



El Sentimiento Vallenato: juglares, compositores y mujeres como parte de una construcción ideológica del vallenato

Gustavo Germán Guevara Sánchez

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magíster en Músicas de América Latina y el Caribe

Asesor

Darío Blanco Arboleda, Doctor (PhD) en Ciencia Social con especialidad en Sociología

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes

Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe

Medellín, Antioquia, Colombia

2024

Cita	(Guevara Sánchez, 2024)
Referencia	Guevara Sánchez, G. (2024). <i>El sentimiento vallenato: juglares, compositores y mujeres como parte de una construcción ideológica del vallenato</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe, Cohorte IV.



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

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

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

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

Dedicatoria

A Valentina y Gustavo Emilio, el motivo más bonito para ser cada día mejor.

A mis padres, Martín y Luchy, por permitirme conocer la música vallenata, que se ha convertido en un pilar fundamental en mi vida.

Agradecimientos

Agradezco profundamente a todas las personas que hicieron parte de este proceso de formación y de la realización de este trabajo. A cada uno de los entrevistados, que tuvieron el tiempo y la disposición para conversar conmigo. A los profesores de la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe por cada espacio lleno de aprendizaje, y en especial a Juan Fernando Velásquez, por todo su apoyo y acompañamiento durante todo el proceso. Para Marina Quintero mi especial agradecimiento y cariño, por permitirme conocer más de la música vallenata. Una persona muy especial que me llevó a considerar el camino de la investigación, de quien aprendo en cada conversación y que admiro profundamente: Alejandro Tobón. Agradezco a toda mi familia, mis padres, Martín y Luz; mis hermanos, José y Jesús; mi hijo, Gustavo Emilio y su madre, Valentina, y a la familia Hernández Tovar, porque sin ellos no hubiera sido posible culminar este proceso. A la familia López García y López Bolaño, por abrirme sus puertas durante la realización del trabajo de campo, y hacer contactos que sirvieron para las entrevistas realizadas. La familia Portocarrero García, que siempre ha estado presente. Y por último y no menos importante, a mi asesor, Darío Blanco, por todo su apoyo en los momentos difíciles, por sus consejos, por sus enseñanzas, por el tiempo dedicado para sacar adelante este trabajo.

Contenido

Resumen	5
Abstract	6
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I	19
LA CONSTRUCCIÓN DE UN SENTIMIENTO VALLENATO	19
<i>El vallenato: una cultura imaginada</i>	21
<i>¿Valledupar o Villanueva?: la auténtica cuna de acordeones.</i>	30
<i>¿Es el vallenato un sentimiento?</i>	42
<i>Conclusiones</i>	50
CAPÍTULO II	53
ENTRE JUGLARES Y COMPOSITORES	53
<i>El último juglar...</i>	54
<i>La construcción del juglar vallenato</i>	60
<i>Compositor – no intérprete y compositor – intérprete</i>	69
<i>El amor: elemento constitutivo de la música y el sentir vallenato</i>	85
CAPITULO III	92
HACIA UN FEMINISMO DESCOLONIAL EN LA MÚSICA VALLENATA	92
<i>¿Cómo se concibe la colonialidad y decolonialidad?</i>	94
<i>La parranda vallenata</i>	97
<i>La mujer al servicio del hombre...</i>	99
<i>Araújo y Fernández, las máximas representantes femeninas del siglo XX en la música vallenata</i>	102
<i>Hacia un feminismo descolonial en la música vallenata</i>	108
<i>Conclusiones</i>	118
CONCLUSIONES	120
BIBLIOGRAFÍA	132

Resumen

En la búsqueda por entender las transformaciones en el discurso narrativo a través de las figuras del “juglar” y el compositor en la música vallenata, surgió para este trabajo la idea de un “sentimiento vallenato”, que comparten las personas que están inmersas dentro de la cultura vallenata. El presente trabajo de investigación se dividió en tres capítulos, así: el primero presentó un recorrido a través de la construcción ideológica de la música vallenata, con la finalidad de conceptualizar lo que comenzó a entenderse como “sentimiento vallenato” a lo largo de todo el trabajo. Además, permitió la comprensión de la asunción de la idea por parte de los conocedores del vallenato para concebir a este último como una cultura e identidad. Para el segundo capítulo, fueron abordadas las interacciones entre el llamado “*juglar*” y el *compositor* en el vallenato, para analizar la manera en cómo elaboran sus discursos a partir de esa idea de sentimiento; en este mismo capítulo se rebate la figura del “*juglar*”, y se propone una nueva categorización que permita entender de qué manera se perciben ambas figuras –“juglar” y compositor– entre las décadas de 1970 y 1980; Para finalizar, el tercer capítulo tomó el papel de la mujer con el objetivo de analizar el lugar en el que está situada en el recorrido que se realizó durante los dos primeros capítulos, llegando a observar el papel que ocupa hoy en día dentro de la música vallenata.

Palabras clave: ideología – vallenato – sentimiento – juglar – compositor – género

Abstract

In the attempt to understand the transformations of the narrative speech that is present in the terms of the "juglar" and the composer in vallenato music, the idea of a "vallenato feeling" or "sentimiento vallenato" emerges. This is a feeling that tends to be shared by the people that shares the vallenato culture. The present research work was divided into three chapters: the first one aimed to provide an overview through the ideological construction of vallenato music, in order to conceptualize what is beginning to be known and understood as "vallenato feeling" or "sentimiento vallenato". Considering the above, this allowed the understanding of the way in which the people that has knowledge about this, adopted the idea of vallenato as culture and identity. The second chapter focused on the interactions between what is known as the "juglar" and the composer in vallenato, in order to analyze the way in which they approach their discourses from this idea of a feeling, also in here the figure of the "juglar" is questioned and a new categorization is proposed that allows us to understand how both figures –juglar and composer– are perceived in a period between the 1970s and 1980s; to conclude the work, the third chapter aimed to address the role of women in this culture, trying to understand where they are located in all the research that was made during the first two chapters, and to recognize the role that they have currently within vallenato music.

Keywords: ideology - vallenato - feeling - juglar - composer - gender

INTRODUCCIÓN

Me llamo Gustavo Germán Guevara Sánchez, nací en Tumaco, Nariño, un municipio que pertenece a la costa pacífica colombiana, rodeada de manifestaciones musicales tradicionales de marimba y el género musical reconocido como Salsa, con una población en su mayoría afro, y allí nacimos mis dos hermanos mayores y yo. Mis padres, al contrario, pertenecen a un territorio alejado de Nariño, mi papá vivió parte de su vida en el departamento del Chocó, y otra parte en la costa norte, entre los departamentos de Sucre y Córdoba, este último, donde conoció a mi mamá. Según me cuentan, sus vidas, en cuanto a gustos musicales, siempre estuvieron rodeadas por el vallenato, y es esto lo que inicia mi gusto por esta música. Esta investigación no comienza con este proyecto, empieza desde el recuerdo que tengo de mis primeros años escuchando vallenatos y creando la curiosidad del por qué estaba más interesado en conocer sobre estas manifestaciones de un territorio alejado totalmente de mi lugar de nacimiento, que de las mismas con las que conviví, podría decir que desde que tengo memoria, cada día en mi casa.

Con este interés sobre la música vallenata, a lo largo de mis años han surgido muchas preguntas que he intentado ir respondiendo a medida que he leído trabajos investigativos sobre este género, y todas las discusiones que se han dado desde su construcción histórica.

Durante mi paso por la Universidad de Antioquia, en el pregrado que realicé en música, distintas materias lograron acercarme a estas preguntas que intento responder desde hace muchos años, y que me han enseñado más sobre la música vallenata, y es algo que debo agradecer a la materia de la profesora Marina Quintero *Introducción a la música de acordeón del Caribe Colombiano*, porque es una materia que dejó aún más preguntas sobre las diferentes posturas que se pueden tener acerca de la historia de una cultura que logró consolidarse durante el siglo XX, y

construyó un sello identitario para muchas personas. Esta materia, con una postura folclorista, intenta dar por sentado muchas cosas, como la construcción ideológica de la música vallenata con Valledupar como un centro de estas manifestaciones, o negando una disputa territorial de la música entre Cesar y La Guajira, y es esto lo que comienza a generarme muchas más preguntas, que son las que permiten realmente involucrarme aún más para realizar una investigación.

La pregunta central de mi proyecto estaba enfocada en el hecho de exaltar al compositor vallenato, y partía de un asunto sentimental ¿por qué siempre escucho al cantante, conozco al acordeonero, pero en muchas ocasiones no se sabe de dónde provienen las letras, o quién está detrás de la historia? Mi idea estaba convertida en un objeto, tomar a un compositor, como Hernando Marín Lacouture, de quien he leído, conozco sus canciones y las he disfrutado, y poder, mediante su vida exaltar su labor como compositor, una idea que pudo haberse convertido en una apología que no me iba a llevar mucho más allá de resaltar lo importante que fue el compositor, sin ahondar mucho en el papel del compositor dentro de un contexto en el que se construye la música vallenata.

Luego de tener a un compositor y pensar en que me podía quedar con una investigación muy pequeña, que no me iba a responder de manera amplia mi inquietud sobre los compositores, decidí escoger tres, ya que tal vez con más compositores podría hacer un análisis de su papel dentro de la música vallenata, y el por qué siempre ha estado bajo la sombra del cantante y el acordeonero. Durante mi paso por la maestría, surgió varias veces un comentario que ayudó a que entendiera el por qué estaba haciendo esta investigación: “la pregunta de investigación debe recorrer el cuerpo, debe generar algo en uno”. Esto me hizo entender que el tomar uno, dos, tres, o más compositores no era lo central de mi investigación, y comenzó a generarme aún más preguntas que ayudaron a construir lo que se va a presentar a lo largo de este trabajo.

De esta manera, la pregunta de mi investigación comienza a construirse desde el deseo por entender mejor la construcción ideológica que se ha dado a lo largo de la historia de lo que hoy conocemos como vallenato, que va ligado a ese amor construido desde mi niñez hacia estas manifestaciones musicales. El compositor hace parte de la historia de esta música, pero no podría entenderlo si no se hace una revisión y análisis de una figura histórica de las más importantes para darle al vallenato una posición de música tradicional, y es el “juglar” vallenato. Es esta figura la que va a comenzar a determinar el rumbo de esta investigación, ya que es un determinante para comenzar a construir lo que es la ideología de la música vallenata, esa construcción histórica de una música, que se convierte en un elemento identitario de una cultura.

La construcción identitaria sobre la música de acordeón del Caribe colombiano no es un tema actual, en el caso de este trabajo se hablará de vallenato y de músicas de acordeón en general, porque habría que abordar un amplio número de manifestaciones que se dan a través de este instrumento a lo largo de todo el Caribe. Será importante entender el trasfondo político detrás de una construcción que se relacionará con lo que llamaría Benedict Anderson una *Comunidad Imaginada* (1983).

El Valle del Cacique Upar será el centro de estas manifestaciones musicales conocidas con el nombre de vallenato, y Valledupar se convertirá entonces en el centro de las músicas de acordeón del Caribe, con la consolidación del primer festival vallenato en el año 1968. Esta búsqueda de Valledupar por situarse como un centro de las manifestaciones musicales que se dan a través del acordeón, los lleva a construir una identidad sobre esta música. Refiere Wade (2002) que la noción del mestizaje sobre las músicas comienza a establecer una jerarquía, ya que se asumen los tres elementos constitutivos del vallenato: lo blanco (europeo), lo negro (africano) y lo indígena (nativo). Otros autores como José Figueroa (2007) han trabajado en esta idea del

mestizaje, y mediante esto se entiende de una mejor manera cómo se ha construido y se le ha dado un sello identitario al vallenato, en especial.

Es necesario entender esto, para decir que, sobre esta construcción identitaria aparece una mitología, que han reforzado autores como Araújo (1973), Gutiérrez (1992), Quintero (2018), donde se resalta la figura de un *juglar* vallenato, que cuentan, iba de un pueblo a otro llevando noticias y compartiendo historias; y no se puede dejar de lado la mención que hace Gabriel García Márquez (1967), un año antes de la creación del primer festival vallenato, sobre un músico de acordeón que servía como un correo humano, llevando consigo noticias de un pueblo a otro.

Con la construcción ideológica de lo que es y lo que no es vallenato, y sobre la función del juglar como un correo humano, despierta el interés por analizar y rebatir esta figura, y ponerla en diálogo con la figura del compositor vallenato.

A lo largo de este trabajo, para lograr tener más información que permitiera responder a las preguntas que surgen para este proyecto, que las iré mencionando a lo largo de esta introducción, se realizó una etnografía, como método de la investigación cualitativa, que permitió comprender la construcción histórica del vallenato, y entender las figuras de juglar y compositor.

Se realizó una entrevista formal a quince personas, entre ellos investigadores que han realizado trabajos que tienen que ver con manifestaciones culturales en el Caribe Colombiano, como: Jorge Nieves, Juan Carlos Urango, David García y Marina Quintero, de los que por cuestión de los consentimientos informados, pude hacer uso solo de dos entrevistas, sin embargo, todos contribuyeron a la construcción de este trabajo, generando más preguntas; un historiador, con quien por medio de la estrategia de bola de nieve logré concretar una entrevista, y escuchar el lanzamiento de su libro “Villanueva Grande”, que también contribuyó mucho a este proyecto, y es

Juan Celedón, de la familia Celedón de Villanueva, La Guajira; una figura importante en la construcción histórica que conocemos hoy de la música vallenata, y que además es también compositor, que es Tomás Darío Gutiérrez; y nueve más compositores, que van desde compositores ampliamente reconocidos como: Gustavo Gutiérrez, Rosendo Romero, Mateo Torres, Alberto “Beto” Murgas, y otros no tan reconocidos como Jorge Alberto Calderón. Tuve la fortuna de entrevistar también compositores de la actualidad, como Octavio Daza y Yin López, buscando respuestas de personas más jóvenes, acerca de cómo perciben ellos la música vallenata. Se logró una entrevista con un acordeonero de San Juan del Cesar, La Guajira, quien permitió tener otra perspectiva acerca del vallenato, que fue Efrén Moscote. Y finalmente, y no menos importante, logré hacer una entrevista con Efraín Quintero, vicepresidente de la Junta Festival Vallenato, quien se encontraba ese día con José Alfonso Maestre, un médico también conocedor de la música vallenata, y que hizo parte de esa misma entrevista.

Gran parte de este trabajo de campo se realizó en el mes de diciembre de 2023, en Valledupar, Cesar. Entrevistas como las de Nieves, Urango y García se realizaron de manera virtual entre octubre de 2023 y enero de 2024.

Además del trabajo de campo, desde que comencé la maestría en el año 2022, se realizó una revisión de documentos y trabajos que se han realizado sobre la música vallenata y otras manifestaciones musicales del Caribe Colombiano, que permitieron nutrir esta investigación. Entre los autores destacados en esta revisión están los trabajos de: Araújo (1973, 1998, 2002), Bermúdez (2004, 2006, 2009), Blanco (2000, 2009, 2013, 2018), Celedón (2023), Gilard (2004), Gutiérrez (1992), Fonseca (2010) Oñate (2003), Quintero (2001, 2009, 2018), Posada (1985, 2002), Llerena (1985), Martín-Barbero (1998), Nieves (2008, 2009), Quiroz (1983), Sánchez (2020), Santamaría-Delgado (2014), Urbina (2003), Urango (2010, 2023), Vega (2005). Tesis de pregrado y maestría

de: Aponte (2011), Barrera (2023), Castaño (2015), Durán (2016), Ochoa (2006), Figueroa (2007), Méndez (2010), Rico (2019), Rodríguez (2019), Torres (2014). Se revisaron además artículos de revistas digitales, que hacen referencia también a la música vallenata, entre los que se encuentran: Donado (2022), Diario el Pílon (2018, 2024), Jáuregui (2024), López (2024), Martínez (2021), Medina (2018), Mendoza (2019), Ramírez (2023), El Espectador (2021).

En el análisis de los documentos, que en gran parte pudieron encontrarse desde bases de datos de la Universidad de Antioquia, Universidad Javeriana, Universidad Nacional, a otros se pudo acceder al documento físico, y el resto en bases encontradas en internet, provenientes de diferentes lugares, se hizo una separación para lograr obtener información que se pudiera verificar y que fuera confiable. Luego de esto, se realizó una categorización, primero, en los documentos, para saber desde qué perspectivas se estaban abordando los trabajos, que se encuentran en múltiples campos, que van desde: Historia; Literatura; Antropología; Música; Comunicación, entre otras disciplinas.

Lo importante con esto, además de conocer qué se ha dicho, es ver cómo se aborda la música vallenata desde diferentes ramas del conocimiento para poder situarme también en una posición frente a esto. Luego de realizar esta categorización que permite entender desde qué disciplina se aborda, fue importante categorizar la posición de los autores respecto a lo que se está hablando. Fue importante tener dos categorías: los folcloristas; y los académicos. Con estas categorías lo importante es entender hacia dónde apuntan los trabajos, si más en construir una idea de lo que es el vallenato y lo que es la cultura; o si por lo contrario es refutar esta idea histórica y entender el contexto en el que se sitúa la música.

Los folcloristas serán entonces aquellos que han estudiado las manifestaciones a través de las cuales se ha construido una cultura vallenata, desde un sentido de apropiación y construcción

identitaria, realizando también trabajos que exaltan figuras, con un sentido de todo lo bueno de la música y sus artistas. Los académicos serán aquellos que a partir de los estudios folcloristas han abordado las manifestaciones alrededor del acordeón en un sentido más crítico, es decir, intentando encontrar de qué manera se ha pretendido atribuir una historia a la música de acordeón que no necesariamente tiene, no con un interés de desmentir lo que se dice, si no a partir de estos estudios entablar análisis más conscientes acerca de las relaciones de poder y de las configuraciones identitarias dadas en la cultura vallenata. Algunos otros académicos, se han enfocado en entender el vallenato desde la industria, otros a partir del análisis de la narrativa de las canciones.

La categorización de esto permitió separar los trabajos y así comenzar a construir las categorías que van a tener mayor relevancia dentro de este trabajo. De esta manera, para poder llegar al punto central de la investigación la primera categoría sería la que permitiría entender la construcción ideológica de la música, llevándome al punto de entender las disputas territoriales sobre la música de acordeón, y a la construcción de lo que es el sentimiento vallenato. La segunda gran categoría es entonces entender cómo el juglar y el compositor conviven en esa construcción ideológica, y me permite rebatir la figura del juglar, estableciendo una nueva forma de analizar juglares y compositores. Y la tercera categoría, permitió entrar en el análisis de la mujer como figura importante en la construcción del sentimiento vallenato, y entender qué papel ocupa en la sociedad, y en la música.

Estas tres categorías serán entonces las que permitan comenzar a construir cada uno de los capítulos de este trabajo, para poder alcanzar unas conclusiones que permitan al lector tener nuevas miradas acerca del vallenato, y que genere nuevas preguntas que puedan ser resueltas en otras investigaciones.

A partir de esta categorización construí un borrador de preguntas que fueron útiles para las entrevistas con las personas que mencioné unas páginas atrás, y con esto se realicé las entrevistas formales. Estas entrevistas fueron realizadas de manera semi – estructurada. Con esto, la finalidad fue que compositores, historiadores, académicos conocedores del tema, pudieran contar su relación y experiencia con la música vallenata, la historia, las figuras relevantes, los compositores, los cambios que ellos mismos han visto al pasar de los años en los discursos narrativos de las canciones. Y de ahí parten las preguntas centrales durante el trabajo de campo: ¿Qué es y cómo se ha construido la música vallenata? ¿Qué disputas territoriales tiene aún hoy esta música? ¿Existe el juglar vallenato? ¿Qué es el sentimiento vallenato? ¿Qué pasa con la mujer en la cultura y la música vallenata? Entre otras preguntas que iban muy ligadas a estos temas, que finalmente ayudaron a estructurar de mejor manera este trabajo.

Al comenzar el trabajo de campo, el tema del sentimiento vallenato no era del todo relevante en cuestión de la realización de la escritura y la búsqueda que tenía. Como mencioné páginas atrás, mi interés estaba situado primero en el compositor, luego en el juglar, después en cómo estos dos conviven en la construcción ideológica del vallenato, y el sentimiento era algo que estaba en el aire sin darle mayor importancia. Luego de hacer el campo, pude entender cómo el sentimiento es el núcleo mediante el cual se construye la ideología vallenata, las canciones, las amistades, los amores, y cómo este era el punto central, y fue en ese campo donde entendí todo: ¿Qué es el sentimiento vallenato? ¿Es acaso una forma en que se construye la cultura vallenata? ¿Cómo los roles del juglar y el compositor están siempre en convivencia con este sentimiento? Pero ¿cómo pude llegar a estas preguntas? La única respuesta que tengo a esto es que el trabajo de campo realizado en Valledupar me transformó.

Cada una de las entrevistas me llevaba a pensar nuevas cosas. Uno de mis puntos clave era rebatir la figura del juglar, esperando encontrar una resistencia en el campo, y que aún apoyaran esa idea del juglar. Pues, la respuesta a todo, mientras realicé las entrevistas, era que eso del juglar era un invento, lo que me llevaba a redefinir muchas cosas, y hacer un rastreo entonces de cómo surge esta idea del juglar, entendiendo que es un medio del cual se aprovecharon para darle un aire de histórico al vallenato. Otro asunto que me interesaba tratar era la separación de juglar y compositor, pero el campo me permitió entender que estas figuras no se pueden separar del todo, que conviven en un mismo periodo (me refiero a principios del siglo XX), y que, sí existe algo que los puede diferenciar, pero de eso se hablará en el segundo capítulo. Y, por último, la idea de que aún hoy en día se negaba el hecho machista del vallenato durante su historia, y la respuesta de gran parte de los entrevistados fue de aprobación a esa idea, la aceptación del papel secundario que se dio a la mujer en la cultura y en la música, y el apoyo, en su mayoría, a los cambios que se están dando para que la mujer pueda tener mayor importancia dentro de la música.

Finalmente, el campo me hizo entender que el vallenato se convierte también en un modo de vida; la parranda se construye con amigos, y nunca se planea, o así lo viví con el vicepresidente de la Junta Festival Vallenato, con quien, luego de la entrevista tuve la fortuna de sacar una guitarra, cantar vallenatos, tomar vino, y entender que el vallenato no solo es ideología, cultura, música; el vallenato es amor: de pareja, de amigos, de familia. El vallenato se vuelve sentimiento, en tanto cantar una canción o compartir con alguien mientras escuchas esta música (que comparta el mismo amor), al igual que la frase que me marcó de la investigación, recorra todo tu cuerpo, te haga sentir algo que definitivamente no puedes explicar, te permita conectar con personas que ni siquiera conoces, hace que puedas construir nuevos vínculos. Y es definitivamente por esto que la búsqueda final de este trabajo es entender de qué manera se construye ese sentimiento vallenato;

cómo las figuras del juglar y compositor se sitúan dentro de esta idea, para finalmente lograr analizar la transformación de sus discursos narrativos; y ver el papel que ocupa la mujer en las canciones, la música y la cultura.

Autores como Juan Carlos Urango (2023) hacen un análisis detallado del elemento narrativo dentro del discurso de la música vallenata, y este es pensado más en cuestión de la construcción de las letras. Considero que hace falta entrar más en un análisis que permita entender la discursividad en términos identitarios y de cambio social, para así entender cómo el contexto social de alguna manera determina la construcción de las canciones.

En este trabajo se entenderá lo discursivo en relación con la identidad. Menciona por ejemplo Frith, que, “la música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos” (2003, p. 212). Y en este punto podríamos agregar que, además de esa experiencia con cuerpo, tiempo y sociabilidad, podría nuestra identidad verse interpelada, o construirse también dentro del discurso narrativo de las letras, ya que de alguna manera estas permiten a las personas situarse en relatos culturales imaginativos.

Respecto al tema de la discursividad narrativa, Pablo Vila menciona que:

muchas veces una determinada matriz musical “permite” la articulación de una particular configuración de sentido cuando los seguidores de tal matriz cultural sienten que la misma se “ajusta” (por supuesto luego de un muy complejo proceso de ida y vuelta entre interpelación y trama argumental) a la trama argumental que organiza sus identidades narrativas (1996, 13-14).

Podríamos ir entendiendo cómo se tratará la idea de discurso, observando de qué manera el entorno social tiene una capacidad de interpelación hacia aquellos que elaboran los discursos narrativos.

A este punto, el lector deberá preguntarse ¿por qué la necesidad de entender la idea de sentimiento vallenato alineada con los discursos narrativos de juglares y compositores? Considero pertinente elaborar una investigación que denote ese vacío que existe sobre la definición del sentimiento vallenato, que es parte fundamental en la construcción ideológica de la música vallenata y se ha trabajado poco, porque es una manera de observar que tanto juglares como compositores están en juego con ese sentimiento para elaborar sus discursos, sin olvidar que la mujer ocupa un papel idealizado en toda esta construcción. No puede haber discurso narrativo sin sentimiento, y el sentimiento es lo que permite la elaboración de estos discursos.

Dicho esto, la pregunta central de este trabajo es ¿Qué es el sentimiento vallenato, y de qué manera interactúa con los discursos narrativos de juglares y compositores, y qué papel juegan las mujeres en la construcción de estos discursos dentro de la ideología de la música vallenata?

Para lograr entender esto, este trabajo se dividió en tres capítulos, entendiendo ya la categorización que se hizo. Establecer estas categorías permitió avanzar de manera más ágil en la escritura. La idea fue trabajar cada capítulo en forma de artículo, con un marco teórico que ayudara al análisis de cada uno, para que de esta manera quien lo lea, dependiendo de su interés, pueda abarcarlo cada uno por separado, existiendo entre ellos una conexión que finalmente podrá verse en las conclusiones.

El primer capítulo, titulado “la construcción de un sentimiento vallenato”, hace un recorrido sobre la construcción ideológica de la música vallenata, que, bajo una idea trabajada de

nacionalismo, y por medio de ideas como las trabajadas por Anderson (1983), sitúan esta música como una cultura construida con intereses ajenos a sus tradiciones musicales, que permite entender lo que se verá a lo largo del capítulo, que es la búsqueda de una diferencia (alteridad) con otros. Con esto establecido, se conceptualiza lo que será entendido a lo largo del trabajo como el “sentimiento vallenato”, que comparten muchos territorios, a pesar de las disputas territoriales sobre la música.

El segundo capítulo, llamado “entre juglares y compositores”, tiene el propósito de rebatir la figura del juglar vallenato, para así ponerla en diálogo con una nueva categorización que será entendida como compositor – intérprete, y compositor – no intérprete, que permitirá entender las diferencias entre lo que conocemos como juglares y compositores. Finalmente, se realizará un pequeño análisis de algunas canciones para entender las diferencias entre uno y otro, y ver cómo se refleja la idea de sentimiento vallenato en ambas figuras.

El tercer capítulo, “hacia un feminismo descolonial en la música vallenata”, es la búsqueda por entender el papel que ha tenido la mujer a lo largo de la construcción histórica e ideológica de la música vallenata: su participación en la música como musa; las figuras relevantes; su construcción e idealización desde el mundo masculino. Y por último analizar el por qué ha sido negada en ocasiones su presencia en diferentes espacios de la música.

Finalmente encontrarán las conclusiones del autor, donde se busca poder responder a las preguntas que permitieron la realización de esta investigación, y se verán reflejadas todas aquellas inquietudes que aún quedan por resolver, ya que no es un trabajo terminado. Muchos vacíos y muchas preguntas se podrán abordar y responder en futuras investigaciones del autor, o de otros interesados en la música vallenata.

CAPÍTULO I

LA CONSTRUCCIÓN DE UN SENTIMIENTO VALLENATO

“Porque el folclor de mi Valledupar

Donde el amor nace en mil corazones

Se eternizó en el alma del Cesar

Y la alegría de mil acordeones”

(Fernando Dangond)

Resumen: Son muchas las disputas que han existido sobre lo que conocemos hoy como vallenato, y hay distintas maneras de definirlo, encontrándonos con muchos vallenatos, que podrían permitir abordar una investigación desde diferentes perspectivas. En este capítulo se dará claridad sobre lo que entenderemos a lo largo del trabajo como vallenato, y a partir de esto analizar cómo esta consolidación de un género musical, que algunos defienden como tradicional, entra en disputas territoriales que aún no han podido ser resueltas con respecto a dónde se sitúa el centro de estas manifestaciones. Luego de entender esto, queda por ver cómo la construcción de lo que llamaremos “cultura vallenata” hace que se origine un sentimiento colectivo al que se le llamará el “sentimiento vallenato”, y la búsqueda finalmente será conceptualizar a qué nos referimos cuando hablamos de un sentimiento propio de esta cultura.

Palabras clave: Valledupar – vallenatología – territorio – sentimiento

En este capítulo se busca analizar la manera en que ha sido trabajada la idea de lo que es la música vallenata, bajo una premisa ideológica respecto al término vallenato y cómo este se ha

desarrollado con relación a los otros territorios del Caribe colombiano que han tenido el acordeón como instrumento principal en sus músicas tradicionales (pasebol, cumbia de acordeón por mencionar algunas). Se establecerá un diálogo con autores como Anderson, Nieto, Blanco y García Canclini, que permitirá entender la manera en que los folcloristas han construido un sentido de identidad desde un territorio, dejando entrever el sentido de alteridad que se marca sobre los otros. Es importante que se analice la manera en que autores como Quintero y Gutiérrez siguen defendiendo esa construcción ideológica de la música vallenata, lo que permite que en esta primera sección del capítulo, en ese ida y vuelta entre las opiniones de los entrevistados y la teoría que se está tomando, podamos establecer lo que se entenderá finalmente como música vallenata, y entender que ha sido una construcción con intereses más allá de lo identitario.

Existe una disputa en el campo de la música de acordeón que ha generado una tensión clara sobre dos territorios: el Cesar y la Sabana, este último comprende los departamentos de Sucre y Córdoba. Mi intención es abordar una tensión igual de importante, pero menos marcada, que se da entre el Cesar y La Guajira. Esta, aunque en ocasiones se niegue, se sigue manteniendo desde la llegada del acordeón. Varios autores, como Araújo (1973), Gutiérrez (1992), Sánchez (2022), Bermúdez (2004, 2006, 2009), entre otros, han hablado sobre la llegada de este instrumento, sin embargo, no es claro un lugar para situarlo. Hace parte de este capítulo abordar esta disputa, analizarla y comprender de qué manera comienzan a marcarse los poderes sobre estas manifestaciones musicales dadas entre estos dos departamentos.

Para el cierre de este capítulo, se profundizará en una definición que genera una apropiación sobre la música, y construye una identidad sobre todas estas personas que se encuentran dentro de la cultura vallenata, y es la definición del *sentimiento vallenato*, que se convertirá en un pilar importante en la construcción ideológica de la música vallenata. Mi búsqueda responde al análisis

del concepto, y finalmente la comprensión de la forma en que esa ideología y construcción de la cultura, que tiene un poder hegemónico situado en Valledupar, logra crear un sentimiento identitario a través de la música.

El vallenato: una cultura imaginada

Los orígenes de la música vallenata, categorizada con este nombre, se remontan a la llegada del acordeón al Caribe colombiano, no hay una fecha concreta de este suceso, pero se sitúa aproximadamente hacia finales del siglo XIX. Para autores como Gutiérrez (1992) es necesario hacer un recorrido sobre el espacio geográfico que comprende el Valle de Upar, un lugar que para muchos es el origen de la música vallenata. Dice Gutiérrez que, “los fenómenos geográficos son determinantes, en una proporción considerable, de la conducta del hombre, y lo logran, precisamente, haciéndose parte de los ingredientes culturales” (Gutiérrez, 1992, p.41). La idea que se construyó del Valle de Upar queda entonces delineada por un territorio que ocupa, siguiendo con Gutiérrez, “la cultura chimila con cada una de sus comarcas y tribus, desde el río Magdalena, hasta las inmediaciones de Barrancas, en La Guajira, incluida la franja compartida por esta cultura y la de los tupe o coyaima” (, 1992, p. 42). Es importante entender la forma en la que se comienza a situar un territorio para llegar a definir el término de *vallenato* que será la prioridad en esta primera parte.

En una búsqueda por entender mejor cómo se ha establecido el término vallenato, en una entrevista con el autor mencionado en el párrafo anterior, una de mis preguntas fue ¿qué era para él el vallenato? con la intención de entender su concepción del término luego de 30 años de la publicación de su libro *Cultura Vallenata: Origen, teoría y pruebas*. Y la respuesta no fue distinta a lo planteado dentro de su libro, aun así, algo importante que mencionó es que el vallenato es “*el fundamento de la identidad cultural*” de la región que comprende el Valle de

Upar. En cuestión identitaria, se observa de qué manera, a partir de lo mencionado sobre el elemento territorial, se va construyendo y consolidando una identidad a partir de las manifestaciones musicales.

En lo que expone Gutiérrez en su libro, y dentro de su concepción de la música vallenata, como esa cultura construida a partir de un principio territorial, es posible entrar en una conceptualización de territorialidad, que permite crear un imaginario para poder situarse dentro de determinado lugar, y diferenciarse de otros, lo que comenzaría a entrar en un principio de alteridad. Respecto a la territorialidad, menciona Rincón que:

“el territorio se vuelve el instrumento de todos aquellos que pretenden algún tipo de estandarización interna en este territorio, y de clasificación en la relación con otros territorios. Todos los que viven dentro de sus límites, tienden así, en determinado sentido, a ser vistos como iguales, tanto por el hecho de estar subordinados a un mismo tipo de control (interno al territorio) cuanto por la relación de diferencia que, de alguna forma se establece entre los que se encuentran en el interior y los que se encuentran fuera de sus límites.” (2013, p. 186)

Es posible empezar a comprender la manera en que se va situando la música vallenata, desde Araújo, y luego con Gutiérrez, dentro de determinado territorio, para así comenzar a crear una diferencia, hablamos aquí de una noción de alteridad¹ respecto al otro.

El tema sobre el territorio y las disputas que se han generado luego de la consolidación

¹ “La alteridad – la teoría sobre el álter que alterna conmigo – supone dos polos: yo y tú o yo y ello... La alteridad implica tensión, desgarramiento, desencuentros y, por mucho que se sazone, son menos abundantes sus contrarios.” (Ruiz, J. 2005, p. 9). Se debe entender la alteridad en este caso con el territorio; la búsqueda de Valledupar de ser diferente a otros lugares que tienen manifestaciones musicales con el acordeón como un instrumento principal.

de la música se trabajará más adelante, pero se debe entender también, que la manera en cómo se ha construido la idea de vallenato como identidad, como cultura, y como música, parte de poder situarlo en determinado espacio, por lo que es importante esta noción sobre territorialidad.

Respecto al tema de la tipología de los territorios, Bernardo Mançano Fernandes Profesor del Programa de Postgrado en Geografía de la UNESP, menciona que se utilizan como para crear una subordinación entre las relaciones y los territorios dominantes y dominados (Mançano, 2008). Valledupar, antes de la separación del Magdalena Grande, que se da en el año 1967, era una provincia pequeña, que según se menciona en el diario *El Pilón*, para el año 1932 solo tenía dos barrios, con una pequeña población de entre cinco mil a diez mil habitantes. Pero la separación del Magdalena Grande, y la consolidación de tres departamentos que son: Magdalena, Cesar y La Guajira, permite situar el Cesar, y su capital, Valledupar, como el centro de las manifestaciones musicales con acordeón. ¿Por qué se da esto? Menciona Quintero, en una entrevista realizada en octubre de 2023, que el libro de Araújo (1973):

“generó un malestar no solamente entre los sabaneros, también entre los músicos de la orilla del río. Pacho Rada decía, yo no soy vallenato, yo soy plateño, mi música es plateña, si es que a la música había que ponerle un gentilicio, el de su canción era plateña, y los sabaneros decían, nuestra música no es vallenata porque es que no puede haber un vallenato sabanero, es decir, no hay. Entonces ese fue el punto de partida de un disgusto que todavía no se ha terminado”. (Quintero, comunicación personal, 27 de octubre del 2023)

Un disgusto que aún no termina, pero del que tampoco se discute mucho a la hora de escribir sobre la música vallenata.

Antes de poder entrar en el tema de las tensiones y los disgustos que se han dado a partir de la construcción ideológica de lo que es el vallenato, es importante responder a la pregunta del por qué entonces Valledupar, que para mediados del siglo XIX es una pequeña provincia que poco a poco se va convirtiendo en el territorio donde se consolida y se construye finalmente un imaginario de la música de acordeón del Caribe colombiano. ¿Cómo las personas que pertenecen a otros territorios se identifican con los elementos construidos desde la *Vallenatología* (1973)?

Anderson en su libro *Comunidades Imaginadas* (1993, ed. en español), menciona que una comunidad es imaginada sobre el hecho de que, aunque los miembros de determinada nación no se conozcan, ni se conocerán jamás, tienen en ellos una imagen de su comunión (p. 23). En la entrevista con Gutiérrez (2023) respecto al tema identitario de ser o no ser vallenato, dice que los guajiros:

“son vallenatos porque son vallenatos aparte de la música. Es que el vallenato es una identidad lo mismo que la identidad paisa o la identidad llanera. El Valle de Upar termina en Hatonuevo, llega a Hatonuevo, en Hatonuevo hablan como hablo yo, hasta ahí a Hatonuevo se come en el desayuno arepa de queso y en el almuerzo plátano asado ¿Sí? Esos son elementos identitarios, hasta ahí se habla exactamente vallenato. Desde que tú pasas de ahí para allá (más al norte de La Guajira) ya se habla como hablan en Riohacha. Lo mismo que habla un Sandiegano o un Becerrilero, habla el Villanuevero, habla el Fonsequero, habla el Hatonuevero. El Vallenato, Caro y Cuervo lo reconocen cuando dicen que el bolsillo idiomático que existe entre el paso y Hatonuevo es la lingüística, el idioma, la forma de hablar el español, los vallenatos tenemos muchas otras características que nos hacen diferentes a todos los demás colombianos.” (comunicación

personal, 19 de diciembre de 2023)

“No se puede hacer mayor daño a una nación que despojándola de su carácter nacional, de lo que tiene de propio en su espíritu y su lengua [...] los restos de todo el pensamiento nacional vivo corren en caída acelerada hacia el abismo del olvido” (Johann Gottfried von Herder 1744-1803).

Dice Blanco, que este filósofo alemán se encuentra dentro del periodo de la ilustración, el cual está “fuertemente interesado en volcarse a lo popular, al kultur, el cual presenta un énfasis en el campesinado, se opone al ejercicio de la razón y coloca en el centro de los valores la imaginación, voluntad e identidad del espíritu del pueblo o del alma colectiva” (Blanco, 2013. P. 185). En la visión de Tomás Darío, y otros folcloristas de la música vallenata, el compartir la misma lengua y tradición, es la base para consolidar la identidad de las personas, la idea de su condición única, como entes separados, que logran así cohesión social.

García Canclini, al respecto, dice que, “una noción clave para explicar las tácticas metodológicas de los folcloristas y su fracaso teórico es el de supervivencia. La pretensión de los objetos y costumbres populares como restos de una estructura social que se apaga es la justificación lógica de su análisis descontextualizado” (1990, p.195).

Bajo la concepción de una diferencia con los demás, por la forma de hablar, por lo que comen, por lo que escuchan, por sus historias, se ha construido un imaginario cultural sobre lo que es ser vallenato. Un imaginario que no nace porque sí, que tiene un trasfondo político importante con la separación del Magdalena Grande, y tiene cuatro piezas fundamentales para que esto se pueda dar, que son grandes personajes del ámbito político, literario-periodístico y musical: Alfonso López Michelsen (Gobernador del Cesar 1967-1968 y expresidente de Colombia 1974-1978), Consuelo Araújo Noguera (Ministra de Cultura 2000 – 2001 y quien

estuvo a cargo del Festival Vallenato durante 30 años), Rafael Escalona (Compositor vallenato y Cónsul de Colombia en Panamá en el periodo de Alfonso López Michelsen) y Gabriel García Márquez (Escritor y periodista).

Entendiendo ya los principios de alteridad y la construcción ideológica que se dan en la música vallenata, además de mencionar los personajes relevantes en esa construcción, es importante analizar el elemento discursivo que permita ver de qué manera con la música se puede consolidar un fuerte elemento identitario. Pablo Vila nos ofrece una posibilidad para entender de qué manera las músicas tienen la capacidad de interpelar a determinadas personas, y dice que:

...muchas veces una determinada matriz musical “permite” la articulación de una particular configuración de sentido cuando los seguidores de tal matriz cultural sienten que la misma se “ajusta” (por supuesto luego de un muy complejo proceso de ida y vuelta entre interpelación y trama argumental) a la trama argumental que organiza sus identidades narrativas (Vila, 1996, p. 13-14).

Esto nos lleva a preguntarnos cómo en el vallenato, a partir de la música, que como dice Vila, se configura una identidad en la que las personas se ajustan, se comienzan a construir determinados discursos que crean un sentido de pertenencia con el territorio. Para entender esto, es necesario analizar un punto clave en la configuración de estos discursos históricos: la mitología es un punto clave para ver de qué manera comienza a situarse el vallenato desde un sentido identitario.

La mitología vallenata aparece con la necesidad de atribuir años de historia a una cultura que para autores como Wade (2002), no tiene, y uno de los personajes más relevantes en esta construcción mitológica es Gabriel García Márquez, quien en su libro *Cien años de soledad* (García Márquez, 1967) a partir de la figura de Francisco el Hombre, nos presenta al anciano

trotamundos que iba divulgando canciones compuestas por él mismo de un pueblo a otro, que llevaban consigo noticias de los acontecimientos que sucedían. El mito o la leyenda de Francisco el Hombre, como también se le llama, tiene diferentes versiones, así como también distintos personajes a quienes se les atribuyen los sucesos, como lo son Francisco Moscote Guerra y Francisco “pacho” Rada. Este legendario personaje, que se convertiría en una pieza fundamental en la construcción de la identidad vallenata, aparece nuevamente en el libro de Consuelo Araújo, *Vallenatología* (1973), donde se narra la historia de su encuentro y duelo con el diablo.

Menciona Ochoa (2006), que García Márquez, además de otros cronistas que han escrito sobre vallenato, como lo son Daniel Samper Pizano y Juan Gossain se crea “un discurso de valoración del vallenato altamente determinado por lo letrado... una élite política interesada en afianzar el vallenato como música nacional, sino también sobre el macondismo como mito nacional” (p. 901 - 902). Dice también Ochoa que, “esta ideología macondiana juega un papel crucial al establecer un espacio ideológico y estético desde el cual construir un discurso nacional sobre el valor del vallenato” (2006, p. 902).

A partir de esto se logra establecer un punto fundamental: y es cómo una élite política, con necesidades ajenas a la tradición musical, busca a partir de la historia, el mito, la ideología, la identidad, establecer la hegemonía de una música y una cultura sobre otras, que luego, como dice Ochoa, se construye un “discurso nacional sobre el valor del vallenato” (2006, p. 902).

Para lograr construir ese discurso nacional, esa ideología sobre la música, es necesario dividir el territorio para encontrar una diferencia con los “otros”. Se debe entender por qué es necesaria esta división.

En el texto de Mauricio Nieto, *La comprensión del nuevo mundo*, el autor busca acercarnos al significado de comprensión, y se entiende este como un acto de apropiación y además de eso un

proceso de transformación de algo que es desconocido en algo que sea más familiar; una comprensión que permite ese reconocimiento de lo extraño. Nieto menciona que, en la llegada de los colonizadores a América, estos entraron a un mundo diferente, desconocido, y es donde deben buscar alternativas para establecer el dominio sobre estas tierras. Para comprender este nuevo mundo, fue útil, además de conocer y dibujar los contornos de las islas, clasificar también los objetos de la naturaleza y además de esto describirlos detalladamente, para que fuera fácil para alguien que no estuviera ahí tener una imagen de lo que estos estaban conociendo. Una idea importante en este texto de Nieto es que se hace necesario categorizar los elementos que tiene la naturaleza para poder establecer un dominio en esta. Dice que, “para ordenar el mundo natural, es necesario fragmentarlo” (Nieto, 2004, p. 27); idea que sirve mucho para entender el ordenamiento del vallenato, estableciendo sus instrumentos y sus aires principales.

La idea de fragmentación es útil para lo que se ha construido dentro de la música vallenata. Se puede ver que entre las páginas 42 y 46 del libro *Vallenatología* (Araújo, 1973) aparecen tres mapas que delimitan las zonas donde existe una manifestación de la música de acordeón, y a la vez una separación de lo que llama Araújo: vallenato – vallenato (p. 42); vallenato – bajero (p. 44); y vallenato – sabanero (p.46). Lo que interesa entender aquí no es la división territorial, sino cómo en cada uno aparece la idea de *vallenato*, dándonos a entender que, aunque existe la diferencia, todo proviene de un mismo lugar: *El Valle de Upar*.

Se establece aquí una idea de hegemonía Gramsciana, donde Valledupar constituye un dominio y un liderazgo sobre lo cultural, que en este caso viene a ser la música de acordeón. No hay una imposición por medio de la fuerza frente a los otros territorios, se trata de unos personajes que se encargaron de establecer unas categorías que se consolidarían más adelante con un suceso importante: la creación del Festival Vallenato, en el año 1968.

Después de esta consolidación cultural, dada con la creación del festival, comienza a tomar fuerza el término vallenato, y se popularizan estudios referentes a la música vallenata. Podemos ver cómo en la década de los 80 empieza a haber un interés sobre la cultura construida, y aparecen textos como *Memoria cultural en el vallenato* de Rito Llerena (1985), *Vallenato: hombre y canto* de Ciro Quiroz (1983), *Canción vallenata y tradición oral* (1986) de Consuelo Posada, entre otros. Hay un creciente interés sobre esta cultura ya construida e inserta dentro de la conciencia colectiva de los habitantes, no solo de Valledupar, sino también de La Guajira. Además, aunque no se habla de un *sentimiento vallenato* en la Sabana, que comprende los departamentos de Sucre y Córdoba, sí se da una aceptación y aprobación respecto a esta música. Sobre esta idea del sentimiento vallenato y sus implicaciones volveré más adelante.

Es importante entender la delimitación territorial sobre la idea construida en relación con la cultura vallenata, que además autores como Wade han trabajado, por el uso del término *Vallenato*, y discute el hecho de que el vallenato se remonte a una tradición de música de acordeón, por las pocas evidencias que hay de esto, algo que también Gilard en sus estudios sobre estas músicas ha mencionado. (Wade, 2002, p.85).²

El vallenato carece para ambos autores de un origen ancestral. Lo que para muchos de los *vallenatólogos*³ y músicos viejos es inconcebible. Menciona por ejemplo el compositor Gustavo Gutiérrez que:

“el vallenato es una manifestación cultural, yo diría que en épocas ancestrales, en la

² Gilard (1987) y Wade (2002) hacen una crítica respecto al mito del origen... “el vallenato no es tradicional sino producto de la modernidad”

³ La palabra “vallenatología” se ha incorporado al léxico regional como una manera de referirse a todo lo que concierne a la música vallenata, es decir, como un tema. Tanto así, que quienes, de alguna manera analizamos, comentamos y escribimos sobre esta música, se nos suele llamar “vallenatólogos” (Medina, A. 2018).

crónica, el vallenato era especie como de un periódico que narraba todos los acontecimientos de una provincia; como aquí no había radio ni había prensa entonces el periodismo era el compositor, que narraba todos los aconteceres de una provincia, y esa fue una expresión auténtica, y creo que ha prevalecido en el tiempo por el aspecto melódico, las melodías vallenatas son muy tiernas, muy dulces, y por la letra que compone la música vallenata.” (Gutiérrez, comunicación personal, 19 de diciembre de 2023)

Y aparece nuevamente el tema de la autenticidad. ¿Es entonces el vallenato una tradición auténtica de lo que se conoce como el valle de Upar?

¿Valledupar o Villanueva?: la auténtica cuna de acordeones.

Durante este capítulo se ha hablado de la consolidación de una cultura vallenata, partiendo de autores como Gutiérrez (1992) y Araújo (1973), que han contribuido a la construcción de este imaginario cultural logrando crear una identidad sobre un territorio: el valle de Upar. El valle del cacique Upar es para Gutiérrez:

el escenario ideal, el verdadero escenario del vallenato es el Valle de Upar, que fue como se le llamó o si lo quieres llamar de otra manera, Macondo, el nombre literario de la misma región, como está descrito por los conquistadores y por sus cronistas, que va desde el río Magdalena hasta cerca de Riohacha y lo encuentras en Juan de Castellano, en Antonio de Herrera, en el obispo Lucas Fernández Piedrahita, en todos los cronistas e historiadores del siglo XVI y el siglo XVII. El gran Valle de Upar, el nativo del valle. (Gutiérrez, comunicación personal, 19 de diciembre de 2023)

Podemos ver cómo un territorio que comprende el Cesar y parte de La Guajira se construye como el centro de todas las manifestaciones de la música de acordeón, algo de lo que

ya hablamos anteriormente con la noción de territorialidad. Lo que interesa aquí es entrar a analizar una disputa que no ha sido trabajada, y que en ocasiones se niega, y es la identidad sobre la música vallenata. ¿Es Cesar o es La Guajira? ¿Cómo se sienten identificados los músicos y las personas del territorio de la Guajira frente a la ideología vallenata? ¿Cuál es el interés de centrar estas manifestaciones en un festival que se ubica precisamente en Valledupar? ¿Por qué si no existen diferencias entre un territorio y otro, Villanueva crea el Festival Cuna de Acordeones en el año 1979? ¿Qué diferencias hay entre las manifestaciones musicales que se dan por medio del acordeón entre Valledupar y Villanueva?

Serán estas algunas de las preguntas que se esperan responder durante este capítulo, y aparecerán también a lo largo de la tesis.

Jorge Nieves Oviedo, profesor de la Universidad de Cartagena, se ha interesado por las manifestaciones culturales que se dan en lo que él llama dentro de su libro *De los sonidos del patio a la música del mundo: semiosis nómadas del caribe*, el Gran Caribe, que es un término que ha sido utilizado para entender el mundo de posibilidades culturales a lo largo y ancho del territorio conocido como Caribe. Nieves enfoca su trabajo en las lealtades regionales, por lo tanto, me parece importante traer lo que menciona con relación a los géneros musicales y a la identidad. Dice que:

La identidad regional se muestra como una construcción que al mismo tiempo que a) posibilita señalar algunos rasgos constitutivos de lealtades que permiten el reconocimiento efectivo, pertenecientes a matrices tradicionales fácilmente denominables “nuestras”, b) se estructura como un artificio que separa lo que en la realidad está fuertemente mediado y mezclado, y en tanto artificio, c) no registra aquello procedente de otras matrices, sean modernas nacionales o internacionales, sean contemporáneas

globalizadas, sean de la cultura de Élite o de las culturas populares de diferentes partes del mundo que han entrado a circular como “bienes simbólicos de cultura-mundo” y que, d) en la vida práctica, son usadas por los sujetos para establecer lealtades y lazos sociales de diferente carácter. (Nieves, 2008, p. 332)

Cómo habíamos mencionado párrafos atrás, sobre la construcción de una ideología, partiendo de los principios de Anderson sobre las culturas imaginadas, donde se hizo un pequeño análisis del vallenato como imaginado, comienza a entenderse que además de esta constitución de la cultura, entra en juego un tema sobre la identidad. Es importante entonces entender los rasgos constitutivos de los que habla Nieves, y de las lealtades que comienzan a darse en este juego identitario. Además de establecerse esas lealtades y lazos que menciona el autor, sería importante también ver qué intereses están en disputa respecto a esta noción identitaria.

Cuando me refiero a intereses, hablo precisamente en términos políticos y económicos respecto al discurso identitario de alguien de La Guajira con relación a la noción de vallenato.

En las entrevistas realizadas a compositores, la gran mayoría pertenecen al territorio geográfico del departamento de La Guajira, y se podría intuir que en la ideología marcada sobre lo que es la música vallenata, hubiera una inconformidad respecto al tema de una consolidación dada sobre un territorio, donde algunos mencionan que no se daban las manifestaciones de música de acordeón, o que Valledupar nunca fue el centro de estas.

Al contrario de lo pensado, en un campo donde se esperaba encontrar una respuesta distinta a lo que se ha planteado en entrevistas y escritos de conocedores del tema, la mayoría de entrevistados para este trabajo manifestaron su identificación con la denominación *vallenato*. En el análisis realizado, las respuestas siempre coinciden, y es el hecho de que sí se sienten

identificados con el término, pero, porque se encuentran ligados a la idea de un valle que los une a todos, y no por el hecho de sentir que Valledupar sí sea el centro de estas manifestaciones musicales.

Existen dos formas de entender la posición de aquellos que se sienten identificados con el término vallenato: la primera parte del hecho de que se sienten pertenecientes a un territorio donde nació esta música; la segunda, que menciona uno de los entrevistados y es una perspectiva interesante, es que hubo más dolientes de estas manifestaciones en Valledupar, que en La Guajira, entendiendo claro este beneficio que traía consigo la separación del Magdalena Grande, que era la consolidación de una cultura sobre el departamento del Cesar, y una alteridad respecto a los otros.

Dice Jorge Alberto Calderón:

Mira, yo estoy de acuerdo yo no me opongo a eso porque fue una palabra muy, muy vieja, porque ellos daban toda la atención que le dieron, el verdadero valor, me parece muy acertado eso, me parece muy bien y yo, mira, yo no soy celoso con eso, mucha gente peleando, que la Guajira, deja esa vaina ya, tranquilo, déjelos. ¿Qué hicieron acá? Festival cuna de acordeones de Villanueva, festival del Cantante del Molino, festival de la Calaguala en Urumita, festival del compositor de San Juan, Festival de Retorno de Fonseca y así sucesivamente, después de aquello, estamos nosotros y cada quien tiene su identidad, el Festival de compositores es único en Colombia, no hay otro Festival de compositores en Colombia, el de San Juan, de compositores, sin meter el acordeón, se mete Piquería que es el verseo, canciones inéditas, infantiles, aficionados y mayores, pero de acordeón no hay concursos. (Calderón, comunicación personal, 17 de diciembre de 2023)

Aunque hay una aceptación sobre el término que define y encierra esas manifestaciones musicales, sigue existiendo cierto grado de incomodidad, si no fuera así, no se hubiera buscado una diferenciación entre un festival y otro, porque estarían todos de acuerdo en que el vallenato tiene cuatro aires principales, que estarían en todos los concursos que buscan la preservación y la resignificación de las culturas. ¿Por qué incluirse un aire diferente en el Festival Cuna de Acordeones de Villanueva? ¿Por qué no quedarse con los aires que definen la cultura?

Además de interpretarse los cuatro aires constitutivos de la música vallenata, que son: Son, Paseo, Merengue y Puya, en el Festival de Villanueva se incluye un nuevo aire denominado Romanza.

Se define romanza dentro de la Real Academia de la Lengua Española, a un “Aria, generalmente de carácter sencillo y tierno”. Se traslada esta definición a la música vallenata como aquellas canciones que tienen un carácter más sentimental, que está guiado al amor y el desamor principalmente:

La música vallenata romántica o lírica surge paulatinamente desplazando al vallenato netamente narrativo para dar paso a otras temáticas y a la expresión de sentimientos como el amor, el desamor, la ausencia, el abandono, la nostalgia, los amigos, la infancia o el pueblo natal. Algunos de sus principales exponentes son: Gustavo Gutiérrez, Rosendo Romero y Octavio Daza entre otros; quienes describían a las mujeres de muy diversas formas dentro de las cuales quizá la más común era compararla con la naturaleza. (Durán, 2016, p. 29)

Existe una discusión sobre si Romanza es o no es un aire diferente, por lo que tiene mucha similitud al Paseo, y dentro de su definición, no es diferente a temáticas construidas dentro del

paseo tradicional. Pero, al incluirlo dentro del Festival, denota el interés por querer establecer una diferencia respecto al otro. Además, los grandes exponentes de este “vallenato lírico”, como algunos lo llaman, están situados en Villanueva, que además de ser la cuna de acordeones, tiene muchos compositores que se sitúan dentro de esta vertiente.

Rosendo Romero, es junto a Gustavo Gutiérrez Cabello, uno de los máximos exponentes como compositor del vallenato lírico, y además un gran conocedor de la historia del folclor vallenato, de cómo se ha construido y toda la transformación que ha tenido a lo largo de los años. Como conocedor de toda la consolidación cultural que se ha dado a través del vallenato, era importante conocer su opinión respecto a su sesgo identitario sobre la música, por lo que no pudo faltar esa pregunta de si se sentía vallenato. Su respuesta fue:

G: Siendo usted de la Guajira y entendiendo esa disputa que ha habido sobre el vallenato teniendo como centro Valledupar, ¿se siente Vallenato, don Rosendo?

R: Es que el valle del Cacique Upar rodea casi gran parte del sur de la Guajira, Claro, porque las dos cordilleras, o sea la serranía del Perijá y la Sierra Nevada de Santa Marta se abrazan allá arriba en Hato Nuevo, ahí se cierra el Valle del Cacique Upar y dentro del Valle del Cacique Upar está Fonseca, San Juan, Villanueva, Urumita, El Molino, todos estos pueblos son vallenatos, yo soy vallenato no porque quiera ser de Valle de Upar, porque es que la gente está confundida creyendo que el vallenato nada más es el que nació en Valledupar, vallenatos son todos los que nacieron en el Valle del Cacique Upar, lo que ocurrió fue que Valledupar cogió el nombre del Valle del Cacique Upar, lo cogió para la ciudad y esta ciudad se llamaba la ciudad de los Santos Reyes, pero ellos decidieron poner a Valledupar, le pusieron Valle de Upar y con el tiempo quedó como Valledupar, pero yo no es que me siento vallenato, yo soy vallenato, porque yo estoy dentro del Valle del

Cacique Upar ¿Si me entiende? Ahora, en cuanto a la disputa, el Festival Vallenato es de Valledupar, pero la música viene de La Guajira, porque si tú te ves el libro de Heliodore Candelier, que se llama Riohacha y los Indios Guajiros, ahí encuentras que en 1893 él publicó un libro en donde describe una parranda en Riohacha, en 1893 y en 1963 había aquí en Valle de Upar un letrado en el club social que decía prohibir el ingreso al conjunto vallenato ¿Qué te dice eso? Que el centro no es acá, pues que viene la música de otro lado, viene de otra parte, Valledupar no era un centro de música vallenata, aquí llegaban músicos a parrandear, como llegar a Manaure, como llegar a cualquier otra parte, pero Valledupar se convierte en el centro de la música vallenata a partir del Festival, eso fue ayer, cuando Valledupar se convierte en el centro de la música vallenata ya hace rato Chico Bolaño había hecho su recorrido. (Romero, comunicación personal, 19 de diciembre de 2023)

Valledupar se convierte en un centro de la música vallenata por temas políticos. Se asocia la ciudad con la música, porque fue pensado así, porque la vallenatología se crea a partir de personajes que tenían un interés en la cultura, sí, pero no era la intención final el preservar y resignificar las manifestaciones musicales. Volvemos a Ochoa cuando habla acerca de ese espacio ideológico que se crea a partir del macondismo para “constituir un discurso nacional sobre el valor del vallenato” (2006, p. 902). Una oportunidad que Valledupar como capital del nuevo departamento del Cesar, no podía desaprovechar. Un discurso nacional que aprovecha la música de acordeón como un modo de consolidar una identidad.

Respecto al tema de disputa, otro de los grandes compositores del denominado vallenato lírico, que es Gustavo Gutiérrez, menciona que:

Lo que pasa es que Valledupar es como decir el imperio romano, la capital era Roma,

Valledupar es la Roma del vallenato, es la Capital, ¿por qué? primero porque era la gran ciudad, en estos pueblos no había ni hotel, aquí hay hoteles, aquí llegan los aviones, aquí estaba Escalona, Consuelo, relacionaron el vallenato con los grandes periodistas, con los grandes presidentes de la república. En la casa de la cacica yo tocaba el acordeón también, en parranda, llegaba el doctor López Michelsen, llegaba García Márquez, llegaba Álvaro Cepeda Samudio, un escritor barranquillero, aquí llegaron las tertulias, eso se relacionó, y yo siempre he dicho que el que más relacionó el vallenato fue Rafael Escalona, ¿por qué? porque estuvo en un palacio como tres veces, le dieron la cruz de Boyacá, y todo eso sirvió, Valledupar fue la capital. (Gutiérrez, comunicación personal, 19 de diciembre de 2023)

Podemos concluir que Valledupar se convierte en “La Capital Mundial del Vallenato”, no por ser el centro de las manifestaciones musicales, sino como menciona finalmente Gutiérrez, porque sirvió como un trampolín político, y logró tener una visibilidad hacia grandes personajes de ese ámbito. ¿Es entonces Valledupar la gran capital del Vallenato?

Así lo aseguran muchos diarios virtuales, como “El Pilón”, que entre sus publicaciones tiene artículos como “Para aprender: así nació Valledupar, la capital mundial del vallenato” (2024), o “Entendimos por qué Valledupar es la capital del vallenato” (2018), este último habla de la experiencia que tuvieron dos músicos extranjeros al llegar a Valledupar, y no es de sorprenderse. Durante mi trabajo de campo, al llegar a Valledupar se entra en un ambiente de escuchar música vallenata durante todo el día, en un espacio donde todos tienen algo por decirte sobre el vallenato, sobre su origen, donde se encuentra historia sin buscarla, donde de las primeras cosas que se mencionan es, “acabas de llegar a Macondo”.

Se ha consolidado Valledupar como un centro, pero finalmente ¿dónde están situadas

aquellas regiones que probablemente podrían tener más historia (hablando de manifestaciones de música de acordeón) que Valledupar? La historia del vallenato, como música tradicional no es ancestral, o por lo menos en Valledupar, una ciudad que negó su ingreso a los clubes según menciona Wade (2002) y la misma Araújo (1973), no. En otros lugares, se debería tener una evidencia sólida, pero por lo menos en lo que se remonta a la llegada de los acordeones, sus primeros intérpretes y más grandes exponentes de esta música, podemos decir que Valledupar se aprovechó de un hecho político para apropiarse de esto y consolidar su identidad.

Para darle un cierre a este tema de disputa identitaria respecto a dos lugares en específico, es importante dar también una mirada a un reciente libro, llamado *Villanueva Grande* (2023), que habla sobre la historia de este territorio, y cómo, además de ser un centro de las manifestaciones musicales dadas a través del acordeón, fue también un lugar de mucho comercio y por el que han pasado personas destacadas en un ámbito político. El libro es de Juan Celedón, con quien logré una entrevista, En la que se pudieron tratar todos estos temas de interés para este trabajo de investigación.

Una de las posiciones de Celedón respecto al tema Valledupar vs Villanueva, es que este último tenía un mayor alcance para convertirse en el centro de la música de acordeón, pero pasa lo mismo que ya hemos mencionado, por cuestiones políticas, podríamos decir que Valledupar se adelantó en cuestión de construir una identidad a partir de la música. No obstante, Celedón es un fiel defensor de la idea de que Villanueva es el lugar donde se daban más manifestaciones a través del acordeón. Además, muestra en su libro los grandes personajes que han aportado a lo que se denomina “folclor vallenato” o “cultura vallenata”, mencionando también las grandes

familias de músicos de acordeón, que algunos denominan dinastías⁴. La utilización del término dinastía para la música vallenata es un tema que se encuentra en debate, y que ha estado trabajando Tomás Darío Gutiérrez en sus conferencias y que tiene problemáticas similares a la palabra “juglar”, que se discutirá en el capítulo 2.

Continuando en este camino de disputas y contradicciones respecto al lugar que ocupa el vallenato en el territorio que comprende el Valle de Upar, Celedón es una figura que defiende y en su libro demuestra cómo Villanueva sí es un mayor centro de estas expresiones musicales que Valledupar. En su cuestionamiento sobre el papel de Valledupar, hace referencia a una pequeña discusión que tuvo con Gutiérrez, Dice:

¿Por qué cuando yo le dije a Tomás Darío Gutiérrez, oye Tomás ¿en qué año llegó el primer acordeonero conocido en Valledupar? Me dijo, yo sé para dónde vas tú ¿Dónde voy yo qué? Tú lo que pretende es sacar a Valledupar de la Vallenatología. Entonces te voy a contestar con tus mismas palabras, Tomás, yo no pretendo sacarlo, se saca solo... yo tengo el argumento de la verdad y yo tengo la prueba. Es que yo me meto a las bibliotecas nacionales a buscar y encuentro, por ejemplo, ellos no aceptan que la primera gallera que hubo en la costa atlántica importante fue Villanueva y Sincelejo y cuando ustedes quisieron tener gallera, ya hacía diez años Villanueva tenía gallera... ¿Por qué hay que esconderlo? Porque es que Valledupar era un pueblito así, era un pueblo de feudales que se creyeron, porque les dieron unos caserones, que les dieron a los españoles, se creyeron que eran hijos de las élites españolas, no hicieron nada nunca.

(Celedón, comunicación personal, 16 de diciembre de 2023)

⁴Familia en cuyos integrantes se mantiene a lo largo de generaciones una misma profesión u ocupación, a menudo perpetuando la influencia política, económica o cultural (RAE). En el vallenato: se asocia con las familias más representativas de la música vallenata, y el grado de influencia que han tenido en esta cultura pasando de una generación a otra.

Y continúa el autor mencionando que el vallenato, al contrario de lo que han mencionado quienes han estado a favor de la Vallenatología, “es muy joven, la gente le ha querido pretender poner el vallenato allá dentro, no, no, no, no, el vallenato, póngalo usted en la década de los 50, 60, 70, hasta los 80, hasta llegó bien” (Celedón, comunicación personal, 16 de diciembre de 2023). Esto que menciona Celedón, nos ubica en un vallenato sin una tradición ancestral, como lo que se menciona en la primera parte del capítulo, una manifestación que comienza a tener fuerza como tal, ya muy avanzado el siglo XX, fortaleciendo el interés de este proyecto, que es reflexionar en lo que autores como Wade y Gilard han mencionado y a lo que se refirió en un inicio respecto a lo nuevo que es el término vallenato para referirse a la música como un género consolidado.

Sin embargo, Tomás Darío Gutiérrez refuta esta idea mencionando que esto que se dice de Villanueva es nuevo, que es una tercera generación que aparece en la tradición y que este territorio dentro de las tradiciones musicales viene a aparecer mucho después,

Solo en la tercera generación empieza Villanueva, ojo con eso, solo en la tercera generación empieza Villanueva, porque de la segunda generación llegó Emiliano Zuleta, de las aguas Villanueva, y de Becerril llegaron, Escolástico Romero, Adolfo Romero y Pedro Romero, tres primos, llegaron a Villanueva y se quedaron y eso produjo posteriormente la explosión de Villanueva, que fue el volcán del siglo XX en cuanto a vallenato. (Gutiérrez, comunicación personal, 19 de diciembre de 2023)

Más allá de esto, Gutiérrez no ubica a Villanueva como un centro de la música catalogada como vallenato. Lo interesante aquí es entender cómo sí existen estas diferencias, que se deben profundizar mucho más, con más evidencias que pueda confirmar lo que ambos autores mencionan. Es importante entender que sí existe una disputa, y que sí debe hablarse del tema,

que a veces se niega, y que muchos pasan por alto. No es quedarnos en el círculo de pretender encontrar un lugar definitivo que sea o no el epicentro de esta música, es no negar el hecho de que estos otros territorios hacen parte de una historia, y no pueden quedarse encerrados en una definición abierta, donde todos deben entrar sin ninguna discusión.

Algo muy importante que menciona Marina Quintero, es que no debe meterse todo:

... en un solo costal, la gente, los compositores de esta región tienen un cierto estilo, una cierta tendencia, una cierta manera y son diferentes de esta otra región y aprendí a entender que cada población, cada región tiene su propia historia, tiene su propia identidad y eso lo muestran ellos en la canción que dan... Valledupar no tenía hasta hace poco músicos y compositores, lo que pasa es que Valledupar es un centro cultural desarrollado en la región, el compositor de Valledupar es Gustavo Gutiérrez Cabello es lo que ellos tienen para mostrar, el grande, pero después los acordeoneros había que traerlos. (Quintero, comunicación personal, 27 de octubre de 2023)

Finalmente, el problema no está en si los guajiros están o no de acuerdo con el hecho de ser vallenatos, es un tema identitario ya construido y de cierta manera “aceptado” porque se encuentra dentro del sentido común de gran parte de la población. Lo que se debe entrar a trabajar de manera más profunda es la diferencia dentro de esta cultura que abarca tantos territorios. Existe una conexión entre los conocedores de la música vallenata, que se han definido como *vallenatólogos* y los músicos intérpretes de cada instrumento, y es lo que llaman un *Sentimiento Vallenato*. A continuación, intentaré hacer una interpretación hacia lo que ellos definen como ese sentimiento.

¿Es el vallenato un sentimiento?

*“Saco cuadros del folclor y de la naturaleza,
pinto negra la tristeza, la acuarela del dolor,
y pinto al óleo el amor, sin pincel y sin paleta,
buscando como el “poeta” la armonía en el color”.*
(Adolfo Pacheco. 1940 - 2023).

Cada vez que se habla con conocedores del vallenato (que va desde los vallenatólogos hasta los músicos, e incluso personas del común que escuchan y repiten las historias) llega una idea sobre sentimiento vallenato. Durante el trabajo de campo, tuve que reelaborar algunas preguntas para entender qué concepción tenían los entrevistados sobre lo que era el sentimiento; me pareció importante trabajar este tema, porque hablar de vallenato, por lo menos para los compositores, no se podría hacer sin tener que hablar de sentimiento.

Surgió una nueva pregunta: ¿de dónde puede venir esa idea del sentimiento vallenato? Y es algo que se ha tratado de ir respondiendo a lo largo de este capítulo, ya que para hablar de sentimiento es necesario entender la historia y la construcción ideológica que se ha dado dentro de la cultura vallenata. De esta manera, la identidad viene a jugar un papel importante a la hora de construir ese sentimiento vallenato.

A partir de la idea de nacionalismo podemos comenzar a estructurar lo que llamaremos sentimiento vallenato. Lo primero es mencionar que este surge “basado en la idea de una cultura nacional, que sería la síntesis de la particularidad cultural y la generalidad política... La nación incorpora al pueblo "transformando la multiplicidad de deseos de las diversas culturas en un único deseo, el de participar del sentimiento nacional”” (Marín-Barbero,1998, p.167). Y es esta idea de nacionalismo la que nos lleva a entender mejor de dónde viene el sentimiento vallenato. Y es que esta idea de sentimiento está incorporada en el discurso de gran parte de la población. Esta palabra

es usada con mucha frecuencia por las personas que pertenecen al territorio de Valledupar y parte de La Guajira, el cual visité durante mi trabajo de campo.

Siguiendo esa idea de sentimiento, que aquí se entenderá como aquello que surge con toda esta ideología construida sobre la música vallenata tomando referencia desde el nacionalismo, Marina Quintero menciona que, la parranda vallenata es un espacio para poder compartir con otras personas ese conocimiento y sentimiento de la música que va muy ligado a la identidad. Dice:

A mí me encanta ir a una parranda, vamos a una parranda y todos los que están ahí son vallenatos, saben de la cosa, porque cuando no saben de eso, eso se daña la parranda, porque entonces empiezan a pedir canciones comerciales y ¿no se saben el santo cachón?, no, no, no, a mí me gusta mucho estar con la gente que tiene identidad vallenata porque siente las canciones, porque las canciones le conciernen, es decir, dejan de ser siempre un producto de consumo, para convertirse en un lenguaje que da cuenta de lo que a ellos les pasa, entonces estamos cantando una canción y todos podemos llorar sin decir una palabra, es un lenguaje. (Quintero, comunicación personal, 27 de octubre de 2023)

El “sentir de las canciones” es la lógica por medio del cual comienza a construirse ese sentimiento vallenato, aquel que no sienta las canciones y no le concierna no puede tener ese llamado identitario de la música. Ese “sentimiento” y el vallenato mismo pasa a convertirse en un lenguaje, que pueden compartir solamente los *conocedores* de esta cultura.

Además de la parranda existen otros espacios donde también se puede compartir esta cercanía a la música con otras personas, pero es importante resaltar esto que dice Quintero, porque se establece también un rechazo hacia lo que llama ella “canciones comerciales”, es decir, las más escuchadas a nivel nacional, porque se tiene también una idea de que, lo que es el Vallenato –

Vallenato construido en la *Vallenatología*, no es precisamente el que más se escuche, y solo “pocos” son los que pueden apreciar lo que significa esto.

García Canclini menciona que, “los románticos exaltaron los sentimientos y las maneras populares de expresarlos... subrayaron las diferencias y el valor de lo local” (1990, p. 194). Y esta idea de “románticos” se trae desde el romanticismo alemán del que hablé un poco en este capítulo. Se establece aquí nuevamente un principio de alteridad, siempre pensando en un otro, que no puede entender las expresiones de una cultura que, se supone, pertenece a un territorio en específico.

La alteridad se nos presenta entonces como un “no-yo, como lo absolutamente ajeno, externo, o como un referente en contraste u oposición respecto al yo... el punto es, pues, que el problema de la identidad no puede entenderse a cabalidad sin el reconocimiento pleno de la alteridad como un factor constitutivo” (Alejos, 2006, p.48). Y ya vemos como en el discurso de aquellos conocedores del vallenato, se menciona también frecuentemente el término de “identidad vallenata”, como se pudo ver claramente en el fragmento de la entrevista de Quintero.

El tema de nacionalismo lo traje para poder entender, cómo por su conceptualización se puede ir entendiendo de mejor manera cómo se construye dentro del discurso de la música vallenata la idea de sentimiento e identidad, que es clave para entender los temas que faltan por tratar a lo largo de esta tesis.

En una tesis realizada en el año 2011 por María Aponte, se trabajan temas que van muy ligados a esta investigación, y a la autora le pareció pertinente poder entender también esta idea de lo que es el nacionalismo. Dice Aponte que, “el nacionalismo es un sentimiento social o cultural que termina siendo parte del folclor, que abarca una zona geográfica” (2011, p.34), y esta idea es

muy útil para entender de qué manera esa construcción cultural de la música vallenata debe partir de un ideal de nación, de identidad, y por supuesto, de sentimiento.

Sigue mencionando más adelante la autora que, “las fuentes de construcción de historia de un país son variadas y que existen movimientos culturales engrandecidos y adornados para presentarlos frente a un país y convertirlos en sentimiento de patria” (Aponte, 2011, p. 43). Ahora, el tema del vallenato como música nacional lo aborda Wade en su libro *Música, Raza y Nación* (2002), pero lo que busco entender en esta investigación, es cómo la idea de esta manifestación cultural que es la música vallenata se convierte en ese “sentimiento de patria” desde un ideal local, desde el sentir de aquellos que se hacen llamar “vallenatos”.

Si queremos dejar establecida una definición de “sentimiento vallenato”, como un análisis de lo que los conocedores del vallenato perciben que es, se hace necesario ver las definiciones que utilizan para referirse a esto, que generalmente son muy similares.

Quintero nos da un ejemplo entre Rafael Escalona y el acordeonero Nicolás Mendoza (Colacho), y de su relación cercana que podía sentirse a la hora de interpretarse las canciones, y entiende esto como una construcción de un sentimiento vallenato. Dice:

Es decir, es un momento donde hay una comunicación entre inconscientes que era lo que le pasaba a Escalona con Colacho, Escalona le cantaba a Colacho la canción y Colacho se la traducía al acordeón y en ese proceso de cantar, el uno que canta, el otro que toca, era una comunicación sin palabras. El uno le entendía al otro lo que era, y de esa manera Colacho se convierte en el mejor intérprete de las canciones de Escalona, porque había una relación afectiva entre los dos, Escalona era una especie de padre para Colacho. que lo orientaba, lo conducía y le entregaba las canciones

generosamente, se las daba, entonces ese sentimiento, que cuando usted oye, que estamos aquí, de pronto suena una canción y los dos hacemos al tiempo ¡ay tan bella! y nos silenciamos para escucharla... (Quintero, comunicación personal, 27 de octubre de 2023)

En este primer ejemplo que nos da Quintero, podemos establecer un primer punto, y es que el sentimiento hace parte de la comunicación inconsciente entre las personas a través de la música. Continúa diciendo que:

Esas canciones son el lenguaje afectivo de ese ser humano que creció escuchando esos sonidos, creció en la dimensión de la naturaleza, caminos, cañahuates florecidos, amarillos, la Sierra Nevada, eso genera una manera de estar en el mundo.... Hay una identidad, un sentimiento... (Quintero, comunicación personal, 27 de octubre de 2023)

Otro punto que podemos decir se establece aquí, es la relación identidad – sentimiento, sentirse parte de determinado lugar, ese lenguaje afectivo del que habla Quintero.

Al preguntar a uno de los compositores entrevistados sobre qué significaba ese sentimiento para él, a la hora de hacer una canción, por ejemplo, expresa que:

ese sentimiento se experimenta como una emoción, como una alegría adicional, que yo la llamaría el don divino, ¿entiendes? el don de Dios, esa emoción adicional que no es común ni corriente a la carcajada en un grupo de muchachos debajo de un árbol de caracolí a la orilla del río, sino que es una emoción que te la motivó la sonrisa de una niña de tu barrio, te hizo sentir algo que te hizo crecer como ser humano, como hombre, como persona, te conectó a un mundo eléctrico que tú no lo conoces, pero es delicioso, esa delicia de saber que esa niña hermosa de mi barrio me sonrió, me hizo que yo le hiciera unos versos, que le cantara una canción, ese es el sentimiento Vallenato.

(Romero, comunicación personal, 19 de diciembre de 2023)

Una conexión a un mundo desconocido es el sentimiento vallenato para Rosendo Romero, un despertar de emociones que no experimentamos regularmente; un sentimiento que está ligado a esas temáticas que trabaja mucho el vallenato que están entre el amor y el desamor; una búsqueda de emociones para expresar al otro lo que sentimos; una “musa” involucrada. Y el compositor termina la idea sobre “sentimiento vallenato” diciendo que “es el reflejo de tu vivencia, es el reflejo de lo que estás viviendo, lo que estás pasando contigo, también puede ser el reflejo de una enorme tristeza o de una pérdida de lo que sea” (Romero, comunicación personal, 19 de diciembre de 2023), que nos abre un poco más hacia esa definición del sentimiento vallenato.

Para entender la concepción actual de esta definición, Yin López, que está dentro de la figura que se conoce hoy en día como cantautor vallenato (que se trabajará en el siguiente capítulo), es un compositor joven que sigue teniendo esa idea ligada a lo que ya hemos mencionado del romanticismo, que es lo que lo lleva a explicar lo que para él ha sido y es la música vallenata. Menciona López que entiende el sentimiento como:

...la esencia, porque cada autor tiene una esencia única. Entonces el sentimiento vallenato es eso que identifica a cada escritor. Podemos arraigar ahí lo que es la nobleza, lo que es la sensibilidad que tiene cada persona, en este caso cada autor, la sensibilidad de poder ver lo que quizás otras personas no logran apreciar. Digamos la naturaleza, antes se le cantaba muchísimo a la naturaleza, por ejemplo, el río Vadillo, mi novia en mi pueblo, canciones, Matilde Lina, es eso, la sencillez que tiene el autor en su sentir, en esta noción que de pronto muchas personas no tienen la sensibilidad, valga la redundancia de poder apreciar tantas cosas lindas que hay en la naturaleza. (López,

comunicación personal, 15 de diciembre de 2023)

Podemos entender que el sentimiento, aunque es compartido, no es entendido de la misma manera por las personas que hemos mencionado hasta el momento, pero tienen un entendimiento similar cuando se refieren a esto. Se entiende con López algo que podría decirse que se ve con claridad, y es que el sentimiento es una cuestión subjetiva, y sí, pero en el vallenato podemos hablar de una cuestión más allá de la subjetividad, comienza a convertirse esta definición desde una idea de intersubjetividad, debido a que, aunque cada persona tiene una manera distinta de definirlo, entre ellos ese sentimiento adquiere un valor similar, y es el valor identitario que se construye por medio de la cultura y los mantiene unidos por ese “sentimiento”. Aunque no hay una definición establecida, todos entienden de lo que se trata.

En contraste con las definiciones que hemos visto, para Gustavo Gutiérrez, considerado una de las más grandes figuras en el vallenato como compositor, el sentimiento es cambiante y depende de la generación a la que nos refiramos para hablar de eso. Dice Gutiérrez que el sentimiento:

...ya cambió también por la facilidad de la conquista, uno antes para enamorarse mandaba cartas, yo mandaba flores, y la mujer era como más resistente. Hoy en día me cuentan los muchachos jóvenes que conocen una muchacha hoy y ya mañana están en una discoteca y ya están besándose, hay mucho facilismo en la conquista, que de un día para otro ya se es novios, antes no, era un proceso, entonces, es incentivar el romanticismo, a volverse uno poeta, voy a impresionar a esa mujer, voy a hacer unos versos, voy a hacer una canción, y ahora no, ahora son las discotecas así llenas... uno canta a lo que uno cree que es irrealizable, uno canta a lo que le produce temor, o angustia, o cuando uno quiere impresionar a otra persona y empieza uno a hacerle versitos y a coquetearles, pero si en el

mismo instante que yo la conozco la estoy besando a los 10 minutos, yo al día siguiente no le haría un verso, para qué, si ya la conquiste, ya es mía. (Gutiérrez, comunicación personal, 19 de diciembre de 2023)

En su concepción del sentimiento vallenato, es algo que ha cambiado en el transcurso de los años para Gutiérrez, en la transformación social que ha tenido el vallenato se ha “perdido” esa forma de enamorar (que es un factor importante para definir el sentimiento), ese interés de plasmar poesía en las canciones, que trabajaremos también en el siguiente capítulo. Dejo en el aire unas preguntas, que no voy a elaborar durante este trabajo, y es ¿por qué esa idea de que el vallenato mediante la transformación que va teniendo pierde la esencia, o pierde lo que es el sentimiento? ¿El vallenato actual carece del sentimiento al que hemos referido durante este capítulo? Considero pertinente realizar estudios que permitan entender esto, y que darían luces sobre la concepción que se tiene sobre el vallenato actual.

Para cerrar esta sección del primer capítulo y dejar planteada una definición de sentimiento vallenato, además de la revisión de las definiciones dadas por algunos concedores, me parece pertinente entender qué se define por sentimiento. La RAE define el sentimiento como un “estado afectivo del ánimo”, y esto nos dirige al “sentir”, que se define desde el mismo sitio de distintas maneras, encontrando definiciones como: “experimentar una impresión, placer o dolor espiritual”; “lamentar”; “juzgar, opinar, formar parecer”; “hallarse o estar de determinada manera”; “considerarse, reconocerse”. (Real Academia Española, s.f., definición 4, 5, 6, 11 y 12).

Ya refiriéndonos al sentir, en un trabajo realizado en el año 2014 por Benito Torres, que titula “Sentimiento Vallenato: permanencia y cambios en el estilo de vida de los jóvenes colombianos de monterrey, 1990-2014”, se construye una idea sobre el sentir, porque se hace más

complejo definirlo desde el sentimiento ya que es un término que queda muy amplio. Dice Torres que, “la música permite construir las maneras de ser y de sentir de los colectivos, que participa en la lógica y en los comportamientos” (Torres, 2014, p. vi). Y podemos entender cómo la música vallenata comienza a definir un orden de construcción identitario, que es lo que finalmente comienza a marcar ese sentimiento vallenato.

Como propuesta en esta parte del capítulo dejaré una definición de lo que considero puede ser ese término, que lo podemos llamar a este punto de dos maneras: “sentimiento vallenato” o “sentir vallenato”.

El sentimiento vallenato lo podemos definir como el amor por una música construida a través de una ideología que tuvo como objetivo establecer un dominio sobre manifestaciones compartidas con otros territorios, para de esta manera crear una identidad en las personas a través de la música. El sentimiento vallenato, aunque suene redundante, es sentir una cercanía con la música, un despertar de emociones que no se experimentan comúnmente. El sentimiento vallenato es el amor a los amigos, familia e incluso desconocidos con los que se comparte esta fuerte conexión con la cultura. Se convierte en una manera de detener el tiempo, de recordar o simplemente escuchar la música, y experimentar cómo esta penetra lo más profundo del alma.

Conclusiones

En el recorrido para lograr entender la manera en cómo se ha construido el vallenato, el territorio se convierte en parte indispensable a la hora de situar la música en determinado lugar, que en nuestro caso queda entendido que comprende todo el Valle del Cacique Upar, que ocupa tanto el Cesar como La Guajira.

Con esto claro, se podría pensar que no hay problema alguno entre ambos departamentos, pero en este capítulo se analiza cómo algunas personas guardan todavía cierto

resentimiento en la manera en que Valledupar se apropió de aquellas manifestaciones que pertenecen a un amplio territorio, que finalmente no es solo Cesar y La Guajira.

Pero, el punto central de este capítulo era poder entender la construcción ideológica del vallenato como música y como una cultura que determina la identidad de muchas personas, y problematizar esta disputa entre Valledupar y Villanueva, para de esta manera poder llegar a la conceptualización de lo que es el *sentimiento vallenato*, un término que utilizan tanto cesarenses como guajiros, y es la conexión que se logra establecer entre todos: el amor por la música de acordeón de este territorio.

En esta búsqueda por entender la construcción ideológica, podemos ver cómo con una intención de crear una alteridad con “los otros”, se realiza una separación de aires que se determinan como principales en el vallenato, y, además, con los que todo el que quiera participar en el festival, debe preparar.

Se trata finalmente de establecer un poder político, cultural y simbólico con las manifestaciones musicales de acordeón que rodean un amplio territorio del Caribe Colombiano.

El amor por esta música no es solo por parte de los actores principales, que serían músicos y conocedores de la cultura, sino también por las personas que se encuentran ocupando estos espacios.

Llegar a Valledupar, San Juan del Cesar, Villanueva u otros pueblos donde se ha construido la ideología vallenata es encontrarse con personas que no solo escuchan vallenato, sino que lo viven, y ese vivir la música es lo que comienza a determinar ese sentimiento vallenato, que no es más que sentir amor por lo que escuchan, construir historias a partir de la música, que muchas personas te digan que en algún punto de su vida han tocado un instrumento tradicional de la música vallenata, o que han escrito canciones.

El sentimiento vallenato va mucho más allá de entrar en peleas con otros por la historia de la música, aunque existen las tensiones. Parte por el reconocimiento de un instrumento que llegó y se quedó en nuestra música, en nuestra cultura. El reconocimiento de todos aquellos que hacen parte de la historia de la música, de quienes se han interesado por reconstruirla, por entenderla, por llevarla más allá del Caribe. Un reconocimiento por los artistas (Cantante, acordeonero y demás músicos) que han “enaltecido” la cultura, y la han representado frente al mundo.

Y falta algo que determina ese sentimiento, y es el amor por las historias, por cada vivencia que ha sido plasmada en las canciones y ha perdurado. El gusto no solo por escuchar, si no por hacer parte de las historias, por apropiarse de estas, por cantarlas como si nos estuviera ocurriendo lo que cuentan las canciones.

Es eso el sentimiento vallenato, lo que a partir de toda la construcción ideológica de la música ha permitido consolidar una identidad que no está determinada por pertenecer al territorio, si no que va más allá de eso.

Queda faltando un análisis sobre la supuesta “pérdida” del sentimiento, que menciona Gustavo Gutiérrez. Esto viene del ideal folclorista de la desaparición de las costumbres, de la manera de componer, de enamorar. Parte de una idea de pérdida de la tradición, pero habría que entrar a analizar las transformaciones que se han dado del término y cómo los cantantes, compositores, acordeoneros, tienen su definición de sentimiento. Puede ser que no haya cambiado el sentimiento, sino que lo expresen de una manera distinta. Se debe entrar a analizar la manera en que se ha transformado la industria musical y cómo ha impactado en la manera de expresar el sentimiento vallenato. Para el autor, el sentimiento vallenato se construye en tanto exista un contacto directo y profundo con la música y quienes comparten ese gusto, y

cambia a través de las generaciones. Como se va transformando la música, así mismo se transforma el sentimiento. Y esto es aplicable a otros géneros también.

CAPÍTULO II

ENTRE JUGLARES Y COMPOSITORES

“Dicen que allá arriba cerca a Manaure

En un paraje que le llaman La Tomita

Se escuchan cuentos, se escuchan cantos

Una parranda con guitarra y muchas risas”

(Alfonso Cotes Maya)

Resumen:

Los “juglares” han logrado ser parte determinante en la construcción de la cultura vallenata. Su constante errancia les permitió poder darse a conocer en distintos pueblos, junto con su música, fue de esta manera lograron consolidar la música de acordeón como música principal de determinados territorios. Los *ilustres* compositores aparecen como una contraparte de lo que se ha llamado juglar, o así es como se entenderá a lo largo de este capítulo. Se presenta un estudio que, a partir de fuentes documentales y orales, analiza la manera en cómo se ha construido desde su conceptualización el ser juglar y el ser compositor, además de analizar los cambios discursivos que se han dado en las canciones vallenatas para así entender la diferencia entre ambos. Es necesario partir de la pregunta ¿Quién es juglar y quién no? ¿Qué determina que lo sea? ¿Dónde está situado el compositor? ¿Se le puede también denominar juglar?

Palabras clave: Juglar – compositor – vallenato – discurso

Este capítulo estará dividido en tres secciones, la primera busca rebatir la figura de lo que se conoce como juglar vallenato, analizar las maneras en que ha sido entendida la definición de juglar a lo largo de la historia, cómo se inserta en el vallenato y luego acercarnos al campo para ver de qué forma se entiende actualmente. La intención es entonces comprender el consenso general de lo que se conoce como juglar, para tener en cuenta a quienes entran en esta categoría logrando una conceptualización más abierta de este.

En la segunda sección se busca analizar otra categoría importante dentro de la música vallenata que es la del *compositor*. Entendiendo que la composición hace parte de las características del juglar ¿podría un compositor no intérprete del acordeón considerarse juglar? ¿Qué función cumple el compositor dentro de la música vallenata? Estas son un par de preguntas que se pretenden abordar en esta sección.

Para finalizar, se hará un breve análisis de algunas canciones con el propósito de resolver la diferencia o entender las similitudes entre ambas figuras.

El último juglar...

Ha pasado poco tiempo desde la muerte de Adolfo Pacheco, nacido en San Jacinto, un municipio perteneciente al departamento de Bolívar. Pacheco fue uno de los compositores más importantes dentro de la música vallenata, y en el año 2023, luego de su muerte, no se hicieron esperar los homenajes a este gran cultor de las tradiciones de música de acordeón. Recuerdo titulares en los noticieros de televisión, y en algunas revistas digitales titulares como: “*Adiós al último juglar*” (Naín, 2013, Diario el Pílon), o una nota realizada antes de su muerte titulada “*Adolfo Pacheco: el último gran juglar vallenato*” (Caracol TV, Los Informantes, 2014).

Recordar esto, a pesar de sentir mucho la partida de una figura tan importante para el vallenato, despierta mucha curiosidad, y preguntas como: ¿Qué es un juglar vallenato? ¿Qué o quiénes definen quién es o no es juglar? ¿Es un consenso popular? ¿En realidad fue Pacheco el último gran juglar? Y quiero partir de estas preguntas para rebatir la figura del juglar.

Para introducirse en el tema de qué es un juglar vallenato, lo primero que se debe entender es de dónde proviene la palabra juglar, y de qué manera llegó este concepto hasta las tradiciones del caribe colombiano, específicamente de aquellas que llevan el acordeón como uno de sus instrumentos principales.

En la definición de la Real Academia de la Lengua Española, se define juglar como: “en la Edad Media, persona que iba de unos lugares a otros y recitaba, cantaba o bailaba o hacía juegos ante el pueblo o ante los nobles y los reyes” (Real Academia Española, s.f, definición 1). La edad media, según menciona José Luis Martín, refiere a un periodo que por preocupaciones de los europeos pasan del campo cultural al político, “y se consideran dentro de este periodo los años que median entre la división del Imperio Romano en Occidental y Oriental y la desaparición del último en 1453” (Martín, 1984, p. 4). Estaría la edad media, según Martín, entre finales del siglo V y el siglo XV. Es importante tener esto en cuenta ya que la tradición de la música vallenata está situada desde finales del siglo XIX, es decir, cuatro siglos después de culminar el medioevo, y debe buscarse una explicación de la conexión entre el juglar del medioevo y el juglar vallenato.

En su artículo “Paisajes sonoros, cultura islámica y alteridad en el contexto ibérico del siglo XVI”, Ferran Escrivá Llorca (2023) da un poco de claridad sobre cómo se entiende el juglar del medioevo, y las características que este tenía. Al respecto dice:

Una buena definición de ministril o juglar la encontramos en la definición que propone Reinhard Strohm en su célebre *The Rise of the European Music, 1380- 1500*. Strohm puntualiza esta tipología de intérprete como «todo tipo de músico profesional al servicio de un público profano ya sea que cante, baile con acompañamiento musical, toque uno o varios instrumentos (solo o acompañado), y tanto si se trata de música sacra como profana». Si bien Strohm propone minstrel como una palabra estándar lo hace para un contexto musical, central, europeo y cristiano. (2023, p. 109)

Otro aporte hacia lo que podríamos entender como juglar la realiza Aristóbulo Pardo (1975), en una reseña realizada en el trabajo de Edmund de Chasca. Dice Pardo que “para el juglar oral, sea que tenga genio de creador o que carezca de él, la empatía de su público y el trance mismo de la representación, constituyen factores determinantes de su personalidad artística” (p.362), y continúa la idea mencionando que para el profesor de Chasca “el juglar era, en los casos favorables, una individualidad creadora. Podía ser analfabeto, pero era un artista en potencia y en acto” (p. 362).

Con estos dos términos podemos ir haciendo una construcción de lo que se considera un juglar en el medioevo, y es un aporte importante para establecer la conexión con el juglar vallenato.

Además de estas definiciones de juglar del medioevo encontradas en las fuentes documentales, fue importante preguntar a los conocedores de la música vallenata de dónde creen que este término proviene, y por qué viene a tomar fuerza en esta cultura.

Respecto a esto, Rosendo Romero menciona que fue elegido por el Ministerio de la Cultura “para configurar el grupo que elaboraría el plan de salvaguarda de la música vallenata”

(Entrevista personal), y sigue mencionando que, todos los que hicieron parte de este grupo se vieron obligados a investigar de dónde provenían algunas palabras que hacen parte ya de la cultura vallenata, entre estos el término juglar.

Dice Romero que, la palabra juglar:

...viene de Francia, del sur de Francia, como un movimiento que se gestó en Provenza y no eran las grandes luminarias, eran las perratas ¿Sí me comprendes? Iban de pueblo en pueblo y se establecían en las plazas públicas, eran maromeros, saltimbanqui, adivinadores de la suerte, tramposos, ¿me entiendes? adivinadores de la suerte, eran domadores de animales, sacamuelas, imagínate, un sacamuelas era un juglar, ellos eran, además, llevaban unos pelados jóvenes que cantaban bonito y ellos les robaban las canciones a los trovadores, que eran los compositores, les cambiaban la letra y las mismas melodías las cogían para echarle vaina a la burguesía, a las cortes. (Romero, comunicación personal, 19 de diciembre de 2023)

Interesado en la información dada por Romero, e investigando sobre estos juglares de la Edad Media, encontré un pequeño artículo llamado *Juglares, la vida del artista en la edad media*, en la página digital de National Geographic, y se conecta mucho a la definición que da Romero respecto a estos personajes de la Edad Media.

En este artículo se menciona que:

Los juglares que actuaban solos lo hacían, por lo general, acompañándose de un instrumento y sentándose a tocar y recitar –casi siempre por ese orden– en las calles, congregando a su alrededor grupos de personas que les entregaban monedas al final de sus actuaciones. Éstas podían consistir en recitar gestas o historias de alto contenido

moral, como las vidas de los santos, o bien en cantar romances que las gentes, con el tiempo, acababan aprendiendo. Además de entretener, difundían las noticias y divulgaban las historias clásicas. Los juglares eran el principal medio de información en un mundo esencialmente oral. (National Geographic, Artistas Intinerantes, párr. 3, 2023)

Con esta información, ya comienzan a aparecer conexiones con la manera en que se piensa el juglar dentro de la música vallenata, pero antes de entenderlas es importante ver cómo llega el término a tener una fuerte aprobación dentro de estas manifestaciones musicales dadas en el Valle de Upar.

La construcción de una ideología vallenata, de lo cual se habló en el capítulo anterior, comienza a darse como una forma de construcción de identidad que busca una diferencia con los demás, y se hizo referencia al principio de alteridad. Para que fuera factible la invención de esta tradición vallenata, y su inclusión dentro de la oralidad, también se hacía necesario construir una historia que afirmara todo ese recorrido que tenían estas tradiciones. Aparece entonces un mito: El mito de Francisco el Hombre. ¿Cuál es la importancia del mito para la invención de una tradición? ¿Qué grado de influencia tuvo el mito de Francisco el Hombre en la significación cultural de la música vallenata?

Al respecto del mito, menciona Hobsbawm (2002) que, movimientos como “el catolicismo político en especial y varios tipos de nacionalismo, eran muy conscientes de la importancia del ritual, el ceremonial y el mito, que normalmente incluía un pasado mitológico” (2002, p. 293). Y esto porque el pasado mitológico reafirma una historia lejana, que es lo que pretende el vallenato. Esa idea mitológica sobre la que se construye una cultura vallenata ha sido cuestionada por autores como Gilard (1987), Wade (2003), Bermúdez (1996), entre otros,

y se parte del argumento de que su historia viene apenas desde la década de los 40, y que el acordeón que se usa aparece a finales de la década del 30. (Wade, 2002, p. 84).

En el análisis de Gutiérrez en su libro (1992), habla de una primera generación de acordeoneros, que va desde los nacidos entre 1840 y 1890, y asocia a estos primeros a la tradición de las gaitas, cosa que aún no se ha comprobado y no existen fuentes que den veracidad científica a esta información, más allá de las historias⁵. Respecto al mito, Gutiérrez lo atribuye a Francisco Moscote Guerra, de quien dice “nació en 1850 y murió en 1953” (1992, p. 443), y sigue diciendo que es “urgente para la historia del folclor vallenato definir la verdad sobre Francisco el Hombre... se ha hecho aparecer como creador, como padre o inventor... Francisco fue uno de tantos... no fue más que uno de los buenos (nunca el mejor)” (1992, p. 443 - 444). Gutiérrez, conocido como uno de los más grandes conocedores de la música vallenata, termina esa sección dedicada a Francisco el Hombre, afirmando que sí existió, pero que:

no fue nada distinto a un buen acordeonero, pero que, del hecho real, gracias a la fantasía popular, se han creado dos seres más: un Francisco el Hombre mítico, con poderes sobre naturales... y uno creado por García Márquez a partir del real... Francisco el Hombre, como todos los demás acordeoneros, fue una creación del folclor vallenato, y no lo contrario” (1992, p. 447 – 448).

Una creación del folclor vallenato termina siendo el mito, la ideología misma de la música, esa invención de una tradición e imaginación de una comunidad, como ya hemos

⁵ Se debe resaltar que una de las dudas que existe sobre las músicas de gaitas como predecesoras de la música de acordeón, es que su lenguaje melódico y armónico es distinto, puesto que gran parte de las canciones vallenatas tienen un lenguaje claramente tonal.

referido con Hobsbawn (1983 [2002]) y Anderson (1983 [1991]). Pero ¿de qué manera podemos entonces asociar la creación del mito con la construcción también del término juglar asociado a la música vallenata?

La construcción del juglar vallenato

Para entender la aparición del término juglar dentro de las manifestaciones musicales de acordeón del caribe colombiano, más específicamente de lo que llamamos dentro de este trabajo *vallenato*, se encontró en la revista digital El malpensante un artículo titulado *El acordeón en las letras del Caribe colombiano*, escrito por Ariel Castillo Mier (2021), crítico y profesor universitario de la Universidad del Atlántico, quien hace una recopilación de la aparición de la música de acordeón en artículos de prensa desde la década de los 50 del siglo XX.

Dice Castillo, que “en la década de los cincuenta, con el afianzamiento de las casas disqueras nacionales, tras haber sido despreciado por su procedencia popular y excluido de los salones de la alta sociedad” el acordeón se convierte en protagonista en las manifestaciones tradicionales de la región (2021, párr. 2.). Y continúa su idea mencionando que esto se debió a una:

“gesta heroica de los acordeoneros campesinos que, a lomo de mula, a pie, con el agua a la cintura o en celosas canoas, siguiendo el calendario de las fiestas patronales... iban por haciendas, veredas, caserías y pueblos del Caribe colombiano llevando su mensaje poético en el que se aliaban la alegre y bulliciosa visión caribeña del mundo con el relato de sucesos cotidianos y la expresión de emociones, sentimientos e ideas”.
(Castillo, 2021, párr. 2.)

Castillo menciona que el acordeón al tomar liderazgo de la música motiva a otros para componer “hermosos cantos”, pero al tiempo llama la atención de “periodistas, poetas, cronistas y narradores del Caribe colombiano. Al mencionar esto, comienza un rastreo cronológico de la presencia del acordeón en diferentes columnas, ensayos, cuentos y novelas desde finales del siglo XIX. Lo que interesa en esta tesis no es analizar cada columna escrita haciendo mención del acordeón, sino ver en qué momento aparece la figura de juglar mencionada en las mismas.

Aparece entonces por primera vez, según menciona Castillo, la palabra juglar en el año 1943, en un artículo titulado *Noción del porro*, de Antonio Brugés Carmona. Dice Castillo que, en este artículo se “postula la semejanza del acordeonista con el juglar”. Aquí cita al autor, que menciona que:

El acordeonista que paseó triunfalmente los aires musicales del merengue por los pueblos, y por el corazón de las concentraciones de colonos agricultores y ganaderos, es y será el juglar que, sin saberlo, ha venido ofreciendo el más rico y el más variado romancero del pueblo costeño, teniendo como tal al núcleo humano que habita en los valles del río Magdalena, en los departamentos de Bolívar, Magdalena y Atlántico, en las sabanas ganaderas de Bolívar, y en las vertientes que bajan de la sierra de los Motilones. (Brugés, 1943, como se citó en Castillo 2021, *La personalidad y la trayectoria estafalaria de Pedro Nolasco*, párr. 3)

Es aquí donde aparece por primera vez la figura de juglar para hacer referencia a un músico de acordeón. Y podemos notar una clara característica que es la de ir de un pueblo a otro, mostrando los aires musicales del “merengue”, lo que nos conecta con la idea del juglar

del medioevo que, refiere también a ese artista que entretiene a las personas con sus actividades, y va de un lugar a otro.

Respecto a lo que hemos hablado sobre el juglar, menciona Blanco, en su tesis de pregrado titulada “Creaciones dinámicas y contradicciones del vallenato” (2000), que:

Los primeros acordeoneros fueron juglares solitarios que recorrían los pueblos llevando las noticias, las historias, las anécdotas, los chismes. Estos juglares cumplían con la función de correo, de noticiero; gracias a ellos en las distintas regiones se mantenían informados de que sucedía en los otros pueblos, a su vez se unificaba un folclor para una vasta región. (2000, p. 12).

Con esto se nos da una amplia categorización de lo que es un juglar vallenato, pero esta categorización que nos da Blanco nos sitúa solamente en quien toca un acordeón, y en una función de correo humano que no era una tarea del juglar. ¿Tocar acordeón y ser un correo humano será entonces un factor fundamental para convertirse o ser aceptado como un juglar? Esto intentará resolverse más adelante.

Blanco hace también referencia al mito de Francisco el Hombre, mencionando que este habla de “un juglar vallenato que se batió en duelo de acordeón con el diablo, del cual finalmente salió victorioso al cantar el credo al revés” (2000, p. 100), aunque comenta que esta es una leyenda que “no es propiamente original de la Costa Atlántica” y hace un rastreo sobre historias parecidas hasta la España medieval. Un ejemplo es la leyenda de la cultura llanera sobre Florentino y el Diablo.⁶ Esta es una historia muy similar a la leyenda de Francisco el

⁶ Esta leyenda, según menciona Blanco (2000) se relata en el libro de Rómulo Gallegos, Doña Bárbara. “Habla De Florentino el Araucano que derrotó al demonio en improvisación de versos tocando el cuatro” (2000, p. 101)

Hombre, con la diferencia del acordeón como instrumento que llevaba la persona que derrotó al diablo

Podría entonces, desde el mito, darse la aparición también de la figura del juglar, que no sería casualidad, dados los primeros personajes que empiezan a hablar del juglar, uno de ellos, personaje que se enmarca en la creación y consolidación del primer Festival Vallenato: Gabriel García Márquez. Y me refiero al hecho de que no es casualidad, debido a que García Márquez, “uno de los colombianos más ilustres que ha dado el país por ser reconocido como uno de los narradores más importantes del siglo XX” (Jáuregui, 2024, párr. 1), fue un amplio conocedor de literatura, lo que lo llevó a convertirse en “uno de los máximos exponentes del realismo mágico” (Jáuregui, 2024, párr. 1). Y el otro personaje, del que ya hicimos mención es Brugés Carmona, de quien hay un escrito hecho por Jaques Gilard titulado *Literatura colombiana, 1940. Un texto precursor de Brugés Carmona*. Pese al interés de Brugés por exaltar la cultura costeña, y ser un:

jurista y literato, no disponía de mejores instrumentos científicos que la mayoría de los que se interesaron por el folklore de la Costa... lo cual exponía a las mismas confusiones y aproximaciones que se encuentran en todo el material publicado sobre esa temática por la prensa y las revistas de los años 1940. (Gilard, 2004, p. 230)

Gilard menciona también que a pesar de ese nulo valor científico en los artículos de Brugés, no se puede negar la calidad de su aporte, ya que este es de mucha utilidad para refutar o precisar muchas temáticas que aún no se han trabajado hoy. (2004, p. 230). Como lo es por ejemplo el asunto del juglar, de interés para este proyecto.

Hay una limitación de la que habla Gilard respecto a Bruges Carmona, que podemos asociar también con García Márquez, y es la cuestión de su ideología, que dice, era “el motor de sus actividades de intelectual y escritor: su regionalismo” (2004, p.230), algo que en la obra *Cien Años de Soledad* (1967) de García Márquez es muy claro.

García Márquez comienza a hacer referencia de juglares en 1948, pero es una referencia que no explica la conexión con el medioevo. En marzo de 1950, según menciona Castillo, en una columna sobre Abel Antonio Villa y Escalona, se encuentra ya una asociación con los juglares de la Edad Media:

Quien haya tratado de cerca a los juglares del Magdalena... podrá salirme fiador en la afirmación de que no hay una sola letra de los vallenatos que no corresponda a un episodio cierto de la vida real, a una experiencia del autor. Un juglar del río Cesar no canta porque sí, ni cuando le viene en gana, sino cuando siente el apremio de hacerlo después de haber sido estimulado por un hecho real. Exactamente como el verdadero poeta. Exactamente como los juglares de la mejor estirpe medieval. (García Márquez, 1950, como se cita en Castillo, 2021, “*Implacable lección de humanidad*”, párr. 3).

Aunque, es la primera vez que se asocia los juglares del Caribe con la Edad Media, a mediados del siglo XX, y con lo visto al principio de este capítulo, entendiendo un poco la conceptualización de juglar de este periodo del medioevo, no se encuentran puntos de conexión entre una definición y otra, y se ignoran aquellas características del juglar medieval para compararlo con aquellos músicos de acordeón de finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Es una especie de acomodación, que lo que hace es remitir a un pasado, que como hemos visto páginas atrás, se le ha tratado de dar a la música vallenata.

Hasta el momento hemos analizado la manera en cómo ha sido conceptualizado el juglar de la Edad Media y el juglar vallenato, y una de las preguntas que surge es ¿qué tan vallenato es el juglar? A lo que podríamos rápidamente responder, por el hecho de que en el periodo en que se comienza a hablar de juglares en la música de acordeón del Caribe Colombiano, aún no tenemos una conceptualización del vallenato como género. ¿Es entonces el juglar una construcción para dar validez a una lejana tradición de música de acordeón? ¿Cuánto tiene que ver la mitificación del personaje que toca acordeón en esta construcción del vallenato?

Roger Bartra, en su libro *La Jaula de la Melancolía: Identidad y Metamorfosis del Mexicano* (1987), habla sobre el papel que juega el mito nacional dentro de las culturas. García Canclini, en su libro *Culturas Híbridas* cita a Bartra, mencionando que, “los mitos nacionales no son un reflejo de las condiciones en que vive la masa del pueblo, sino el producto de operaciones de selección y trasposición de hechos y rasgos elegidos según los proyectos de legitimación política” (Bartra, 1987, como se cita en García Canclini, 1990, p. 177).

Podemos conectar esto con el hecho político de la separación del departamento del Magdalena Grande, a partir del cual surge el departamento del Cesar, que es quien acoge estas manifestaciones de música de acordeón y se constituye, con la creación del Festival Vallenato, en el centro de la música de acordeón. El mito surge como un componente que legitima esta consolidación de Valledupar como “la capital mundial del vallenato”⁷. ¿Es un reflejo de lo que vive la masa del pueblo? Según se menciona en Wade (2002), la música de acordeón era

⁷ Véase el artículo Para aprender: Así nació Valledupar, la capital mundial del vallenato (2024) publicado en EL PILÓN; Véase el artículo Valledupar: Capital mundial del Vallenato (2021) publicado en Parlamento Andino.

simplemente una música de clases populares, y no tenía permitido el ingreso a los clubes de élite. Además, refleja las vivencias de unos personajes en específico, y no de las del pueblo en general.

El mito, y la figura del juglar vallenato, se convierte en un fuerte componente identitario. Siguiendo con García-Canclini, estaríamos hablando de una “*identidad seria*”, que sería “tener un país, una ciudad o un barrio, una *entidad* donde todo lo compartido por los que habitan ese lugar se vuelve idéntico... Quienes no comparten constantemente ese territorio ni tienen por tanto los mismos objetos y símbolos... son los otros, los diferentes” (1989, p. 177-178)

El valor identitario que causa la construcción del mito es hoy en día lo que sigue sosteniendo el pasado tradicional de la música vallenata, y en las historias que se cuentan aún de personas del común en Valledupar cuando hablan sobre vallenato, es notoria esa credibilidad que se le da aún a esta mitificación del personaje que toca acordeón, que es quien adquirió a mediados del siglo XX el mayor valor dentro de los actores que entran en juego en la música vallenata.

Aún no hemos resuelto finalmente quién es el juglar, y ya lo hemos podido definir desde el medioevo y desde la concepción que se le ha dado desde mediados del siglo XX asociado con estos juglares medievales. Tenemos unas características fundamentales planteadas a lo largo del texto y son: persona que toca acordeón; canta un episodio de la vida real; van de pueblo en pueblo llevando consigo noticias; campesinos.

La profesora Marina Quintero menciona, que, “Tomás Darío dice que, si ni versea, ni compone, aunque sea campesino, si le falta algo, simplemente es un músico de baile”

(Quintero, comunicación personal, 27 de octubre 2023). Cosa que se debate en una pregunta que es, Quien cumple entonces todas las características, pero toca un instrumento distinto al acordeón ¿no entraría en la categoría de juglar? Y dice Quintero que la gente no lo mete ahí, dice que el acordeón le da una esencia diferente al vallenato, menciona, “yo llego aquí, a una parranda con mi guitarra y yo puedo hacer de las mías, pero si llega un acordeonero eso de una vez se arma el alboroto, es que el acordeón es muy penetrante” (Quintero, comunicación personal, 27 de octubre de, 2023). Lo que nos muestra esto también es una fuerte fetichización sobre el instrumento. Al respecto, Adorno sobre el fetichismo musical menciona que, en las voces de cantantes, “su encanto sensual es tradicional y lo es el estrecho vínculo del éxito con la personalidad del dotado de “material”” (Adorno, 2009, traducción de Menéndez, párr. 7).

Ese encanto que refiere Adorno a la voz lo podemos equiparar con el penetrante sonido del acordeón para la música del Caribe, y el por qué es precisamente ese instrumento una de las claves fundamentales para categorizar una figura como juglar. ¿Pero no es la guitarra un instrumento asociado también a la música vallenata? ¿Podría existir un guitarrista juglar?

Mi respuesta es sí, siempre y cuando podamos reconceptualizar lo que hasta el día de hoy se ha definido como juglar en el vallenato. La asociación que tiene con los juglares del medioevo va en su manera de ir de un lugar a otro divirtiendo a la gente con su música, y otras formas de entretenimiento. Una de las definiciones que se le dio al principio al juglar del medioevo era que divulgaban las noticias, cosa que también se menciona del juglar en el vallenato. Pero, se habla de juglar en el medioevo como quien tocaba uno o varios instrumentos, e incluso mencionaba Romero que dentro de su investigación surgió la palabra juglar para aquellos que también tenían la labor de adivinadores de la suerte o sacamuelas. El juglar de la

Edad Media tiene una definición amplia en la que pueden entrar distintas figuras. ¿Por qué en el vallenato se ha asociado al acordeón? ¿Se debe a la mitificación de la que hablamos?

Debe considerarse una definición más abierta, que pueda acoger a más figuras que han estado presentes en la historia del vallenato para definir al juglar. Una de las características importantes que habría que añadir a la definición de juglar en el vallenato, esto por cómo se ha entendido y aún se entiende la figura de juglar, tendría que ser su aporte en la construcción y consolidación de la música de acordeón como música tradicional.

Siendo así, y haciendo claridad de que toda definición que se haga sobre esta figura en la música vallenata parte de un asunto de subjetividad, propongo una definición amplia de la que puede tomarse alguna acepción según sea el interés del lector, escritor o investigador:

El juglar en el vallenato parte de un interés por dar soporte a la construcción histórica de la música vallenata y otorgarle un componente tradicional. Es el músico (acordeonero, guitarrista, cantante o compositor) que por medio de su quehacer artístico fue de un pueblo a otro llevando consigo el arte de hacer música y por medio de esta contar historias de la cotidianidad, sin cumplir explícitamente el rol de correo humano; además, por medio de estos sucesos, sin pensarlo, realizó una contribución a la divulgación del folclor en los pueblos y a la consolidación de los aires principales del vallenato que son: el son, el merengue, el paseo y la puya.

Algunos podrían decir que el juglar en el vallenato no existe, por usarse como medio que permitió la invención de una tradición, y dándole al vallenato un pasado que para muchos no tiene. A lo largo de este proyecto se ha entendido como una construcción social la idea de que esta figura sí existe, porque está inmersa en el sentido común de las personas, y aunque se

argumentara dentro de este trabajo la no existencia con base científica del juglar en la música vallenata, lo que realmente define que existe es la cohesión social tan marcada en el campo. Se convierte esto en un hecho social en términos de Durkheim, ya que puede entenderse toda esta construcción sobre el juglar, como un tipo de coerción externa que ha determinado un reconocimiento más allá de lo individual, haciendo que todos aquellos que comparten un sentimiento marcado por esta cultura se sientan identificados con esa figura, ya que se convierte la misma en un modo de representación de la sociedad. A pesar de que el punto no es si existe o no, se entiende que la función del juglar es hacer parte de la construcción social y consolidación de la cultura vallenata, para de esta manera crear un sentido identitario.

Compositor – no intérprete y compositor – intérprete

Dentro del análisis cronológico que hace Tomás Darío Gutiérrez (1992) en el libro que ya hemos mencionado, aparece la figura de Emiliano Zuleta Vaquero dentro de la segunda generación de acordeoneros en la historia del vallenato. Zuleta es uno de los grandes juglares que se conocen de la música vallenata. Dentro de este mismo análisis que hace Gutiérrez aparece también Francisco Ireneo Bolaños Marshall, conocido como “Chico” Bolaños, otro de los grandes juglares reconocidos dentro de la música vallenata. Los menciono porque antes de hablar sobre el compositor vallenato como figura representativa de la música vallenata, y con la descripción que hemos dado sobre el juglar, es importante resaltar que la separación entre juglar y compositor se encuentra en una línea muy delgada. ¿Cómo podríamos determinar quién entra dentro de cada una de las categorías? El juglar en su errancia va componiendo canciones, lo que inmediatamente le permite encajar en la categoría de compositor; el compositor, en muchos casos toca instrumentos y tiene esa misma errancia del juglar, y podría categorizarse como tal.

No existe entonces una línea divisoria ni siquiera con el componente generacional, a menos que la separación que hagamos sea entre el que toca el acordeón y el que no lo hace. Aparece una figura conocida como uno de los primeros compositores (reconocido como compositor) en la música vallenata, que encaja dentro de la segunda generación de la que habla Gutiérrez (1992), que está marcada en los nacidos entre 1890 y 1920 (1992, p.464), y es Tobías Enrique Pumarejo “Don Toba” (1906 – 1995). Y en la tercera generación (“nacidos entre 1920 y 1950” (p. 481)) aparece Rafael Calixto Escalona Martínez (1927 – 2009), uno de los personajes más importantes en la construcción ideológica de lo que hoy conocemos como vallenato.

¿Qué diferencia al juglar del compositor? Entendiendo que ambos podrían encontrarse dentro de la misma categoría. Antes de responder a esta pregunta, que requiere el análisis de algunas canciones, es importante determinar de qué manera se va a entender el compositor dentro de este trabajo. ¿Qué es un compositor? ¿Cómo se entiende la idea de compositor dentro de la música vallenata?

En la tesis doctoral de Ángel Luis Castaño Borreguero, titulada “La música para acordeón de David del Puerto: La relación intérprete-compositor” (2015), podemos encontrar un panorama que nos dirige a entender de qué manera ha sido entendida la idea de compositor en algunos periodos de la música.

Menciona Castaño, que “la mayor parte de los compositores hasta la mitad del siglo XX eran intérpretes consumados de uno o incluso varios instrumentos que, llevados por la necesidad de expresar su inquietud artística con nuevas obras, comienzan a componer” (2015, p. 67). Pero, además de interpretar los instrumentos, se menciona en esta tesis que los compositores en algunas ocasiones, durante el siglo XVIII, estaban “al servicio de una entidad

o persona relevante que los contrataba”. A partir de ese referente tomado de la historia de la música de concierto centroeuropea , en el caso de la tradición de la música vallenata los compositores como intérpretes (que en este caso serían los juglares) en la música vallenata, aparecen desde una primera generación a finales del siglo XIX, según menciona Gutiérrez (1992), y en algunas entrevistas realizadas durante mi trabajo de campo, no estaban sino al servicio de encontrar la llamada “parranda vallenata”, en busca de espacios para compartir, y en ningún caso con el interés de ser contratados o beneficiarse económicamente con su música.

Aunque este análisis de Castaño sobre los compositores está dedicado principalmente a lo llamado “música culta” o “música seria”⁸, considero que se puede hacer una conexión respecto a la idea del compositor dentro de la música vallenata. A pesar de que los compositores en estos periodos mencionados se enfocan mucho en la interpretación, más adelante, en su exploración sobre la música, su dedicación está más en el acto de componer pensando en la interpretación de otros, y es lo que comienza a darse en la música vallenata: compositores como Don Toba o Escalona, ya no piensan en ellos como intérpretes de su obra, y es claro con el hecho de que canciones como ”el testamento”, “mírame fijamente”, “el chevrolito”, entre otras, no tienen una interpretación de sus compositores.

El amor por la música vallenata, el sentir del que hemos hablado a lo largo de este trabajo, iba más allá del hecho mismo de interpretar esa música, se enfocaba quizás más en escucharla, en aportar a otros para que sacaran notas de sus letras. Aunque gran parte de los compositores de la música vallenata, que nombraremos luego, tocaban un instrumento, estaban más dedicados a escribir que a interpretar sus canciones.

⁸ Refiere a la tradición de la música occidental, que en algunos casos llamamos música clásica.

A partir de aquí, es importante, como hizo Castaño en su tesis, establecer dos categorías que nos permitan establecer las diferencias entre el juglar y el compositor, que son personajes que podrían entrar uno en el otro, como ya lo hemos mencionado. Como la pretensión durante este capítulo es analizar la discursividad y los cambios que han tenido juglares y compositores, propongo dos categorías: compositor – intérprete y compositor – no intérprete.

El compositor – intérprete en el vallenato será aquel que, además de componer sus canciones, es reconocido por su capacidad de interpretar en diferentes espacios el acordeón o la guitarra y que hace parte de la historia y construcción de la cultura vallenata, con un denominado estilo costumbrista.⁹

El compositor – no intérprete sería entonces quien está más dedicado a la labor de escribir canciones, de presentarlas en los diferentes espacios (como la parranda vallenata)¹⁰, pero no es un personaje reconocido por tocar el acordeón o la guitarra. En la década de 1970, aparece la figura de Gustavo Gutiérrez, que es reconocido por su estilo poético de componer, que categorizaremos aquí como vallenato lírico.

Existen excepciones de compositores – no intérpretes que escriban sus canciones en un estilo distinto al lírico, pero analizamos aquí esa diferencia entre un estilo y otro como muestra de una transformación en la manera de concebir discursivamente la música.

¿Qué es el vallenato costumbrista y qué es el vallenato lírico? ¿Quiénes comienzan a escribir de manera distinta en el vallenato? ¿A qué se debe esta transformación?

⁹ Para profundizar en las generaciones de acordeoneros revisar Gutiérrez (1992).

¹⁰ Espacio donde se reúnen amigos a compartir el amor por la música vallenata, cantar canciones, presentar nuevas canciones y tomar. La atención será siempre por las historias de las canciones.

Menciona Airlen Durán (2016), que el vallenato en sus inicios era una música cargada de “narraciones costumbristas, y sus primeras figuras interpretaban obras de su autoría de forma espontánea y no por encargo” (2016, p. 20), continúa luego su idea mencionando que los juglares vallenatos tienen como temática central el costumbrismo, aunque aquí veremos que algunos compositores un poco más contemporáneos a los juglares que ella refiere tienen también ese mismo estilo.

María Aponte, hace una categorización diferente sobre los estilos en el vallenato, habla ella de: vallenato primitivo; vallenato costumbrista; y vallenato sentimental o romántico. El primitivo, dice ella, interpretado por el pueblo; el costumbrista surge en “la época denominada de los estudiantes que salen de la costa para ir a Bogotá o a otros pueblos” (2011, p. 21) a estudiar, y el sentimental o romántico “tiene como tema el amor y el amor frustrado” (2011, p. 21). Lo primitivo de lo que habla Aponte nuevamente nos lleva a ese interés por darle una historia de siglos a la música vallenata, que no se ha determinado, por lo que creo que resultan ser definiciones muy vagas, pero necesarias para entender la manera en cómo han sido consideradas estas categorías para referirnos a los estilos.

Para poder determinar la transformación discursiva que ha tenido la música vallenata, a través de compositores intérpretes y no intérpretes, debemos entender primero cómo se tratará el discurso a lo largo de las siguientes páginas, para luego hacer una comparación y análisis entre estos mismos actores, y ver en qué categoría de las mencionadas en el párrafo anterior se adecúa cada personaje, o en qué nueva categoría los podríamos ubicar.

Los cambios discursivos en el vallenato comienzan a determinarse por una serie de eventos que generan unos cambios sociales. Alrededor de la década de 1940 y 1950, el acceso a la educación formal de algunos compositores – no intérpretes que analizaremos, como: Tobías

“don Toba” Pumarejo; Rafael Escalona; Gustavo Gutiérrez; Rosendo Romero; Octavio Daza, entre otros, es un componente fundamental para la transformación discursiva en la música. Una posibilidad que por su quehacer campesino no tenían personajes como: Emiliano Zuleta Vaquero; Alejandro Durán; Luis Enrique Martínez; Alfredo Gutiérrez, entre otros. El caso de Leandro Díaz debe tomarse a parte, entendiendo las limitaciones y el contexto en el que se encuentra este compositor.

Algo en común que tienen ambas generaciones en su discurso es la temática en sus canciones: todos los compositores, sin excepciones, le escriben al amor. Un amor no solamente hacia la pareja, un amor que además de esto va hacia otras mujeres, hacia un amigo, hacia los padres, hacia sus costumbres y su cultura, hacia la naturaleza. Pero el amor no es solo el hecho positivo que este conlleva, sino también el componente negativo, ya sea el desamor o la traición; esto tiene su cumbre entre la década de 1970 y 1980 con una de las agrupaciones más románticas que ha tenido la música vallenata, que es el Binomio de Oro, donde cantaba Rafael Orozco y el acordeón lo interpretaba Israel Romero.

¿Por qué escriben y cantan al amor? Pablo Vila, menciona que es común que los actores dentro del campo social utilicen distintas narrativas para “apoyar la connotación de categorías que utilizan para describir la realidad que los circunda” y aún más cuando son categorías que se utilizan para describir a los otros (1996, p. 88). Considero importante entender esto, porque el hecho de cantar al amor se convierte en la realidad en la que viven todos quienes están dentro del campo de la música vallenata. Menciona Yin López, un compositor joven de música vallenata cuando le pregunto en referencia a si el vallenato¹¹ es enamorado:

¹¹ Persona identificada bajo el gentilicio de vallenato.

Si tomamos las bases, tenían hasta 50 hijos... sí, uno como compositor es muy, no sinvergüenza, sino muy amorero, o sea ve a una mujer bonita y a uno le nace decirle cosas bonitas, y hay veces que caen, eso es como todo, hay mujeres que tú le lanzas un piropo, hay unas que se enojan, pero esa es la esencia de uno acá, es como ser muy dado al coqueteo, entonces eso sí también hace parte de la idiosincrasia de la región. (López, comunicación personal, 15 de diciembre de 2023)

Volviendo nuevamente a la salida que hice durante mi trabajo de campo, es imposible no sentir la pasión y la emoción con la que habló cada una de las personas que entrevisté. Se puede sentir cuán impregnada tienen la idea del sentimiento para hablar de música, para referir a otras personas, y para hablar sobre su manera de componer. En la cita de Vila aparece una frase interesante, y es referente a las distintas narrativas que usan los actores dentro del campo social, porque el compositor vallenato en sus canciones describe esa realidad que está a su alrededor. Y aquí me pone a pensar en el momento, durante las entrevistas, en que hacía la pregunta sobre la forma de componer a todos los compositores que entrevisté; en su respuesta algunos mencionaban la dificultad que les da escribir canciones por encargo, por sucesos que no les ocurrieron a ellos. Podría decirse que en el vallenato más que la utilización de sus narrativas para describir a otros, no se refiere necesariamente a hablar sobre sucesos que le ocurrieron a alguien más, sino más bien, dentro de sus canciones poder agregar elementos externos, como la naturaleza, por ejemplo. Siempre es importante en la música de estos compositores la vivencia que tienen con la canción y sobre esas realidades que dice Vila, “los circunda”.

Al entrar al campo tenía la idea de que existía la posibilidad de que muchas de las canciones vallenatas buscaran adaptarse a un mercado que comienza a crecer desde la década

de 1960, pero en el discurso utilizado por cada uno de los compositores en todas las entrevistas, se identifica claramente la idea que tienen acerca de la pureza de sus canciones, de su creación, sin intereses en cuanto a lo económico. Lo que se puede percibir con el análisis de las canciones, es que el cambio en la forma de escribirlas sí permite poder llegar a mucha más audiencia.

El discurso dentro de las canciones vallenatas comienza a adecuarse y a construirse según el contexto en el que nos encontremos, y no tendrá una identidad estática, y en este capítulo sobre juglares y compositores es notorio el cambio que se da en la manera de componer entre uno y otro.

Dentro de esta investigación se concibe al compositor, tanto intérprete como no intérprete, como una figura fundamental en la construcción ideológica e identitaria de la música vallenata, esto debido a que dentro de sus canciones se enmarcan las vivencias, no refiriéndonos solamente a lo que ocurre en su vida, sino a los hechos que ocurren en determinado lugar. Si tomamos el ejemplo de Escalona, que en canciones como “El hambre del liceo”, “El testamento”, “La custodia de Badillo”, entre otras, no narra simplemente sucesos personales, sino de cosas que están ocurriendo en la región, lo que permite ir entendiendo los cambios sociales que se van dando dentro de la música.

Planteo entonces una idea de identidad móvil en el discurso del compositor, que se da por varias circunstancias, entre estas la que mencioné párrafos atrás que era sobre el componente de la educación formal. Respecto a esto, menciona Marina Quintero (comunicación personal, 27 de octubre 2023) que comienza a darse una línea romántica dentro de algunos compositores, y dice que:

entonces esa línea romántica, eso, ninguno es un juglar, todos son lectores y empieza a construir, todos van al colegio, Escalona podríamos decir que es bachiller, él no fue bachiller cuando era chiquito, pero después le tuvieron el título bachiller honoris causa, Gustavo tiene título universitario Rosendo se fue a estudiar a la Universidad de Cartagena, pero la nostalgia no lo dejó y se volvió para Villanueva, pero hizo estudios en la universidad. Entonces empiezan los estudiantes a hacer canciones, y las canciones empiezan a tener... (Quintero, comunicación personal, 27 de octubre 2023)

Aunque no termina la idea, la lectura que hago respecto a lo que comenta Quintero, es que las canciones comienzan a tener un estilo distinto al que se venía acostumbrando, por eso hablamos de una transformación en el discurso, debido al cambio social que viene ocurriendo también. La idea sobre el romanticismo del compositor entre las décadas de 1970 y 1980 comienza a enmarcarlos en una definición de “poetas”, y esto no porque ellos se sientan como poetas, sino porque su mismo entorno y contexto comienza a ubicarlos de esta manera debido a su forma de escribir.

Para entrar en el análisis de este tema de la educación formal a la que comienzan a tener acceso los compositores intérpretes, se hace necesario entrar en el análisis de lo oral y lo escritural que nos ofrece Ong en su libro *Oralidad y Escritura, tecnologías de la palabra* (1982, trad. Scherp). Los cambios sociales que determinan la transformación del discurso en la música vallenata está determinado por las lógicas de lo oral y lo escrito. Menciona Ong que “la escritura, consignación de la palabra en el espacio, extiende la potencialidad del lenguaje casi ilimitadamente” (2006, p. 7), y podemos además añadir a partir de los planteamientos de Ong, que esta misma transforma la forma en que los seres humanos piensan, comunican y perciben el mundo. Mientras que establece algo que llama “oralidad primaria”, y menciona que esa

oralidad aplica para “personas que desconocen por completo la escritura” (2006, p. 5). Lo que permite la aparición de la lógica escritural, es que la información se vuelva más objetiva y duradera, lo que permite que el conocimiento perdure en el tiempo.

Cuando abordamos el tema lo oral y lo escritural para trasladarlo al vallenato, una forma de análisis es decir que los compositores – intérpretes, en este caso los llamados “juglares”, que ya se han rebatido, entrarían en lógicas de lo oral, y los no intérpretes en las lógicas de lo escritural. Aunque esto no funciona totalmente así, sería simplemente una manera de interpretarlo, y que más adelante con el análisis de las canciones se podría entender mejor.

Las canciones vallenatas de las primeras décadas del siglo XX, son canciones repetitivas, extensas, que se prestan para agregar o quitar estrofas, o para cantar junto a un colectivo un coro conjunto, y que lograron por medio de las lógicas de la oralidad transmitirse de una generación a otra sin contar con la escritura. Así entonces se tienen canciones como “El pilón” o “El amor amor”, canciones que no tienen un compositor, sino que se atribuyen a las lógicas de lo oral. Y siguiendo el libro de Ong, lo oral se asocia también a comunidades que tienen canciones sin autor.

Una de las defensoras de la canción vallenata como un reflejo de la tradición oral es Consuelo Posada (1986), quien menciona en su libro “canción vallenata y tradición oral”, que se alega que la mayoría de las composiciones vallenatas tienen autor para argumentar que no se encuentra la oralidad allí, pero que se deben establecer precisiones respecto a eso. Dice que, lo que realmente da la condición de anónimo es la aceptación de determinado grupo, y el aporte a las exigencias colectivas (Posada, 1986, p. 16). Y uno de los espacios de creación y aceptación de estas canciones viene a ser la parranda vallenata.

Nos encontramos en un problema aquí entre lo oral y esta manera establecer las transformaciones discursivas entre un periodo de “juglares” y compositores, o lo que hemos determinado como compositores intérpretes y compositores no intérpretes.

Lo que sería útil para este caso, al encontrar una dificultad para determinar quién es oral y quién no, lo que se debe establecer realmente es: el papel que juega la educación formal; ¿cómo intervienen las lógicas de las músicas que escuchaban los compositores en su creación?

Si asociamos lo escritural a la educación formal de los compositores que nacen a partir de la década de 1920 en adelante y tienen acceso a esta, y la manera en que se integran a la poesía, a nuevas músicas que se escuchan en la región, podemos establecer diferencias ya entre unos y otros, y entender cómo el cambio social de una persona que nació y trabajó toda su vida en el campo y no se interesó o no tuvo acceso a educación, a una persona que tuvo la posibilidad de conocer la ciudad, estudiar de una manera formal, brinda herramientas distintas a para hacer las canciones.

La educación se convierte también en una posibilidad para que los compositores y sus canciones encuentren un lenguaje más adecuado para el mercado, para brindar a los intérpretes posibles éxitos con sus canciones. Con estos nuevos compositores el vallenato comienza a vestirse de poesía, como algunos mencionan. No digo que compositores que no tienen acceso a la educación no tengan éxitos, simplemente resalto el hecho de que la educación formal brinda lo que llamaría Bourdieu una “distinción” frente a los otros. Hoggart, por ejemplo, hace referencia dentro de sus trabajos sobre cómo la educación es una herramienta que permite también diferenciar las clases sociales, y aunque no hablemos directamente de clases sociales entre un compositor y otro, sí se debe señalar la diferencia en la manera de componer las canciones que los ubica en distintos planos. ¿Debería analizarse clase social entre un periodo

de compositores y otro? Habría que realizar un trabajo que permita entender las posibilidades en cada uno de los periodos para unos y otros para entender si estamos hablando de una distinción de clases, pero puede quedar para un trabajo posterior.

Compositores que nacen a partir de la década de 1940, como Gustavo Gutiérrez, Rosendo Romero, Fernando Meneses, entre otros, comienzan a denominarse poetas algunos, por su manera de componer. Pero este asunto de la canción vallenata y la poesía queda también para futuros trabajos, ya que aún hay mucho por desentrañar sobre este tema.

Juan Carlos Urango en su libro *Versos que cuentan: narrativas en la música de acordeón del Caribe colombiano* (2023), habla respecto al tema de la poesía dentro de las canciones vallenatas, y menciona que:

Los compositores ya no sólo no eran analfabetos, sino que algunos eran profesionales universitarios o en trance de serlo; conocían –muchos de ellos– la teoría musical; eran lectores de poesía hispanoamericana (entre los poetas más leídos estaban el chileno Pablo Neruda, el español Gustavo Adolfo Bécquer, el nicaragüense Rubén Darío y los colombianos Julio Flórez, Jorge Robledo Ortiz y Porfirio Barba Jacob), y algunos de ellos se desplazaron hacia los centros urbanos del Caribe. (2023, p. 83 – 84)

Con esta idea de Urango, podemos rápidamente ubicar esa diferencia entre estilos y este cambio social que comienza a darse dentro de la música vallenata que provoca una transformación en el discurso. Pero ¿solamente leer poetas reconocidos permitió esta transformación en la discursividad de las canciones vallenatas?

No se nos puede escapar una persona como Leandro Díaz, que aún con la condición tuvo desde su nacimiento, logra ubicarse como una de las figuras más importantes dentro de la

música vallenata. ¿Cómo puede decir Leandro que sonrío una sabana cuando camina una mujer¹²? Si no puede observar ninguna de las dos. ¿De dónde provienen esos versos, esa inspiración, si no tuvo estudios? Es algo que ocasionó mucha curiosidad en mí a la hora de comenzar este proyecto.

Dice Quintero que a Leandro hay que ponerlo a un lado distinto al de don Toba o Escalona, no pensando en que fuera inferior, sino por el hecho de que a los primeros dos los percibe como lectores y escritores. Pero, algo curioso que menciona por ejemplo Gustavo Gutiérrez es que, a los compositores, los marca también el recuerdo de sus gustos de la juventud, por ejemplo, él en la actualidad, dice:

¿sabes qué música me marca a mí? La música de México, ¿por qué? porque en Valledupar había un solo teatro, yo tenía 11 años, y las películas que veíamos eran de Jorge Negrete, de Pedro Infante, y en las cantinas de Valledupar lo que se veía era Pedro Infante, Jorge Negrete y Miguel Aceves Mejía, con puro mariachi, yo cuando hay un mariachi y me tocan “las mañanitas” yo siento que quedo marcado. Escalona no oía si no Ranchera, y lo mismo Leandro Díaz, yo tenía un casete donde Leandro Díaz y yo cantamos “paloma querida” a dos voces. A uno lo marca siempre. (Gutiérrez, comunicación personal, 19 de diciembre de 2023).

Aunque concuerdo con lo que dice Quintero, de poner a Leandro en un lugar distinto, quizás por las cosas que logró dada su condición de la vista, no es del todo así. Leandro sigue ubicándose en una lógica escritural. A pesar de su condición, como menciona Gutiérrez, él y Leandro escuchaban música mexicana, lo que les da un sentido distinto a las palabras y al

¹² Para ampliar la información escuchar Matilde Lina de Leandro Díaz.

lenguaje a la hora de querer hacer una canción. Esa música que escuchan determina también la forma en la que se compone, y porque justamente proviene de lógicas escriturales.

¿Entonces, además de la educación formal, esta figura del compositor está influenciada por otras músicas? Es la manera en que se puede explicar que un personaje como Leandro Díaz, rodeado de músicos de acordeón durante su juventud, pero además de esto, escuchando un género alejado totalmente de su cultura, se nutriera de él para poder construir un discurso propio. Podemos incluso hacer un paralelo entre los versos de “Paloma Querida”, que menciona Gutiérrez, con una de las canciones más importantes de Leandro Díaz, que es “Matilde Lina”.

Paloma querida (José Alfredo Jiménez)

Por el día que llegaste a mi vida
 Paloma querida, me puse a brindar
 Y al sentirme un poquito tomado
 Pensando en tus labios me dio por cantar

Me sentí superior a cualquiera
 Y un puño de estrellas, te quise bajar
 Pero al ver que ninguna alcanzaba
 Me dio tanta rabia que quise llorar

Matilde Lina (Leandro Díaz)

Un mediodía que estuve pensando
 En la mujer que me hacía soñar
 Las aguas claras del Río Tocaimo
 Me dieron fuerzas para cantar

Llegó, de pronto, a mi pensamiento esa bella melodía
 Y, como nada tenía
 La aproveché en el momento
 Y, como nada tenía
 La aproveché en el momento

Ambos cantan a un amor que puede ser o no correspondido, pero con una misma intención y sentimiento, que, si no se interpretara en ninguno de los dos géneros, tal vez no podríamos saber si Paloma Querida sea un vallenato o una ranchera, y viceversa.

Se convierte la ranchera entonces en una influencia para los compositores que vienen a aparecer dentro de ese cambio social que se va dando en la música vallenata, y además los nutren con nuevas lógicas para sus canciones. Esta, además de las vivencias que tuvo Leandro Díaz a lo largo de su vida, rodeado también de música de acordeón, entre acordeoneros y parrandas, es lo que se puede concluir que permite la elaboración del discurso mediante sus letras, que ya tiene un estilo distinto a esta generación de compositores - intérpretes con quienes convivía.

Respecto a los cambios sociales, podemos apoyarnos en un autor como Jacques Attali, que en su libro *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música* (1995), menciona que “la composición no impide la comunicación. Cambia sus reglas. Hace de ella una creación colectiva y no ya el intercambio de mensajes codificados” (1995, p. 211), y entendiendo esto, todo cambio social dentro de una comunidad afecta los discursos musicales, puesto que estos se ven afectados para bien o mal en su realización, y es deber del compositor integrarse a estos nuevos contextos. Así, un fuerte cambio social que hemos determinado es la educación formal, que ubica a compositores intérpretes y no intérpretes en distintas lógicas: unos desde lo oral (juglares), de escuchar lo que tenían a su disposición, pero no tener la posibilidad de leer poesía, o escuchar músicas de otros lugares; otros desde lo escritural, porque asistían al colegio, a la universidad; y además de esto, otro factor determinante es la influencia de otras músicas, como en este caso la ranchera, para nutrirse de estos estilos y trasladarlos al vallenato. Por eso podemos equiparar, como lo hicimos líneas atrás, una ranchera que ha perdurado a lo largo del tiempo como lo es “Paloma

Querida”, con un vallenato que hoy en día hace parte de los grandes clásicos de esta música, como lo es “Matilde Lina”.

Respecto a esta cercanía de la música vallenata con las Rancheras de la época, Blanco (2018) referencia esto con entrevistas realizadas a Israel Romero y a Gustavo Gutiérrez, donde estos señalan la conexión que tenían ellos con esa música. Dice por ejemplo Gutiérrez que, “será que como México nos invadió a nosotros, esto lo dijeron Escalona y Leandro Díaz, nosotros tuvimos una gran influencia de la ranchera, tanto que el vallenato al principio, todos los compositores..., el ídolo de nosotros era José Alfredo Jiménez” (Entrevista, Gutiérrez Cabello, 2007, como se cita en Blanco, 2018, p. 121-122)

Carlos Monsiváis, en su libro *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina* (2006), habla sobre el desbordamiento de la canción ranchera, como un fuerte elemento identitario para la cultura mexicana. Hay algo que podemos relacionar plenamente con la música vallenata y lo que hasta ahora hemos planteado como construcción ideológica de una cultura, que trae consigo un sentimiento (que conceptualizamos en el capítulo anterior). Hay una frase muy interesante, donde menciona el autor que, “a partir de 1930 – 1935, la canción ranchera... establece su «regla de oro»: quien al oírla no se involucra existencialmente, pierde su tiempo” (Monsiváis, 2006, p. 60). Al parecer esto se adecúa claramente en la música vallenata, donde agregaría yo: “quien, al oírla, escribirla o interpretarla, no se involucra existencialmente, pierde su tiempo”, y es allí donde entra en juego lo que definimos como sentimiento vallenato.

Monsiváis menciona que la durabilidad de los ídolos musicales de ranchera, como de otras manifestaciones que se dan en Latinoamérica, “los convierte a tal grado en señas de identidad

latinoamericana que una literatura creciente los examina y con frecuencia los sacraliza” (2006, p. 42). Nos da algunos ejemplos de los estudios que se han hecho sobre ídolos sacralizados en el papel. En el caso del vallenato vemos cómo Escalona (de quién hemos hablado un poco), uno de los personajes más reconocidos de esta cultura, queda plasmado como un hito en el libro de Araújo *Escalona: el hombre y el mito* (1998), al igual que Gustavo Gutiérrez queda como otro gran representante de esta cultura en el libro de Quintero, *Gustavo Gutiérrez Cabello: El poeta cantor de la añoranza* (2009). Se puede entender cómo se conectan dos culturas que se han nutrido mutuamente a lo largo de su historia; este es un tema que se puede profundizar aún más en futuras investigaciones.

Era importante analizar cómo la discursividad dentro de las canciones vallenatas se ha nutrido de la música mexicana, y esto fue una gran influencia para los compositores, y para el nuevo estilo que comienza a darse, que Juan Carlos Urango (2023) llama “paseo lírico”.

El amor: elemento constitutivo de la música y el sentir vallenato

Se analizarán algunas canciones de compositores – intérpretes y compositores – no intérpretes, para observar cómo su contexto social y los cambios que se dan dentro de este se pueden observar en las canciones. Tomaremos como ejemplo un compositor – intérprete, que en este caso será Gilberto Alejandro Durán Díaz (1919 – 1989), reconocido como uno de los grandes juglares de la música vallenata, que ubica Gutiérrez (1993) dentro de la tercera generación de músicos acordeoneros de la región; un compositor – no intérprete, que es la excepción a los que tuvieron estudios, y es el caso de Leandro Díaz (1928 – 2013); un compositor – intérprete, que tuvo acceso a estudio y es gran referente en la música vallenata, que es Rafael Escalona (1927 – 2009); y por último, un poco más cercano a la década de 1970 y 1980, un compositor – no

intérprete, que está dentro de la categoría que Urango (2023) denomina “paseo lírico”, que es Rosendo Romero (1953 – ...).

Canción Fidelina – Alejandro Durán:

En un artículo publicado por el periódico El Tiempo en el año 2019 por Liliana Martínez Polo, titulado “Los pasos del juglar más célebre de Colombia”, hace un recorrido resumido de la vida del acordeonero, que se convirtió en el año 1968 en el primer rey del Festival de la Leyenda Vallenata. La canción 039 es una historia de desamor

Cuando yo venía viajando, viajaba con mi morena
Y al llegar a la carretera, se fue y me dejó llorando

Ay es que me duele, es que me duele, válgame, Dios
039, 039, 039 se la llevó

Como las demás canciones que analizaremos, tendrán un componente de amor o desamor, que es una de las temáticas más comunes. En el caso de Alejo Durán, 039 es una canción con versos simples, con una historia corta, que resume el hecho ocurrido. Además, al hablar de un viaje en lancha y luego en carretera nos lleva a un contexto de pueblo, una historia que no podría entenderse en cualquier lugar. Para este vallenato de los compositores – intérpretes, conocer la historia y el contexto donde ocurren los hechos es indispensable para entender las canciones.

Leandro Díaz, un compositor diferente, que no podemos situar en un plano totalmente dentro de lo campesino, pero que tampoco lo podemos situar con quienes tuvieron acceso a educación formal, se ubica dentro de las lógicas escriturales por lo ya mencionado antes sobre la influencia de las lógicas escriturales que tienen músicas como la ranchera. A pesar de su condición, logró establecer relaciones entre ambas tradiciones y poder usar recursos de esta música. Dejó

muchas canciones dedicadas al amor y a las mujeres, esta es la relación que se va a encontrar con compositores - intérpretes como Alejo Durán, o no intérpretes como Escalona o Romero. A continuación, veremos un verso de una de sus canciones más conocidas, que también se la hace a una mujer, en este caso llamada “Matilde Lina”:

Si ven que un hombre llega a la Jagua (bis)
 coge camino y se va pa' el Plan
 está pendiente que en la sabana
 vive una hembra muy popular
 es elegante todos la admiran
 y en su tierra tiene fama
 Cuando Matilde camina
 hasta sonrío la sabana (bis)

En el caso de Leandro pasa lo mismo que con Alejo, sin saber el lugar del que habla no podríamos entender gran parte del verso, habría que entender dónde está la Jagua y el Plan para situarnos en un lugar determinado. La sabana tampoco se entendería si se refiere a La Guajira, o a Córdoba y Sucre (departamentos del Caribe). Pero su manera de escribir ya diferente a Alejo, con versos más largos, y haciendo analogías con la naturaleza, como asociar la belleza de una mujer con la admiración y la sonrisa de una sabana.

Uno de los más reconocidos compositores - no intérpretes dentro de la música vallenata es Rafael Escalona, como los dos anteriores, Escalona es conocido como un personaje que en su juventud fue muy enamorado, y le escribió, al igual que Durán y Díaz, a sus amores, así podemos encontrar canciones como “el testamento”, “la golondrina”, “el arcoíris”, entre otras. Hay muchas para analizar, pero en este caso veremos la canción “La Brasileira”, que dentro de sus versos dice lo siguiente:

Yo la conocí una mañana
 Que llegó en avión a mi tierra
 Y cuando me la presentaron
 Me dijo que era brasilera
 Ay, yo creo que cruzó la frontera
 Pa vení a meterse en mi alma

A mí me dolió que se fuera
 Pero ella me dio a comprender
 Que los ojos de una mujer
 Dicen cuando quiere de veras.
 Y como el que se queda, se queda
 Triste se quedó Rafael.

Lo primero con la canción de Escalona, es notar que a diferencia de los dos anteriores, ya se sitúa en un plano territorial más amplio, ya no habla de la mujer del pueblo, habla de una mujer extranjera. A diferencia de Durán ya no refiere a un viaje por río en lancha sino a un avión. Y al igual que Leandro, sus versos son más largos que los de Durán, y además se ubica en un plano diferente en la manera en cómo expresa que el sentimiento se expresa a través de los ojos de otra persona. La inspiración cambia, el discurso cambia, pero el sentimiento permanece.

Rosendo Romero, conocido como “el poeta de Villanueva”, plasma en la canción titulada “Villanuevera” un fuerte sentimiento hacia una mujer amada, un sentimiento que de alguna manera podríamos percibir como una pérdida de ese gran amor, y el recuerdo que se tiene de este. Podemos ver ya la transformación en la manera de escribir en relación con los compositores mencionados anteriormente. A continuación, veremos una de las estrofas de esta canción:

Mujer que naciste en mi pueblo
 Cerquita al río frente a la sierra
 Por ti que el mar se me hizo cielo
 Sobre tu sombra villanuevera
 Por ti que guardas de la infancia
 Esa fragancia, esa ternura
 Por ti que lloras en silencio

Las penas mías y no las tuyas
Hoy te voy a dedicar la fuente natural de un pueblo en mi poema
Y te voy a adivinar las noches que al partir te hablaron de mi ausencia
Sé que en todo hay un lugar dispuesto a reflejar tus lágrimas y penas
Luego entonces callaré porque eres con razón más noble que sincera
Yo sé que nada tengo ya, tan solo tú sufrida allí
Y traigo vanidades que no están

Romero se categoriza en un plano totalmente diferente a los otros, que queda en deuda para otros trabajos, y es el plano poético del compositor vallenato. La manera en que compone Romero está alejada completamente de todos los anteriores, por los recursos de la poesía que usa para sus canciones. Las estrofas son más largas y más complejas. Hace referencia a distintos lugares, como los otros compositores, pero asociándolos de forma metafórica con algo más, por ejemplo, cuando dice “por ti que el mar se me hizo cielo”, o cuando escribe “hoy te voy a dedicar la fuente natural de un pueblo en mi poema”. Algo que denota una clara diferencia con los demás compositores que se ha mencionado hasta ahora. Se percibe claramente la transformación discursiva a la que se quería llegar en este capítulo. Aunque se habla de un río, una sierra, un mar, no tenemos que estar claramente asociados al contexto para poder entender la letra, lo único sería entender qué es villanuevera, pero con este trabajo ya quedaría muy claro que se asocia a la persona de Villanueva. Menciona Urango que las composiciones de Romero, al igual que las de otros compositores de su generación, componían en una línea que se mueve “entre la narración, la lírica, la picaresca y la parranda” (2023, p. 92).

Aunque la realidad que acoge y relaciona a los cuatro compositores, en este caso es la temática de un sentimiento de profundo amor, todos lo plasman de una manera diferente, y esto es lo que quiero resaltar acerca de cómo el discurso narrativo se adecúa dependiendo de lo que llamaría Pablo Vila “una suerte de ordenamiento de la realidad múltiple que nos rodea, extrayendo

de la marea infinita de eventos que habitualmente envuelven toda actividad humana aquellos que contribuyen significativamente a la historia que está siendo construida” (1996, p. 15). Así pues, la realidad que rodea el discurso de Durán en Fidelina, a pesar de ser una temática de desamor, al igual que Escalona o Romero, lo sitúa en espacios distintos, no solo por el componente de haber nacido y vivido en el campo y no tener acceso a la educación formal como los otros: lo realmente determinante aquí es la asociación a lógicas de la oralidad en las cuáles estuvo situado Durán en este caso, que como menciona él mismo en un documental titulado “Los últimos juglares y el nuevo rey”, está asociado a la música de tambora de El Paso, Cesar¹³. La realidad de Díaz es distinta a todos, pero como dijimos páginas atrás, no podemos olvidar el papel tan determinante que juegan las lógicas escriturales de otras músicas, en este caso la Ranchera en la construcción de su discurso, que lo ubica en un punto intermedio entre lo oral y lo poético escritural.

CONCLUSIONES

Rebatir la figura del juglar nos permitió encontrar la manera de entender mejor la diferencia entre este personaje y el compositor, y poder proponer una nueva forma de diferenciarlos, como lo es la categorización de compositor – intérprete y compositor – no intérprete. Una de las diferencias más grandes que puede verse entre uno y otro es la posición social en la que se encuentran ambos. Ver cómo los compositores intérpretes, los más viejos, no tenían acceso a clubes, a grandes élites, pero a medida que esta construcción ideológica de lo que sería el vallenato se va dando, comienzan a tener otro tipo de espacios.

El compositor no intérprete, que aparece de manera marcada ya entrada la segunda mitad del siglo XX cambia su discurso narrativo, lo que le permite alcanzar un mayor público que los

¹³ Ampliar la información en el documental mencionado.

otros, ya es aceptado por las élites, ya hace parte de la identidad, de la cultura. Su cambio de discurso no lo desliga de la idea del sentimiento del que se ha hablado a lo largo de este trabajo, se mantiene fiel al sentimiento, aunque ya no tan campesino, aún le canta a la naturaleza, evoca recuerdos, pero de una manera más poética debido a lógicas diferentes dadas por su educación más formal, a su gusto por la lectura, la poesía.

Los discursos narrativos, determinan los espacios sociales en que se encuentran tanto compositores intérpretes como compositores no intérpretes, y cómo cada uno de alguna manera desarrolla lo que llamaría Vila “un sentido de identidad pensándose como protagonistas de diferentes historias... La gente actúa o deja de actuar en parte de acuerdo con la manera en cómo entiende su lugar en las diferentes narrativas que construye para dar sentido a su vida” (1996, p. 15 - 16). Así podríamos entender que un compositor como Escalona o Romero, componen de acuerdo con los elementos narrativos que les brinda el contexto en el que se encuentran, y tienen gran influencia de esa música de la cual menciona Gutiérrez eran, en su gran mayoría, aficionados, y es la Ranchera. Quedaría como tarea hacer un análisis más exhaustivo acerca de esa relación ranchera - vallenato, que es mencionada por Blanco (2018), pero que podría darnos más para hablar acerca de esos discursos narrativos entre aquellos compositores intérpretes y no intérpretes de esa primera mitad del siglo XX hasta la década de 1970 y 1980.

Dice Vila que el “proceso constante de ida y vuelta entre narrativas e identidades (entre vivir y contar) es el que permite a los actores sociales ajustar las historias que cuentan para que las mismas “encajen” en las identidades que creen poseer” (1996, p. 19). En el caso de la música vallenata, esta construcción de la identidad individual, que se refleja en el discurso narrativo dentro de las canciones, aporta a una construcción ideológica del ser y el sentir de la música vallenata.

A lo largo de estos dos capítulos se ha analizado la construcción ideológica del vallenato, la conceptualización del sentimiento vallenato, y la relación existente entre juglares y compositores, que aquí se entiende dentro de una categoría de compositores - intérpretes y compositores - no intérpretes. Se da claridad de la importancia que tiene el tema del amor en los discursos narrativos, lo que nos lleva a entender el papel que ocupa la mujer dentro de la cultura como objeto de inspiración, pero, no hemos mencionado hasta el momento dónde se ubica la mujer como sujeto activo dentro de la música. En el siguiente capítulo se busca entender ese papel de la mujer, partiendo de preguntas como: ¿Por qué es una mujer de las primeras en escribir sobre vallenato y no hay tanta referencia de mujeres compositoras o intérpretes? ¿Qué papel ocupó Consuelo en la construcción identitaria de la música Vallenata? ¿Por qué la única referencia de mujeres compositoras en la época que se aborda en la tesis es Rita Fernández?

CAPITULO III

HACIA UN FEMINISMO DESCOLONIAL EN LA MÚSICA VALLENATA

Ay las mujeres, las mujeres, las mujeres

ombe, que vaina, las mujeres,

ellas son las que tienen en tormento mi alma

arruinada y sin calma porque ya no me quieren. (Carlos Huertas).

Resumen

Uno de los temas más controversiales dentro de la construcción ideológica que se hizo del vallenato ha sido el hecho de entender cuál ha sido el papel de la mujer, que realmente en lo concerniente a la música no ha sido muy relevante, pero, cuando nos referimos a la inspiración de

las canciones, ellas se encuentran en la cumbre; en la inspiración de cada hombre para hablar de amor, han servido como musas a lo largo de la historia.

En la primera sección del capítulo se sitúa al lector en lo que se va a entender como colonialidad, diferenciándolo del colonialismo, sirviéndonos de los autores Rojas y Restrepo (2010). De esta manera se comienza a construir el argumento de por qué la mujer ha estado situada, construida, al servicio del hombre en el hecho social que se da en la música vallenata. Por eso más adelante se hace necesario entender los comportamientos que se dan dentro de la parranda vallenata, y los actores que intervienen en esta, analizando en qué lugar está situada la mujer. Autores como Fonseca (2010) nos permiten entender el comportamiento de la mujer dentro del hogar, como musa de las canciones, y el lugar que ocupa dentro de la parranda; y Bourdieu (2000 [1998]), nos permite reforzar esa idea desde el punto de vista de la masculinidad.

Entendiendo la manera en cómo es vista la mujer dentro de la música vallenata, aparecen unas figuras fundamentales que permiten dentro hacer un pequeño análisis del por qué lograron entrar dentro de estas manifestaciones de manera activa. Así pues, se tomará a Araújo, Fernández y un poco a Teherán para entender de qué manera logran insertarse en un mundo visto desde lo masculino.

Finalmente, en este capítulo se abordará el papel de la mujer desde una teoría de “feminismo descolonial” trabajado por María Lugones (2011), para analizar la manera en la que las mujeres han tomado un papel más activo en la música vallenata en la actualidad.

En los capítulos anteriores se ha mostrado al lector de qué manera se entiende el vallenato dentro de este trabajo, y es importante dar claridad en esto para poder centrarnos en la idea de género y situarnos en un periodo determinado, para luego analizar cuáles han sido las figuras

femeninas más relevantes dentro de esta música, hasta llegar a la manera en que se perciben actualmente frente a estas manifestaciones.

Palabras clave

Colonialidad – descolonialidad (decolonialidad) – vallenato – género – mujer

¿Cómo se concibe la colonialidad y decolonialidad?

Antes de abordar la idea de feminismo descolonial, es importante entender el concepto de colonialidad, que no es igual al de colonización. En el libro “Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos”, editado por Eduardo Restrepo y Axel Rojas (2010), se hace una reflexión y estado del arte sobre autores que hablan acerca del tema de colonialidad y decolonialidad. En su introducción, los autores buscan ubicar al lector sobre el concepto de “inflexión decolonial”, para facilitar así cada texto que se presenta a lo largo del libro. Lo primero que se presenta es lo que llaman ellos “algunos rasgos constitutivos de la inflexión decolonial” (Restrepo y Rojas, 2010, p. 15).

Lo que tiene gran relevancia para este capítulo, es entender la distinción que hacen los autores entre el colonialismo y la colonialidad. Así pues, dicen que, “el colonialismo refiere al proceso y los aparatos de dominio político y militar que se despliegan para garantizar la explotación del trabajo y las riquezas de las colonias en beneficio del colonizador” (Restrepo y Rojas, 2010, p. 15) mientras que la colonialidad “es un fenómeno histórico más complejo que se extiende hasta nuestro presente y se refiere a un patrón de poder que opera a través de la naturalización de jerarquías territoriales, raciales, culturales y epistémicas, posibilitando la re-

producción de relaciones de dominación” (Restrepo y Rojas, 2010, p. 15). Siguen con la idea más adelante sobre colonialidad, diciendo que:

es un patrón o matriz de poder que estructura el sistema mundo moderno, en el que el trabajo, las subjetividades, los conocimientos, los lugares y los seres humanos del planeta son jerarquizados y gobernados a partir de su racialización, en el marco de operación de cierto modo de producción y distribución de la riqueza. (Restrepo y Rojas, 2010, p. 16)

Ahora bien, entendiendo la diferencia entre colonización y colonialidad, es importante poder diferenciar la descolonización y decolonialidad, para poder centrarnos a lo largo de este texto en el último concepto. Siguiendo con las ideas de Restrepo y Rojas, la descolonización sería un proceso de independencias políticas de las colonias, que en América comienza a finales del siglo XVIII y que hoy no termina, mientras que la decolonialidad es un proceso que busca trascender la colonialidad, y supone un proyecto más profundo ya que pretende subvertir un patrón de poder colonial, aún luego del quiebre del colonialismo (2010, p. 16).

Refieren entonces la inflexión decolonial como un “proyecto decolonial” que puede asociarse a otros campos de estudio, que se enfocan en teorías como la postcolonial o el postestructuralismo, o disciplinas como los estudios culturales o los estudios de la subalternidad, entre otros.

Entender el asunto de la colonialidad y decolonialidad en la música vallenata nos permite, con lo plasmado durante todo el trabajo, observar cómo la construcción ideológica y mitológica del vallenato como música y como cultura comenzó a establecer un orden de jerarquías, no solo dentro de la música, donde ya hemos visto cómo el acordeón y quien lo toca han tenido gran relevancia dentro de la cultura, sino también a nivel social. Analizando únicamente el caso de la

parranda vallenata, que más adelante se profundizará, la participación dentro de esta era permitida en su gran mayoría a hombres, y la mujer se encuentra en función de hacer la comida, conversar con las demás acompañantes, entre otras cosas.

Volviendo entonces a la cita de Restrepo y Rojas (2010) podemos decir que el vallenato se convirtió en lo que ellos denominan un “patrón o matriz de poder” (p. 16), y a partir de esto estructuró la manera de concebir la música de acordeón y estableció una jerarquización tanto en la música como en el orden social de aquellas personas inmersas en el mundo de esta música.

Luego de publicarse el libro cumbre de la música vallenata, considerada para muchos como la biblia de la cultura, *Vallenatología* (1973), por Consuelo Araújo, muchos se han interesado en escribir sobre estas manifestaciones de música de acordeón que se da en el Caribe colombiano, y ha habido mucha controversia en el hecho de situar todas las músicas dadas con un instrumento en específico (el acordeón) bajo una sola etiqueta: vallenato. Esto se analizó de manera más detallada en el primer capítulo. Menciono esto para poder desarrollar la idea de que hubo un intento por otorgar al vallenato un grado de jerarquía superior a otras manifestaciones que pudieran darse con este instrumento, siendo esto producto de esa construcción ideológica que alcanza su punto más alto consolidación de un festival, denominado el Festival de la Leyenda Vallenata.

La categorización de la música en cuatro aires específicos, a saber: son, paseo, merengue y puya, no permite, o más bien, obliga a todos quienes no estén de acuerdo con la noción del término vallenato y consideren su música algo diferente a lo que define este, a adecuarse a las exigencias del festival, si es su deseo participar, y refuerza así la idea jerarquizada del festival vallenato por encima de las otras músicas de acordeón.

Ahora bien, estamos hablando entonces de una especie de colonialidad, en términos de Restrepo y Rojas, del vallenato, refiriéndonos solo al hecho musical. ¿Pero cómo más podemos observar esta colonialidad dentro de la cultura, más allá de la música?

La parranda vallenata

La música vallenata comienza a construirse desde las clases bajas del entorno del Valle del Cacique Upar, por eso en las definiciones más comunes de los juglares encontramos el hecho de que sean campesinos, esto conectado con el hecho de que las élites de Valledupar no aceptaban el ingreso de música de acordeón a su Club, podemos ver que Araújo menciona:

esa música era compuesta, cultivada y mantenida únicamente dentro de las clases populares, sin que trascendieran sus manifestaciones hacia la clase media y muchísimo menos hacia la clase alta, que la rechazaba y la siguió rechazando... Como testimonio vergonzante de la subestimación que los representantes de la sociedad vallenata tenían al único valor auténtico y grande de nuestra cultura como lo es la música, ahí están aún, porque todavía nadie se ha decidido a hacerlos modificar, los célebres estatutos del Club Valledupar S. A., que en la página 68, artículo 62, dice textualmente: “Queda terminantemente prohibido llevar a los salones del Club música de acordeón, guitarras o parrandas parecidas, etc.” (1973, p. 52)

Aquellos músicos que interpretaban el acordeón eran rechazados por las élites, y al darse estas manifestaciones musicales en otros espacios, se construye lo que hoy en día es llamado “la parranda vallenata”.

Las parrandas más comunes que recuerda el compositor Gustavo Gutiérrez son las que se hacían, menciona él, en el patio, “bajo un palo de mango, había un sancocho... en la parranda era

puro hombre... echaban chistes verdes, vulgares” (Gutiérrez, comunicación personal, 19 de diciembre de 2023). Para complementar lo que dice Gutiérrez, Juan Celedón menciona que “el vallenato era parranda, y la parranda era verso y la parranda era con guitarra y a veces entraba el acordeón” (Celedón, comunicación personal, 16 de diciembre de 2023). Para Marina Quintero, la parranda es:

un momento donde hay una comunicación entre inconscientes, que era lo que le pasaba a Escalona con Colacho Escalona le cantaba a Colacho la canción y Colacho se la traducía al acordeón y en ese proceso de cantar, el uno que canta, el otro que toca, era una comunicación sin palabras. (comunicación personal, 27 de octubre de 2023)

La parranda vallenata se convierte entonces en un espacio donde se reúnen amigos a conversar, contar anécdotas, cantar canciones con guitarra o acordeón, donde de alguna manera todos los que están participan, sobre todo los músicos y los compositores. Una parranda vallenata es un espacio donde se crean nuevas vivencias sobre las que los compositores también hacen canciones.

La jerarquización nos lleva a la colonialidad, ya que como mencionan Restrepo y Rojas, la colonialidad refiere a esa matriz de poder que estructura determinado sistema. Y en espacios construidos como la parranda, se comienza a dar un papel privilegiado a los músicos que van a amenizar esta, seguidos por aquellos compositores o personas no músicos dispuestos a contar anécdotas y hacer chistes durante la noche, además claro del hecho de que no cualquiera puede hacer parte de una parranda, es una reunión entre amigos. Sin negar el hecho también de que esta colonialidad dentro del vallenato se puede entender en la manera en como Valledupar se apropia de las manifestaciones de acordeón del Caribe colombiano.

Cuando ya el vallenato es más aceptado por las élites de Valledupar, las parrandas comienzan a ser organizadas por Consuelo Araújo, y era aún más restringido el acceso a una parranda con personajes como Rafael Escalona, ya que se convertían en una especie de fiestas privadas. Pero hay algo común en el asunto de la parranda de las clases populares, a las parrandas ya realizadas por las élites. Hemos hablado de la participación de músicos, compositores, de que es un entorno de amigos, pero ¿dónde se encuentra situada la mujer en la parranda vallenata? ¿Qué lugar ocupa?

La mujer al servicio del hombre...

En su texto “Estrategias discursivas que construyen estereotipos de género en la música de acordeón: tópicos y patrones lexicogramaticales” (2010), Clara Fonseca, hace un análisis de cómo se han construido los estereotipos de género en América Latina, llevándolo al caso de la música vallenata, dice que, “el papel de la mujer, por ejemplo, en las sociedades latinoamericanas ha variado; siguen siendo un importante soporte para el sostén de la casa, pero ahora, también lo hacen desde otros sitios de trabajo” (2010, p.56), lo que nos lleva a una idea de un cambio en la concepción que se tiene de la mujer, en este caso en el vallenato. Podríamos decir de esto que menciona Fonseca, que, la mujer antes estaba situada única y exclusivamente al hogar. ¿De dónde viene esa idea?

Menciona Araújo (1973) que, en esa búsqueda que realizó por los orígenes de la música vallenata, hubo que remontarse a la época de la colonización y la imposición de la cultura española sobre la cultura nativa, produciendo así un fenómeno de aculturación, y los nativos son sometidos a los más duros trabajos. Dice que, “La mujer nativa no obtiene ninguna prerrogativa de tal situación. Por el contrario, conquistadores y colonizadores la utilizan como medio de satisfacción sexual...” (Araújo, 1973, p. 29). Esa colonización, a mi manera de ver, produce entonces una

colonialidad dentro de la construcción de la ideología vallenata, solo que, dentro del vallenato se romantiza la idea de la mujer como musa, como inspiración, pero sigue estando subordinada por el hombre.

Desde la colonización entonces, se trae esa idea del hombre como el que realiza el trabajo pesado, y la mujer como la parte pasiva de la relación, la que satisface los deseos sexuales y quien se encarga de las labores del hogar.

Aunque el trabajo de Fonseca está más enfocado en romper el estereotipo de la mujer frente a las canciones vallenatas, dentro de este trabajo es importante entender de qué manera es pensada la mujer en estas manifestaciones, por lo que se hace útil analizar una categorización que se toma de Limone (2003), que nos aclara dónde se encuentra ubicada la mujer dentro de las relaciones sociales dadas en la época:

- Los hombres están más capacitados para la vida pública y las mujeres más dotadas para la vida afectiva y privada.
- Los hombres son más activos y las mujeres más pasivas.
- Los hombres tienen grandes necesidades sexuales mientras que las mujeres tienen poco o nulo apetito sexual (las mujeres aman, no desean).
- Los hombres son físicamente fuertes mientras las mujeres son débiles.
- Los hombres son ambiciosos; las mujeres, conformistas.
- Los hombres son dominantes y las mujeres son sumisas.
- Los hombres son independientes; las mujeres, dependientes. (Limone, 2003, como se cita en Fonseca, 2010, pp. 59 - 601)

De esta manera es percibido el papel del hombre y la mujer dentro del vallenato, por lo menos hasta casi entrado el siglo XXI. El hombre es quien participa de la parranda, el “juglar” (de quien hicimos ya un análisis), es quien se va de un pueblo a otro buscando fiestas y parrandas, quien está con una mujer y otra, quien trabaja en el campo o quien puede ir a la universidad a estudiar, el jefe del hogar, quien no depende de nadie. La mujer por otro lado debe dedicarse al hogar, depende del hombre, es débil, son quienes están atadas al amor de un solo hombre y no al deseo hacia otros.

Para reforzar esta idea de lo masculino sobre lo femenino, menciona Bourdieu que:

El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres. (2000 [1998], p. 11)

Terminamos entendiendo que en la música vallenata este orden de dominación masculina del que habla Bourdieu es innegable, pero termina siendo producto no solo de esta cultura, sino de una dominación masculina que ha estado a lo largo de la historia en distintas sociedades. Por ejemplo, en Bourdieu podemos encontrar que existe una actitud sumisa en mujeres de Estados Unidos o en Europa. Dice que, “como han demostrado muchos observadores, se basa en unos cuantos imperativos: sonreír, bajar la mirada, aceptar las interrupciones, etc.” (2000, p.24), y continúa la idea mencionando que también se les enseña a las mujeres a ocupar un espacio, tener posiciones corporales convenientes dependiendo del lugar en que estas se encuentren. Podemos asociar esto a lo que referimos anteriormente en la parranda vallenata. La mujer en el vallenato

debe saber qué lugar ocupa en esos espacios, y este sería, el espacio con otras mujeres. Podemos ir concluyendo hasta este punto, como lo menciona Bourdieu, que “las mujeres permanecen encerradas en una especie de cercado invisible” (p. 24). Aunque aún se defiende la idea de la mujer como fuente de inspiración.

Araújo y Fernández, las máximas representantes femeninas del siglo XX en la música vallenata

Para entrar más a fondo en ese papel de la mujer en el vallenato, nos vamos a ubicar en los conceptos que se revisaron en las primeras páginas del capítulo, sobre colonialidad-decolonialidad. La autora María Lugones, nos presenta en su texto “Hacia un feminismo descolonial” (2011) un recorrido amplio sobre cómo se ha concebido la mujer desde tiempos de la esclavitud, y el papel que ocupa en la sociedad, y para finalmente establecer, lo que ella denomina, una resistencia emprendiendo acciones que le permita un reconocimiento dentro de esta misma sociedad.

Más que centrarnos en el componente de la mujer esclava, que menciona Lugones no podría ni siquiera tener una categoría de mujer debido al componente no humano que se le dio, hay un punto que quiero asociar entre el texto y la cultura vallenata: dentro del periodo colonial, menciona Lugones, se hace una distinción en los sujetos que depende del grado en que socialmente estén ubicados, y se construye una diferencia entre el humano civilizado y el no humano. Habla entonces de un hombre moderno europeo: un sujeto apto para gobernar, una persona que tiene una vida pública, un ser de civilización, heterosexual, cristiano y con un alto grado de mente y razón; mientras que la mujer europea burguesa: no es el complemento del hombre, y su función es reproducir la raza y el capital mediante su pureza sexual, su pasividad y su atadura al hogar en función de servir al hombre. (Lugones, 2011, p.106)

Como mencionamos en el primer capítulo, son cuatro las personas responsables en gran medida de la construcción ideológica de la música vallenata, que establecen un festival y unos aires que definen el género musical: Alfonso López Michelsen, Consuelo Araújo, Rafael Escalona y Gabriel García Márquez.

Nos enfrentamos ahora a una pregunta importante dentro de este capítulo, y es el hecho de por qué Consuelo Araújo, siendo mujer, hace parte de las personas que logran consolidar la idea de una cultura vallenata, con un sentimiento propio y con cuatro aires que los diferencia de los demás y les da un grado de superioridad. En un artículo publicado en el diario El Espectador en el año 2021, titulado “Veinte años sin Consuelo Araújo Noguera, “La Cacica””, se menciona que:

A donde llegaba Consuelo Inés Araújo Noguera también arrimaba el relato. No ha habido en Valledupar (Cesar) otra mejor contadora de historias. Consuelo sabía embellecer y volver jocosa su acontecer, así fuese la anécdota más sencilla. Era una mujer culta, así que casi siempre, recuerdan sus allegados, tenía una respuesta. Podía hablar de eventos de corrupción, que ella misma denunció en su faceta de periodista, o de la historia del vallenato, ese género musical que defendió como elemento identitario de Colombia y que hizo resonar en cada lugar que pisó. (El Espectador, 2021, párr. 1)

Uno de los factores claves para la inclusión de Consuelo dentro de este grupo de personas que lograron la consolidación del vallenato como música y como cultura, es el empoderamiento y el conocimiento con el que contaba para hablar de la historia del vallenato. Fue de las primeras en escribir sobre esta música, de la que Bruges Carmona y García Márquez venían escribiendo desde 1948, sin tener un nombre específico, solo como una música de campesinos que interpretan acordeón, que llamaron “juglares”. Pero Consuelo, además de empoderarse y ser una de las voces principales que fundaron el Festival Vallenato, escribió el primer libro, que para muchos se

convirtió en biblia del vallenato: *Vallenatología* (1973). Es a partir de este libro que más autores comienzan a interesarse en investigar y escribir sobre esta música.

Es extraño que una mujer como Consuelo hiciera parte de un entorno en el que se desenvolvían hombres, y más extraño aún que hiciera parte activa de las denominadas “parrandas vallenatas”. Menciona el compositor Rosendo Romero que la función de la mujer en estas parrandas era:

servirle de compañía y de dama para bailar, nada más, cuando se repartía el trago, bebían los hombres, la mujer no, la mujer estaba allí solamente para que cuando el hombre quería bailarse la pieza que más le gustaba, la jalaba a ella y bailaba, la dama para el bailar, compañía para bailar, nada más. (Romero, comunicación personal, 19 de diciembre de 2023)

Pero Consuelo, al tener lo que podríamos llamar un poder simbólico dentro de la música, que más adelante entenderemos de qué manera comienza a obtenerlo, y considero es la clave para que pudiera hacer parte de espacios distintos a los que acostumbraba la mujer de la época, al hacer ese recorrido histórico sobre el vallenato y darle visibilidad, se le permite intervenir dentro de la parranda, se convierte en una pieza fundamental, tanto que algunos entrevistados mencionaban que, para algunos cantantes, compositores o agrupaciones, Araújo era una madrina, y daba la bendición a quienes consideraba, aportaban al folclor. Este poder es preservado por ser de las primeras personas interesadas en construir una historia de la música vallenata reflejada en su famoso libro “*Vallenatología*” (1973), además de otros libros considerados icónicos dentro de la literatura de la música vallenata. Y, porque además de esto, nunca dejó de ocupar altos cargos dentro de la política del país, lo que le permitió incluso llegar a ser la primera Ministra de Cultura en Colombia.

Consuelo Araújo se convierte en un componente importante para el vallenato no solamente por el poder simbólico que adquiere por medio de su conocimiento de la música, y por el aporte que hace para la creación del festival. Hacía parte de una de las familias más importantes de Valledupar, su padre, Santander Araújo, a pesar de no ser un hombre adinerado, “lo recuerdan en el Cesar como un líder político sin cargos públicos, del movimiento de Pedro Castro, que ayudaba a mediar en los problemas del pueblo” (El Tiempo, 2005, párr. 9). A lo largo de la historia familiar, los Araújo se han destacado por su gran participación y gusto por la política, y Consuelo no es una excepción, su interés por estos asuntos y por las conexiones que tuvo, hicieron que comenzara su camino como columnista en el diario El Espectador, lo que le permitió construir más relaciones.

Su primer matrimonio, con Hernando Molina, según menciona el mismo artículo de El Tiempo (2005), citado en el párrafo anterior, le permitió conocer a Alfonso López, y a otros amigos de él que viajaban desde el interior (se habla del interior haciendo mayor referencia a Bogotá), con esta conexión y con la amistad de muchos años con García Márquez y Escalona es cuando se crea el primer Festival Vallenato, y por eso Araújo, a pesar de ser mujer, se convierte en una de las figuras más relevantes, al lado de nombres como el de Gabriel García Márquez, Rafael Escalona o Alfonso López Michelsen, dentro de la construcción ideológica de la que se habló en el primer capítulo.

Hay una separación que hace Lugones que puede aplicar en el caso de la cultura vallenata, y es cuando se refiere al hombre moderno europeo y la mujer burguesa europea. Podríamos trasladar esta conceptualización al caso del vallenato, y encajaría muy bien: hombre vallenato: una persona que tiene una vida pública (en la parranda, en la caseta), heterosexual (que es lo bien visto dentro de esta cultura), cristiano y con un alto grado de mente y razón (los compositores, denominados en ocasiones como poetas); mientras que la mujer vallenata: en este caso sí es el

complemento del hombre, en tanto es su inspiración, su musa, pero su función sigue siendo reproducir la raza y el capital mediante su pureza sexual, su pasividad y su atadura al hogar en función de servir al hombre (Lugones, 2011, p. 106), que lo notamos en los comentarios que hace Romero.

Para complementar esta idea, Quintero, en una entrevista realizada en el año 2023, menciona por ejemplo que, “las mujeres tienen otra función, las mujeres están en el hogar, criando a los hijos y ayudando en el trabajo seguramente de la siembra o de la recolecta, las mujeres son recolectoras de café, allá por la sierra por el plan y ellas eran bellas y encantadoras ¿cierto?”. (Quintero, comunicación personal, 27 de octubre de 2023). Lo que nos lleva a responder a otra de las preguntas que estaba páginas atrás: en el ideal de la música y la cultura vallenata dentro de la sociedad, la mujer se percibía entre las décadas de 1970 y 1980, como lo menciona Quintero, como la dueña del hogar, quien cría a los hijos. Araújo se convierte en una excepción por el mismo hecho de su labor periodística, por interesarse en la construcción y consolidación de esta música como una cultura y darle un carácter identitario, y por todo ese poder simbólico que le otorga también ser parte de una de las familias más importantes de Valledupar.

Dice el compositor Gustavo Gutiérrez que “a la mujer no le interesaba, fue culpa de ellas mismas, les faltó empoderamiento a las mujeres” (Gutiérrez, comunicación personal, 19 de diciembre de 2023). A consuelo sí le interesó, y su actuar político le permitió tener un poder que la convertiría en una de las figuras más representativas de la música vallenata.

El argumento de que las mujeres no se “interesaban” en hacer parte de las parrandas y de la música, se convierte también en una consecuencia de la colonialidad dentro de la música vallenata, esto debido a que no se le dio una entrada porque así había sido históricamente, los hombres en el patio contando chistes, cantando, conversando, y las mujeres en la cocina o en la

sala conversando. Como lo vimos en las primeras páginas, se naturalizan los comportamientos dentro de las relaciones que se dan dentro de la música y esto establece una jerarquización, donde se establece un poder, una dominación del hombre sobre la mujer. (Restrepo y Rojas, 2010, p. 15)

Cuando hacía la pregunta durante las entrevistas de la mujer como compositora, en su gran mayoría la respuesta era: Rita Fernández. Único referente de mujer compositora dentro de la música vallenata en las décadas de 1970 y 1980, con una canción que tuvo gran éxito, titulada “Sombra Perdida”. En la época de los denominados “juglares” o primeros acordeoneros, que puede verse de manera detallada en Gutiérrez (1992), no existen datos de mujeres, y esto porque el hombre en busca de las fiestas patronales y parrandas con sus amigos, iban en burro de un pueblo a otro, y la mujer quedaba encargada del hogar, algo que menciona también Marina Quintero (2023), y las canciones que se componían eran de esas vivencias, por lo que las mujeres al no estar inmersas en ese mundo de viajes y parrandas, no tendrían la opción de escribir o hacer canciones.

Con la transformación del discurso narrativo en la música vallenata, debido a que se tuvo mayor acceso a la educación y a músicas provenientes de otros lugares, como México o Cuba, que menciona por ejemplo Gustavo Gutiérrez, se sentaba él y Leandro Díaz a cantar a dos voces “Paloma Querida” de José Alfredo Jiménez (Gutiérrez, comunicación personal, 19 de diciembre de 2023), podría pensarse que la mujer comenzaría a incluirse dentro de estas manifestaciones musicales, pero, al ser la musa de inspiración, menciona Rosendo Romero que, “ella no tiene necesidad de componerme canciones a mí porque yo se la estoy componiendo a ella ¿entendiste?... entonces ella va a estar de conquistadora, y el conquistador es el hombre... ese rol no le queda bien” (Romero, comunicación personal, 19 de diciembre de 2023).

A pesar de eso, Rita Fernández, compone “Sombra Perdida”, y esta canción es de gran aceptación, pero porque tiene un contenido neutral, que no se pensaría que es escrita de una mujer

a un hombre. Esto se debe también a esa transformación de la narrativa de las canciones, que comienzan a tomar un giro más poético y neutral, ya no se canta tanto a las vivencias, ya se canta al amor y al desamor, pero sin tener un sujeto presente.

Quien tú serás al volver
 Hoy quieres regresar a mi vida
 Diciéndome cosas bonitas
 Hoy quieres que alumbre la luna
 Como en aquellas noches
 Nuestro amor alumbró
 Prefiero sentir ya tu ausencia
 Saber que no estás en mi vida
 Hoy solo eres sombra perdida
 Vagando en recuerdos de ayer

Algo que sería muy diferente si vemos una canción de Rosendo Romero, por ejemplo:

Ese que escribe versos
 Repletos de verano
 Estando en primavera
 Ese soy yo
 Y esa linda camelia
 Que se quedó sin alma
 Que no comprende nada
 Eres sin duda tú
 Ese que por ser bueno
 Lo tiran a la nada
 Y que no cree en la fama
 Ese soy yo
 Esa de ojitos negros
 Y que se cree la dueña
 De todas las miradas
 No entenderá el amor

Puede verse claramente cómo está marcado el sujeto en la segunda canción, un hombre cantando a una mujer. Mientras que en Fernández es un tono neutral, donde no queda definido si es un hombre que le canta una mujer, o como es el caso, una mujer que le canta a un hombre.

Hacia un feminismo descolonial en la música vallenata

Ya mencionamos que Lugones (2011), pretende establecer una conceptualización sobre un feminismo descolonial, donde establece cómo estas ideas de la mujer como subordinada al hombre han ido cambiando a través de los años, y encontramos en el vallenato una figura que comienza a dar un giro a tan marcado componente masculino que hasta el momento existía en la música vallenata, y es Patricia Teherán.

En un artículo publicado por el periódico El Tiempo, titulado “Muerte y legado de Patricia Teherán, más allá de “Tarde lo conocí”” (2021), se menciona que era “la única figura femenina sólida en los escenarios vallenatos” (Polo, 2021, párr. 2). Teherán grabó entre 1990 y 1993 30 canciones, según dice el artículo. Así mismo, dice José Donado (2022) en un artículo encontrado en la página de Radio Nacional de Colombia, que la cantante “dejó un legado imborrable en el vallenato, gracias a su talento innato y carisma” (2022, párr. 1), y que es una de las principales figuras del vallenato en toda su historia. ¿Cómo logra insertarse una cantante femenina en un género musical lleno de figuras masculinas, cuál será su discurso dentro de las canciones? ¿Qué sentimiento tiene su música, si el sentimiento vallenato está definido desde el hombre que tiene como fuente de inspiración la mujer?

Pues canciones como “Tarde lo conocí” o “Me dejaste sin nada” tuvieron una gran aceptación dentro del público, mayormente femenino, Teherán entregó algo distinto, algo que quizás se llevaba mucho tiempo esperando, una representación femenina de la cultura.

Podríamos probablemente ahondar más en el tema de Teherán, pero su vida musical no duró mucho por su pronta muerte, que se produjo por un accidente automovilístico. El vallenato no logró con Patricia Teherán tener un completo giro hacia el componente femenino dentro de la música y las nuevas formas musicales que aparecieron en la década del 2000, como la denominada Nueva Ola, seguía con el componente masculino que ha tenido el vallenato a lo largo de la historia.

Recientemente publicado por David López, en mayo del presente año, 2024, un capítulo, de una serie documental llamada “vallenato, un canto contado”, denominado “mujeres en el vallenato, de inspiración de juglares a protagonistas y reinas del festival”, las entrevistadas cuentan cómo a lo largo de la historia siempre han servido como musas de inspiración del hombre, y sigue notándose la romantización que hacen del papel de la mujer dentro de la cultura, como quien está al servicio del hombre. Pero fue curioso encontrar que hablan de la figura de Stella Durán Escalona, quien fue la “primera mujer en cantar como concursante en el Festival de la Leyenda Vallenata” (López, 2024), en el año 1971, hermana del reconocido compositor Santander Durán, sobrino de Rafael Escalona, algo extraño para lo que hemos referido del papel de la mujer.

No causa impresión el conocer realmente poco de mujeres como Stella Durán, ya que han estado bajo la sombra de todas las figuras masculinas de la época, y tal vez, como mencionaba Gustavo Gutiérrez, faltó un empoderamiento femenino para lograr visibilizarse, pero seguían bajo un orden social donde no podían tener un papel mayor al que su sociedad les permitía.

Hoy en día se puede encontrar un papel más significativo de la mujer dentro de la música, con cantantes como Ana del Castillo, Natalia Curvelo, Karen Lizarazo, entre otras. Que se han convertido en artistas reconocidas a nivel nacional dentro de la música vallenata, no podemos asegurar que, al nivel de Patricia Teherán, pero sí con gran acogida. Acordeoneras como Sofía Picón, Dayana Pineda, Jeimy Arrieta, entre otras, que llaman la atención por su juventud y el interés por hacer parte de la historia de la música vallenata.

Todos estos cambios que se han dado se deben en gran parte por lo que propone entender Lugones como una resistencia a la colonialidad del género desde una perspectiva de “diferencia colonial”, encontrar una manera de descolonizar el género, por medio de una crítica a “la opresión de género racializada, colonial y capitalista, heterosexualista, como una transformación vivida de

lo social” (Lugones, 2011, p, 110). Las mujeres han buscado un espacio de participación en eventos como el Festival de la Leyenda Vallenata, en pequeños y grandes conciertos, y es esto lo que permite se les haya establecido una categoría femenina dentro del festival.

Se mencionaron hace unos párrafos cantantes y acordeoneras de la actualidad, y se dejó entendido que la única compositora reconocida del siglo XX de la música vallenata fue Rita Fernández, y debido a que este trabajo de investigación no se enfocó exhaustivamente en la mujer como figura relevante de la música vallenata, se dejan muchos nombres que pueden estar a la sombra de todas las figuras masculinas que hasta el momento hemos trabajado.

El valor de mujeres dedicadas a escribir académicamente sobre vallenato es un aporte importante para guiarnos hacia el componente femenino dentro de la música, y debido a esto podemos encontrar autoras como Sharon Rico (2019), con su tesis “Mujer Y Vallenato”, Airlen Durán (2016), con su tesis “Canta-autoras de música vallenata: Explorando el cuerpo femenino desde lo femenino en un universo masculino”, que son autoras enfocadas en trabajar de una manera detallada el papel que ha tenido la mujer, inmersa en una cultura masculina.

Por otro lado, William Alfredo Barrera Sánchez, en su tesis titulada “la participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del Vallenato” (2023), realiza un análisis de esas mujeres compositoras que han hecho parte de la historia en la música vallenata y no se les ha dado mayor reconocimiento. Entra a analizar compositoras como la ya mencionada, y más reconocida, Rita Fernández, y hace una presentación de dos categorías que son: “compositoras cuyas obras han grabado otros; compositoras que han interpretado sus propias obras y compuesto para otros” (Barrera, 2023, p. 54).

¿CÓMO SE CONCIBE ACTUALMENTE EL PAPEL DE LA MUJER DENTRO DE LA MÚSICA?

Teniendo la reflexión de los lugares que ha ocupado la mujer dentro de la música vallenata, y el que actualmente se encuentra ocupando, es importante analizar cómo perciben los compositores del siglo XX que tuve la posibilidad de entrevistar, esa transformación del papel de la mujer como fuente de inspiración y como una figura incluida ya dentro de la música, que dentro del análisis que se ha hecho hasta el momento de alguna manera siempre ha estado presente, y en trabajos como el de Barrera (2023) y Durán (2016), se puede ver claramente la invisibilización de la mujer a lo largo de la historia, permitiéndose que solo ocupara un papel de musa, y aquellas interesadas en hacer parte del contexto musical, se mantuvieran a la sombra de la figura masculina.

Como fuente de inspiración hoy en día, menciona Octavio Daza, que ha cambiado mucho la forma en que la mujer es fuente de inspiración para el compositor, dice que, “los grandes compositores del folclor vallenato trataban de engalanar, montar en un vitral bien alto a la mujer... hoy es totalmente lo contrario, lo primero que hacen es denigrar a la mujer en las canciones, el comercio está exigiéndole al compositor música efímera” (Daza, comunicación personal, 20 de diciembre de 2023). ¿Podríamos decir que la mujer por ese empoderamiento y ese giro hacia el feminismo descolonial que propone Lugones, no está interesada en ser la musa de inspiración? ¿Y por eso el discurso narrativo se sale de esa línea romántica? A mi manera de ver, la mujer como compositora, cantante o acordeonera comienza a situarse al mismo nivel del hombre, y la misma transformación de la música en general, no solo en el vallenato, ha hecho que esas narrativas y las canciones que se hacen cambien también.

Hay quienes siguen bajo la idea de la mujer como inspiración, Quintero por ejemplo menciona que:

Las mujeres son la musa, son la espiritual, y me dijo, eso es, eso ha sido la feminidad a lo largo de la historia. El caballero, en la Edad Media, cuando se inventa el amor, el caballero le canta a la dama, la dama está apostada en la ventana y es inalcanzable y él le canta. (Quintero, comunicación personal, 27 de octubre de 2023)

La mujer para Quintero sigue definiéndose como esa musa, y sigue defendiendo la idea de que la mujer debía estar al servicio del hogar y los hijos.

Es complejo entrar en una cultura como la vallenata que ha sido machista a lo largo de su historia, y preguntar sobre ese papel de la mujer, pero como representante de la música, como cantante, acordeonera o compositora, pero hay algunos como Daza, citado párrafos atrás, que aceptan la idea de que el vallenato ha sido machista y que aún puede verse la figura de la mujer como una figura que no se encuentra al nivel del hombre, algo que se ve incluso reflejado en algunas canciones: “yo sé bien que te he sido infiel, pero en el hombre casi no se nota, pero es triste que lo haga una mujer porque pierde de valor y muchas cosas”, del compositor Omar Geles y grabada por Diomedes Díaz en el año 1992. Menciona Daza, que:

...esto (haciendo referencia al vallenato) inició con un machismo que todavía hoy en día prevalece ese machismo, que han tratado con la liberación femenina de darle un cupo a que la mujer también exprese sus sentimientos, que exprese sus composiciones, su canto, una tocada de instrumentos. Pero es muy difícil, es muy difícil que una mujer entrara a la industria vallenata, así como así. Ha sido difícil toda la vida y el machismo ha existido y prevalecerá hasta el último día del vallenato. (comunicación personal, 20 de diciembre de 2023)

Para Gustavo Gutiérrez, por ejemplo, la mujer podría sentirse apartada:

como quien dice este género no es nuestro, se sentían apartadas, como que no había

motivación para ellas, pero no era porque había un machismo ofensivo hacia la mujer, no, Escalona fue romántico, le cantaba a la mujer, “honda herida”: “solamente me queda el recuerdo”, y lo mismo Tobías Pumarejo. Las mujeres se sentían apartadas yo no sé si fue por las parrandas, o por el mismo elemento femenino, en el tiempo de antes las mujeres usaban los trajes era largos, ahora lo usan aquí, entonces son conceptos, ya eso ha cambiado, con las academias ya van tanto muchachos como muchachas a tocar, y tocan muy bien las muchachas, están componiendo, buenas compositoras están saliendo. En realidad, sí, sí que fue un género digamos que machista pero no impuesto por el hombre. (comunicación personal, 19 de diciembre 2023)

Con lo mencionado hasta ahora, se podría responder a lo que dice Gutiérrez con esa idea de que la mujer se sentía apartada, pero no por una imposición del hombre. El asunto de la colonialidad ya mencionado, agregando lo que dice Araújo (1973) de la colonización, y esa idea de la mujer al servicio sexual del hombre, lo que hizo fue trasladarse al pensar la mujer como encargada del hogar. ¿Fue una imposición? Sí, producto de una colonialidad que con el pasar de los años comienza a desprenderse, para buscar un reconocimiento.

Es recurrente la defensa basada en que su no machismo es porque no se ofendía la mujer en el canto o en la composición, pero dejan de lado el ideal de hombre mujeriego, parrandero, bebedor, producto de una cultura que defendía ese ideal, y que menciona Tomás Darío Gutiérrez era también dado “porque no tenían derecho a estudiar” (comunicación personal, 2023).

Una idea de lo que sucede actualmente, que aplica a esa concepción que construye Lugones (2011) del feminismo descolonial, es la que menciona Tomás Darío en la entrevista acerca de que: hoy se liberó la mujer y por el camino que vamos nos van a reducir a la inferioridad, porque nosotros convencidos de que somos los únicos capaces en la universidad tú lo ves

todos los días, las mejores notas son de las mujeres, porque ya son las que estudian, tú pones un trabajo a un grupo de diez, siete mujeres y tres hombres y vienen las siete mujeres con el trabajo hecho y los tres hombres no, están jugando domino, bebiendo cerveza y las mujeres dedicadas a lo que se tienen que dedicar, así es. (comunicación personal, 19 de diciembre de 2023)

La apuesta del feminismo descolonial que refiere Lugones no está en el hecho de convertirse en superiores al hombre, sino más bien en demostrar capacidades que les permita ocupar una posición igual a la de este, y podemos observarlo en lo mencionado hasta ahora con el hecho de la inclusión de la categoría femenina en el festival, de mujeres escribiendo sobre lo femenino en música vallenata, cantando, componiendo, tocando el acordeón y otros instrumentos, buscando esa visibilidad y aceptación dentro de su contexto cultural.

Para concluir, podemos decir que las mujeres dentro de la música y la cultura vallenata han estado sujetas a lo que se entendió como una colonialidad del género, y esto en cuestión de que a lo largo de la historia ha estado asociada al rol del hogar, que no es hasta casi entrado el siglo XXI cuando comenzó a verse la mujer de otra manera, en un papel más protagonista dentro de la música, con la figura de Patricia Teherán. Hay nombres relevantes como el de Consuelo Araújo o Rita Fernández, que finalmente consolidan la idea de ese machismo existente, puesto que son las únicas figuras con las que se defiende un hecho de inclusión de género, y no hay otras, y estas dos figuras no soportan finalmente ese papel relevante de la mujer dentro de la música vallenata.

En la actualidad podemos percibir la forma en que ha cambiado el papel de la mujer, y podemos encontrar mujeres acordeoneras reconocidas; en el Festival Vallenato se estableció una categoría femenina; cantantes vallenatas empoderadas y con gran reconocimiento. Y esto da luces a la idea que propone Lugones de un feminismo descolonial, donde es importante primero entender

la diferencia colonial y abandonar el encantamiento con la palabra “mujer”, para de esta manera aprender acerca de “otros y otras que se resisten también ante la diferencia colonial” (2011, p. 115). La manera de entender el mundo, y resistirse como mujer a este, es emprendiendo acciones que permitan un reconocimiento, y esto se logra no de manera individual, sino de un hacer con el otro.

Aunque la mujer en el vallenato está comenzando a tener una mayor aceptación, su cuerpo comienza a convertirse en un componente clave para lograr integrarse a la música vallenata, y vemos cómo con el avance de la tecnología, y el uso de redes sociales en la actualidad, que permite difusión y reconocimiento a los artistas, la forma de mostrarse a las personas, además de su talento, es con su cuerpo, lo que nos lleva a pensar nuevamente en Bourdieu. Menciona que:

A los que puedan objetar que muchas mujeres han roto actualmente con las normas y las formalidades tradicionales del pudor y verían en el espacio que dejan a la exhibición controlada del cuerpo un indicio de «liberación», basta con indicarles que esa utilización del propio cuerpo permanece evidentemente subordinada al punto de vista masculino (como se nota claramente en la utilización que la publicidad hace de la mujer, incluso actualmente, en Francia, después de medio siglo de feminismo). El cuerpo femenino ofrecido y negado simultáneamente manifiesta la disponibilidad simbólica que, como tantos estudios feministas han demostrado, conviene a la mujer, pues es una combinación de poder de atracción, y de seducción conocida y reconocida por todos, hombres y mujeres, y adecuada para honrar a los hombres, de los que depende o a los que está vinculada, y de un poder de rechazo selectivo que añade al efecto de «consumo ostentoso» el premio de la exclusividad. (2000, p. 25)

Luego de realizar una revisión en las redes sociales de las cantantes vallenatas más reconocidas en la actualidad, entre las que destacan Ana del Castillo, Natalia Curvelo, Karen Lizarazo, entre otras, se puede entender cómo el cuerpo se convierte también en un elemento que les permite llegar a más personas y a ser más reconocidas como artistas.

En ningún momento se pretende denigrar a la mujer como artista, o mencionar que no está bien la utilización de su cuerpo como un método que permite acceder a más público. La intención es entender, que como menciona Bourdieu, esta sigue siendo una forma de dominación masculina, y sigue estando subordinada por el componente masculino, como se refleja en la cita anterior.

Lo que queda para esta consolidación de la mujer como una representante de la música vallenata y de su cultura, es seguir en ese camino de interesarse por estas manifestaciones, y con esto poder lograr tener mayor espacio para integrarse a la historia, más allá de ese componente que se le atribuye, como fuente de inspiración, como subordinada al hombre, y lograr, no solo a partir de la utilización del cuerpo como un elemento fundamental para tener más seguidores de la música, tener un papel determinante en la cultura.

Como menciona Judith Butler, el género no debería ser considerado una identidad que sea estable o “un sitio donde se funde la capacidad de acción y de donde surjan distintos actos, sino más bien, como una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una *reiteración estilizada de actos*” (2007, p.273). Traigo esta cita, para que se entienda que la mujer, mediante esta inclusión que está teniendo dentro de la música y la cultura vallenata, por medio de este interés y esta reiteración estilizada de actos de las que habla Butler, pueda con el tiempo ser parte de la historia del vallenato, e integrarse a todas las manifestaciones como una figura importante en la música.

Conclusiones

En todo este camino buscando entender la manera en que se ha construido ideológicamente la música vallenata, el entender a qué refiere el sentimiento vallenato al que todos aluden, o el poder hacer una separación entre juglar y compositor, no podía dejarse a un lado el papel de la mujer como una representante también de esa historia que ha tenido esta cultura.

Por esto, la decisión de este trabajo de grado fue dar un espacio importante a la mujer, para entender dónde se le ha situado a lo largo de los años, y ver cómo el contexto en que se ha encontrado no ha sido el más favorable para hacer parte de manifestaciones musicales como el vallenato.

El interés por entender el papel de la mujer parte del hecho de que en todas las preguntas que me hice para comenzar con este trabajo referían simplemente a una figura masculina, y debido a eso, autores como Bourdieu fueron muy importantes para comprender que los espacios, no solamente dentro de la música vallenata, sino en muchas otras culturas, ha sido así durante la historia, y de esta manera se fueron construyendo las diferentes sociedades.

Aunque en algunos trabajos que revisé se busca exaltar la mujer como compositora de vallenato en el siglo XX, algo que es muy importante, la historia las ha silenciado por completo, entendiendo que, si solamente tomamos un periodo desde la década de 1960 hasta la década de los 2000, solo encontramos una figura mujer importante dentro de la música vallenata: Patricia Teherán.

No hay manera cambiar los hechos de la historia, pero sí de la manera en que se resignifican todas esas figuras que fueron dejadas a un lado en la música vallenata, y hacer lo posible para que se siga manteniendo con fuerza esa inclusión de la mujer dentro de las

manifestaciones musicales en el mundo, pero sobre todo, se intenté mejorar la visión que se tiene de la mujer en la música vallenata, que deje de ser un objeto sexual al servicio del hombre, y que tenga voz en todos los cambios que se den dentro de la cultura.

Figuras como Consuelo Araújo son un gran ejemplo para entender de qué manera se puede contribuir a una cultura sin hacer necesariamente parte activa del hecho musical. Otras formas, como entender la historia y tratar de aportar en los vacíos que aún existen sobre la música vallenata es una tarea que desde lo femenino también nos puede dar grandes aportes, y hablo sobre lo femenino porque se pueden dar distintas miradas de un lado y el otro, pero finalmente lo que interesa es la contribución que se hace a la historia de la música y de la cultura vallenata.

Para la autora Lugones (2011) el género se debe analizar desde varios factores, como: raza, capitalismo, poder, heteronormatividad). A lo largo de este capítulo se analizó la manera en la que los comportamientos de hombres y mujeres han estado determinados una historia social, que refuerza Bourdieu, y es cómo los hombres a lo largo de la historia han estado situados en el papel del trabajo y la mujer en la casa. El capitalismo opera en esta misma medida: el hombre es el sustento del hogar. La cuestión de la raza, para el autor, no es un punto determinante de la inclusión o no de la mujer dentro de la música vallenata. Si la cuestión de raza fuera un problema para hombres como para mujeres, Alejandro Durán no se hubiera coronado rey vallenato; Israel Romero no hubiera podido ser parte de una de las agrupaciones más prestigiosas de la música vallenata; Patricia Teherán no hubiera tenido cabida dentro de la música; así mismo como otras mujeres que actualmente participan activamente en la música.

Finalmente, puedo afirmar que la mujer ha sido la figura más importante en toda la construcción ideológica que se ha hecho sobre la música y la cultura vallenata: primero, por lo que muchos apelan y dicen, la mujer ha sido durante la historia la fuente de inspiración de los hombres

en la música vallenata; pero segundo y no menos importante, en toda la búsqueda por la historia del vallenato, sin una figura como la de Consuelo Araújo, no hubiera sido posible una construcción histórica sobre lo que hoy conocemos como vallenato. Una separación de aires y la consolidación de un festival que permitió una diferencia con los otros, que permitió un sentir identitario con muchas regiones y que muchas personas pudieran saber de esta cultura. Si quitamos la figura de Consuelo, sería difícil saber qué curso hubiera tomado la historia. Sin el libro *Vallenatología* (1973), a pesar de su poca rigurosidad académica, tal vez muy pocos se hubieran interesado en saber de estas manifestaciones musicales a través del acordeón, y es el gran aporte que realiza una mujer.

CONCLUSIONES

Es difícil concluir este recorrido que me deja lleno de satisfacción, no solo por la culminación de un proceso arduo de trabajo investigativo, sino por el hecho de aprender más acerca de una cultura con la que he estado en contacto durante toda mi vida.

Como se mencionó en la introducción, este trabajo pasó por una serie de cambios mientras transcurría el tiempo y aprendía nuevas cosas en el proceso. Lo primero que logré entender fue que en mi cabeza tenía un objeto idealizado que quería exaltar, hasta que finalmente este objeto se convierte en relaciones intersubjetivas que van tomando forma con la idea de una cultura que consolida lo que llamo a lo largo de todo el trabajo “el sentimiento vallenato”.

Para lograr construir y conceptualizar el sentimiento vallenato era sumamente necesario realizar una reconstrucción histórica de la consolidación de esta cultura. Llegué al campo sin entender finalmente cómo iba a abordar algo tan subjetivo como el sentimiento. Parto de la hipótesis de que el sentimiento es algo tan abierto que sería difícil poder restringirlo plenamente a

una música, a una construcción ideológica. De alguna manera hay una asociación del sentimiento con la idea purista de una música a la que se atribuye siglos de historia.

A partir de estas ideas logro formular preguntas que me llevan finalmente a entender a qué nos referimos con el sentimiento vallenato.

Para poder llegar al punto central que es el sentimiento, se hace un primer hallazgo dentro de este trabajo, entendiendo las disputas a las que se ha hecho referencia a lo largo de la historia de la música de acordeón, logré encontrar una en especial, que se niega rotundamente por algunos conocedores de la música, como Marina Quintero, Tomás Darío Gutiérrez, quienes piensan que no debería haber ningún resentimiento hacia el hecho de que Valledupar se haya consolidado el centro de la música vallenata, y es la disputa Valledupar – Villanueva. No estaba dentro de los planes encontrar información sobre esto, pero el campo arrojó una tensión territorial sobre la música vallenata. Juan Celedón y Tomás Darío Gutiérrez, ambos historiadores de la música vallenata, tienen distintas posturas sobre su origen y desarrollo. Entendemos que finalmente esta disputa está lejos de resolverse, pero es importante plantearla para despertar el interés sobre esta temática en futuras investigaciones.

Lo que interesa de esto, es que, aunque entran en disputa estos dos territorios pertenecientes a distintos departamentos, se consolida el vallenato sobre un territorio denominado el Valle del Cacique Upar. A partir de aquí, todas las manifestaciones de música de acordeón que atraviesen este territorio serán denominadas bajo la categoría de valle-nato (es decir nativo del valle de Upar)

Hasta este punto, lo que se concluye es que Valledupar tomó poder sobre la idea de construir una cultura, que no es algo que no se haya dicho en múltiples trabajos investigativos,

simplemente, dentro de este trabajo se comienza a entender de qué manera esta invención de una tradición, que referimos en los dos primeros capítulos, y la idea de un nacionalismo, construyen un sentido identitario, que empieza a definir de dónde proviene el sentimiento vallenato.

Para permitirnos entender el sentimiento debíamos necesariamente comprender la construcción ideológica de la música vallenata, y para entender esta era más necesario aún ver de qué manera el poder situado en Valledupar busca crear un sentido de alteridad con los otros territorios que podían tomar esta música como propia, como lo es el caso de la música de acordeón de La Sabana (Córdoba y Sucre). Las élites valduparenses, con figuras tan importantes como Gabriel García Márquez, Alfonso López Michelsen, Consuelo Araújo y Rafael Escalona, debían con rapidez construir toda una historia que les permitiera ir un paso más adelante de los otros.

Es cuando comienzan a aparecer las figuras de los músicos de acordeón, que los podríamos ubicar en gran parte del territorio del Caribe colombiano. Empiezan entonces a aparecer historias de estos acordeoneros, y a resonar una idea del juglar vallenato en la década de 1950. Lo que hace esta asociación del juglar vallenato al juglar del medioevo comenzar a reforzar una historia de muchos años a la música de acordeón, algo que se ha refutado ya en distintas investigaciones mencionadas en el capítulo II.

Pero no nos podemos desviar de la idea principal: el sentimiento. Finalmente el sentimiento vallenato está inmerso en cada situación que he mencionado hasta el momento: la construcción ideológica que crea unos elementos identitarios que logran insertarse en el sentido común de las personas para de esta manera crear una cultura y atribuirle muchos años de historia; las disputas territoriales que logran traer también elementos de conexión entre las formas de hacer y sentir la música de acordeón; la creación de un mito que permite a las personas creer una historia

y hacerla parte de su vida. En cada una de estas situaciones, las personas comienzan a construir un amor por su historia y por su música.

El juglar entonces aparece como ese héroe que contribuye en la divulgación de la música y la cultura, o de esta manera se lo ha entendido a lo largo de la historia en la música vallenata. Ese contador de historias que siente un amor inmenso por ese instrumento (el acordeón) que por casualidad llegó a los territorios del Caribe, y se ha quedado hasta el día de hoy.

El juglar construye historias, va de un pueblo a otro, está de parranda en parranda, divierte a las personas, lo que lo comienza a ubicarlo como un representante principal de lo que es el sentimiento vallenato. Las vivencias que nos han contado históricamente de los juglares es lo que nos emociona, las historias de las canciones a las que tenemos acceso desde hace más de setenta años nos inspiran, con muchas de estas nos podemos sentir identificados, nos apropiamos de toda la historia.

El sentimiento vallenato va más allá de su música, y lo mencioné durante el primer capítulo, está determinado por las historias que conocemos, por las letras que nos transportan a otros lugares.

Es difícil definir algo que no puedes ver, pero enfrentarse en un campo donde las personas que han convivido toda su vida en una cultura creen cada una de las historias que han sido contadas a lo largo de los años, e incluso han construido sus propias historias, te lleva a un plano distinto. Escuchar hablar a un vallenato (desde este momento comienzo a llamar vallenato a todos los que comparten el amor por la historia de esta música), es el reflejo del sentimiento.

Pensé que cada una de las respuestas de investigadores, compositores, y personas cercanas a la música vallenata, iba a ser diferente cuando preguntara sobre el sentimiento vallenato,

pero absolutamente todas referían a lo mismo. Una increíble conexión, que, aún personas que probablemente nunca en su vida hayan compartido, tienen. Es de lo que habla Anderson en sus comunidades imaginadas, Hobsbawm en su invención de la tradición, o a lo que refiere Martín-Barbero sobre el nacionalismo en su libro.

El sentimiento se expresa de múltiples maneras, en conversaciones con personas en tiendas, taxis u otros espacios, se percibe su amor por la música igual que cada persona que logró entrevistar. Ya no es un asunto de conocer plenamente la historia, es una construcción cultural que determina una identidad al pasar de los años. Probablemente muchas de las personas no sepan de dónde viene ese amor por la música, pero se percibe ese sentimiento compartido.

En mi caso, que no pertenezco a esa región del país donde se construye la cultura vallenata, he convivido en un espacio donde aprendí desde un interés particular, guiado por los gustos de mis padres, acerca de esta cultura, y creo que el conocimiento sobre esa cultura y el convivir con la música a diario permite que, aunque no estés rodeado plenamente de ese entorno cultural haya podido identificarme con este.

Hasta aquí hemos concluido lo que es el sentimiento vallenato: sentir la música, vivirla. Y hemos hablado de una figura involucrada en esto: el juglar. La idea del hombre enamorado permite plasmar ese sentimiento en papel, en la música misma. Como diría la canción “Fortuna y desdicha”, del reconocido compositor vallenato Sergio Moya Molina:

Que fortuna la del hombre enamorado
Cuando vive apasionado de un amor correspondido
Es dichoso entre amigos y parrandas
Tiene música en el alma y alegría en el corazón
Vive momentos de gran emoción
Que no se pueden echar al olvido
Porque se quedan del alma prendidos
Y el sentimiento se vuelve canción

La música, como lo expresa Moya en su canción, y como lo refieren todos los compositores entrevistados, está en el alma: “el sentimiento se vuelve canción”. Y este sentimiento proviene de la figura que podría ser quizás la más importante en la historia de la música vallenata, por ser la fuente de inspiración de juglares y compositores: la mujer. La transformación de los discursos narrativos tiene un componente que nunca deja de estar: el amor. Y como el enamorado, por cultura, por esa dominación masculina de la que habla Bourdieu y que podemos asociar a la música vallenata, es el hombre, la mujer sirve como una musa que está al servicio de la música como un objeto.

Algo que se mencionó durante el trabajo fue lo que un entrevistado comentó sobre la pérdida de sentimiento. Durante el primer capítulo se trata de construir ese concepto de sentimiento, con una aprobación por parte de este autor, que parte del amor por la música. Pero es importante hacer crítica de esto, y entender que el sentimiento, como la música paralelamente a la cultura, se transforma; no podemos hablar de un mismo sentimiento situándonos hace 60 años, que en la actualidad. Se debe analizar la manera en que es percibida la música en la actualidad por quienes están dentro de las nuevas lógicas del vallenato. El sentimiento vallenato se convierte en algo compartido por muchos, pero a la vez es un problema para explicar a alguien más de qué se trata, y por eso durante este trabajo se espera haber aclarado de qué se habla cuando se menciona el “sentimiento vallenato”. Esta definición podría ser aplicable a otras músicas, que probablemente usan un término diferente al de sentimiento, pero en el fondo intentan explicar lo mismo.

Entender cómo interactúa el sentimiento con las figuras de juglar y compositor era uno de los objetivos principales dentro de este trabajo, y para lograrlo primero se determinó a qué nos íbamos a referir cuando hablábamos de juglar vallenato. Esto llevó a plantear una nueva

conceptualización de juglar en la música vallenata, entendiendo la asociación que se ha hecho con el juglar del medioevo, para finalmente encontrar que no solo es aquel músico que toca acordeón. Pero con este concepto surgieron nuevas preguntas para abordar al compositor, porque el juglar también compone, entonces ¿si es juglar ya no es compositor, o si es compositor ya no es juglar? Algo que me dejaba totalmente confundido. Por lo que preferí tomar las categorías de compositor – intérprete y compositor no intérprete para poder finalmente hacer un análisis de las diferencias de ambos actores en la música vallenata, y entender la transformación de su discurso, siempre entendiendo que, todo estaba determinado por su conexión con el sentimiento vallenato.

El hombre vallenato en todas las historias es el hombre enamorado, el que le canta a una mujer, le compone, hace cualquier cosa por conquistarla, aquí se incluyen todos los compositores. Por lo que no puede separar compositores tanto intérpretes como no intérpretes de la idea de sentimiento. Las historias de amor salen de lo más profundo de sus sentimientos, o por lo menos eso es lo que el campo nos dice.

Pero lo que finalmente podemos encontrar es que estos discursos narrativos a través de las canciones de todos los compositores están determinados por esos espacios sociales en que se encuentran. Las historias que se construyen dentro de las canciones terminan siendo el reflejo de las vivencias, y aquellos que conviven con el sentimiento vallenato son finalmente personas que actúan en un entorno culturalmente establecido. Lo que quiero decir con esto es que, la cultura determina esa fuente de inspiración que termina siendo la mujer, en un entorno de alta dominación masculina, llevando a que el sentimiento se encuentre plenamente asociado no tanto a un sentir de lo más profundo del corazón de cada intérprete, si no a hechos culturales establecidos con la historia: hombre enamorado, mujeriego, bebedor; mujer como dueña del hogar, fuente de inspiración.

Podemos notar cómo las fuentes de inspiración no vienen de lo más profundo del ser de cada compositor en el capítulo II, cuando hablamos de la gran influencia de una música como la Ranchera en la música vallenata, y en compositores vallenatos. Así entonces, podríamos hasta decir que el sentimiento vallenato no es vallenato si no un sentimiento de ranchera, o mexicano. Que no es precisamente el caso, pero es importante apuntar, para saber que son muchos los factores que determinan la inspiración del compositor vallenato.

Lo que sí es un hecho es que el sentimiento está, y por eso hemos logrado definirlo, y debido a esto cada vez que escucho un vallenato logro entrar en una conexión distinta con la música, que tal vez estuvo antes pero no era consciente. Puede que muchos de los entrevistados u otras personas con quienes compartí durante este trabajo no sean conscientes de cuán impregnado tienen ese amor por la música vallenata, pero no significa que ese sentir no esté, ya que se nota en cada palabra que expresan.

Recuerdo claramente las palabras de uno de los entrevistados, que mencionaba que el vallenato es el sentimiento de una región, donde se expresan los afectos hacia la vida, el amor, la naturaleza, lo que se tiene en los tejidos del alma, lo que te golpea. En palabras es más complejo poder descifrarlo, pero debe leerse esto con un gran entusiasmo, que es el que reflejan los vallenatos.

Volviendo a la mujer como fuente de inspiración, se hacía importante entender su papel dentro de la música además de ser la musa de los hombres. Están dentro del sentimiento vallenato, pero como el objeto a quien se le canta, que no puede participar activamente de la parranda porque no estaba bien visto.

Surgió la idea de dedicar un capítulo a la figura de la mujer dentro de todo este trabajo, debido a que, durante la investigación, hablando de juglares, compositores y sentimiento entraba la mujer solamente plasmada en las canciones, en las historias de amor, pero contada por hombres. Lo que me llevaba a cuestionarme sobre el hecho de que durante todo el siglo XX solo hay tres nombres que realmente han resonado en la música vallenata, y uno de esos nombres no hace parte del hecho musical como tal, que es Consuelo Araújo, pero que es una figura determinante de toda la consolidación del vallenato como música y como cultura. Los otros dos nombres son Rita Fernández y Patricia Teherán. La primera, compositora de una de las canciones más reconocidas del Binomio de Oro, titulada “Sombra Perdida”; y la segunda, una cantante destacada en la década de 1990, pero que falleció muy joven.

Encuentro entonces una idea defendida por algunos, del poco interés que tenía la mujer en hacer parte de la música, y eso me cuestiona sobre cómo se aprueba el hecho social del machismo en la sociedad, aunque nos estemos refiriendo a varias décadas atrás. La mujer, dentro de la dominación masculina de la época, y el contexto cultural en que se encontraban no tenía voz, no podían expresar abiertamente sus opiniones. No se trata de un asunto de interesarse o no simplemente, es el miedo de atreverse a hacer parte de un entorno establecido culturalmente para hombres.

¿Cómo iban a estar las mujeres en las galleras? No era bien visto; ¿Por qué iban a estar en una parranda bebiendo con los hombres?, su lugar era la cocina, apartarse de los chistes vulgares que se hacían en las parrandas. Interesarse en ocupar estos lugares era tener el rechazo de toda una sociedad.

El por qué algunas pueden entrar en este mundo dominado por los hombres, se explica en el capítulo III en los casos de Araújo y Fernández, y un rompimiento a la jerarquía que se

empieza a dar con Teherán. Araújo tiene el apoyo de una familia con poder, la validación de su labor como periodista, teniendo amplio conocimiento de la cultura, y no puede ocultarse el hecho de que Consuelo fue reconocida como “de Molina” antes de ser Consuelo Araújo, la reconocida conoecedora de la música vallenata. Su posición inicial en el mundo de la cultura vallenata y su círculo de amistades dependió en un principio de su esposo. Fernández de familia acomodada, pianista, tiene la posibilidad de entrar con una canción en la década de 1980. Y finalmente Teherán, que es el comienzo de lo que a lo largo del tercer capítulo se denomina un feminismo descolonial, donde no se pretende una superioridad frente al hombre, sino ocupar espacios al mismo nivel de este, y es lo que sucede con la cantante. Aunque hay que aclarar el hecho de que en gran parte de sus canciones la mujer ocupa un papel de amante, continuando con la idea de Bourdieu que se trabajó en el capítulo III sobre la manera en cómo actúa la dominación masculina. Teherán ocupa un espacio en la música, pero su música es el reflejo del papel que ocupa la mujer en la cultura vallenata.

Apenas en la actualidad comienza a notarse la fuerza está tomando la figura femenina dentro del vallenato, aunque se está intentando dar un reflejo de “liberación” femenina, pasa exactamente lo que menciona Bourdieu y se trabajó en el tercer capítulo, y es la utilización del cuerpo. Las cantantes y acordeoneras en la actualidad ponen mucho acento en la imagen, en el cuerpo. No podría afirmar con qué intención lo hacen, pero la imagen se convierte en un pilar fundamental del éxito femenino en la actualidad, y hay que comenzar a analizar qué giro irá dando esto. Como diría Bourdieu, este cuerpo femenino se convierte en un componente de conveniencia para la mujer, ya que lleva consigo un “poder de atracción y de seducción conocida y reconocida por todos”.

Para culminar, puedo afirmar que la mujer ha sido la figura más representativa e importante a lo largo de la construcción ideológica de la música y la cultura vallenata, y ha permitido construir también la idea de sentimiento a través de las canciones de todos los compositores de la historia de la música vallenata: la mujer hace siempre parte de las canciones.

Como fuente de inspiración, musa de los hombres, ha permitido la construcción de historias de amor y vivencias que se plasman en gran parte de las canciones vallenatas, lo que hace que sean un componente fundamental en la idea del sentimiento.

Pero si nos situamos históricamente, el primer libro que hace una recopilación histórica de la música vallenata es "*Vallenatología*" (1973), escrito por una mujer con un alto poder simbólico. Sin la intervención de Consuelo Araújo no hubiera sido posible, de la manera en que lo fue, una construcción histórica sobre lo que hoy conocemos como vallenato. La separación de aires que los diferenciara con otros y la creación del primer festival vallenato. Si quitamos la figura de Consuelo no podríamos saber qué curso hubiera tomado la historia, y si quitamos a la mujer como fuente de inspiración, ¿qué sería del sentimiento vallenato?

Aún quedan muchos vacíos sobre las disputas que existen aún en la música de acordeón del Caribe colombiano, que conlleva a un extenso trabajo investigativo que permita entender de qué manera se concibe en la actualidad el vallenato, y las diferentes manifestaciones musicales a través del acordeón. Además, algo que por tiempos no se logró en este trabajo fue tomar la figura del poeta en el vallenato: el compositor poeta. Queda en deuda un trabajo donde se pueda asociar la idea de la poesía en la música vallenata desde el compositor. En referencia al tema del papel de la mujer, creo que aún hay mucho por trabajar. Algo que no logré ampliar mucho fue la actualidad de la mujer, y cómo se percibe el cuerpo como un elemento fundamental actualmente para la promoción y la llegada a un mayor público.

Otro tema que queda para futuros trabajos, asociando la idea de sentimiento vallenato a la actualidad, es ver de qué manera es percibido el vallenato actual. Se habla en estos momentos de un vallenato “Yuca” y un vallenato “Salchipapa”, una conexión desde lo gastronómico, donde se pretende hacer paralelo a algo se consume hace muchos años y está dentro de la cultura, en este caso la Yuca, con el vallenato “tradicional”; y la Salchipapa con el vallenato actual, porque es una comida rápida, momentánea. ¿Cómo con este símil que se realiza hoy en día entre el vallenato de hace más de 50 años y el actual, podríamos establecer una nueva conexión de sentimiento vallenato? ¿De qué manera se percibe ese sentimiento en esas canciones pasajeras? Este sería un punto de partida para entender las transformaciones sociales a través del llamado “sentimiento vallenato”.

Lo importante es entender que este es un trabajo que seguirá en proceso y no se dará por terminado aquí, ya que aún falta entender desde otras perspectivas temas tratados a lo largo de los capítulos.

Creo que la luna y el sol salieron al mismo tiempo

Cuando la música de acordeón se metió en mi alma

Me fue robando la vida misma con cada verso

Y un pedacito del corazón con cada parranda

(Jacinto Leonardi Vega)

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (2009). Sobre el carácter fetichista de la música. *Disonancias/Introducción a la sociología de la música*. Ediciones AKAL. Traducción de Gabriel Menéndez Torrellas. Recuperado de URL: <https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=171>
- Alejos, J. (2006). Identidad y alteridad en Bajtín. *Acta Poética* 27, primavera. Universidad Nacional Autónoma de México. pp. 45 – 61.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica. México.
- Aponte, M. (2011). *La historia del vallenato: discursos hegemónicos y disidentes*. [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Javeriana.
- Araújo, C. (1973). *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Araújo, C. (1998). *Escalona: el hombre y el mito*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Araujo, C. (2002). *Trilogía vallenata*, Bogotá: Ministerio de cultura.
- Armijo, I, et al. (2021). *Manual de metodología de Investigación*. Universidad del Desarrollo. Facultad de Psicología.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Primera edición en español. Siglo veintiuno editores, s.a. de c.v. México.
- Barrera, W. (2023). *La participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato*. [Tesis de maestría]. Corporación Universitaria Minuto de Dios.

- Bauman, Z. (1999). *Identidad. Conversaciones con Benedetto Vecchi*. (Traducción de D. Sarasola, trad.). Editorial Losada.
- Bauman, Z. (2005). *Identidad, conversaciones con Benedetto Vecchi*, traducido por D. Sarasola. Editorial digital MANDIUS.
- Bermúdez, E. (2004). ¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica. ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE, vol. IX, N° 9, 21 gráficas. Bogotá D. C. Universidad Nacional de Colombia. págs. 9-62.
- Bermúdez, E. (2006). *El Caribe en la nación colombiana*. Cátedra anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado, Ed. Alberto Abello Vives, Bogotá: Museo Nacional de Colombia/Observatorio del Caribe Colombiano. pp. 476-516
- Bermúdez, E. (2009). *Jacques Gilard y la música popular colombiana*. Carabela. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilen, 93, pp. 14-40.
- Blanco, D. (2000). *Creaciones, dinámicas y contradicciones del vallenato*. [Tesis de pregrado]. Universidad de los Andes.
- Blanco, D. (2009). De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña. En: *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, Vol. 23 No 40, pp. 102-128.
- Blanco, D. (2013). El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, vol. 28, núm. 45. pp. 180-211. Universidad de Antioquia.

- Blanco, D. (2018). *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Identidad y cultura continental*. Editorial Universidad de Antioquia. Primera edición. Medellín, Colombia.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. México: Grupo Santillana de Ediciones, S.A. Traducción de M. del Carmen Ruiz de Elvira. Bourdieu, P. *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama. Traducción de Joaquín Taborda.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Ediciones Paidós Ibérica S.A. Traducción: Antonia Muñoz.
- Castaño, L. (2015). *La música para acordeón de David del Puerto. La relación intérprete-compositor*. [Tesis doctoral]. Universidad de Extremadura.
- Castillo, A. (2021). El acordeón en las letras del Caribe Colombiano. Revista El Malpensante. Edición 205 (especial vallenato). Recuperado de: <https://elmalpensante.com/articulo/4142/el-acordeon-en-las-letras-del-caribe-colombiano>
- Celedón, J. (2023). *Villanueva Grande*. ISBN 978-958-49-9103-4
- Donado, J. (2022). Patricia Teherán: recordando a la artista, la madre y la leyenda. Radio Nacional de Colombia, RTVC. Recuperado de: <https://www.radionacional.co/musica/artistas-colombianos/patricia-teheran-artista-madre-y-leyenda>
- Durán, A. (2016). *Canta-autoras de música vallenata: explorando el cuerpo femenino desde lo femenino en un universo masculino*. [Tesis de maestría]. Universidad del Norte.
- El Espectador. (2021, septiembre). Veinte años sin Consuelo Araújo Noguera, “La Cacica”. Redacción Colombia +20. Recuperado de URL: <https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/veinte-anos-sin-consuelo-araujo-noguera-la-cacica/>

El Pílon. (2024, enero). Para aprender: Así nació Valledupar, la capital mundial del vallenato.

Recuperado de URL: <https://elpilon.com.co/para-aprender-asi-nacio-valledupar-la-ciudad-de-los-reyes-del-valle-de-upar/>

El Pílon. Entendimos por qué Valledupar es la capital del vallenato. (2018). Entendimos por qué

Valledupar es la capital del vallenato. Entretenimiento. Recuperado de: <https://elpilon.com.co/entendimos-por-que-valledupar-es-la-capital-del-vallenato/>

El Tiempo. (2005, noviembre). La dinastía de los Araújo. Unidad de Reportajes. Recuperado de

URL: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1835255>

Escrivá, F. (2023). Paisajes sonoros, cultura islámica y alteridad en el contexto ibérico del siglo

XVI. Universidad Internacional de Valencia.

Figuroa, J. (2007). *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el caribe colombiano*.

[Tesis para obtener el título de Doctor en Filosofía]. Universidad de Georgetown
Volumen 1.

Fonseca, C. (2010). Estrategias discursivas que construyen estereotipos de género en la música de

acordeón: tópicos y patrones lexicogramaticales. En *De Alicia adorada a Carito. Memorias discursivas sobre la modernidad en el Caribe Colombiano*. Editora Guadalupe S.A. Universidad de Cartagena.

Frith, S. (2003). Música e identidad. En Hall, Stuart; Gay, Paul (Comp.): *Cuestiones de identidad*

cultural (pp. 181-213). Amorrortu: Buenos Aires.

García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

Editorial Grijalbo, S.A. de C.V. México, D.F.

- Gilard, J. (2004). Literatura colombiana, 1940. Un texto precursor de Bruges Carmona. Caravelle. Núm. 82, p. 225-250. Toulouse. Recuperado de URL: https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2004_num_82_1_1471
- Gutiérrez, T. (1992). *Cultura vallenata: origen, teoría y pruebas*, Bogotá: Plaza y Janés.
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (2002). *La invención de la tradición*. Editorial Crítica, S.L. Barcelona.
- Hoggart, R. (2013) [1957]. *La cultura obrera en la sociedad de masas. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires. Traducido por: Julieta Barba y Silvia Jawerbaum.*
- Jáuregui, D. (2024). Gabriel García Márquez: Vida y obra del maestro del Realismo Mágico. Señal Colombia RTVC. Recuperado de URL: <https://www.senalcolombia.tv/cultura/gabriel-garcia-marquez-realismo-magico-obra-biografia>
- Llerena, R. (1985). *Memoria cultural en el vallenato. Un modelo de textualidad en la canción folklórica colombiana*, Medellín: Universidad de Antioquia.
- López, D. (2024). Mujeres en el vallenato, de inspiración de juglares a protagonistas y reinas del festival. Quinto capítulo de la serie documental “Vallenato, un canto contado” de El Tiempo.
- López, R. & Deslauriers, J. (2011) *La entrevista cualitativa como técnica para la investigación en Trabajo Social*.
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. La manzana de la discordia Vol. 6 Núm. 2 pp. 105-117.

- Mançano, B. (2008). *Sobre la tipología de los territorios*. San Pedro, Paraguay. Traducción: María Franci Álvarez. Universidad Nacional de Córdoba.
- Martín, J. (1984). *La Península en la Edad Media*. Tercera edición: Editorial Teide – Barcelona.
- Martín-Barbero, J. (1998). *De los medios a las mediaciones*. Convenio Andrés Bello. Santa Fe de Bogotá.
- Martínez, L. (2021). Muerte y legado de Patricia Teherán, más allá de “Tarde lo conocí”. *El Tiempo*. Recuperado de URL: <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/muerte-y-legado-de-patricia-teheran-mas-alla-de-tarde-lo-conoci-561404>
- Medina, A. (2018). ¿Qué es la vallenatología? Portal Vallenato. Recuperado de URL: <https://portalvallenato.net/2018/04/18/que-es-la-vallenatologia/>
- Méndez, N. (2010). *De los juglares a la nueva ola del vallenato. Un acercamiento a los cambios generacionales del folclor* [Trabajo de grado para optar al título de comunicador social]. Pontificia Universidad Javeriana.
- Mendoza, L. (2019). Los pasos del juglar más célebre de Colombia. *El Tiempo*. Recuperado de URL: <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/cronologia-los-pasos-de-alejoduran-323384>
- Monsiváis, C. (2006). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Editorial Anagrama. Barcelona.
- National Geographic. (2023, mayo). Juglares: la vida del artista medieval. Recuperado de: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/juglares-vida-aventurera-artista-medieval_19486E

- Nieto, M. (2004). La Comprensión del Nuevo Mundo: Geografía e Historia Natural en el siglo XVI. En Bonnett, D. y Castañeda, F. (eds.). *El Nuevo Mundo: Problemas y debates*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Nieves, J. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*. Bogotá, Convenio Andrés Bello, Observatorio del Caribe colombiano.
- Nieves, J. (2009). Tradición vs mercado en la música del Caribe colombiano. En *Música y sociedad en Colombia*. Ed. Mauricio Pardo. Colección de textos de Ciencias Humanas, editorial Universidad del Rosario. pp. 155 – 170.
- Ochoa, A. (2006). El canon vallenato: un proyecto político entre el sonido y la letra. En *Revista Iberoamericana* 72, núm. 217. pp. 901–17.
- Ong, Walter. (1987). *Oralidad y escritura : tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Oñate, J. (2003), *El ABC del vallenato*. Bogotá: Editorial Taurus.
- Pardo, A. (1975). Edmund de Chasca, el arte juglaresco en el “Cantar de Mio Cid”. *Thesaurus*, XXX, Instituto Caro y Cuervo de Colombia, pp. 365 – 371.
- Polo, L. (2021). Muerte y legado de Patricia Teherán, más allá de “Tarde lo conocí”. *El Tiempo*. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/muerte-y-legado-de-patricia-teheran-mas-alla-de-tarde-lo-conoci-561404>
- Posada, C. (1985), *Canción vallenata y tradición oral*. Universidad de Antioquia.
- Posada, C. (2002), *Canción Vallenata: entre la tradición y los intereses comerciales*, Estudios de literatura colombiana: Universidad de Antioquia.

- Quintero, M. (2009). *Gustavo Gutiérrez Cabello, el poeta de la añoranza*. Medellín, Colombia. Segunda Edición: Universidad Cooperativa de Colombia.
- Quintero, M. (2018), *Juglares y Trovadores del Caribe colombiano*, Facultad de Educación Universidad de Antioquia, Editorial Aula Abierta.
- Quintero, M. & Jiménez, R. (2001). *Gustavo Gutiérrez Cabello, el poeta de la añoranza*. Medellín, Colombia. Primera Edición: Imprenta Universidad de Antioquia.
- Quiroz, C. (1983), *Vallenato: hombre y canto*. Bogotá: Ícaro Editores.
- Ramírez, L. (2023). Los juglares vallenatos. Diario El Pílon. Música y Folclor. Recuperado de URL: <https://panoramacultural.com.co/musica-y-folclor/4542/los-juglares-vallenatos>
- Restrepo, E. & Rojas, A, (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca. Primera edición.
- Rico, S. (2019). *Mujer y Vallenato*. [Tesis de pregrado]. Universidad Pedagógica Nacional.
- Rincón, J. (2013). Territorio, territorialidad y multiterritorialidad: aproximaciones conceptuales. *Aquelarre: Revista del Centro Cultural Universitario* 12/23 (2013): pp. 181-192.
- Rodríguez, L. (2019). *Cantando narramos, cantando recordamos, cantando resistimos*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana].
- Ruiz de la presa, J. (2005). *Alteridad: un recorrido filosófico*. Publidisa, S.A de C.V. Tlaquepaque, Jalisco: Editorial ITESO. Universidad Jesuita de Guadalajara.
- Salinas, B. (2021). Música e identidad: una discusión teórica. En *Educación en Música y Arte en el Territorio*. (pp. 39-71). Sello Editorial IMA.

- Sánchez, A. (2020). "Mitología vallenata" *20 años de estudios sobre el Caribe colombiano*, J. Bonnet Morón y G. Pérez Balbuena, eds., pp. 523-541. Bogotá: Banco de la República.
- Santamaría-Delgado, C. (2014). Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia. *Memoria Y Sociedad*, 13(26), 87–103.
- Torres, B. (2014). *Sentimiento vallenato: permanencia y cambios en el estilo de vida de los jóvenes colombianos de Monterrey, 1990-2014*. [Tesis de maestría]. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Urango, J. (2010). Entre lo narrativo y lo descriptivo, ¿qué predomina en la música de acordeón del Caribe colombiano? En: *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*. Núm. 12 (2010). Universidad del Atlántico.
- Urango, J. (2023). *Versos que cuentan. Narrativas en la música de acordeón del Caribe Colombiano*. Editorial universitaria. Segunda edición. Universidad de Cartagena.
- Urbina, H. (2003), *Lírica vallenata: de Gustavo Gutiérrez a las fusiones modernas*, Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Vásquez, J. (2012). La concepción de hecho social en Durkheim, de la realidad material al mundo de las representaciones colectivas. *Política y sociedad*, Vol. 49, Núm., 2, pp. 331 - 351
- Vega, M. (2005), *Vallenato: cultura y sentimiento*, Colección investigación, U. Cooperativa de Colombia.
- Vila, P. (1996). "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *Revista Transcultural de Música*, Transcultural Music Review2 ISSN: 1967-

0101. Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>.

Wade, P. (2002). *Música, raza y nación, música tropical en Colombia*, traducido por A. G. Henríquez. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe