

**APROXIMACIÓN DEL ROMANCERO ESPAÑOL EN TRES COMPOSICIONES
VALLENATAS DE LEANDRO DÍAZ**

Kevin Alexis Suaza Flórez

Facultad de Comunicaciones y Filología

Filología Hispánica

Zairo Anillo Martínez

Universidad de Antioquia

Medellín

2021

CONTENIDO

APROXIMACIÓN DEL ROMANCERO ESPAÑOL EN TRES COMPOSICIONES VALLENATAS DE LEADRO DÍAZ.....	3
INTRODUCCIÓN.....	3
1. EL ROMANCE ESPAÑOL.....	6
2. VALLENATO.....	20
2.1. Historia y origen.....	20
2.2. Escuelas Vallenatas.....	28
2.2.1. Merengue.....	28
2.2.2. Paseo.....	29
2.2.3. Puya.....	30
2.2.4. Son.....	31
2.2.5. Vallenato Bajero.....	33
2.2.6. Vallenato Sabanero.....	34
2.2.7. Vallenato vallenato.....	35
2.2.7.1. Vallenato primitivo.....	35
2.2.7.2. Vallenato Costumbrista.....	36
2.2.7.3. Vallenato Romántico.....	37
2.2.7.4. Vallenato Moderno.....	39
3. ANÁLISIS.....	41
4. A MODO DE CONCLUSIÓN.....	68
BIBLIOGRAFÍA.....	72

APROXIMACIÓN DEL ROMANCERO ESPAÑOL EN TRES COMPOSICIONES VALLENATAS DE LEADRO DÍAZ

INTRODUCCIÓN

Hay un género literario que ejemplifica la coexistencia y relación entre la transmisión oral y la escrita: el romance. Los romances son un tipo de poema narrativo compuesto por versos octosílabos con rima asonante en los pares mientras que los versos impares quedan libres, y son recopilados en unos textos que se conocen como Romanceros. Además, es una manifestación hispánica de la poesía medieval que se extendió por todo el territorio europeo, comúnmente nombrada “balada”. En este escrito se tomarán los términos balada y romance como sinónimos, siguiendo los pasos del académico español Jesús Antonio Cid, quien en su texto el *Romancero hispánico y balada vasca* (2000) los utiliza de manera indiscriminada, aclarando que la balada hace referencia al término anglosajón, mientras que el romance hace referencia al término castellano¹.

Las baladas y también el romance, poseen un modo común de ser presentados: a través del canto. Los romances – vertidos en romanceros posteriormente – se transmitían oralmente, mediante un canto cuyo único soporte de conservación durante siglos fue la memoria. No obstante, de forma excepcional, en escasísimas ocasiones fueron escritos, ya que los conocimientos de la sabiduría popular como los romances, los refranes, los adagios, la medicina popular, los oficios e incluso obras literarias, se transmitían oralmente, y por esa razón la fijación escrita en los respectivos casos venía como elemento secundario.

1 Jesús Antonio Cid hace la aclaración del uso de los términos en una nota al pie, en la cual también ilustra como otros académicos no se encuentran de acuerdo con el uso indiscriminado de los dos conceptos, dicha nota aclaratoria dice: “Utilizo romance y balada como términos equivalentes, entendiendo que el romance es la rama hispánica del género de la “balada” europea. En el ámbito vasco el uso de balada para designar la poesía oral narrativa es reciente, y no es aceptado de modo unánime. J. Haritschelhar lo considera impropio, puesto que *ballade* se ha empleado desde la Edad Media al s. XIX para referirse a un tipo muy distinto de poesía culta; cf. “En torno a la balada”, en II Congreso Mundial Vasco. Congreso de Literatura (Madrid: Castalia, 1989, pp. 461-493). También Antonio Zavala expresa sus reservas en el prólogo a *Euskal erromantzeak* (1998, pp. 10-12). Es claro que balada en la acepción de poesía oral narrativa es un anglicismo, tan ajeno a la tradición lingüística castellana como a la vasca. Es, sin embargo, el término más internacional del que disponemos para referirnos a este tipo de poesía, y creo útil y legítimo su uso, aunque sólo sea por la conveniencia de facilitar la comunicación con otros estudiosos de ámbitos culturales distintos del nuestro” (Cid, 2000, p. 1).

Esta misma característica que se observa en la literatura de la Edad Media, concretamente en los romances, se puede observar en los primeros compositores vallenatos colombianos, llamados juglares, los cuales cantaban sus experiencias, sucesos importantes, rutinas y fiestas. Entre estos se encuentra Leandro Díaz², uno de los juglares y compositores más importantes en la historia del vallenato. Su obra se compone, en promedio, de 350 canciones; algunas de ellas interpretadas por grandes artistas vallenatos como Poncho Zuleta, Jorge Oñate y/o Diomedes Díaz.

Se encuentran variedad de estudios acerca del vallenato; de hecho, hay algunos que se dedican exclusivamente a un artista, a un aire en específico, mientras que otros trascienden a otras epistemologías más contemporáneas, como la de los estudios culturales. Un tipo de combinación de estos estudios se encuentra en el realizado por Consuelo Araújo en su libro *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata* (1973). En este se realiza un recorrido histórico sobre dicho género musical, mostrando sus diferentes estilos y escuelas, su devenir y el valor estético, histórico y cultural que tiene para la región norte de Colombia. En este mismo sentido, se encuentra el artículo de Egberto Bermúdez, publicado en la revista *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* (vol. IX, N. 9), titulado “¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica” (2004); también se podría mencionar el estudio realizado por María Emilia Aponte Matilla: *La historia del vallenato: discursos hegemónicos y disidentes* (2011); el texto de Gisela Beutler, *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad* (1977); así como también Michelle Débax, con *En torno a la edición de romances* (1990). Dicha bibliografía permite realizar un estudio aproximativo de los temas que serán tratados en esta monografía y que giran, principalmente, en torno al romance español y el vallenato.

En este sentido, la hipótesis que se plantea es que las composiciones vallenatas de Leandro Díaz y el romance español comparten características, estructuras y temáticas

² Parafraseando al artículo del 2020 de Lolita Acosta “*La vida de Leandro Díaz Duarte*” publicado en la página web <https://panoramacultural.com.co/musica-y-folclor/1444/la-vida-de-leandro-diaz-duarte>. El maestro Leandro Díaz nace el 28 de febrero de 1928 en el municipio de Hato Nuevo de la Guajira. Comienza a cantar a los 5 años de edad, su número de composiciones se encuentra entre las 200 y las 300, entre las que se encuentran composiciones como: Matilde Lina, Los Tocaimeros, El Verano, Cardón Guajiro, La Parrandita, La Diosa Coronada, El Infiel, Para Olvidar, Para Qué Llorar, sabor a primavera entre otras. Entre los intérpretes de sus canciones se encuentran: Alfredo Gutiérrez, Jorge Oñate, Poncho Zuleta, Diomedes Díaz, Carlos Vives, Jorge Celedón, Ibo Díaz quien era hijo del maestro. Muere a los 85 años de edad el 22 de junio de 2013 en la ciudad de Valledupar a causa de una insuficiencia renal.

determinadas por sus estructuras literarias y el apego a tradiciones culturales con sentires y procedimientos estéticos particulares. Teniendo como objetivo establecer la aproximación entre las composiciones de Leandro Díaz y el romance español, a partir de los textos y canciones mencionadas, con el fin de hallar semejanzas entre ese subgénero español, proveniente incluso desde el Medioevo, y el género musical en cuestión, propio de nuestro país y que hace su aparición a principios del siglo XX. Este es un tema que no se ha investigado en demasía y en detalle en los círculos académicos, por lo que es probable que este trabajo aporte a futuros investigadores, tanto del sector musical y cultural en general, como del literario

Para establecer dicha relación se eligieron los romances “Romance de don Rodrigo Lara”, “Álora la Bien Cercada” y “Romance de Gerineldo”, del apartado de “Romancero anónimo” del *Cancionero y romancero español* de Dámaso Alonso, publicado en el año 1969; y las composiciones vallenatas “Los Tocaimeros”, “Cardón Guajiro” y “El Verano” de Leandro Díaz.

El trabajo cuenta con tres capítulos: el primer capítulo hace una breve historia del romance español, sus inicios, influencias y estructura; el segundo capítulo hace referencia al vallenato, su historia, ritmos y escuelas, a partir de un acercamiento a las diferentes épocas que ha vivido este ritmo musical; y por último, el tercer capítulo, que establece una relación entre las composiciones de Leandro Díaz y el romancero español, en puntos claves como la versificación, la métrica, los referentes reales y su campo semántico, siendo este capítulo, con base en los dos precedentes, el complemento de la demostración del objetivo principal.

. Al final se exponen las conclusiones y resultados del análisis, pero, todo esto precedido por apuntes sobre la historia del vallenato, cercanos a su nacimiento, fuentes de inspiración y posterior desarrollo, así como la relación de estos elementos con el romance, tomando en consideración el énfasis en los puntos que competen al propósito planteado.

1. EL ROMANCE ESPAÑOL

El romance español desde sus inicios ha sido, como otros géneros y subgéneros líricos, de interés general para los literatos y estudiosos de los cantares, convirtiéndose en un eje principal

para el posterior desarrollo de la poesía, y, sobre todo, en este caso, la española; estos tratan temas tan variados como el amor, la intriga, la ternura, la muerte, la venganza, entre otros; al respecto Paola Díaz-Mas, en su texto *El Romancero, entre la tradición oral y la imprenta popular* (2008), plantea que:

Los romances que desarrollan temas de la épica nacional hispánica pueden agruparse en varios ciclos, normalmente según el héroe protagonista (Fernán González, Bernardo del Carpio, el Cid, don Rodrigo) o el asunto principal (la desastrada muerte de los infantes de Salas, el cerco de Zamora). (p. 119)

Hay que tener presente que los Romances iniciados en el siglo XII se presentan en ambientes cortesanos bretones tomando como referencia las historias del rey Arturo y sus caballeros. En esta primera aparición del romance se encuentran algunos subgéneros como los carolingios, los ciclos artúricos y los bretones, pero tres siglos después aparece una segunda oleada de romances. La doctora María Encarnación Pérez Abellán en su trabajo investigativo del año 2012 intitulado *Romance vs Novela. Recuperación y renovación de la materia caballeresca en la novela española del siglo XX: de Morsamor (1899) a Olvidado Rey Gudú (1996)* indica que

El romance, como nueva manifestación del hecho literario, se traza desde la, paradójicamente, consolidación extraliteraria de la cultura occidental, situación que predeterminará la disminución, entre otros rasgos, de una sobrecarga temática bélica si se le coteja con la épica románica y no románica que argumentalmente la había precedido en cuanto a necesidad por contar. (p. 80)

Ahora bien, dentro de esta nueva ola que configura el romance en castellano se encuentran diferentes tipos de romances, el primero de ellos es el caballeresco. En sus inicios está pensado para un público determinado: los cortesanos, pero con el transcurrir del tiempo pasa a ser un tema de dominio popular. En el universo de los caballeros hay una inclusión de realidades fantásticas mezcladas con realidades que conforman un mundo con una atmósfera verosímil. Esto a nivel de toda Europa, específicamente en Inglaterra, Francia y España, pero en el caso particular de España “[...] el espectro narrativo español bajomedieval muestra capacidad aperturista hacia tendencias nuevas advenedizas, a las que somete a procesos de adaptación a las premisas culturales propias” (p. 82).

Dentro de los títulos principales se encuentran: *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*, pero esta forma de escritura, es decir el romance caballeresco, solo es el prelude de lo que será la modalidad narrativa preferida por los lectores y oyentes, lo que conlleva a una gran publicación de títulos nuevos y a una ampliación de los géneros del romance. Por lo tanto, es el romance caballeresco el que se presenta como el primero en tener una temática especializada, con unas características propias que eran fáciles de identificar por el lector, y que al final se le añadirán otros cuatro subgéneros que son: el pastoril, bizantinos, sentimentales y moriscos.

Pasando ahora al romance pastoril, se puede observar que siempre maneja un espacio natural que es trabajado desde un “idealismo absoluto” (p. 84), en este se contraponen la ciudad al campo a través de la alabanza que se realiza de la aldea, es un texto que invita al lector al deleite y disfrute de la naturaleza a partir de la observación de la misma. Hay un distanciamiento entre los personajes que presenta el romance y su referente en la realidad, es decir, hay una idealización del personaje en sí mismo; su trama se desarrolla entre lo amoroso y aventuras de acción; otra de las características importantes es que sus acciones no se desarrollan simultáneamente, sino que se van desarrollando según se presenta el devenir de la historia. A diferencia del romance caballeresco, este no toma al hombre como su personaje principal, sino que es la mujer sobre la que gira todo el universo narrativo.

En el segundo de los subgéneros del romance se encuentran los bizantinos, estos sostienen una gran cantidad de relaciones con los caballerescos en cuanto al desarrollo de la trama, este se considera como el precursor de las novelas de aventura, hay que tener presente que la trama desarrollada en el bizantino “[...] amor y aventuras presiden equitativamente la fluctuación de las acciones. Son las variantes más análogas, apreciándose mixtificaciones y rasgos convergentes entre ambas” (p. 87). Otra característica es que la carga protagónica recae en la pareja, ya no sobresale ni el hombre ni la mujer; se presenta una carga equilibrada, además se exhibe una relación de dominio entre el bien y el mal con una predominancia del primero sobre el segundo. El viaje que se presenta en la pareja bizantina es fortuito, fruto del azar, de las circunstancias; es el destino el encargado de la suerte de los diferentes personajes que conviven en dichos romances; los personajes principales no se presentan como héroes desde el inicio, solo con el transcurrir de los sucesos van adquiriendo dicha tonalidad, es decir, cuando van realizando trabajos que son diseñados para ellos es que adoptan la categoría de héroes. Hay que tener

presente que este incorpora en su narrativa situaciones maravillosas y fantásticas que, en muchas ocasiones, se presentan en forma de sueño o profecía y es lo que determina el decurso de la acción.

Continuando con la categorización se encuentra el romance morisco: este se considera como un romance propiamente castellano, puesto que se desarrolla en un contexto geográfica e históricamente peninsular. En este tipo de romance “[...] se mantienen, y sólo al igual que sucede en el resto de modalidades hermanas la carga renovadora recae sobre las constantes con que somatizar epidérmicamente el relato” (p. 92). Sus historias se desarrollan en la época de la reconquista española y se desarrollan en lugares geográficos como fronteras, fortalezas con una alta importancia militar, en ciudades como Granada, Sevilla y Toledo. En dichos romances se presenta una idealización de la acción, recalando siempre los aspectos positivos de la misma; esta característica también se observa en la presentación de los personajes, donde se subrayan las bondades y cualidades de los protagonistas,

[...] el héroe morisco está trazado manteniendo los parámetros emocionales del caballero, con quien comparte el carácter unidimensional del rol excelente; su procedencia musulmana se convierte en un aspecto exótico con que hacer pintoresco el relato, que tenderá a subsanarse al final del texto. (p. 93)

Dentro de los romances moriscos hay una reivindicación del caballero y, de igual manera, del amor cortés; dentro de la narración se pueden encontrar pausas descriptivas que llevan al lector a entender aspectos costumbristas, tanto de la cultura cristiana como la musulmana.

Para finalizar este apartado se encuentra el romance sentimental, en este se sobreponen los temas amorosos por encima de los temas de acción y de aventura. Su origen se remonta a la Italia del siglo XIV, “[...] el romance sentimental se convierte en el vehículo de exposición de la casuística amorosa y de la vehemencia de las pasiones encontradas o conciliadas entre los amantes” (p. 98). Dentro de sus principales características está que en su planteamiento formal se puede narrar una autobiografía sentimental del autor y posee un narrador omnisciente.

El romance sentimental plantea mayor heterogeneidad formal que el resto de romances coetáneos; la amalgama resultante de conciliar las estructuras autobiográficas y

epistolares con disquisiciones alternas o paralelas en torno a cuestiones amorosas, relatos interpolados, tesis y contratesis moralizantes, didácticas y divulgativas. (p. 101)

Desde el principio, estos textos consiguieron, aun con su brevedad, llamar la atención de toda la comunidad española, utilizando en un principio los instrumentos musicales para ser cantados. Era la manera como se iban contando las noticias de los héroes de otrora de pueblo en pueblo. Entre los más recordados están el romance “Gentil Dona, Gentil Dona”, de 1421; también se encuentra “El arzobispo de Zaragoza”, de 1429; “El Cancionero de Estúñiga”, de 1460; “El Cancionero de Palacio”, de 1462, entre otros. La importancia del asunto de la lectura en pleno siglo XIV es una cuestión que va a posibilitar el reconocimiento del subsecuente Siglo de Oro español en todo su esplendor, espacio propicio para el desarrollo del romance y otras formas poéticas de fértil raigambre; es decir, el romancero y otros tipos de poesía tales como la épica, el mester de clerecía, que, de todos modos, ya contaban con una fuerte tradición tanto desde la antigüedad, en el caso de la primera, como desde el mismo Medioevo, en el caso del segundo; adquieren mayor difusión y reconocimiento. Así que, esta creciente secularización del conocimiento y el arte va a posibilitar, a través de la adquisición de hábitos de lectura, que las gentes conozcan, además de toda la apertura cultural que representó el Renacimiento en gran parte de Europa, la obra de los escritores del siglo ya mencionado como de Oro, que en realidad son aproximadamente 172 años de alta literatura en España.

No solo en este siglo decrece el analfabetismo, sino que se busca el crecimiento intelectual de la clase burguesa española; además, esto lo refuerza el acrecentamiento de la industria del papel y la adquisición de las bibliotecas familiares dentro de las clases sociales más pudientes, lo cual va a llegar a su culmen con la invención y llegada de la imprenta a España, exactamente en el territorio de Segovia en el año 1472, instalada por el obispo Juan Arias Dávila. Al respecto, en *La Real Compañía de Impresores y Libreros de Madrid: siglo XVIII y siglo XIX* (2015), de Beatriz Lara González, se expone que:

En aquel período de tiempo, los reyes católicos favorecieron con mucho su arraigo con excepcionales privilegios concedidos a los maestros alemanes, innovadores del arte de la imprenta, eximiendo además del pago de la alcabala, del almojarifazgo, diezmos y otros tributos, a los libros que viniesen de otras partes *quanto era provechoso y honroso que a estos sus reynos, se truxesen libros de otras partes, para que con ellos se hiciesen*

los hombres letrados. Pero no había un control sobre lo que se vendía y leía; en consecuencia, la entrada de libros desde el extranjero no estaba controlada. Fue también durante el reinado de los reyes católicos cuando se promulgó la *Pragmática* dada en Toledo el 8 de julio de 1502. (p. 26)

A esto se le puede agregar que el vulgo aportó en la constitución de los romances al alegrarse por oírlos, al fungir como atento público, pero también ellos crean sus propios romances mezclándolos con los asuntos de la siembra que al ser esparcidos sobre la tierra comienzan a dar frutos, es decir, que ellos lo que hacen es mezclar las tradiciones llegadas en los romances con las cuestiones de la tierra, de la siembra, de lo cotidiano. Integran una forma literaria a sus vivencias, algo muy propio de las dinámicas literarias.

Hay que recordar que en cuanto a los rasgos identitarios, el romance es, en gran medida, de cuna española, y que, si bien llega como herencia a América, tendrá una transformación y acoplamiento en la manera de ser utilizado, adaptándose no solo a las culturas de las regiones, sino a las maneras como el hispanoamericano de la colonia comienza a vislumbrar el mundo; sin embargo, esto no quiere decir que se hayan olvidado los orígenes españoles, al contrario, lo que se hizo fue reconfigurar y repotenciar las maneras poéticas de lo español con una mirada local.

El romance suele establecerse como la frontera temporal entre las formas populares y cancioneriles previas al Siglo de Oro y las herederas de la tradición petrarquista que tatuaron nuestra lengua luego de ese período. Mucho hay de engaño en la imagen de confrontación entre petrarquistas y tradicionalistas que la leyenda ha hipertrofiado a partir de la pugna entre Cristóbal de Castillejo y Boscán. De esta pugna da cuenta María del Rosario Martínez en su artículo publicado en la revista *Esfera: revista filológica de las culturas hispánicas* titulado “El antipetrarquismo en España: El caso de Cristóbal de Castillejo” (2009), en este dice que:

[...] a Castillejo se le liga a una reacción antirrenacentista por su larga composición a modo de «repreensión», que sin duda representa el encuentro entre viejos y nuevos poetas españoles y se olvida otra obra burlesca de oposición y censura humorística típicamente cortesana, complementaria a ésta como manifestación de una poética algo indisciplinada como es *En contradicción*, ya que de ella se deduce que era partidario de una renovación poética que desanclara la práctica cancioneril, ya agotada y sin cauce. (p. 5)

Solo a partir del siglo XV se encuentran recopilaciones escritas de los romances. Aurelio González, en su artículo “El romance: transmisión oral y transmisión escrita” (2005), indica que la transición de los romances de la oralidad a la escritura se da en la segunda década del siglo XV, cuando se realiza una transcripción del romance “La dama y el pastor”:

En 1421, un estudiante mallorquín en Italia, Jaume de Olesa, al transcribir en un cuaderno el romance de La dama y el pastor, fija por primera ocasión, por lo que nosotros sabemos, un texto romancístico que hasta ese momento había vivido sólo en la memoria colectiva, en las múltiples variantes de tradición oral. Desde luego podemos suponer, y casi no tener duda de que esto haya sucedido, que alguien más en cualquier otro momento pudo haber puesto por escrito un romance; pero el texto de Olesa es importante, ya que representa documentalmente, por vez primera, el fenómeno de la fijación por escrito de una versión romancística tradicional. (p. 228)

Sin embargo, se pueden rastrear romances desde la segunda mitad del siglo XIII, entre los que se encuentran: “La Penitencia de Adán”, “La Historia del Santo Grial”, “La Historia de Merlín”. Es motivo de discusión pretender saber sobre la época exacta de sus orígenes, pero, en definitiva, su raíz es medieval. De hecho, Menéndez Pidal (1966) plantea una teoría sobre el origen del romance español:

El romancero, que tiene por progenitores el espíritu épico castellano y la materia novelesca de la balada europea, difunde las viejas ficciones castellanas como alada semilla que, llevada por los vientos, arraiga sobre todo el suelo de la Península, desde Cataluña a Portugal, y pasa los mares a las tierras de América española y portuguesa; todos los países de solar ibérico aplican su espíritu creador a dar vida siempre nueva y poetización varia a estos breves cantos, cuyo origen más remoto se halla en la epopeya castellana. (p. 397)

De aquí que el romance haya llegado con mucha fuerza al Renacimiento – espacio de renovación cultural – y, por tanto, su influencia superó las expectativas medievales en cuanto a la literatura, por ello sus vestigios llegan hasta el modernismo y un poco más allá. Prueba de lo anterior es la extrapolación que hacen los romances hacia el nuevo mundo, como lo muestra Gisela Beutler en su texto titulado *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad* (1977), en el que

indica la divulgación de los romances a tierras americanas, más exactamente al territorio colombiano:

Aunque aún falten en Colombia documentos directos para la tradición de romances españoles o de reciente composición en suelo colombiano, en la época de la Conquista —así como se sabe de México y Perú— se puede, análogamente al desarrollo en otros países del Imperio Colonial Español, presumir con cierta seguridad la “importación” de romances españoles de tradición oral o escrita para la región colombiana, en el siglo xvi. Los romances se cantaban o tocaban en los barcos de los conquistadores y de sus sucesores. (p. 17)

En relación, sobre el tema de los romances en el Renacimiento en España, Tomás Navarro, en su texto *Métrica española* (1991), presenta una idea de los temas que eran trabajados por los romances en esta época:

En manos de los escritores del Renacimiento el romance depuró sus cualidades poéticas y su forma artística. Sobre su primitivo fondo épico, su campo se extendió a temas moriscos, pastoriles, caballerescos, históricos, religiosos, satíricos y villanescos, sin contar la variada multitud de los de carácter amoroso. El interés por los romances multiplicó la producción de estos poemas en la segunda mitad del siglo xvi. La imprenta los recogió en numerosas y abundantes colecciones a partir del Cancionero de romances publicado en Amberes poco antes de 1550. (p. 239)

A pesar de que el fondo primitivo del contenido de los romances es lo épico, lo caballeresco o lo pastoril, esto no evita que las formas estéticas de los versos italianos llegados a España se mezclen con el romance, haciendo de este un menú atractivo a la hora de componer versos y poemas. Se encuentra que la primera ruta para llegar a esta conclusión está en la obra de un poeta como Cristóbal De Castillejo.

Bien se puede castigar
a cuenta de anabaptistas,
pues por ley particular
se tornan a bautizar

y se llaman petrarquistas.
 Han renegado la fe
 de las trovas castellanas,
 y tras las italianas
 se pierden, diciendo que
 son más ricas y lozanas[...]³

Estos versos, escritos por el mismo Cristóbal De Castillejo y que hacen parte de su texto *Contra los encarecimientos de las coplas españolas que tratan de amores*, son muestra de que el propio escritor se pronunció no solo en contra de las formas italianizantes, sino también en contra de los versos tradicionales. Tal como sostiene Reyes Cano (2000):

[...] detrás de sus ataques, incluidos los de apariencia más burlesca, hay una teoría interpretativa nada frívola sobre el estado de la lengua poética española de su tiempo. Una teoría que trasciende la simple mofa de los italianizantes para situarse en el ámbito de la reflexión lingüístico-literaria de entonces. (p .216)

Dicha reflexión lingüística va más allá, puesto que Castillejo demuestra su inconformismo también con la poesía romántica o amorosa de su tiempo, al considerar que solo sigue aquellos cánones impuestos por el erotismo cancioneril. Pero hay que tener claro que la crítica que realiza Castillejo a la literatura de su tiempo la realiza por considerar que le faltaba fundamento, además la encuentra estéril, insustancial, surgida de una retórica rebuscada; dicho autor solo veía la solución a este inconveniente proyectando la poesía española por una nueva vía que se basara en los grandes autores de la antigüedad. Además:

Sucede, pues, con Castillejo, algo que quizá no se haya resaltado suficientemente, y es que gasta tanta energía en censurar a los malos poetas de la línea tradicional como en «reprender» a los que siguen la moda de Italia. Idea que va ligada en él a un *topos* entonces muy moderno: la defensa de la lengua española, la convicción de que el castellano merecería mejor destino que el de envolver esas coplas convencionales. (p. 218)

3 De Castro, A (1854). *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. España. M. Rivadeneira editor. Pág. 345.

Por otro lado, una prueba de la sana coexistencia y de la mutua influencia entre los romances tradicionales y los versos de origen culto se encuentra en *La Celestina*, de Fernando De Rojas publicada en los últimos años del siglo XV, quien en su texto añade al inicio partes del romance viejo “Mira Nero de Tarpeya”. Esto se podría considerar como un paratexto, que es el acompañamiento de un romance por otro en el sentido que lo presenta el texto de De Rojas. Allí Sempronio, en diálogo con Calisto, recurre a la más popular forma de romance tradicional, el cuarteto octosílabo, pero esta vez se presenta un tema clásico de naturaleza erudita:

Mira Nero de Tarpeya
a Roma como se ardía
gritos dan niños y viejos
y él de nada se dolía.

El anterior es un ejemplo de uno de los cambios que experimentó el romance durante el Siglo de Oro mediante la reescritura aplicada al Romancero viejo; dentro de estos cambios encontramos, según Díaz-Mas en su texto *Lecturas y reescrituras de romances en los siglos de oro: glosas, deshechas y otros paratextos* (2013), el presentado en las glosas, que consistía en tomar un poema conocido y sobre este componer un poema nuevo; además, también se presenta la “deshecha”, que consistía en una composición breve que se añadían al final de los romances (p.158). Continuando con los cambios que presenta Díaz-Mas en su texto se observa que:

[...] un tipo de reescritura y reinterpretación de los textos (no sólo de los romances) muy en boga en el siglo XVI: las glosas. Es decir, el procedimiento que consiste en tomar un poema conocido (letra; en este caso, un romance) y componer sobre él un poema nuevo (glosa) cada una de cuyas estrofas se acaba citando, por su orden, versos del poema que se toma como base, de manera que los versos del romance constituyen también rimas de pie forzado para cada estrofa. (p. 156)

A lo anteriormente expuesto Dumanoir (1998) sostiene:

[...] la reescritura de los romances viejos echa un poco de luz sobre lo que fue la difusión y la vida del romance dentro del ámbito cortesano, que no lo acogió

esporádicamente, sino que poetas cancioneriles apuntaron, escribieron, glosaron, y también reescribieron romances, integrándoles plenamente en el conjunto de las formas poéticas cultas. (p. 61)

La anterior afirmación conduce a vislumbrar un hallazgo esencial: se encuentra tanto la adopción de las formas italianas, como la utilización de los romances castellanos populares, esta interrelación de las formas italianas y los romances posibilitó la implementación del endecasílabo, realizando una combinación con los versos pentasílabos y heptasílabos, permitiendo de esta manera, que se presente una narración culta y además, una nueva manera más delicada de expresar los sentimientos, y, para llamarlo de alguna manera, un *boom* literario que ocurrió en el mismo escenario y tiempo.

[...] lo que hace que podamos contar con un buen puñado de romances conservados en manuscritos de finales del siglo XV y principios del XVI es una moda cortesana: no sólo en la corte de los reyes de Aragón y de Castilla, sino también la de los grandes nobles, se pone de moda la literatura “popular”, la propia del vulgo y de la gente rústica (Díaz-Mas, 2008, p. 118).

Al ubicar los procesos de reescritura y adaptación de la poesía cancioneril medieval en el mismo entorno cortesano en el que sucedía la explosión italianizante, se hace inimaginable un escenario de poetas y escritores adherentes a solo una de las dos líneas, pues resulta más natural imaginar al creador cortesano como uno que bebía de ambas fuentes: la popular castellana y la italiana. Es más, reconocer al escritor cortesano del Siglo de Oro (imbuido en las nuevas formas italianas) bien como cultor, bien como editor de las formas tradicionales del romancero, equivale a admitir su impronta en los romances que llegaron por vía escrita a nuestra época, ya sea a través de la elección de una versión específica que sería fijada por escrito, ya por la directa intervención en la modificación de estos. No debe perderse de vista que las piezas pertenecientes a la tradición oral, en tanto no se fijan al papel, constituyen un texto abierto susceptible de variación creativa y sujeto al acervo de recursos del editor, al cual apela cuando intenta darle forma. Para aclarar lo antes dicho, Aurelio González, en su texto *Tópicos caracterizadores épicos y novelescos en el Romancero Viejo* (1999), expone:

Ahora bien, así como la escritura no es una enunciación continua, sino que está formada en el papel por unidades, signos que corresponden a palabras que se distinguen unas de otras, y que contienen el mensaje que se trata de comunicar. Esta representación del texto también se da en la composición oral del mismo. (p. 857)

Lo anterior ilustra la manera como se puede equiparar el proceso de escritura con la oralidad: ambos utilizan los mismos elementos, mientras uno lo hace mediante de la imprenta de conceptos en el papel, el otro lo hace por medio de la imprenta de los conceptos en la memoria. Ahora bien, el impacto definitivo de los editores sobre el Romance medieval se encuentra definido a la perfección en las palabras de Michele Débax (1984):

[...] lo que pasó en el mejor de los casos (es decir, si no hubo más arreglo del recopilador), es que se ha privilegiado una de las múltiples actualizaciones orales de un texto abierto, constantemente afectado por una cadena oral-auditiva que hace teórica y prácticamente imposible la reconstrucción de un hipotético e inalcanzable texto primero único. Se habrá reconocido aquí el modo de ser de un importante sector del Romancero, el que se sigue denominando «tradicional» desde Menéndez Pidal, el que vive en variantes, para el cual no es válida la noción de prototipo, ya que la volubilidad le es congénita. (p. 44)

Es el *fracaso* de catalán, quien dedicó a la continuación del empeño de su abuelo sesenta años de su vida académica, es muestra no solo del robusto tamaño del cancionero popular castellano, sino de cuan airosa emergió la poesía cancioneril luego de los siglos XV y XVI y de cuán viva se mantiene hasta hoy una forma poética que se puede rastrear hasta la profunda Edad Media. Dicha continuidad no podría ser concebida si durante los dos siglos más definitivos de la literatura española algunos de sus más productivos creadores la hubiesen despreciado.

A la luz de los siglos, la reprensión de Castillejo parecería apuntar, más que a un desprecio al petrarquismo, a una defensa de las formas provenientes del fértil Medioevo castellano, ello, ante posturas que, como las de Garcilaso y Valdés, las descalificaban de pleno. Resulta pertinente recordar lo que Valdés escribía en su *Diálogo de la lengua* (1986):

[...] veo que la [lengua] toscana está ilustrada y enriquecida por un Bocaccio y un Petrarca, los cuales, siendo buenos letrados, no solamente se preciaron de servir

buenas cosas, pero procuraon escribirlas con estilo muy propio y muy elegante, y como sabéis, la lengua castellana nunca ha tenido quien escriba en ella con tanto cuidado y miramiento [...]. (p. 13)

Sobre la explicación del desprecio al petrarquismo, Valdés continúa afirmando que:

[...] muchos romances pervivieron en la tradición oral durante siglos porque tenían una función en la vida de las gentes que los memorizaban y los cantaban (servían para acompañar actividades cotidianas, o para cantarlos en fiestas anuales o en ocasiones del ciclo vital, por ejemplo). (p. 14)

Esta afirmación nos permite concluir, con la ventaja de la mirada panorámica que dan los siglos, que el romance medieval castellano pertenece a aquellas formas que, por gozar de una raíz popular robusta, resultaron inmunes a las fronteras entre períodos de tiempo y movimientos creadores, muchas de ellas tan rígidas como artificiosas.

Hay que tener presente que lo que, de cierta manera, genera un cambio en la literatura española del prerrenacimiento y el Renacimiento, es el abandono de las ideas y estructuras italianizantes. Esa famosa disputa que mantiene Castillejo para abandonar lo que él considera lo insulso de la literatura española. Pero no solo él ve inconvenientes en este estilo, pues se tiene registro que autores como Miguel de Cervantes Saavedra también reniegan de la poesía italiana; una prueba de lo anterior es ilustrada en *Gran Enciclopedia Cervantina* del año 2011, en esta el autor Josemi Lorenzo enuncia:

La extremada popularidad de un romance, al menos en el siglo XVI y la primera mitad del XVII, provocó, en su devenir entre las tradiciones culta y popular, que un conocido emperador romano acabara convertido en un anónimo marinero, circunstancia esta última que conocemos por Cervantes, al trasladar al escrito lo que debió ser una expresión oral deturpada, legando así el equívoco a la tradición literaria. (p. 598)

Ese fenómeno, que se presenta de pasar de la oralidad a la escritura, se puede considerar como un punto de giro en la historia de la literatura española, aunque ya se dijo antes que ambos procesos mantienen elementos similares, si difieren en la veracidad cuando se transmiten los relatos, puesto que al hacerlos oralmente cada narrador lo contaba bajo su propio prisma,

imprimiéndole subjetividad y, en ciertas ocasiones, cambiando la versión de lo narrado. Aspecto que no se presenta con la escritura, ya que en ese caso directo para conocer la historia solo se hace necesario referenciar el escrito.

Otro punto que hay que tener en cuenta es la llegada del romance a América, puesto que llega de manera gradual, y no en todas las ocasiones mantiene su estructura original, se presenta una amalgama entre la tradición literaria española y la tradición literaria indígena del nuevo mundo, aunque también se presentan romances en el continente americano que siguen manteniendo la estructura original. La llegada del romance al suelo americano se da como medio de diversión, a través de los largos viajes desde el viejo continente⁴.

Por último, la importancia que cobra el Siglo de Oro en España; es allí donde se presentan los grandes cambios en el arte español, no solo en la literatura, sino también en la pintura y la escultura, el alejamiento de la poesía italianizada y se retoma a los clásicos, a esos grandes compositores y pensadores que se habían abandonado en la Edad Media. Es precisamente en este siglo cuando la cosecha de escritores españoles es la más productiva. Surgen escritores como: Juan Ruíz de Alarcón, Tirso De Molina, Félix Lope de Vega y Carpio, Pedro Calderón de la Barca, Miguel de Cervantes Saavedra; además de los místicos: fray Luis de León, san Juan de la Cruz, santa Teresa de Ávila. En este siglo conviven diferentes géneros literarios, entre los que sobresale el caballeresco, el pastoril, la épica, además de la novela morisca y la novela picaresca. También hay que tener presente que en el Siglo de Oro se cultiva la poesía que es influenciada por el petrarquismo y que convive con las antiguas formas italianas, además de estar influenciada por los clásicos y las corrientes místicas.

Ahora bien, para poder entender la relación que se puede establecer entre el romance español y el vallenato colombiano se debe de tener presente que, en la bibliografía consultada, no se cuenta con ningún estudio sistemático que tome como eje central este tema, más allá de artículos académicos, libros relacionados, y de los que se toman algunos referenciados al inicio y a lo largo de este trabajo, pero ninguno que dé cuenta con intenciones totalizantes del campo investigativo. Otra de las dificultades que se presenta es que la mayoría de los juglares vallenatos eran analfabetas – información que será aclarada en el segundo apartado “El Vallenato” –, por lo que no se encuentra un registro de un acercamiento explícito y refrendado a modo de *poética* de

⁴ Esta idea será tratada con más profundidad en el tercer capítulo cuando se retome el tema de los romances.

estos a la literatura española del Siglo de Oro, y en caso de haberse presentado, no hay un registro bibliográfico que dé cuenta.

Por lo anterior, al realizar el análisis entre los romances y el vallenato, se procede a partir del análisis comparativo en cuanto a aspectos en común que son visibles en los temas, las estructuras, reconocimiento de algunos de los acercamientos referenciados en artículos mencionados en la introducción y el análisis para establecer una relación entre ambos. A continuación, se presenta el apartado del vallenato, que da cuenta sobre los aspectos más importantes de su historia, sobre las escuelas y aires.

2. VALLENATO

2.1. Historia y origen

En este apartado se propone un acercamiento a algunos de los aspectos más importantes dentro de la historia vallenata, reconociendo desde sus inicios la importancia dentro de la identidad cultural de Colombia, o más exactamente de la región Caribe. Para conseguir este objetivo, la fuente bibliográfica principal va a ser el texto de Consuelo Araújo *Vallenatología; orígenes y fundamentos de la música vallenata* (1973), en el cual se hace un recorrido de la música vallenata desde sus orígenes hasta la década del 70 del siglo pasado; también se tendrán en cuenta, y tal como se mencionó al inicio, los textos “¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica” (2004), de Egberto Bermúdez; *Vallenato y discurso, una aproximación a partir de sus canciones*, de Sergio Iván Vargas; y, de Marco Antonio De León, *El vallenato, origen y evolución. La historia bien cantada* (2010). Se considera que de esta manera es posible tener claridad acerca de la evolución, los tipos de ritmos y escuelas con los que ha contado el vallenato a lo largo de su historia como componente principal de una identidad cultural⁵, además de obtener una comprensión aproximativa del entramado social y cultural en el cual se despliega la música vallenata.

Es indiscutible que el vallenato se encuentra arraigado en la tradición cultural de Colombia, en especial en la zona representada por la región Caribe y se ha configurado como el ritmo musical colombiano con mayor alcance a nivel internacional. No se tiene certeza del año en que surge el vallenato, pero su historia se puede empezar a rastrear finalizando el siglo XIX. No obstante, aun así, queda la duda acerca de cuál era el ritmo musical con el que se reconocía la cultura de la costa Caribe. Tal vez la respuesta que más se acerca a estos interrogantes sea que no había un ritmo propio de la región, y que se tomaban sonidos propios de culturas de otras partes del mundo, como las africanas, que, por lo general, tomaban estos de rituales y, además, también eran tenidos en cuenta los sonidos de instrumentos propios de Europa. Dentro de estos ritmos anteriores al vallenato se encuentran los Bunde. Estos se configuraban como una recopilación de diferentes ritmos de la región Caribe; por lo general, eran cantos que se realizaban en los velorios de los niños esclavos menores de siete años y, más que un lamento, era una celebración a la

⁵ Se toma el Texto de Consuelo Araújo al considerar que realiza una excelente compilación de la historia vallenata, además de realizar una clasificación de las escuelas y ritmos que ha tenido gran aceptación por parte de los entendidos y versados del vallenato.

muerte, puesto que el niño obtenía su libertad, dejaba de ser esclavo. Como lo expresa Egberto Bermúdez en su texto *¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica* (2004):

La conformación histórica del vallenato es semejante a la de muchos de los estilos musicales urbanos y populares del Caribe y América Latina y comprende varios procesos. El principal fue la absorción de tradiciones marginales africanas en estilos musicales nuevos. En segundo lugar, está la adaptación de sus pautas (en general, ligadas al ritual) a los contextos cristianos, especialmente los festivos. (p. 6)

En esa primera mezcla cultural se pueden encontrar dos tipos de locución artística; por un lado, se encuentran expresiones poéticas, y por el otro, las expresiones de tipo juglarescas:

Que, más propiamente, debe considerarse trovadoresca, pues los trovadores eran cantores de sus propios poemas, en tanto que los juglares se limitaban a interpretar obras ajenas. A la actividad artística de unos y otros se le conoce como <<mester de juglaría>> [como en el Medioevo] y es el fenómeno colombiano de un proceso popular que se da en otros lugares de América y con otros ritmos. (Vargas, 2018, p. 13)

La anterior información es ratificada por Bermúdez cuando afirma que los datos que se conocen para aquella época en la costa Atlántica colombiana tienen coincidencia con la copla y la décima cantada, y estas se configuraban como los esquemas textuales básicos de los cantos de la región mencionada. El primero de ellos es la copla tradicional hispánica, que era una práctica recurrente de los siglos XVI y XVII en toda América Latina (Bermúdez, 2004, p. 18). Con base en la información antes presentada se puede vislumbrar que los antepasados del vallenato se encuentran en la trova y en el mester de juglaría, con antecedentes en la copla y la décima, lo que más adelante permitirá establecer una relación entre el vallenato y los romances.

Volviendo al contexto histórico del vallenato es innegable la falta de certeza en la etimología del término, dado que no se tiene seguridad de su procedencia, debido a que algunos la asignan a los errantes que viajaban en mula, y al interrogarles por su lugar de origen solo atinaban a contestar que eran oriundos del valle del Eupari⁶, nombre asignado en honor a un cacique muy importante de la región, que más tarde vendría a tener el nombre de Valledupar. El

⁶ El valle de Eupari es el territorio que en la actualidad se encuentra ubicada la ciudad de Valledupar, que anteriormente se conocía como la ciudad de los santos reyes del Valle de Upar, la cual fue fundada a las orillas del río Guatapurí. En la lengua nativa del cacique Upar, el nombre significa “Agua que secó”.

cacique Upar del siglo XVI se configuraba como la figura más representativa de los “chimilas”⁷, que se encargó de poblar un vasto territorio de la costa norte colombiana; Upar se convierte en cacique al demostrar grandes dotes de inteligencia, astucia y fuerza; pero la consagración se da ante el dios Sol y la madre Luna; pero al tiempo debía demostrar auténtica abnegación y amor por su propio pueblo⁸.

Aunque no se tenga certeza de la etimología, no ocurre lo mismo con la región en la cual tiene surgimiento este ritmo musical. Consuelo Araújo en *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata* (1973) remonta el origen del vallenato a las famosas “colitas” que se presentaban en Valledupar:

[...] que no eran otra cosa que la prolongación de las diversiones de los ricos en el ambiente de las gentes del pueblo, mezclados momentáneamente unos y otros. De la combinación de lo europeo de los blancos y lo africano de negros, zambos y mulatos surgieron los aires musicales propios de la región. (p. 38)

Es esto lo que da en principio un origen oligárquico al vallenato. Esta afirmación cobra validez, debido que, en el Valledupar del siglo XIX, en las fiestas de la alta alcurnia, solo se aceptaban instrumentos foráneos como el piano, la guitarra española y el acordeón, que es, en última instancia, el instrumento más representativo de este género musical. Además, sus orígenes se podrían interpretar de manera jerárquica, es decir, a la fiesta principal solo eran invitados los oligarcas y ricos de la región, luego estos continuaban la fiesta con los trabajadores de sus casas y haciendas, terminando la misma con las personas desempleadas que estaban buscando una manera de subsistir y siempre merodeaban por los alrededores de las grandes haciendas. Dicho de otra manera, esta explicación del origen del vallenato tiene una forma piramidal, en la punta de la pirámide se encuentran los oligarcas, en el medio los trabajadores y en la base los desempleados y vagabundos.

⁷ Es una tribu indígena perteneciente a los chibchas que se ubican en la región del Magdalena y el Cesar, departamentos de Colombia. Tomaron importancia en el siglo XVIII al ser una de las grandes fuerzas opositoras a la intención colonizadora de los españoles.

⁸ Información tomada de: Niño, J (2007). *Ooyoriyasa cosmología e interpretación onírica entre los ette del norte de Colombia*. Universidad de los Andes. Colombia.

Teniendo claro que los orígenes del vallenato se presentaron en Valledupar, surge la duda de ¿Por qué si el acordeón ingresa a Colombia por la Guajira, no es la Guajira la cuna de este? Esto tiene una explicación que, aunque hipotética, puede lanzar luces sobre el tema en cuestión:

[...] cuando los acordeones llegaron a la Alta Guajira, presumiblemente a mediados del siglo pasado (1854 o 1850), ya los guajiros contaban con sus propios medios de expresión musical, y por lo tanto es probable que rechazaran un instrumento foráneo como el acordeón, el cual siguió su paso hacia otras regiones como las que ahora se llaman Media y Baja Guajira, y más concretamente hacia la provincia de Valledupar, donde todo indica que se asentó y quedó definitivamente. (p. 36)

La difusión del vallenato por todo Colombia se da por la costa Atlántica, es aquí donde la producción del banano juega un papel primordial dentro del auge del vallenato por fuera de la región Caribe; al ser las bananeras un centro de apogeo económico para el país, confluyen en las mismas personas de todas las regiones, buscando un beneficio económico; al acabarse la bonanza los foráneos regresaban a su lugares de origen llevando consigo no solo las regalías monetarias, sino que, además, transportaban un gran legado cultural representado en la música vallenata. Con lo anterior se observa que la difusión del vallenato al interior del país se debe, entre otros factores, a un fenómeno económico, es decir, gracias a la economía el resto de las regiones colombianas conocen y reconocen al vallenato como identidad propia del caribe.

Consuelo Araújo ilustra este fenómeno de la siguiente manera:

[...] habida cuenta que la población que habita la zona bananera era una heterogénea e inestable masa migratoria, no es difícil figurarse el alto índice de desplazamiento permanente que registraría esa misma población. Este flujo y reflujo constante de gentes llevó los aires musicales de un sitio a otro más aún, porque esos aires no solo eran el único medio informativo de que se disponía, sino porque entrañaban la esencia de las costumbres. (p. 9)

Otra vez se pone en evidencia que son los arrieros, personajes que vagan por toda la costa caribe montados en sus caballos, los encargados de dar a conocer esta expresión musical. Pues bien, hasta el momento se conocen dos fenómenos que ayudaron a la difusión de la música vallenata: el primero, los nómadas; el segundo, el auge económico producido en las bananeras.

Anteriormente se mencionó que no se tenía claridad respecto al origen etimológico del vallenato, pero esta no es la única dificultad que presenta el concepto, aun es más complicado establecer los surgimientos de sus distintas connotaciones. Consuelo Araújo expresa que:

No es posible establecer si, cuando se estaban sucediendo estos hechos histórico-folclóricos, el término vallenato, como denominativo de esos aires musicales, estaba en vigencia. Lo cierto es que, aplicado o no a esos mismos aires, la palabra vallenato existió desde tiempos remotos con diferente acepción y muy distinto uso del que se le asigna hoy. (p. 49)

Así mismo, Consuelo Araújo sostiene que:

En un inicio el término tenía un uso peyorativo, y hacía referencia a todo ser que pertenecía a un estrato social muy bajo y que fuera víctima de una enfermedad que se conocía como “carete”, enfermedad que era común en la ciudad de Valledupar en dicho momento histórico. Consuelo de Moreno hace referencia al paseo “Compái Chipuco”, compuesto por el doctor José María Daza, como “el testimonio histórico-musical más elocuente. (p. 50)

Dicha letra de este pase dice así:

Viajando para Fonseca
Yo me detuve en Valledupar.
Con un viejito me encontré
Que caminaba a medio lao
Y al pasar le pregunté:
“oiga compái: ¿cómo se llama usted?”

Me llaman compái chipuco,
Que vivo a orillas del río Cesar.
Soy vallenato de verdá
Tengo las patas bien pintá,
Tengo el sombrero bien alón

Y pa' remate me gusta el ron...⁹

No es muy complicado entender porqué el término es acuñado a este aire musical al tener el vallenato un origen humilde; además, es rechazado por la clase alta de la sociedad de Valledupar; por lo tanto, este adquiere una aceptación a nivel nacional con dichas características. También hay que recordar que el vallenato era el término despectivo con el cual eran conocidos los miseros en esa época, por libre asociación se entiende que el término sea acuñado a este género musical, pues ambos tienen el mismo origen humilde y, si se quiere, inculto.

Por lo escrito anteriormente sobre los cultores y hacedores de música vallenata, puede deducirse que el hombre del pueblo raso, que era quien hacía esa música, se metió tan plena y conscientemente dentro de ella, llegando a crear tal identificación y dependencia humano-espiritual con la misma, que con el tiempo esa autoridad irrefutable que emana del uso y la costumbre acabo por decidir inapelablemente que el término vallenato, empleado como un despectivo entre las gentes del pueblo, pasara a ser el denominativo genérico de los aires musicales cultivados en y por ese mismo pueblo. (p. 52)

De acuerdo con lo anterior, queda ahora por establecer qué llevaba a cada autor a componer las letras de sus canciones, qué los inspiraba y cuáles eran esos temas tratados en los orígenes del vallenato. En un principio, el vallenato estaba influenciado por la tradición oral, tenía una caracterización narrativa basada en los cantos populares; además, su tema preferido para componer era la tierra. De acuerdo con Vargas, en su texto *Vallenato y discurso, una aproximación a partir de sus canciones* (2018): “Los temas que inspiran a los compositores vallenatos clásicos suelen estar relacionados con la tierra. Unas veces cantan los acontecimientos de la comarca y sus experiencias personales, otras hablan de personajes, amigos y compadres” (p. 4).

Otros temas recurrentes en las letras vallenatas eran los viajes realizados por esos seres nómadas que componían sus canciones a caballo, en el mismo trasegar de una tierra a otra, durante el contrabando, que estaba naturalizado en ese tiempo. También se le componía a la

⁹ Araújo, C. (1973). *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá, Colombia: Ediciones Tercer Mundo. Pág. 50.

mujer, pero pensando en la fémina como un ornamento, ya que era considerada un ser inferior al hombre. De acuerdo con Vargas:

[...] la mujer como objeto pasivo de la sociedad y de su participación meramente ornamental en la relación de pareja, el amor y la decepción amorosa, que se abordan desde una perspectiva masculina, por lo que, en ocasiones, se presenta a la mujer en una posición de subordinación con respecto al hombre. (p. 5)

Pero estos no eran los únicos temas que trataban los compositores vallenatos. En sus letras se puede encontrar los acaeceres de una comunidad cultural atravesada por sucesos laborales, políticos y religiosos, y todo esto enmarcado dentro de una sociedad que quería expresar su identidad a partir de aires musicales propios. También cobran importancia esos valores culturales cultivados a través de los años, ese arraigo por el terruño, la unión familiar, los lazos de amistad, las relaciones de dominación donde la mujer estaba subyugada a la voluntad del hombre, en menor medida también le cantaban al amor y al desamor, a las relaciones pasionales, a la idealización de la pareja, al mar, al viento, a las costumbres del hogar, a todo aquello que supiera a procesos endémicos.

El vallenato se había constituido como una expresión musical que realizaba una interpretación del mundo al cual pertenecía, a partir de las letras de las canciones se podía entender muchas de las costumbres de una región en particular, contadas desde la cotidianidad, desde lo popular de sus creencias, aunque en ocasiones era algo más íntimo y se podía entender las costumbres de una familia, de un barrio; se hacía una pequeña elucubración del sentir de una región en la cual podría estar involucrado hasta su sistema ético. En algunas otras ocasiones el vallenato se configuraba como la costumbre griega de narrar historias en el ágora, es decir, se usaba este ritmo musical para transmitir creencias, costumbres, recuerdos, mitos creados a partir de la misma musicalidad. En el estudio sobre el vallenato realizado por Marco Antonio De León Espitia, titulado *El vallenato, origen y evolución. La historia bien cantada* del año 2010, expresa que:

Se dice que el vallenato como expresión folclórica y cultural de un pueblo no es creación individual o de un pequeño conglomerado social asentado en los entornos geográficos del valle de Upar, sino que el vallenato es producto 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 comprende toda la costa norte de Colombia desde Córdoba hasta La Guajira y que tuvo su mayor desarrollo y asentamiento en las regiones del Cesar y La Guajira. (p. 42)

Pasando ahora a la cadencia de la música vallenata, se reconocen tres instrumentos principales: el acordeón de Europa, la guacharaca de origen indígena – concretamente a los Tayrona y que tiene como fin imitar el canto de los pájaros –, y la caja, que tiene su origen en el continente africano, lo que le sigue aportando esa pluriculturalidad al vallenato; tres sonidos con orígenes a miles de kilómetros de distancia, creados en culturas distintas, se unen para aportar al vallenato esa “sabrosura” propia de la región caribe. Evidentemente a lo largo de la historia se van uniendo otros instrumentos como el bajo y la guitarra, pero en un primer escenario es esta triada la que se ensambla para generar ese ritmo característico; es la amalgama de la cultura africana, la europea y la americana la que se hace presente para crear la identidad de una región a partir de la musicalidad. Vuelve a surgir el problema que ha sido predominante en la historia del vallenato, y es que no hay claridad del momento en que se hace el acoplamiento de la trilogía. *Per se* el acordeón da origen al vallenato, históricamente es el registro que se tiene; por lo tanto, hay que conocer cuándo hacen su aparición la caja y la guacharaca, los otros dos instrumentos que forman un verdadero conjunto.

La fusión o amalgama de estos tres instrumentos, nada más, conforman plenamente un auténtico conjunto de música vallenata. La introducción, ahora desafortunadamente frecuente, de cualquier otro instrumento dentro de este conjunto, no es sino la adulteración, de origen mercantil, de la tradicional trilogía acordeón-caja-guacharaca. (Araújo, 1973, p. 56)

Para continuar con la exposición de la historia del vallenato, se sigue con las diferentes escuelas y ritmos que son propios de esta música. Consuelo Araújo da luces al respecto de este devenir. Con base en sus proposiciones como referente de esta monografía, se hará una mención de cada escuela y ritmo, presentando sus principales características y dando un ejemplo de tales elementos. No se pretende hacer una exégesis, el propósito es informativo al considerarse que es necesario que se conozcan debido a su importancia en la historia del vallenato.

2.2. Escuelas Vallenatas

Las escuelas vallenatas son divididas en tres según Consuelo Araújo, el Vallenato-Vallenato, el Vallenato Sabanero y el Vallenato Bajero. Cada una se configura como una gran escuela, ya que a nivel regional se encuentran otras pequeñas escuelas, es el caso de Valledupar y su escuela central, Fonseca y la escuela Ribana, el Paso y la escuela negroide, y Plato y la escuela ribereña. Todas diferenciadas por el lugar donde se desarrollan y por la importancia que les dan a los diferentes instrumentos (p. 61).

A partir de un acercamiento a las tres escuelas principales se establece que tienen un mismo origen, una misma esencia y mística popular, la diferencia sustancial entre estas tres escuelas es más de forma que de fondo. Lo que sí es del todo común en las tres escuelas vallenatas son los cuatro aires musicales: Merengue, Paseo, Puya y Son.

Hay varias características en estos aires musicales, el más utilizado de todos es el Paseo, seguido del Merengue, el Son y la Puya. Pasando ahora a la música grabada el aire que más aparece es el Merengue, mientras que los otros géneros se destinan en su mayoría a las presentaciones en vivo (Bermúdez, 2004, p. 20). Entre los más difíciles de interpretar se encuentra la Puya, y de los que menos se está usando en la actualidad es el Son. Consuelo Araújo (1973) en su libro recalca que:

[...] definiéndolos dentro de su misma esencia y forma musical, podríamos decir que, no obstante, la diferencia de sus nombres, estos cuatro aires se hallan íntima y estrechamente ligados entre sí, hasta el punto de que el Merengue y la Puya, por una parte, y el Paseo y el Son por otra, requieren casi el mismo compás de la caja y tonalidades semejantes de la guacharaca para acompañar el toque del acordeón. (p. 62)

2.2.1. Merengue

Es un ritmo musical melódico. Se encuentra entre los más antiguos, y tiene la mayoría de sus intérpretes y compositores entre aquellos que nacieron en el siglo XIX. Es después de 1890 que

aparece el acordeón en este aire. La narración que se presenta en el merengue se encuentra en el mismo canto; además, su mayor diferenciación frente a los otros ritmos es la cadencia que se usa cuando se están produciendo.

Es un aire musical mucho más rápido y movido que el Paseo, pero más lento que la Puya. Se caracteriza por construirse casi siempre en estrofas de versos cortos o medianos, ya que la rapidez en la ejecución no permite mucha longitud en los mismos, los cuales generalmente forman cuartetos de rima asonante y consonante. (p. 63)

Los autores más representativos son: Octavio Mendoza, Eusebio Ayala, Chico Sarmiento, Chico Bolaño y hasta el mismo Alejandro Durán. Un ejemplo claro de Merengue es el que presenta Alberto Pacheco donde narra la leyenda según la cual Francisco el Hombre derrotó al mismísimo diablo durante un famoso duelo musical.

Señores, yo soy el hombre,
El del acordeón terciado,
Soy el hombre de renombre
Que de lejos ha llegado.

Con el acordeón al pecho,
Alegro los corazones
Tocando mis bellos sonos,
con el acordeón al pecho,
con el acordeón al pecho,
señores yo soy el hombre¹⁰.

2.2.2. Paseo

Como se dijo anteriormente, es el aire musical más usado en la actualidad por cantantes y compositores, se podría decir que no existió antes de 1950. Surge cerca de Valledupar. Cuenta con Rafael Escalona como su principal exponente. Este se inspira en maestros como Tobías Enrique Pumarejo, Chico Bolaño, Fortunato Fernández, Efraín Hernández y Lorenzo Morales.

¹⁰ Ibid. Pág. 64.

La popularidad que tiene este aire entre los cantautores del vallenato es porque es mucho más flexible que los demás aires, lo que permite que los compositores presenten su subjetividad.

El Paseo es un aire musical de ejecución más fácil que cualquiera de los otros; la cadencia y fluidez que lo distinguen le permiten, en la construcción métrica, el empleo de casi toda clase de estrofas y versos: desde simples y compuestos, regulares e irregulares; la seguidilla, la estrofa de pie quebrado, la lira, pasando por tridecasílabos y alejandrinos, hasta la sextilla y la cuarteta, que de todo y en todos los estilos hay ritmos de paseo. Sin embargo, tal vez estos dos últimos, la sextilla y la cuarteta, sean los más frecuentemente utilizados. (p. 67)

Sin ti... no puedo estar,
mi corazón se desespera
no lo dejes sufrir más,
porque me duele y se queja,
porque la culpa la tienes tú
si lo dejas que se muera.

Ya yo no siento alegría en mi corazón,
Solo vivo triste y pensando en ti, mi amante,
Y se me hace terrible este dolor
Pensando que ya pronto me olvidaste¹¹.

2.2.3. Puya

Este aire se caracteriza por intentar realizar una imitación de los cantos de los pájaros propios de esta región, lo que lo lleva a tener una mayor influencia de la guacharaca, al ser esta creada para imitar el canto de las aves. Es uno de los aires más antiguos del vallenato. Al inicio solo contaba con ritmo y melodía, por la velocidad en la que tiene que ser interpretada no cuenta con muchos adeptos, pero esta misma característica ayuda a su posterior identificación dentro de los cuatro aires musicales y, para terminar de esclarecer su identificación, sus versos son cortos:

¹¹ Ibid. Pág. 70.

La Puya constituye, como se dijo, el más rápido y difícil de los aires vallenatos. Construida casi siempre, en el plano musical, a base de notas largas, su correcta interpretación se considera la mejor credencial para los ejecutantes del acordeón. Acordeonero que sepa tocar Puya es, donde lo pongan, un acordeonero completo. En cuanto a la letra, las estrofas más frecuentemente empleadas son las quintillas, sextillas y décimas, habiendo, en esta última combinación métrica, verdaderas piezas maestras en ritmo de Puya. (p. 73)

Entre sus expositores más renombrados se encuentran: Fruto Peñaranda, Francisco el Hombre, Nandito el cubano, Abrahán Maestre, Fortunato Fernández, Agustín Montero, Silvestre Herrera, Efraín Hernández y Juan Muñoz. Es precisamente Juan Muñoz quien con su creación “La Puya de la vieja Gabriela” ilustra lo que es una Puya.

Dice la vieja Gabriela:
 Si eso lo pudiera yo,
 Desde lejos que lo viera
 Yo mataría a Juan Muñó.

Dice la vieja Gabriela:
 Si pudiera con mi vista,
 A lo lejos que lo viera,
 Yo mataría a Juan Bautista¹².

2.2.4. Son

Por un largo tiempo se fusionó con el paseo. Su principal función es la narración de sucesos presenciados por el compositor, o sucesos de gran importancia histórica para la región, por lo tanto, les canta a temas como: guerras, epidemias, veranos, amores, protestas, denuncias públicas entre otros. El Son se puede considerar como un cuento que narra historias nostálgicas. Además, su principal característica es su lentitud.

12 Ibid. Pág. 75.

El Son, cadencioso y de una tersura especial, no cuenta hoy con autores idóneos. Su ritmo demasiado lento y melancólico. Posiblemente sea poco apetecido por los compositores de actualidad, que encontraron en el Merengue, y sobre todo en el Paseo, las formas musicales más expeditas y acordes con sus inspiraciones. Pero si se analiza desde el punto de la belleza musical intrínseca, el Son vallenato resulta sin duda alguna el aire de mayor hermosura, elegancia y expresividad. (p. 81)

El son tiene entre sus más audaces intérpretes: Sebastián Guerra, Manuel Medina Moscote, Pedro Nolasco Martínez, Rosendo Romero Villarreal. Uno de los mayores representantes es el maestro Rafael Escalona que con su son “El compadre Simón” ilustra de manera espléndida lo que es un son.

Poncho Cotes tenía un viaje para el plan;
Me invitó y con mucha pena no acepté su invitación,
Porque me han dicho que en ese lugar
Ya y que no vive el compadre Simón.

Preguntaba cuáles fueron los motivos
Que tuvo ese gran amigo pa’ asustarse del lugar
Y Toño Salas en el valle me dijo
Que la vieja Sara lo botó del plan¹³.

Estos cuatro aires musicales anteriormente expuestos se han configurado como los únicos representativos de la música vallenata. En la actualidad proliferan una gran cantidad con nombres rebuscados, entre los que se encuentran los paseaboles, pasiaícos, pasepuya, charangas, que solo son una descomposición de los verdaderos aires por parte de unos autores, que en el sentido estricto de la palabra no se podrían considerar compositores (p. 84).

La presente, aunque no es un aire musical, ni un género dentro del vallenato, sí es susceptible de hacerle una mención por el papel crucial que jugó en la historia de la música vallenata: la Piquería; esta se puede considerar como una de las características más típicas y destacadas del vallenato mismo:

¹³ Ibid. Pág. 82.

Consistían las piquerías en desafíos con estrofas picantes, sarcásticas o abiertamente burlonas en las cuales los contrincantes sacaban “los trapitos al aire” mientras dirimían públicamente un liderazgo total en cuanto a la agilidad mental para la improvisación, la facilidad para devolver el ataque, el dominio del léxico vigente y la habilidad como ejecutantes, todo lo cual iba encaminado a la conquista de la hembra a la vez que a la posesión de una superioridad absoluta en el terreno musical. (p. 86)

Es el caso de Emiliano Zuleta y Lorenzo Morales; su duelo musical dio origen a una de las piezas más famosas de la Piquería: “La gota Fría”, que ha pasado a la historia como uno de los clásicos del vallenato:

Qué criterio, qué criterio va a tené
Un negro yumeca como Lorenzo Morales
¡ay! Qué criterio va a tené,
Si nació en los cardonales.

Yo en mi nota soy extenso
Y a mí nadie me corrige,
Para tocar con Lorenzo
Mañana sábado día e' la virgen¹⁴.

2.2.5. Vallenato Bajero

Es poca la información que se conserva del vallenato bajero, pues no se encuentra un registro histórico. La única información que se tiene es que pertenece al Magdalena y Bolívar. Dentro de sus exponentes más importantes están Francisco "Pacho" Rada y Abel Antonio Villa. “El Pleito”, de Abel Antonio villa, es una de las canciones más representativas del vallenato bajero:

Con mi madre tengo un pleito
tengo un pleito con mi madre
Tengo un pleito con mi madre
que si lo pierdo yo muero

14 Ibid. Pág. 86.

Porque ella quiere casarme
con una que yo no quiero
Porque ella quiere casarme
con una que yo no quiero je

El que no conoce el tema
sufre de engaños
pero yo como lo conozco
soy mucho gallo (Bis)

2.2.6. Vallenato Sabanero

Para hablar del vallenato sabanero hay que entender que se da en la región de Bolívar. El Ministerio de Cultura de Colombia en el año 2015 quiso rendir un homenaje al vallenato y creó una guía sobre la historia y los ritmos vallenatos, la cual tituló *¡Ay' ombe juepa jé!*, con la participación de Roberto Ahumada Moreno, Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa, Julio César Daza Daza, Ana Milena Machado Cruz y Carlos Antonio Silva Bonilla. De ahí que dichos autores expresen:

Sin lugar a duda el vallenato fue sembrado en las sabanas del viejo Bolívar por grandes juglares del Valle de Upar, desde los inicios del siglo XX. Sebastián Guerra visitó San Jacinto y Ovejas desde antes de 1930 hasta que se quedó en esa región para siempre; Alfredo Gutiérrez Acosta llegó desde La Paz para establecerse y formar a su hijo como gran acordeonero; su primo Carlos Araque vivió en Ovejas, tocó, cantó y enseñó hasta que la muerte lo sorprendió en un accidente de carretera; Alejandro Durán sentó la base de enseñanza en Planeta Rica hasta el último día de su vida; antes que él, lo habían hecho su hermano mayor Luis Felipe y su paisano Germán Serna; de otro lado, Rafael Enrique Daza, partió de Villanueva para pasar la vida en las sabanas. (2015, p. 22)

Cuenta con compositores como Alejandro Durán y Germán Serna, quienes optaron por quedarse en esta región de La Sábana; muestra de ella es la composición de Alejandro Durán titulada “El mejoral”:

Yo creía que un mejoral podría curarme este gran dolor
 yo creía que un mejoral podría curarme este gran dolor
 pero qué me va a curar si es una pena de amor
 pero qué me va a curar si es una pena de amor

No me vuelvo a enamorar estoy convencido que es mala suerte
 Yo sé que un amor sincero puede ocasionar una muerte
 yo sé que un amor sincero puede ocasionar una muerte
 Las aves cambian de nido cuando no encuentran sitio mejor
 las aves cambian de nido cuando no encuentran sitio mejor.

2.2.7. Vallenato vallenato

Para entender mejor la estructura del vallenato-vallenato hay que tener presente las cuatro tendencias o manifestaciones que les son propias y que se dividen en las siguientes: vallenato primitivo, vallenato costumbrista, vallenato sentimental y vallenato moderno.

2.2.7.1. Vallenato Primitivo

Tal como se mencionó anteriormente, este origen del vallenato – el primitivo – fue transmitido por los errantes que iban de pueblo en pueblo. En sus interpretaciones se podía denotar su estado de ánimo al momento de afrontar largas travesías:

Enumerar los primeros hacedores de música vallenata resulta imposible. Tal vez nunca se logre salvar del anonimato y del olvido total a aquellos auténticos juglares que, apenas con los más empíricos conocimientos generales y con una ignorancia completa de música, métrica y sintaxis, sentaron las bases de lo que es hoy el hermoso folclor musical vallenato. Esa desventaja en que el medio y las circunstancias

ambientales mantuvieron en su hora a los creadores de la música vallenata hace más meritoria y valiosa la obra por ellos dejada. Tanto más, si se compara cualitativamente con la de muchos compositores e intérpretes actuales. (Araújo, 1973, p. 98)

Prueba de este tipo es el popularísimo paseo “Las estrellas”, cuyo compositor es Juan Muñoz:

Yo estoy vivo y no lo creo,
No vayan a cré que es mentira:
Estos viajes de correo
Van a acabá con mi vida.

De aguan blancas para abajo
Hacen los soles calientes;
Yo llevaba el cuerpo malo
Y mucho dolor en la frente.

Con un dolor de cabeza
Y un dolor en el costado,
Lo que me da tristeza
El pase por Los Venados¹⁵.

2.2.7.2. Vallenato Costumbrista

Como su nombre bien lo indica, es el encargado de narrar las costumbres de las diferentes regiones donde se produce. Es por esto por lo que tiene una mayor difusión en la región Caribe colombiana. Dentro de su narrativa se encuentran temas como el desamor, las penurias que se presentan cuando se pierde una cosecha a causa del mal clima y todas aquellas desventuras propias de las decisiones mal tomadas.

Dentro de este género, el más importante, como se dijo, de la escuela Vallenato-vallenato, hay que diferenciar sus dos estilos predominantes: el narrativo y el descriptivo. El primero es precisamente el característico de las composiciones de

¹⁵ Ibid. Pág. 105.

Escalona, verdadero maestro en eso de narrar, con el gracejo y la malicia que lo distinguen, toda la historia de la picaresca vallenata. (p. 116)

Hay casos recurrentes donde un compositor abarca las cuatro tendencias, y es el mismo Leandro Díaz quien mejor representa este fenómeno, puesto que su variada producción musical logra abarcar los diferentes géneros y ritmos musicales propios del vallenato. Prueba de ello es su composición “El Verano”:

Vengo a decirles, compañeros míos:

Llegó el verano, llegó el verano;
Ahora se ven los árboles llorando,
Viendo rodar su vestido.

Los que han tenido con gran placer
Hojas que invierno con gusto les da;
Una a una se verán caer
Y por el suelo les toca rodar.

Voy a buscarme un árbol corpulento
Y veranero... y veranero...
Para que cuando llegue el mes de enero
Tener mi negocio hecho¹⁶.

2.2.7.3. Vallenato Romántico

Sus temas de inspiración se encuentran íntimamente ligados a los sentimientos del autor y sus mejores experiencias en el campo del amor, o el desencuentro con la persona amada. Algunos de los autores de este género vallenato intentan expresar poesía representada en los romances que se presentan en la cotidianidad de las parejas, en ese amor idílico que se llega a sentir por personas ya sean mayores o de una condición social mayor a la propia. Dentro de la sentimentalidad que intenta transmitir se encuentra la ternura, el desamor, la fraternidad, la reconciliación:

¹⁶ Ibid. Pág. 122.

Conviene aclarar que hay numerosas composiciones sobre amores y amoríos que, de modo riguroso, no es dable incluir dentro del género, porque, si bien su temática y expresión tratan del fundamento del sentimiento romántico como lo es el amor, se hallan en muchos casos adobadas con altas dosis de histrionismo y picardía, que no encajan en la concepción corriente del término sentimental, cuando no se diluyen una serie de explicativos detalles sobre tiempo, modo y lugar, que las coloca sin remedio dentro del género costumbrista. (p. 126)

Entre los románticos y sentimentales se pueden distinguir a Leandro Díaz con composiciones como “A mí no me consuela nadie”. Por otro lado, se encuentra Freddy Molina, quien era un romántico y sentimental en forma intensa. Un ejemplo del sentimentalismo propio de Freddy Molina es su composición “Los tiempos de la cometa”, en la que expresa.

Cuánto deseo, porque perdure mi vida,
 Qué se repitan felices tiempos vividos:
 Mi primer trago a escondidas,
 La primera novia en olvido,
 Ya mi juventud declina
 Al compás de tiempos idos.

Yo le pregunto y que me diga
 Esa luna patillalera:
 ¿Por qué el reemplazo de la vida?
 ¿Por qué sufrir mi madre buena?;
 ¿Por qué hay sufrimiento, lunita?
 Que no llore un niño siquiera¹⁷

2.2.7.4. Vallenato Moderno

17 Ibid. Pág. 134.

Al referirse al término moderno se habla del estilo en el cual se canta con voces nuevas el vallenato. Los temas tratados por este género vallenato son los sentimientos y expresiones basados en la actualidad, observando dichos fenómenos con una mirada diferente a la que podían realizar los compositores clásicos.

Este género ha empezado a distinguirse por el enfoque del tipo social de la problemática moderna sin suscribirla al ambiente local o regional, sino dándole dimensiones de universalismo. Lo que no es óbice para que esos mismos enfoques vayan, en muchos casos según sentido del humor de cada autor, adobados con su sal y pimienta, ingredientes indispensables en la buena música vallenata. Por eso el vallenato moderno consecuente con el nombre que lo define, tiene de todo como en botica: crítica constructiva; consejos muy claros y pertinentes sobre cómo proceder con las mujeres cuando se quiere mantenerlas al lado. (p. 136)

Una muestra del vallenato moderno es “El Consejo” de Arturo Molina, quien tan decepcionado como arrepentido de su inocencia habla sobre el actuar de las mujeres en el amor:

Siempre dicen las mujeres,
Aunque no tengan razón,
Que tratándose de amor
Ellas son las que más quieren.

Tuve una novia querida,
Sin motivo me olvidó;
Eso le pasó a Molina
Porque no la acarició.

La caricia en el amor,
esa es cosa interesante:
para evitar decepción
hay que acariciar bastante¹⁸.

18 Ibid. Pág. 141.

Para concluir con este apartado basta con definir qué son el expresionismo y el impresionismo en el vallenato. El primero de ellos también se conoce como tradicionalismo: se caracteriza por sonidos poco limpios, la ausencia de arreglos musicales, además de la impronta de cada compositor, es decir, cada autor imprime su personalidad en la composición. Por otro lado, se encuentra el impresionismo, que también es nombrado aire nuevo: se caracteriza por la agilidad en la interpretación de las notas, cuenta con más arreglos musicales, además, cuenta con los acordeoneros más diestros en el manejo de dicho instrumento musical.

3. ANÁLISIS

Como punto de partida para la realización de este análisis, se toma en consideración el texto de Gisela Beutler *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad* del año 1977, que, grosso modo, muestra la historia del Romancero español desde la llegada de los españoles a América hasta la década del 70 del siglo pasado:

Para dar una breve e incompleta sinopsis del gran panorama de los estudios romancísticos, cabe decir que se destacan varias líneas de la labor crítica: estudios teóricos sobre modos de la transmisión oral del Romancero y su historia; interpretaciones del proceso creativo individual o colectivo; tratamiento de aspectos lingüísticos o de habla formulística; nuevas colecciones de textos con introducción crítica; aportes de nuevo material de textos recolectados de la presente tradición oral; ensayos de incorporar la investigación sobre el Romancero hispánico a la de la baladística europea universal. (p.11)

Como se dijo en el capítulo anterior, el vallenato es una expresión musical que, acompañado del acordeón, la caja y la guacharaca, se configura como un elemento que hace parte de una identidad territorial, o si se quiere, nacional; es una manera de interpretar el mundo narrando aquellas vivencias y vicisitudes que han tenido que padecer, ya sean los mismos autores o personajes representativos de una región. Esta interpretación del mundo se encuentra en la manera de componer las canciones, en cómo logran establecer un mecanismo lírico y narrativo que ayude a expresar y comprender los comportamientos éticos y morales de una comunidad en particular. Esto se logra a partir de imaginarios tejidos en torno a lo cotidiano y lo popular, y en los que confluyen valores, costumbres e ideologías. Orlando Araújo Fontalvo en su artículo de revista del año 2003 intitulado “El habitus de García Márquez”, dice que las canciones vallenatas son:

Prácticas discursivas, manifestaciones concretas de la ideología de las que emerge un sujeto cultural. Su función objetiva es mantener y reproducir una organizada red de sentimientos, valores y expectativas que comparten los miembros del grupo social pueblerino y campesino del valle situado entre la Sierra Nevada, la cordillera de los Andes, el río Magdalena y el sur de la península de La Guajira. (p. 12)

Es bien sabido que en muchas ocasiones los artistas toman acontecimientos de los cuales fueron testigos, este fenómeno no es ajeno a los compositores vallenatos. Ellos dentro de su lírica narran sucesos que son transmitidos a una sociedad que es afectada por este acontecimiento, compositores como Alejo Durán y él mismo Leandro Díaz lo han practicado. Pero lo anterior podría generar una desinformación con otras regiones del país, puesto que, al referirse a una cotidianidad propia de un territorio, para el resto del territorio nacional es difícil entender el

mensaje que se quiere expresar; un ejemplo de esto es la canción de Leandro Díaz “Cardón Guajiro”, las personas del interior al no tener familiaridad con la planta y sus características no comprenden la finalidad del mensaje expresado por el maestro, que no es otro que comparar su resiliencia al momento de afrontar todas las vicisitudes que se presentan en la vida con la fortaleza que tiene el cardón al confrontar las inclemencias del clima árido que se presenta en dicha región. Este fenómeno era más frecuente en autores de antes de la década de los cincuenta, puesto que en este contexto social y cultural el vallenato no había traspasado el ámbito local.

El vallenato está enmarcado en el contexto musical de la región Caribe teniendo su asentamiento en las costumbres orales más que en las escritas; uno de sus elementos constitutivos es el conocimiento del pueblo que pone de manifiesto la tradición cultural, mitológica y legendaria. Cuando se quiera realizar una exégesis del mundo que intenta definir las diferentes insuficiencias específicas, la mitología se presenta, según Martín Sagrera en su texto titulado *Mitos y Sociedad* del año 1967, como “una forma final de conocimiento, correspondiente a una forma, aunque oscura y no plenamente inteligible, muy real y existente en un momento determinado” (p. 45). Uno de los mitos más reconocidos en el ámbito del vallenato es la historia, ya mencionada, de Francisco el Hombre, un acordeonero que desafió al diablo a un duelo musical, hasta derrotarlo. Además, de tener un componente propio del campo, son muchas las canciones que se construyen a partir de la mitología propia de la región y encuentran su base estructural en fenómenos como las brujas, los fantasmas, las apariciones, los hechizos, todos estos elementos que encarnan el mal.

También se presenta un cúmulo de festejos y rituales que tienen raíces sociales; este fenómeno permite observar cómo se establece una relación directa entre la sociedad y la literatura. Se puede vislumbrar que de cierta forma el carnaval¹⁹ que es el producto del diálogo

19 El carnaval es una fiesta popular que busca festejar la historia, cultura y costumbres de un lugar determinado, se caracteriza por el uso de disfraces y comparsas alegóricas que reflejan la idiosincrasia de una sociedad. Su origen no tiene claridad, alguno lo ubican en Grecia en los bacanales que se celebraban en honor a Baco y Dionisio, donde se realizaban representación y desfiles en honor a los dioses antes mencionados, en estas festividades aparece la figura del Dios momo que es la representación del sarcasmo y de la burla. Otro origen que se le da a los carnavales en Roma, en las festividades que se celebraban en honor al dios saturno. Con la expansión del cristianismo en el medio evo se acuña el término carnaval, que es traducido como quitar la carne. Esta expresión era acuñada puesto que se celebraban unas fiestas antes del miércoles de ceniza, donde todo estaba permitido, ya que después de dicho miércoles se entraba en una etapa de regocijo y ayuno. En Colombia se celebran varios carnavales, entre los que se destacan el carnaval de negros y blancos celebrado en la ciudad de Pasto y el carnaval de Barranquilla, celebrado en la ciudad de Barranquilla, este al lado del festival de la música vallenata celebrado en la ciudad de Valledupar, son las dos fiestas más grandes en la cual se celebra la música vallenata, esa reconfiguración que presentaron los juglares al inicio de la misma, ese paso de la oralidad a la creación de composiciones vallenatas, es una oda al nacimiento de

entre el compositor y el argot del pueblo, puesto que los compositores sitúan al texto en la historia y en la sociedad, textos que el compositor vallenato lee y que luego inserta en sus composiciones; aunque en muchas ocasiones estas historias son tomadas desde la oralidad que surge en ciertas poblaciones.

Se puede encontrar relatos sobre encuentros con el diablo o explicaciones de la riqueza de un individuo en particular, en el texto del 2004 de Óscar Ariza Daza, titulado *La picaresca en las canciones vallenatas como manifestación concreta de una ideología*, se cuenta que:

Muchas personas cuentan que la riqueza de Rafael Lacouture Mendoza y de muchos ricos en otros pueblos de la región salió de pactos que hacían con mucha frecuencia con el diablo; Lucifer les entregaba las mejores cosechas, las vacas parían hasta tres terneros, las gallinas ponían tres veces al día y llovía sobre la finca, aunque estuviera en verano. Era tanto el beneficio que le daba el demonio, que mientras el ganado se moría de hambre por la sequía en otras fincas, la suya parecía un paraíso de lo verde. A cambio de ese favor, él debía entregar todos los años el alma del mejor trabajador de su finca. (p. 95)

Ahora bien, en ocasiones las canciones vallenatas se han visto interpretadas por pequeños grupos musicales y, en las mejores galas, por el insigne Lucho Bermúdez, quien, cabe aclarar, trascurre la mayor parte de su vida entre Bogotá y Medellín. María Emilia Aponte en su texto *La historia del vallenato: discursos hegemónicos y disidentes* (2011), sostiene:

Muchos otros músicos han tenido su parte en el desarrollo de este ritmo, Juan Piña, La Sonora Cordobesa, Orquesta la Creación, Aníbal Velásquez, Corraleros del Majagual, Alfredo Gutiérrez, Calixto Ochoa, Lisandro Meza, un sinfín de cumbiamberos, gaiteros, acordeoneros, guitarristas (Noel Petro), compositores (Francisco Zumaqué, Adolfo Pacheco) que, aunque no han interpretado en su totalidad vallenato, demuestran que la música Caribe es más de los que se ha tratado de minimizar y uniformar bajo el nombre de vallenato. (p.18)

Pasando ahora a los romances, que son poemas épicos-líricos de extensión corta, y que fueron compuestos principalmente para ser trabajados desde la oralidad, ya fuera desde canciones o

una representación de una cultura, es una exaltación a un rasgo cultural característico de la región caribe colombiana.

desde la poesía misma, pero siempre acompañados por un instrumento musical, principalmente la guitarra o el laúd. Ya en el primer capítulo se hizo una exposición de lo que estos eran y su importancia en la cultura occidental, más concretamente en países como España, Italia, Francia o Inglaterra. No obstante, falta hacer una exégesis de cómo funcionaban los romances en la América de la Colonia y de qué manera estos influenciaron las costumbres artísticas del nuevo mundo. Para este fin se tendrá el sustento teórico aportado por Gisela Beutler con su texto antes citado, lo que reduce el campo a solo el territorio colombiano.

Al atenerse a la historia, esta determina que es a partir del siglo XV que se denomina romance a una composición literaria de origen español que recopila expresiones del siglo XIII, combinando oralidad y escritura a través de una narración que presenta variados temas. Este cantar "no es más que un tipo de poesía narrativa de origen medieval que existe o ha existido en prácticamente todas las culturas europeas y que se conoce bajo el nombre genérico de balada" (Díaz, 2008, p.124). Esta composición cuenta con un proceso en el cual primero se cantó, se recitó y se memorizó, para luego ser vertido en el papel.

Por otro lado, los temas que se reproducen en las letras de los romanceros europeos se podrían distribuir principalmente en cuatro grupos: los históricos que nacen precisamente de un suceso ocurrido en la historia; los épicos y literarios, que surgen de un cantar de gesta o de cualquier otra composición literaria y versan sobre algún motivo de la realidad histórica; los noticiosos o fronterizos que buscan dar a conocer un suceso a un público determinado; y por último:

[...] los novelescos o de aventura vinculados a un inmenso repertorio internacional de leyendas y relatos. De estos tres grupos solo puede hacerse datación de los históricos, puesto que, al ser creados por un propósito inmediato, casi siempre de índole política, puede suponerse que se compusieron, justamente, al calor del hecho histórico a que se refieren. (Zaldivar, 2013, p. 84)

Queda por establecer de qué manera llegan los romances al nuevo mundo, hay que tener claro que según la información aportada por Beutler los primeros romances que llegaron a tierras colombianas no fueron precisamente romances, sino que eran coplas redondillas, y según la información consignada en el segundo capítulo de este texto, el vallenato tiene sus antepasados en estas mismas coplas. Por lo tanto, se puede afirmar que los romances llegan al territorio que hoy se conoce como Colombia a finales del siglo XVI, aunque no se puede hacer un rastreo

exacto, puesto que no hay una tradición de este estilo literario como lo hay en países como México o Perú (Beutler, 1977, p.143).

De acuerdo con Beutler, en las largas travesías que significaban los viajes desde España hasta el nuevo mundo, los pasajeros solo tenían como medio de entretenimiento las interpretaciones de obras de teatro que se realizaban en la embarcación.

Músicos y cantos eran el único solaz de la tripulación en la incierta y larga travesía. Así entonces, así después. Cuando en 1544 retornan de España María de Toledo y el Padre las Casas, y con ellos los venerandos restos del Almirante, en las naos venían “los seglares tañendo guitarra y cantando romances y cada uno a su modo [...] otros leyendo en libros. (p. 17)

En las primeras décadas del siglo venidero no se encuentra mucha evidencia de la producción de los romances en esta parte del nuevo mundo, aunque sí se encuentra una gran riqueza de música santa, lo que se conocía como música sacra. Juan de Castellanos era, tal vez para la época, el autor que era más referenciado en los romances que eran escuchados en el nuevo mundo, “Castellanos, además, honra al religioso Juan Pérez de Materano, bajo cuya asistencia ofició su primera misa en Cartagena (1554/55), comparándolo con el famoso compositor Josquin des Prés” (p. 21).

Como se dijo anteriormente, de las primeras muestras literarias y culturales que llegaron al nuevo mundo fueron las coplas redondillas; pero, además, fueron las primeras composiciones que se realizaron en el territorio colombiano, de ahí se podría explicar su influencia en la música vallenata, o para mantener la concordancia en los términos, sería una razón para entender la copla redondilla como antepasado del vallenato. Estas en un primer momento eran usadas para alentar a los expedicionarios y soldados en las largas travesías de conquista y expedición, pero con el transcurrir del tiempo eran altamente criticadas por usar un lenguaje altamente vulgar y escueto (p. 23).

Esta poca producción literaria en la época de la conquista y la Colonia fue bastante lamentada y criticada por los literatos y críticos del siglo XIX, uno de ellos es, como lo indica Beutler en su texto, José María Vergara y Vergara, quien decía:

Si Miguel de Espejo, Cristóbal de León, Sebastián García y otros ingenios [...] ya que tenían imaginación y gusto, se hubieran lanzado por el camino de los romances, para lo que tenían un modelo en los del Cid; si en lugar de celebrar sucesos comunes [...] hubieran cantado las hazañas de los conquistadores, las de los indios o las bellezas de este suelo, habrían fundado una literatura nacional y rica, en la cual hubieran recogido todas las tradiciones que entonces estaban frescas, como que vivían los héroes españoles, o los hijos de los héroes chibchas [...] La misma Colonia con su vida pintoresca se prestaba y se presta todavía al romance. (Vergara, 1867, citado por Beutler, 1977, p. 23)

Esta falta de tradición romancera en el territorio colombiano en la época de la conquista y la Colonia Beutler la explica desde diferentes aspectos: el primero de ellos es la falta de centros culturales en ciudades como Bogotá y Cartagena; el segundo, la demora en la construcción del Virreinato; tercero, la influencia de los poetas italianos; por último, la tardanza en la llegada de la imprenta.

Más adelante en la historia colombiana, se encuentra que sí hay literatos que componen romances, es el caso de Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla, quien se caracteriza por utilizar un estilo sencillo y fresco, además:

Los temas de su poesía son casi exclusivamente de naturaleza moral y religiosa, lo que se debe, según sus propias palabras, a la soledad de la inhóspita región de Neiva. Como primer poeta de la Nueva Granada acentúa en el prólogo de su obra las formas idiomáticas particulares del español hablado en América, que se desvían del de España, y alaba la individualidad y cultura del Nuevo Mundo. (p. 113)

Continuando con lo propuesto para este capítulo final, se da la relación entre tres composiciones de Leandro Díaz y tres romances del *Cancionero y Romancero Español* de Dámaso Alonso. Dentro de los romanceros se encuentran el “Romance de don Rodrigo Lara”, romance “Álora la bien cercada” y el “Romance de Gerineldo”. Dentro de las composiciones de Leandro Díaz se encuentran “El Verano”, “Cardón Guajiro” y “Los Tocaimeros”. Se hará primero la presentación de los tres romances con sus respectivos análisis, luego las composiciones de Leandro Díaz, para finalizar con las respectivas conclusiones de la relación entre las composiciones vallenatas y los romances.

Romance de don Rodrigo Lara

A cazar va don Rodrigo
y aun don Rodrigo de Lara
con la gran siesta que hace,
arrimándose ha a un haya,
maldiciendo a Mudarrillo,
hijo de la renegada,
que si a las manos le hubiese,
que le sacaría el alma.

El señor estando en esto,
Mudarrillo que asomaba:

- Dios te salve, caballero,
debajo la verde haya.

- Así haga a ti, escudero,
buena sea tu llegada.

- Dígasme tú el caballero
¿cómo era la tu gracia?

- A mí dicen don Rodrigo
y aun don Rodrigo de Lara,
cuñado de Gonzalo Bustos,
hermano de doña Sancha;
por sobrinos me los hube

los siete infantes de Salas.

Espero aquí a Mudarrillo,

hijo de la renegada;

si delante lo tuviese,

yo le sacaría el alma.

- Si a ti dicen don Rodrigo,

y aun don Rodrigo de Lara,

a mí Mudarra González,

hijo de la renegada,

de Gonzalo Gustos hijo,

y alnado de doña Sancha;

por hermanos me los hube

los siete hermanos de Salas;

tú los vendiste, traidor,

en el val del Arabiana;

mas si Dios a mí me ayuda,

aquí dejarás el alma.

- Espéresme, don Gonzalo,

iré a tomar las mis armas.

- El espera que tú diste

a los infantes de Lara:

aquí morirás, traidor,

enemigo de doña Sancha.

La idea central del “Romance de don Rodrigo Lara” es la decisión tomada por este personaje, quien le promete a su esposa tomar venganza y hacer pagar todos los improperios a los siete infantes de Lara. Por otro lado, don Rodrigo de Lara decide desafiar a los infantes enfrentándolos con un numeroso y poderoso ejército buscando, de esta manera, que ellos mueran en la contienda. Para entender mejor el desarrollo de este, se tiene que conocer quiénes son los siete infantes y, así, poder contextualizar mejor los sucesos allí narrados. Estos eran sobrinos de don Rodrigo, aunque en las leyendas recogidas no hay una mención mayor del origen de estos siete personajes más allá de la referencia antes mencionada y el nombre de sus padres.

Todo se desarrolla en medio de afrentas entre los siete infantes y la esposa de don Rodrigo, la primera de ellas se da en la boda de esta, cuando uno de los siete, asesina al primo de doña Lambra, esposa de don Rodrigo de Lara. El segundo suceso es cuando este mismo personaje ve a doña Lambra en paños menores y, por último, el asesinato de unos de los criados de doña Lambra en manos del mismo infante, en medio de una burla. Don Rodrigo azuzado por su esposa decide acabar con la vida de sus sobrinos, aprovechando el enfrentamiento entre moros y cristianos les tiende una emboscada de la cual ellos no logran salir con vida.

En este romance se puede apreciar la venganza por afrentas entre la misma familia, la traición representada en el accionar de don Rodrigo de Lara, la complicidad con el enemigo, que, aunque no se presenta de manera explícita, sí debe de existir un pacto entre moros y cristianos para poder asesinar a los siete infantes; también se puede pensar que don Rodrigo utiliza la información que tenía para enviar a sus sobrinos al lugar donde se encontraban los moros. Se presenta el amor incondicional de un esposo por su esposa cuando el personaje principal decide imponer el amor por su mujer por encima del amor familiar.

El “Romance de don Rodrigo Lara” hace parte del ciclo del romances de los Siete Infantes de Lara, es exactamente el sexto de los siete romances que lo componen. Pertenece al género de los romances épicos, teniendo como tema central la venganza familiar entre la misma familia. Al observar la estructura aparecen figuras literarias como la topografía cuando dice: “Debajo de la verde haya”; la deprecación cuando ruega: “Si Dios a mí me ayuda, y también, Dios te salve caballero”; además se presenta la imprecación cuando se dice: “Maldiciendo a Mudarillo/ hijo de

la renegada”; la gradación: “que, si a las manos le hubiese, que le sacaría el alma” el retruécano: “A mí dicen don Rodrigo y aun don Rodrigo de Lara”. La aparición de los personajes se realiza de manera intempestiva, pero esto puede ser entendido, puesto que dicho romance hace parte de un ciclo; este fenómeno también podría explicar otra de sus características, y es que inicia sobre escenas ya ocurridas, es decir no hay una contextualización de lo que está sucediendo.

Al analizar la estructura del romance se puede observar que sus versos varían entre los heptasílabos y los endecasílabos, con una predominancia de los versos octosílabos, además de contar con una rima asonante, característica que no permite establecer una homogeneidad en la versificación del romance.

Álora la bien cercada

Álora, la bien cercada,
 tú que estás en par del río,
 cercóte el Adelantado
 una mañana en domingo,
 de peones y hombres de armas
 el campo bien guarnecido;
 con la gran artillería
 hecho te habían un portillo.
 Viérades moros y moras
 subir huyendo al castillo;
 las moras llevan la ropa,
 los moros harina y trigo,
 y las moras de quince años
 llevaban el oro fino,
 y los moricos pequeños
 llevan la pasa y el higo.
 Por encima del adarve
 su pendón llevan tendido.
 Allá detrás de una almena

quedado se había un morico
con una ballesta armada
y en ella puesto un cuadrillo.
En altas voces diciendo
que del real le han oído:
-¡ Tregua, tregua, Adelantado,
por tuyo se da el castillo!
Alza la visera arriba
por ver el que tal le dijo:
asaetárale a la frente,
salido le ha al colodrillo.
Sácole Pablo de rienda
y de mano Jacobillo,
estos dos que había criado
en su casa desde chicos.
Lleváronle a los maestros
por ver si será guarido;
a las primeras palabras
el testamento les dijo.

El tema central es la traición cometida por los moros al matar al adelantado. El romance “Álora la bien cercada” puede estar clasificado dentro de la temática presentada por los romances fronterizos. Se narran acontecimientos de lucha de fronteras entre los cristianos y los moros, que están situados, efectivamente, en Álora, que no es más que un castillo en el cual se presentan episodios de combate y traición. Cuenta con una característica especial, y es que al parecer los sucesos en él narrados están basados en hechos históricos, con lo anterior se puede indicar que es un relato noticioso, que fue contado en la inmediatez de los sucesos.

El eje central del texto se puede encontrar en la reconquista de España por parte de los cristianos que quieren recuperar su territorio luego de haberlo perdido tiempo atrás en manos de los moros. La muerte del Adelantado es un plan ya fraguado, en el que participan, en este pequeño teatro, hasta mujeres y niños, con tal de hacerle creer al asesinado que se está buscando

una tregua, para terminar con el fin ya anunciado, de manera implícita se narra la lucha entre los musulmanes y los cristianos, teniendo como personajes principales a Pablo y Jacobillo. Se desarrolla en siete partes (escenas): en la primera de ellas se presenta el inicio, como es recurrente en los romances, se hace de manera intempestiva, sin ningún anuncio, se muestra una panorámica completa de lo que se desarrollará en el romance; en la segunda parte, ya se da inicio de la acción que se desarrolla en la historia; en la tercera, muestra la manera en que huyen los moros; en la cuarta, se empieza a vislumbrar la traición cometida por los moros; en la quinta, entra en acción el personaje que va a cometer el asesinato; en la sexta, aparece el personaje que es asesinado; por último, en la séptima, aparecen los personajes principales que son los que se llevan al Adelantado malherido del lugar de los hechos.

Dentro de las figuras literarias que se encuentran en el romance, se pueden observar la metáfora “Álora, la bien cercada / tú que estás en par del río / cercóte el Adelantado / una mañana en domingo”; la hipérbole “con la gran artillería”; la paradoja “¡Tregua, tregua, Adelantado, / por tuyo se da el castillo! / Alza la visera arriba / por ver el que tal le dijo: / asaetárale a la frente, / salido le ha al colodrillo”, la aliteración “Viera desmoros y moras”; así como también se presenta la cronografía: “una mañana en domingo”; el hipérbaton: “hecho la había un portillo”, la deprecación: “él a Dios se encomendaba”; y la metáfora: “El alma se le ha salido”. El lenguaje utilizado es sencillo, tal vez con la intención de que sea fácilmente recordado y reproducido por el vulgo, lo que lleva a pensar que hace parte de los romances populares, a pesar de utilizar el arcaísmo con el uso de las grafías como la “f” en vez de la “h”. A pesar de estos cambios no presenta una dificultad sintáctica, lo que se hace evidente en la estructura sencilla que mantiene a lo largo de todo el romance.

Al analizar la estructura del romance se encuentra que sus versos varían entre los octosílabos y los decasílabos con predominancia de los versos octosílabos y eneasílabos, además de contar con rima asonante, característica que impide que se establezca una homogeneidad en la estructura del romance.

Romance de Gerineldo

Levantóse Gerineldo,

que al rey dejara dormido,
fuese para la infanta
donde estaba en el castillo.
—Abráisme, dijo, señora,
abráisme, cuerpo garrido.
—¿Quién sois vos, el caballero,
que llamáis a mi postigo?
—Gerineldo soy, señora,
vuestro tan querido amigo.
Tomárala por la mano,
en un lecho la ha metido,
y besando y abrazando
Gerineldo se ha dormido.
Recordado había el rey
de un sueño despavorido;
tres veces lo había llamado,
ninguna le ha respondido.
—Gerineldo, Gerineldo,
mi camarero pulido;
sí me andas en traición,
trátasme como a enemigo.
O dormías con la infanta
o me has vendido el castillo.
Tomó la espada en la mano,
en gran saña va encendido,
fuérase para la cama
donde a Gerineldo vido.
El quisiéralo matar,
mas criole de chiquito.
Sacara luego la espada,
entrambos la ha metido,

porque desque recordase
viese cómo era sentido.
Recordado había la infanta
y la espada ha conocido.
—Recordados, Gerineldo,
que ya érades sentido,
que la espada de mi padre
yo me la he bien conocido.

Dentro de las características especiales que se pueden encontrar en el “Romance de Gerineldo” está la presencia de un fenómeno que, aunque se presenta de manera explícita, representa una disposición social que ya ha sido determinada y que, por consiguiente, se tiene que mantener durante todo el análisis del mismo; dicho fenómeno no es otro que la jerarquía existente entre una persona de la realeza y sus criados, lo que delimita la relación establecida entre ellos mismos. Se exhibe una categoría que circunscribe la manera en que se debe tratar una persona de la realeza y el trato que se debe mantener con los criados, hay un mandato implícito que le prohíbe a la infanta mantener relaciones sexuales, a no ser que sea dentro del matrimonio. El incumplimiento de estos mandatos trae como consecuencia una alteración del orden social ya impuesto, lo que conlleva a que se genere un conflicto el cual exige de manera imperiosa una pronta resolución. Además, estas imposiciones de tipo social entran claramente en conflicto con cualquier demostración intuitiva de amor o demostraciones de afecto entre personas de diferentes categorías sociales. Es de esta manera que resulta imperante la prohibición de que exista cualquier relación de tipo amorosa entre dos personajes que primero no pertenezcan a la misma clase social y, segundo, que no se encuentren bajo el sacramento del matrimonio.

Es precisamente esta tensión a nivel social lo que mantiene el argumento del cantar, pero no es solo la ruptura de un orden social lo que mantiene la tensión; además, se presenta la desobediencia que se hace evidente cuando la infanta se enamora de un ser que es socialmente inferior a ella sin importar que se esté rompiendo una prohibición que conlleva a un castigo, puesto que se está rompiendo el orden natural de la sociedad y de las estructuras que la

componen. Es precisamente ahí donde se genera y se presenta el dilema que sí se puede considerar el eje central del romance.

Mirando la estructura del romance, este pertenece al género novelesco, en el que se presenta la historia de un amor prohibido, puesto que entre los dos personajes de la historia se presenta una diferencia entre las clases sociales: ella hace parte de la realeza, él es uno de sus súbditos. El romance está dividido en cinco partes (escenas): la primera es la presentación de los personajes principales; la segunda, la que se desarrolla en la noche dentro del palacio, exactamente dentro de una de las habitaciones; la tercera, en la que aparece el rey como personaje; la cuarta, se desarrolla con los dos personajes principales dentro del cuarto de ella; por último, la quinta escena se representa entre el rey y el personaje principal, que es Gerineldo. Este romance no cuenta con un final concretamente, es decir, al final no se le da solución a la situación planteada, lo que lleva a que el lector proponga su propio final.

Dentro de la estructura del romance aparecen figuras literarias como la prosopografía: “Gerineldo, Gerineldo / mi camarero pulido”, “cuerpo garrido”; el polisíndeton: “y besando y abrazando”; la metáfora: “en gran saña va encendido”; el calambur: “entre entrambos la ha metido”; además, las topografías: “donde estaba en el castillo”, “fueráse para la cama”. Todas estas figuras literarias quedan expresadas en las diferentes voces de los personajes, la metáfora en la voz de la infanta, las preguntas retóricas en la voz del rey, solo para dar algunos ejemplos. Otra característica de dicho romance es su comienzo intempestivo, los personajes empiezan a hablar sin hacer una presentación de los mismos, sin conocer quién es cada quien. Otra de las características que se presenta dentro del romance es el cambio de voces en la narrativa, se presenta una voz en primera persona, pero sin previo aviso pasa a la voz en tercera persona.

Analizando su estructura se encuentra que sus versos varían entre los heptasílabos y los endecasílabos, con predominancia de los eneasílabos, además de contar con rima asonante, razón por la cual no se puede hablar de una homogeneidad dentro de la estructura del romance.

El Verano

Vengo a decirles compañeros míos...

¡Llegó el verano!... ¡Llegó el verano!
Luego verán los árboles llorando
Viendo rodar sus vestidos.

Los que han tendido con tanto placer
Porque el invierno con gusto les da.
Uno por uno se ven decaer...
¡Ahora a los campos les toca llorar! (Bis)

Voy a buscar un árbol corpulento
¡Veranero!... ¡Veranero!
Para que cuando llegue el mes de enero
¡Tener mi negocio hecho!

Aprovechar el momento feliz
Porque en la vida me gusta gozar.
¡Quien no aprovecha no sabe vivir!
En el verano no hay donde sombread. (Bis)

Si yo consigo el árbol que yo quiero
¡De sombrío!... ¡De sombrío!
Del que no tiene solito me río
Bajo mi árbol veranero.

Y me acarician los rayos del sol
Uno por uno se acerca a mí...
A iluminarme con su resplandor
Para que pase el momento feliz. (Bis)

Poco se ven los árboles sonrientes
¡En el verano!... ¡En el verano!

Más bien se ven los campos destrozados
Por las brisas del nordeste.

Las nubes pasan con su vanidad
Formando huellas de brisa a montón.
Las hojas débiles caen con dolor
¡Sobre la tierra les toca rodar! (Bis)

Cuando los árboles están deshojados
¡No los miran!... ¡No los miran!
En ese instante sufren la honda herida
Que les produce el verano.

En esos meses no viven feliz...
¡Van azotados del viento y el sol!
Las tristes hojas les toca vivir
Pálidas, secas, sin ningún valor. (Bis)

Viene febrero sin haber frescura
¡En nuestra tierra!... ¡En nuestra tierra!
Luego entra marzo; se ven las blancuras
Mostrando la primavera.

Luego entra marzo... ¡En la tierra se ve
¡Otro semblante de felicidad!
Viene la lluvia, la brisa se va
¡Las verdes hojas vuelven a nacer!

Con la condición especial que tiene el maestro Leandro Díaz, “El verano” se configura como una de sus composiciones musicales más destacadas, puesto que es capaz de describir las bondades de la naturaleza de una región teniendo como única herramienta su imaginación,

debido a su ceguera congénita; “Luego entra marzo; se ven las blancuras” dice el compositor en la penúltima estrofa de su obra musical. Es una recreación de lo que pasa en esta época del año, pero es una mirada desde la tristeza, de un devenir de la infelicidad, de la angustia que genera el calor asfixiante que se llega a sentir en las regiones de la costa caribe.

Cuando en la composición musical expresa que “en esos meses no se vive feliz”, se extraña la sensación de tranquilidad que trae la brisa, los árboles pierden su vida cuando sus hojas se secan por lo fuerte del sol, es una oda a lo inerte, a lo que está destinado a morir por lo poco fecunda que se vuelve la región en esta época del año. En palabras del mismo Leandro Díaz, no se miran los árboles pues “en ese instante sufren la honda herida que les produce el verano”.

La composición musical del maestro Leandro Díaz, “El verano”, es uno de los paseos más famosos compuestos por dicho autor. Dicha popularidad, sea dicha de paso, se debe a esa condición especial que tenía el maestro, lo que convertía a su memoria en todo un prodigio para recordar cada palabra que le decían describiendo su entorno, además de hacerse visible la sensibilidad para dar cuenta de aquello que nunca ha visto. Dentro de las historias narradas por el propio maestro, cuenta que de niño había escuchado que el sol se escondía tras las nubes, por lo que siempre asoció su ceguera con este fenómeno, expresando que la ceguera le quitaba su sol.

Dentro de los vallenatos del maestro Díaz se encuentra gran riqueza de figuras literarias, entre ellas, la metáfora: “Luego verán los árboles llorando”; la personificación “Voy a buscar un árbol corpulento”, “¡Ahora a los campos les toca llorar!”, “Los árboles sonrientes”; la paradoja: “¡Quien no aprovecha no sabe vivir!”; la perífrasis: “Las nubes pasan con su vanidad Formando huellas de brisa a montón”; además, la cronografía: “¡Llegó el verano!”, “Para que cuando llegue el mes de enero”.

Al analizar la estructura de la composición vallenata muestra que en sus versos se encuentran desde octosílabos hasta alejandrinos con predominancia de los endecasílabos y los decasílabos, además de contar con una rima asonante, con mezcla entre rima encadenada, abrazada y continua, característica que no permite hablar de una homogeneidad dentro de la estructura de la canción vallenata.

Cardón Guajiro

Ayer tuve una reunión
con la pena y el olvido
después de una discusión
la pena perdió conmigo
yo soy el cardón guajiro
que no lo marchita el sol (Bis)

Quisieron acorralarme
pa' ver si tenía un desvío
pero ese talento mío
tiene un sentimiento grande
y el que quiera derrotarme
tiene su tiempo perdido (Bis)

El cardón en tierra mala
ningún tiempo lo derriba
en cambio, en tierra mojada
nace de muy poca vida
por eso es que en La Guajira
el cardón nunca se acaba (Bis)
es que la naturaleza
a todos nos da poder
al cardón le dio la fuerza
pa' no dejarse vencer
yo me comparo con él
tengo la misma firmeza (Bis)

Yo peleé con mi destino
cuando empezaba a cantar

él me quiso derrotar
y al final perdió conmigo
resolvió dejarme vivo
por mi bien o por mi mal (Bis)

Yo soy la planta guajira
que en verano no se ve
y appena' empieza a llover
se ve la tierra tupida
de plantas reverdecidas
a punto de florecer (Bis)

Yo soy el cardón guajiro
que no lo marchita el sol
y entre penas y dolor
yo vivo con alegría
yo me llamo Leandro Díaz
amigo de sus amigos
yo soy el cardón guajiro
propio de la tierra mía
por eso es que Leandro Díaz
es parecido al cardón
porque tiene el mismo don
de ser un hombre muy fuerte

Para poder entender un poco a que hace referencia el maestro Leandro Díaz con su composición musical “Cardón Guajiro”, es identificar qué es un cardón: es una especie de planta de tallos altos y muchas púas que crece en regiones desérticas como la Guajira, departamento de Colombia. Se presenta una especie de comparación entre lo fuerte del cardón, que no se deja afectar ni por lo abrazador de los rayos del sol, ni por los vientos helados que se presentan en la madrugada, y la personalidad y fortaleza del mismo autor, firme y fuerte como el cardón guajiro.

Es una referencia a la gallardía que se debe de tener en los malos momentos, pero al mismo tiempo se puede observar la resiliencia que hace fuerte a los hombres permitiéndoles surgir en medio de las dificultades. El cardón, planta que sobrevive a las inclemencias del clima; Leandro Díaz el compositor, hombre que demostró que en tierra de nadie sí se podía crear. De igual manera, la composición musical hace referencia al apoyo que se puede encontrar en los amigos cuando se viven todas estas vicisitudes, al afirmar que “y appena’ empieza llover se ve la tierra tupida de plantas reverdecidas”, y luego cierra diciendo “yo me llamo Leandro Díaz amigo de sus amigos, yo soy el cardón guajiro propio de la tierra mía”.

La composición de Leandro Díaz “Cardón Guajiro” se ubica en el género vallenato del paseo. Su tema principal es la comparación utilizada por el compositor al confrontar su carácter con las bondades del cardón guajiro, la resiliencia para adaptarse a los cambios que presenta la vida, o en este caso los que presenta el clima. Teniendo en cuenta las palabras del mismo maestro, este tema surgió un día cualquiera que se desplazaba por la guajira y el automóvil en que viajaba sufre una avería mecánica y les toca descender en la mitad del desierto, bajo las inclemencias del clima propio de esta región colombiana. Leandro Díaz es el único que no busca sombra, los viajeros que eran del interior del país se sorprenden al ver la actitud del maestro, a lo que este solo atina a decir que él es como el cardón guajiro al que el sol no pega. Algunos estudiosos de la obra de Leandro Díaz exponen que el tema hace referencia a la vida del autor y como consiguió el éxito a pesar de las adversidades.

En esta composición vallenata el maestro Leandro Díaz utiliza diferentes figuras literarias entre ellas, la personificación: “Ayer tuve una reunión / con la pena y el olvido / después de una discusión / la pena perdió conmigo”; la metáfora: “yo soy el cardón guajiro / que no lo marchita el sol”; la elipsis: “tiene un sentimiento grande / y el que quiera derrotarme / tiene su tiempo perdido”; la antítesis: “El cardón en tierra mala / ningún tiempo lo derriba / en cambio en tierra mojada / nace de muy poca vida”; el símil: “al cardón le dio la fuerza / pa’ no dejarse vencer / yo me comparo con él / tengo la misma firmeza”.

Observando la estructura de la composición vallenata muestra que está compuesta por versos que van desde los heptasílabos hasta los decasílabos. Su rima es diversa: en los sextetos, los primeros cuatro versos es abrazada, y en los dos últimos se oponen a los primeros dos versos; los versos duodécimos son libres. Dichas características no permiten hablar de una homogeneidad en la estructura de la canción vallenata, cuestión que se repite en las tres canciones analizadas en esta investigación.

Los Tocaimeros

Señores les vengo a contar
la gente que habita en tocaimo
y a todos los voy a enlazar
en este merengue cantando (bis)

Vive Ramona y Laureano
Chema Gonzales con Reyes
y vive Rosa con Carlos
Victor y Clara Mercedes (bis)

Toño Molina y Visenta
Migel Araujo don Deva
Bísida está con Esteban
Julio Zuleta y Pubenza (bis)

Esta Clodomiro con Rosa
viviendo tranquilo en tocaimo
de Leandro es que son estas cosas
Viviana Dolores y Bolaños (bis)
Ahora seguirá María Antonia
viviendo con Cuadro tranquila
está Sigilfreso y la Mona
y Franco Cuadro con Hilda (bis)

Está Carmensita y Mael
y vive Nena con Nieve
vive Camilo Gutierrez
y Angel Gonzalez también (bis)

De paso llegué donde Teo Tiste
cuando salí parrandeando
si ve a Pedro Julio le dice
que Leandro lo vino buscando (bis)

La lengua de Leandro en la noche
canta alegría con la gracia
Juaita Baquero con Lopez
la vieja Mengracia en su casa (bis)

Está la familia de Abel
está Saturnio y la Nina
Damazo Guerra y Ladel
Francisca y Ferreira en la lidia (bis)

Antes del amanecer
yo canto con buena fortuna
Francisco y Miguel tan a una
a una está Franco y Miguel (bis)

Yo paso la vida en la sierra
cantando con buena fortuna
vive en tocaimo una viuda
que Leandro se muere por ella

Tocaimo es el lugar al cual llega Leandro Díaz después de una breve travesía por diferentes lugares del país. Es allí donde se configura el inicio de su vida como juglar que trasciende mucho más allá de sus composiciones y de sus aportes a la música vallenata. Tocaimo se configura como el lugar que le permite conocer las familias y su conformación, y la relación que se extiende por todo el municipio.

Las mujeres tocaimeras realizan una contribución significativa en el proceso formativo y esto se hace evidente en sus diferentes composiciones. Las nombra con pasión desenfrenada, y siempre intenta que ellas se encuentren a su lado, “sentadas sobre un taburete de madera y cuero, leyéndole María, de Jorge Isaacs, o relatándole las escenas más conmovedoras de La vorágine, que muestra la búsqueda desesperada de Arturo Cova en las inhóspitas selvas de la Orinoquia y el Amazonas” (De la Hoz, 2009)²⁰.

La composición del maestro Leandro Díaz “Los Tocaimeros” está enmarcada dentro del género del merengue, su tema principal es el reconocimiento a los habitantes del pueblo de Tocaimo. Según cuenta el mismo autor, al verse sin dinero para trasladarse a otra región, decide componer una canción a los tocaimeros como agradecimiento por la hospitalidad de los habitantes de dicha región, y también para conseguir dinero para poderse desplazar hacia su tierra natal. Es por esta razón que en la canción se menciona a los personajes que fueron más representativos para Díaz en su paso por Tocaimo.

En “Los Tocaimeros” el maestro Leandro Díaz hace uso de las siguientes figuras literarias, el polisíndeton: “Vive Ramona y Laureano Chema / Gonzales con Reyes /y vive Rosa con Carlos / Victor y Clara Mercedes” y “está Sigilfreso y la Mona / y Franco Cuadro con Hilda”; además de la metonimia: “La lengua de Leandro en la noche”; la personificación: “La lengua de Leandro en la noche / canta alegría con la gracia”; el epíteto: “buena fortuna”; y la concatenación: “Tan a una / a una”.

²⁰ Entrevista realizada por Jaime de la Hoz al maestro Leandro Díaz, en el año 2009, la cual tituló: “Leandro Díaz, el compositor del epígrafe de El amor en los tiempos del cólera: “La novela de Gabo se iba a llamar La Diosa Coronada””. Recuperada el 15 de mayo de 2020, desde: <https://letralia.com/205/entrevistas01.htm>

Dentro de la estructura de la canción se encuentra que cuenta con versos desde heptasílabos hasta dodecasílabos, con predominancia de versos eneasílabos, además predomina la rima asonante, con una mezcla entre la rima encadenada, la rima continua y la rima abrazada. Dicha característica no permite hablar de una homogeneidad en la estructura de la composición vallenata.

Al observar la versificación tanto de los romances como de los vallenatos se puede establecer que en ambos no se puede hablar de una homogeneidad en sus versos, caso concreto los vallenatos y romances analizados en esta investigación; pero al mirar la rima, sí se puede establecer una homogeneidad en los romances al contar los tres con una rima asonante, lo mismo sucede con las composiciones del maestro Leandro Díaz. En las tres canciones analizadas se presenta una homogeneidad en sus rimas, excepto en la composición “Cardón Guajiro”. Otro elemento a tener en cuenta en ambas obras, literaria y musical, es que no hay una estructura en la rima, es decir, no se encuentra una rima estática, ejemplo A B B A, o, A B A B, o, A A B B. En este aspecto también se encuentra una heterogeneidad, lo que indica que ambos comparten esta misma característica.

Continuando con el análisis de los romances y los vallenatos y la relación que se puede instaurar entre ellos se puede establecer que, aunque a simple vista tratan temas diferentes, en esencia su base literaria se puede configurar como la misma: es la realidad, es la descripción de unos escenarios, es la presentación de unas costumbres, es la consagración de unas geografías. En el caso de las composiciones del Maestro Díaz, describe la región de la costa norte de Colombia, por otro lado los romances describen la España del Prerrenacimiento y el Renacimiento.

Al querer establecer dicha relación se observa que el vallenato da cuenta de lo antes mencionado cuando, caso concreto, en “El Verano” se describen los cambios climáticos que se presentan en la región y como dichos cambios afectan el comportamiento de la gente de esta región del país. También se puede observar en la canción “Cardón Guajiro” que sumerge al oyente en la región de la Guajira, mostrando implícitamente cuales son las condiciones climáticas y la vegetación que se hacen presentes en la región; por último, se encuentra que “Los

Tocaimeros” es un homenaje a la región de Tocaimo, expresando la manera como están constituidas las familias de este pueblo, presentando las costumbres, aunque no de manera explícita, de los tocaimeros.

Ahora bien, continuando con los romances, se presenta el caso de “Álora la bien cercada”, además de presentarse una descripción del lugar donde se encuentra ubicado el castillo de Álora, se narra cómo se vivía la invasión que se presentaba en los castillos españoles por parte de los moros, la angustia presentada en el momento en que se está a punto de perder la vida, sucesos contextualizados dentro de la España renacentista. Pasando ahora al “Romance de don Rodrigo Lara” narra las relaciones familiares presentes en la familia de don Rodrigo Lara basada en la traición y en el engaño que eran propios de las monarquías de los siglos XV y XVI. Por último, se encuentra el “Romance de Gerineldo” que muestra las costumbres propias de la época, ejemplo concreto el trato que debería tener la realeza con sus súbditos, la prohibición que existía en cuanto al sexo y las relaciones románticas entre los miembros de la nobleza y sus súbditos; además, se presenta una traición amorosa, que lleva a los personajes a actuar según las costumbres de la época, presentándose una dualidad entre lo que se debe hacer y lo que se quiere hacer.

Se puede observar con los ejemplos antes mencionados que los temas tratados tienen concordancia. Efectivamente, no se puede desconocer que se presentan en contextos completamente diferentes y que eso conlleva a que el proceso narrativo esté diferenciado. También hay que comprender que las motivaciones para componer pueden ser distintas, pero al momento de plasmar las ideas se puede rastrear un trasfondo en común; por ejemplo, se puede observar al hacer un miramiento del “Romance de don Rodrigo Lara” y el vallenato “Los Tocaimeros”: aunque en el caso del romance el tema principal es la traición y en el vallenato es la oda a una región, se puede establecer en ambos esas relaciones familiares que se establecen a partir de diferentes circunstancias, ya sea la misma traición o las costumbres ancestrales, pero en ambos se pueden rastrear esas relaciones que se presentan dentro de la familia.

Grosso modo, los temas tratados tanto en el vallenato como en el romance siguen siendo los mismos: descripción de sucesos ya pasados, relatos de historias que involucran las costumbres e

ideologías propias de una región, descripciones paisajísticas y geográficas; acciones de los personajes guiados por sus pensamientos y creencias. En ambos se hace necesario que haya una contextualización para poder entender, a cabalidad, lo que quieren expresar. Sin conocer, por ejemplo, qué es Álora, qué es un cardón, dónde se encuentra ubicada Tocaimo, quiénes eran los siete infantes; se dificulta realizar un análisis a profundidad de los contenidos aportados por estas dos construcciones literarias.

Otro punto de encuentro entre las composiciones vallenatatas del maestro Leandro Díaz y los romances es el uso de las figuras literarias, entre las cuales se encuentran el símil, el hipérbaton, la metáfora, la etopeya, el epíteto, entre otras. Dentro de los romances y vallenatos analizados en esta monografía se encuentra que comparten dichas figuras; se evidencia el uso de las mismas, mostrando la figura literaria que usa cada composición, literaria y musical, lo que permite observar cuales son aquellas que son comunes en ambas composiciones. Al hacer un miramiento con detenimiento se puede observar que es la metáfora la figura literaria que más se repite en las composiciones. Muestra el ingenio que tenían los autores al momento de componer. Leandro Díaz y su “Ayer tuve una reunión / con la pena y el olvido / después de una discusión (la pena perdió conmigo” que narra en el “Cardón Guajiro”, o en “El Verano” cuando expresa “luego verán los árboles llorando”, sin dejar de lado al autor de “Álora la bien cercada” cuando dice que “Álora la bien cercada, / tú que estás en par del río, / cercóte el Adelantado / una mañana en domingo”.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Como se dijo anteriormente, la relación existente entre el vallenato y el romance se puede rastrear con la llegada de las coplas redondillas, ya que parafraseando a Beutler, al suelo colombiano no llegan los romances directamente, fueron las coplas anteriormente mencionadas. La información aportada por el poeta Juan de Castellanos es que las huellas que pudo haber dejado el romance español en el Nuevo Reino de Granada durante el siglo XVI se encuentran en los testimonios indirectos de la poesía colonial colombiana. Además, el origen del vallenato se desprende de estas mismas coplas redondillas.

Menéndez Pidal concibe al romance como poesía que se presenta en todas sus variantes. En la narrativa que se presenta en las letras de las canciones vallenatas también se puede rastrear una cierta calidad poética que es impresa por el autor y que les da el sello característico a sus composiciones, sello que se puede encontrar en los autores de los romances y los temas que son tratados, ya sean temas religiosos, políticos, bélicos, históricos. De igual manera no se puede olvidar, primero, que el vallenato ha tenido varias etapas de transición entre las que se encuentran las presentadas al final del siglo XIX, la que se presentó en la década de los cuarenta y la última presentada finalizando la década de los ochentas; segundo, que el romance se presenta en una época de transición entre la Edad Media y el Renacimiento.

En el capítulo anterior se expresó que el vallenato en sus inicios tenía su asentamiento más en las costumbres orales que en las escritas, pues su funcionamiento se presentaba en las canciones interpretadas por los juglares que iban de pueblo en pueblo como seres errantes cantando las historias que ellos habían presenciado o les habían narrado, dando así a conocer unos elementos constitutivos de la cultura, la tradición y la mitología de la región. Ahora bien, al observar el inicio de los romances se hace evidente que tiene una relación con el origen del vallenato, pues estos en sus inicios su asentamiento se encontraba en la tradición oral y eran cantados por personas anónimas, que le imprimían su propia narración; es decir, no había una versión estandarizada de los romances. Por lo tanto, la relación que se puede establecer entre el vallenato y el romance en este punto es su característica de oralidad, ya que estaban pensados para ser narrados, para ser expresados dentro de un sentimentalismo aportado por el narrador; no estaban

pensados para la tener una sola versión, sino, para dejar al libre albedrío de quienes se arriesgaban a cantarlos.

Otro tema que se mencionó en el capítulo anterior y que se hace necesario expandirlo en este apartado, es cuando se habla sobre la composición corta del romance, ese acompañamiento poético que es propio de este género literario y que siempre está acompañado de un instrumento musical, ya sea una guitarra o un laúd; pues bien, el vallenato como tal no se escapa de esta misma caracterización, tiene un trasfondo poético que es impreso, en un inicio, por los juglares, además de estar acompañado, en este caso, no de un solo instrumento musical, sino de tres: el acordeón, la caja y la guacharaca. Esas narraciones surgidas desde la oralidad traían consigo poesía, en los matices presentados cuando se hablan de las bondades de una región, de la inteligencia de algún prócer, de la astucia de un héroe que fue capaz de engañar hasta al mismísimo demonio. Por lo tanto, otro de los aspectos que tienen en común el vallenato y el romance es el acompañamiento de los instrumentos musicales y los matices poéticos que se presentan en ambos géneros artísticos.

Continuando con el tema de los matices poéticos dentro del vallenato y el romance, se puede deducir que es otro lugar en común entre estas dos expresiones artísticas, la poesía expresada en las manifestaciones culturales que se narran, que se cuentan, que se cantan, que se viven, que se sienten, cada vez que se escucha un vallenato o se lee un romance. Esos vestigios que surgen cada vez que el vallenato nos habla de las virtudes de los tocaimeros; o cuando el romance nos cuenta sobre el amor prohibido entre Gerineldo y la infanta; esas notas musicales que se confunden con poesía cuando se escuchan las bondades del cardón guajiro, que sobrevive a pesar de las inclemencias del clima; o cuando se lee la gallardía que tiene el Adelantado al sufrir el ataque por parte de los moros, aun sin saber si está vivo o muerto. Se reconoce ese lenguaje furtivo propio de la poesía, que con unas palabras ocultas nos expresan lo que el autor nos quiere transmitir, pero que no hace de manera explícita: se presenta en el verano, cuando se extrañan los beneficios aportados por la primavera o hasta por el mismo invierno; o como cuando en don Rodrigo Lara, a pesar de hablarnos de traición, se puede intuir como se presentan las relaciones familiares entre ellos.

Está tan arraigada la poesía dentro del vallenato y el romance, que en ellos se encuentra una característica propia de la buena poesía: la perennidad. Esas canciones que siguen vigentes a pesar de los años, los escritos que aun recuerdan esas batallas que ayudaron a forjar la historia de España, o nos recuerdan costumbres y acontecimientos a los cuales solo tenemos acceso por medio de este tipo de narraciones. Acá se puede encontrar otra característica común entre estas dos expresiones: la atemporalidad, la vigencia a través del tiempo. Pero ese trasegar en el tiempo sin perder vigencia se debe gracias a los vestigios de poesía que tienen los romances y los vallenatos “Las hojas débiles caen con dolor / ¡Sobre la tierra les toca rodar!”, dice el maestro Leandro Díaz en su composición “El Verano”; “Tomárala por la mano, / en un lecho la ha metido, / y besando y abrazando / Gerineldo se ha dormido”, dice el “Romance de Gerineldo”. ¿Acaso estos no podrían ser los versos de la más bella de las poesías? Quién pensaría que solo son fragmentos de un vallenato y de un romance.

Otro de los aspectos nombrados en el capítulo tres, al cual se hace necesario profundizar un poco más al respecto, es el tema del carnaval, pero no entendido como festividad, sino entendiéndolo como una representación artística, que desde el Medioevo se configuraba como un lenguaje subversivo, con representaciones exageradas contrarias a la realidad. En el tiempo del carnaval se estaba permitido el escándalo y lo extravagante, lo que permitía de cierta manera una ruptura de las normas establecidas. Es la construcción de otro mundo a partir de las representaciones y el lenguaje. Precisamente, es esta parte la que toma importancia en esta relación del vallenato con el romance, como estos tres pueden compartir un lenguaje que lleva a configurar una nueva mirada de la realidad.

El carnaval es visto como una hibridación cultural en la que las capas sociales se traslapan, se entrecruzan, sin que haya una sensación de negativa transgresión. El vallenato tiene mucho de esto en sus orígenes, pues el hecho de componer y cantar llevó poco a poco a los juglares a integrarse a las comunidades de toda índole; es más, en principio se da como un acercamiento y luego de apropiación. El vallenato adquiere poco a poco un sustrato burgués; ¿sucede lo mismo con el romance como género en principio popular que luego se integra a través de préstamos estéticos entre las formas poéticas italianas y las castellanas mismas? Este procedimiento es común en el sistema literario, y aquí permite observar una resonancia que se solidifica más al ver

que romance y vallenato comparten una sensibilidad trasmutada en temas y estructuras versificadas propias de la poesía repentista en muchos casos, de versos cortos, rimados pero contundentes en cuanto al mantenimiento de un sentido.

No deja de sorprender que varios siglos después, y sin tener certeza de que los compositores vallenatos hayan tenido un acercamiento a los romances, haya tanta similitud en el contenido de estas obras, una literaria, la otra musical, ambas con el mismo fin de expresar, contar, narrar, dar a conocer, ilustrar; porque al observar lo que expresa “Los Tocaimeros”, se puede relacionar con lo que dice el “Romance de don Rodrigo Lara”, esas costumbres de las gente: el primero mirando cómo están conformadas las familias de Tocaimo; el segundo, narrando la descomposición de una familia a cuenta de una venganza salida de un absurdo. Pero esta relación también se hace visible al comparar “El Verano” con “Álora la bien cercada”: el primero nos describe esos cambios climáticos y de la geografía que sufre un territorio cuando llega el verano, con el sufrimiento de los árboles, con la ausencia de las sombras; mientras que el segundo nos describe ese otro territorio que se encuentra en el medio de dos ríos y que es atacada por el bando enemigo. Por último, se puede observar el carácter tanto de Gerineldo en el “Romance de Gerineldo”, como el de el mismo maestro Leandro Díaz en el “Cardón Guajiro”: se muestra la gallardía, el valor, la superación frente las adversidades, el seguir luchando por lo que se quiere a pesar de tener todo en contra.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Lolita (2017). La vida de Leandro Díaz Duarte, en *Panorama Cultural*. Recuperado el 2 de febrero desde: https://www.panoramacultural.com.co/index.php?option=com_content&view=article&id=1444:la-vida-de-leandro-diaz-duarte&catid=3&Itemid=160
- Aponte, M (2011). *La historia del vallenato: discursos hegemónicos y disidentes*. Colombia. Pontificia Universidad Javeriana.
- Ahumada, R. Y Otros (2015). ¡Ay' ombe juepa jé! Recuperado el 8 de marzo de 2019, desde: http://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/%C2%A1Ay%20%E2%80%99ombe%20juepa%20j%C3%A9!/cartilla_interactivo.pdf.
- Araújo, C. (1973). *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Colombia: Ediciones Tercer Mundo.
- Araújo, O. (2003). El habitus de García Márquez. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid.
- Ariza Daza, Óscar (2010). *La picaresca en las canciones vallenatas como manifestación concreta de una ideología*. Colombia: Universidad Popular del Cesar.
- Bermúdez, E (2004). ¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, vol. IX, N° 9.
- Beutler, G (1977). *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*. Colombia. Instituto Caro y Cuervo.
- Cid, J (2009). De los campos del Romancero al olivar de Chamartín. *Revista de filología asturiana*, 6, 109-151.
- Débax, M. (1990). En torno a la edición de romances. *La edición de textos: actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 1, 43-59.
- De Castillejo, C. (Ed). (1927). *Obras, Vol II*. Madrid: La Lectura.
- De Castro, A (1854). *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. M. Rivadeneira editor. España.

- De La Hoz, J (2009). *Leandro Díaz, el compositor del epígrafe de El amor en los tiempos del cólera: “La novela de Gabo se iba a llamar La Diosa Coronada”*. Recuperada el 15 de mayo de 2020, desde: <https://letralia.com/205/entrevistas01.htm>
- De León, M. (2010). *El Vallenato: Origen y evolución: La historia bien cantada*, (Sic) Editorial, Colombia.
- Díaz-Mas, P. (2008). El Romancero, entre la tradición oral y la imprenta popular. *Destiempos*, 3, 115-129. Recuperado el 25 de abril de 2019, desde: <http://digital.csic.es/bitstream/10261/7646/1/diazmas2008Destiempos.pdf>
- Díaz-Mas, P (2013). Lecturas y reescrituras de romances en los siglos de oro: glosas, deshechas y otros paratextos. *Edad de Oro*. P. 155- 175.
- Dumanoir, V. (1998). De lo épico a lo lírico: los romances mudados, contrahechos, trocados y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo. *Criticón*, 74, 45-64.
- Escamilla, J y Morales, E (2005). *La canción vallenata como acto discursivo*. Colombia: Universidad del Atlántico.
- García Márquez, G (2015). *El amor en los tiempos del cólera*. España: Penguin Random House Grupo Editorial.
- González, A. (1999). Tópicos caracterizadores épicos y novelescos en el Romancero Viejo. *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 1, 857-868.
- Libreros, L (2013). Vea el perfil de Leandro Díaz, el llamado poeta de la música de acordeón, en *El País*. Recuperado el 30 de julio de 2019, desde: <http://www.elpais.com.co/entretenimiento/cultura/vea-el-perfil-de-leandro-diaz-el-llamado-poeta-de-la-musica-de-acordeon.html>
- Lorenzo, J (2011). *Gran enciclopedia Cervantina*. Ed. Castalia. España.
- Melo, D (2009). *El carnaval como transgresor a través de la visión de Mijail Bajtín*. Recuperado el 27 de julio de 2020, desde: http://www.textale.com/component/option,com_textupload/Itemid,128/id,9666/task,view_text/
- Navarro, T. (Ed.). (1991). *Métrica Española*. Barcelona: Editorial Labor.
- Niño, J (2007). *Ooyoriyasa cosmología e interpretación onírica entre los ette del norte de Colombia*. Universidad de los Andes. Colombia.

- Pardo, E. (2013). *La poesía histórica de Blas de Otero*. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid.
- Pérez, M. (2012). *Romance vs Novela. Recuperación y renovación de la materia caballeresca en la novela española del siglo XX: de Morsamor (1899) a Olvidado Rey Gudú (1996)*. Murcia. Universidad de Murcia.
- Quilis, A. (1975). *Métrica Española*. Madrid. Madrid. Ediciones Alcalá. Tercera edición.
- Reyes, R. (2000). Algunos aspectos de la relación de Cristóbal de Castillejo con la literatura italiana. *Cuadernos de Filología Italiana*. Sevilla, España.
- Ruiz, J. (1998). *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*. Madrid: Cátedra.
- Samper, D, & Tafur, P. (2016). *100 años de vallenato*. Colombia. Aguilar.
- Tapia, J (2012). Leandro Díaz: ¿Canto o denuncia?, en *Panorama Cultural*. Recuperado el 4 de febrero de 2019 desde: https://panoramacultural.com.co/index.php?option=com_content&view=article&id=433:leandro-diaz-icanto-o-denuncia&catid=3:musica-y-folclor
- Urango, J (2010). *Entre lo narrativo y lo descriptivo ¿Qué predomina en la música de acordeón del Caribe colombiano?* Colombia: Universidad de Cartagena.
- Valdés, J. (Ed.). (1986). *Diálogo de la lengua*. Barcelona: Planeta.
- Vargas, S (2018). *Vallenato y discurso, una aproximación a partir de sus canciones*. Bogotá. Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- Zaldivar, M (2014). El romance elegíaco de Luis de Miranda, en el contexto de los romances españoles de la época. *Acta Literaria 48*. Santiago de Chile.