: Alfaguara.
- Caparrós, M. (22 de Enero de 2022). (A. Rodríguez, Entrevistador)
- Correa, C. M. (2011). *La Crónica reina sin corona*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

- Correa, C. M. (13 de marzo de 2022). (A. R. Marengo, Entrevistador)
- de León Espitia, M. A. (2010). *El Vallenato Origen y evolución*. El libro total.
- Donado, D. (2003). *Crónica Anacrónica*. Bogotá: Panamericana.
- Durán, A. (1952). Altos del Rosario [Grabado por A. Durán]. Colombia.
- Fuenmayor, V. (26 de mayo de 2017). “Quien quiera hacer vallenato, debe hacer crónica”: Pacheco. *El Herald*, págs. <https://www.elheraldo.co/entretenimiento/quien-quiera-hacer-vallenato-debe-hacer-cronica-pacheco-365977>.
- García Márquez, G. (2007). *Cien años de soledad*. Alfaguara.
- Gossain, J. (28 de marzo de 2022). (A. R. Marengo, Entrevistador)
- Guerriero, L. (2010). <http://www.periodismocultural.es/upload/conferencias/guerreiro-que-es-y-que-noes-periodismo-narrativo>. Obtenido de <http://www.periodismocultural.es/upload/conferencias/guerreiro-que-es-y-que-noes-periodismo-narrativo>
- Gutiérrez, T. (1992). *Cultura Vallenata, origen, teoría y pruebas*. Bogotá.
- Gutiérrez, T. (2015). *Latinoamerica Sueño y Pasión* [Grabado por Radio Netherland]. Ámsterdam, Holanda.
- Hormigos Ruiz, J. (2012). LA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA. TEORÍAS CLÁSICAS Y PUNTOS DE PARTIDA EN LA BARATARIA. *Revista Castellano-Manchega de Ciencias sociales*, 76-84.
- Hoyos, J. J. (12 de Abril de 2021). Clase Teoría de la Comunicación. (E. M. UdeA, Entrevistador)
- Lienhard, M. (1994). Oralidad. *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, 371.
- López, J. M. (2011). *Breve Historia de la Música*. España: Ediciones Nowtilus.
- López, R. R. (2001). La música en García Márquez. *Archipiélago*, 44-48.
- Massiris, C. Á. (2016). www.musicacaribe.blogspot.com. Obtenido de <https://musicaribecol.blogspot.com/2016/05/por-angel-massiris-cabeza-ver.html>
- Mincultura. (2013). *PES*. Bogota.
- Mincultura. (2013). www.mincultura.gov.co. Obtenido de <http://patrimonio.mincultura.gov.co/Paginas/PES-El-vallenato,-m%C3%BAsica-tradicional-de-la-regi%C3%B3n-del-Magdalena-Grande.aspx>
- Ministerio de Cultura. (29 de 11 de 2013). [mincultura.gov.co](http://www.mincultura.gov.co). Obtenido de <https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/Vallenato-tradicional-incluido-en-la-Lista-Representativa-de-Patrimonio-Inmaterial-de-la-Naci%C3%B3n.aspx>

- Moreno, B. J. (2010). Una mirada a la historia de la música costeña de acordeón. *Poligramas*, 123-145.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México: UNAM.
- Ong, W. (1982). *Oralidad y Escritura, Tecnologías de la palabra*. Londres: Fond de Cultura Económica de México.
- Oñate, J. (2011). Los sones de pacho rada [Grabado por Oñate Martínez Julio]. Medellín, Antioquia, Colombia.
- Osorio, R. (2018). Reportaje: la metodología del periodismo. *Comunicación*, 37-49.
- Osorio, R. H. (2017). *El reportaje como metodología del periodismo. Una polifonía de saberes*. . Medellín: Universidad de Antioquia.
- Polo, J. (1942). Alicia adorada [Grabado por A. Durán]. Colombia.
- Puerta, A. (2017). *La mirada del cronista : el método de Alberto Salcedo Ramos*. Medellín: Universidad de Medellín.
- Quintero, M. (2018). *Juglares y Trovadores del Caribe Colombiano*. Medellín: Aula Abierta.
- Rada, F. (1937). Levántate María [Grabado por F. Rada]. Colombia.
- Rada, F. (2018). La quema de El Difícil [Grabado por J. Ospino]. El Difícil, Magdalena, Colombia.
- Radio Netherland (2015). *Latinoamerica Sueño y Pasión*. Ámsterdam, Holanda.
- Rodríguez, M. L. (2015). www.unesco.org. Obtenido de http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/FIELD/Havana/images/Fundamentos_teoricos_acerca_de_la_oralidad_02.pdf
- Salcedo, A. (29 de marzo de 2022). (A. R. Marengo, Entrevistador)
- Samper, P. D. (2003). *Antología de grandes crónicas Colombianas Tomo I 1949-1948*. Bogotá: AGUILAR.
- Stevenson, S. (2003). El vallenato en tiempo de diffusion. *Huellas. Revista de la universidad del Norte*, no. 67-68, 55.
- Urango, O. J. (2008). El vallenato como texto narrativo: análisis de El cantor de Fonseca de Carlos Huertas. *Visitas al patio*, 29-44.
- Viloria, d. I. (2017). DE LA CUMBIAMBA AL VALLENATO: . *Cuadernos de la Historia Económica*.
- Yepes, L. (17 de marzo de 2022). (A. R. Marengo, Entrevistador)

Zapata, O. M. (2010). *Por los senderos de sus ancestros. Textos escogidos 1940-2000*. Bogotá: Ministerio de Cultura.