

**Experimentar el tiempo: órdenes temporales en las canciones vallenatas del caribe colombiano: 1950-1990.**

**EDWIN CORENA PUENTES**

**TUTOR:**

**JAIME BORJA**

**Universidad de Los Andes**

**Facultad de Ciencias Sociales**

**Departamento de historia**

**Maestría en Historia**

**Bogotá D.C., 18 Noviembre de 2013.**

## AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración y el acompañamiento de algunas personas, instituciones y empresas. En primer lugar quiero agradecer el apoyo brindado durante varios años por Satvika. La experiencia de trabajar en esa empresa hace posible que yo este escribiendo estas notas. De ella siempre tendré un recuerdo indeleble. A la Universidad de los Andes, por ofrecerse como espacio académico que brinda todo el respaldo académico e institucional para formar a historiadores capaces de pensar críticamente. Durante la Maestría, siempre estuve orientado por profesores entusiastas que, con sus propuestas teóricas y temáticas distintas, fueron ampliando el rango de mis intereses investigativos a lo largo de estos dos años. En este punto quiere agradecer a Jaime Borja, quien dirigió este trabajo. Desde el primer momento siempre se mostró entusiasta frente a la propuesta de trabajar el tema del vallenato. Si no equivoco el recuerdo, fue él quien me sugirió que explorará más las canciones vallenatas para la investigación. Desde entonces, sus comentarios ayudaron a que este trabajo cada vez fuera más una realidad y no un conjunto de ideas vagas.

Por otro lado, quiero agradecer la compañía y los intercambios de opiniones que tuve con Sebastián Guerra durante los semestres académicos. De esos espacios salieron ideas, opiniones y abordajes metodológicos que me han servido en el proceso de escritura. Así mismo, la compañía de Enna Jiménez siempre alentó a que siguiera investigando. Otros compañeros como Juan, Teófilo y Diego, acompañaron algunas tertulias en las que quedaron ideas sueltas en la cabeza.

Estoy muy agradecido con la familia Corena-De la Rosa, por permitir que compartiera con ellos mi estancia en Bogotá. Hicieron que mis días fueran menos fríos y solitarios. En Barranquilla, siempre tuve personas esperándome. Leonardo Barrios y Julián Lázaro, escucharon con atención lo que le contaba del trabajo y de mis lecturas. Por su parte, Mabel Flórez, me ofreció su apoyo y su cariño en los momentos en los que más lo necesitaba. Solo ella sabe lo agradecido que estoy. Finalmente, en mis padres encontré un apoyo incondicional. En esta última etapa sobre todo. A ellos mi gratitud.

## Tabla de contenido

	Pág.
<b>INTRODUCCIÓN</b>	4
<b>1. FRANCISCO EL HOMBRE, JUGLARES Y COMPOSITORES</b>	17
1.1. Francisco el Hombre: invención y legitimación del vallenato	17
1.2. Los Juglares: ámbitos sociales y culturales	24
1.3. Del juglar al compositor: nuevos tiempos	32
1.4. Entre generaciones	35
<b>2. EL PRESENTIMO EN LAS CANCIONES VALLENATAS</b>	40
2.1 El tiempo y la anécdota	41
2.2 La parranda o una forma de <i>presentismo</i>	47
2.3. Orden social: el reto de no cambiar	53
2.4. El futuro: un tiempo sin seguidores	58
<b>3. EN BUSCA DEL PASADO: ROTURAS, LA HISTORIA MAESTRA DE VIDA Y EL TIEMPO MÍTICO</b>	63
3.1. Las canciones vallenatas o el rastreo de las roturas del tiempo	64
3.2. Volver al pasado: la historia maestra de vida	73
3.3. Tiempo mítico: contemplar el pasado	82
<b>CONCLUSIONES</b>	88
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	90

## INTRODUCCIÓN

### I.

El trabajo que el lector tiene en sus manos parte de una idea sencilla: las relaciones que las sociedades tienen con el tiempo. Pues, como se sabe, toda sociedad tiene unas formas de asumir qué papel deben jugar el pasado, el presente y el futuro dentro las formaciones sociales. La literatura, el arte y el discurso político son espacios perfectos para explorar ese tipo de relaciones. En ocasiones hay sociedades o grupos humanos que le otorgan al futuro el principio central en sus aspiraciones sociales. El futuro se convierte en el tiempo deseado. En tanto que el presente y el pasado se ven como lastres de los que hay que desprenderse.

Un ejemplo de ello lo encontramos a principios del siglo XX. El movimiento artístico llamado “futurista”, expresaba sus desdichas por el presente. En cambio, animaba a la sociedad a volcarse hacía un futuro dominado por las máquinas y la electrónica. Allí estaba la felicidad. El siglo XVIII inaugura esa idea de que en el futuro está la realización del individuo y las sociedades. Desde entonces, los hombres y las mujeres del mundo occidental, en su gran mayoría, buscan obsesivamente eso que se llama: progreso.

La revolución Francesa, con sus discurso de libertad, igualdad y fraternidad, invitaba a cerrar el *antiguo régimen*. En tanto que los representantes de esa revolución inauguraban un calendario nuevo regido no tanto por las fiestas litúrgicas y las conmemoración de los santos, sino por los ritmos de la naturaleza. Uno de ellos era brumario: mes de la bruma. Correspondía al mes de octubre cuando se acercaba el invierno. Otros anunciaban los meses en que llegaba la primavera: floreal. Lo que quiero señalar es que la sociedad francesa de ese momento, decidió expulsar al pasado como referente para dirigirse en el presente y en el futuro. Era una forma de dejar ser pasado al pasado. En el sentido de concebirlo como algo muerto.

Saltando unos siglos hacía atrás, encontramos que en el siglo XVI, lo que opera es otro tipo de orden del tiempo. La sociedad Europea de ese entonces, en tránsito a la modernidad,

quiera escarbar en el pasado para conseguir los modelos de valores y acciones a imitar. Es la forma de un pasado como maestra de vida. En el pasado está todo cuanto debemos tener en el presente. El renacer de lo muerto en la vida que se vive. Solo lo que está detrás de nosotros es válido. Parecen ser las pautas que dirigen.

Al lado de este tiempo como maestra vida, las sociedades también han buscado en el futuro o en el pasado tiempo en los que la vida se vivía sin conflictos de ningún tipo. Jacques Le Goff los ha denominado tiempos míticos. Y son épocas imaginadas y representadas en el arte, la literatura y el pensamiento filosófico como periodos de abundancia o, que se erigen como mundos opuestos al que vivimos.<sup>1</sup>

Las religiones se muestran sensibles frente a este tipo de representaciones. En la religión católica el paraíso se ha convertido en un pacto de fe entre la Iglesia y sus feligreses. Estos últimos, anhelan algún día conocer ese jardín edénico en donde el hombre aún no trabajaba y la desnudez no era vista como un “pecado”. No sobra decir, que la abundancia de poder comer de todo cuanto se viera, también ha sido representada en otras ideas míticas del tiempo. Por ejemplo, el país de la cucaña. Una región imaginada en donde manaba leche de la tierra y en donde comerciantes y artesanos dan todo sin pagar nada. Este era el reino de la abundancia.

Pero las sociedades, además de buscar en el futuro y en el pasado las experiencias para imitar y las expectativas para transitar hacia ellas, también han tenido momentos en que no busca sino mantenerse en el presente. Regresemos al siglo XX. Sí al principio fue futurista. Ya hacía la mitad, el mundo occidental se volvió *presentista*. Es decir, encontró en el presente el único tiempo deseado en el que podía satisfacer sus demandas de equilibrio social. Los jóvenes de la década del sesenta como señala Hobsbawm, vivían divorciados de su pasado. No se acordaban de la época del diluvio. De aquel clima de la guerra de los

---

<sup>1</sup> LE GOFF, Jacques, *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991.

cuarenta que representó para algunos países, destrucción, ocupación del enemigo o liberación del colonialismo.<sup>2</sup>

Francois Hartog, el sismógrafo-historiador que rastrea las rupturas temporales, habla de la emergencia del presente, al menos desde la década del sesenta, como categoría de experiencia que busca anular el pasado. Así mismo afirma que, el futuro cada vez se ve como un tiempo no deseable. Es decir, la sociedad en la que vivimos al menos desde los últimos cuarenta años, ha destruido los mecanismos sociales que hacían posible volver al pasado para traer las experiencias al presente y timonear los tiempos venideros con esos mapas.<sup>3</sup>

Este apresurado recorrido se ha ofrecido como un panorama inicial para que el lector tengo más claro a qué me refiero con la idea que inspiró este trabajo: las relaciones que las sociedades tienen con el tiempo.

## II.

Ahora, la sociedad y el periodo que trabajo en la investigación, es la región caribe entre la década de 1950 y 1990. Y el punto desde donde inició para rastrear las formas en las que grupos sociales organizan su tiempo, es el de las canciones vallenatas. Pues estas se ofrecen como un espacio textual capaz de representar los anhelos y las experiencias. Así como las percepciones que los hombres y las mujeres le dan al tiempo que viven, al que han vivido y al que quieren vivir. Las canciones las entendemos como “simulacros” de la realidad que van dejando constancia de los cambios y las permanencias de las sociedades en las que están inscritas.

Partiendo de lo anterior, mi tesis descansa sobre la idea de que en el caribe colombiano durante el periodo que estudio, se dieron al menos dos formas claras de orden del tiempo.

---

<sup>2</sup> HOBBSWAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Barcelona, 2007, pp.13-15.

<sup>3</sup> HARTOG, François, *Regímenes de historicidad*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, pp.130-141.

La primera *presentista*. Mientras que la segunda configuró un orden del tiempo que encontró en el pasado un registro de maestra de vida y tiempo mítico.

A lo largo de los capítulos argumentaré que estas canciones están construidas por hombres de carne y huesos que desde sus ámbitos sociales y culturales de experiencias representaron los tiempos que ellos y sus grupos cercanos vivían. También insistiré, en que estos sujetos hacedores de canciones, se dividen en dos grupos. La división parte de los choques generacionales.

El primer grupo, corresponde a lo que yo he denominado juglares. Ellos hacen parte de una generación de hombres que tuvieron profundos anclajes al mundo campesino. La mayor parte de estos sujetos sociales fueron analfabetos, pobres e imbuidos en unas relaciones sociales cuyos oficios estaban en las labores campesinas de cultivo, cuidado de ganado y en el de sirvientes en haciendas y fincas. Estos hombres encontraron en la música una práctica desde la que podían narrar sus experiencias cotidianas y exponer sus preocupaciones y actitudes ante la vida. En ellos, hay un marcado desinterés por mirar hacia el futuro. En cambio se sienten a gusto dentro del presente, porque allí pueden seguir viviendo bajo un orden social en el que el compadrazgo, la parranda y la familia extensa se miran como rituales que sustentan todo lo que son como individuos. El futuro se asoma como un tiempo decadente, al que hay que huirle porque hará que las costumbres, sus costumbres tan largas en el tiempo, se perderán.

Por otro lado, se encuentra la generación de compositores. Estos hombres, aunque nacidos en ocasiones cercanos cronológicamente a los primeros, son sujetos que están construyendo sus canciones desde lugares de enunciación distintos. El primer elemento diferenciador es la educación. Si los juglares eran analfabetos en su mayoría, o con un muy bajo nivel de educación formal, estos hombres van a ingresar en su gran mayoría a la universidad. Y llegarán a ser abogados, médicos internistas, agrónomos, veterinarios, entre otras profesiones. La mayor parte de ellos pertenece a ambientes socio-económicos acomodados y vivirán durante la época de estudio o luego por sus trabajos en ciudades como Barranquilla, Medellín, Bogotá y/o Cartagena.

Esta generación brotará en los años sesenta. Y dentro del panorama vallenato se caracterizarán por las formas de composición, pero sobre todo, porque lo que narran en sus canciones ya no son, en muchos casos, la anécdota cotidiana, ni la experiencia campesina. Lo que hay en sus textos cantados son formas de representar un pasado que ellos creen se ha perdido para siempre. Aparecerá en estas canciones, la idea de un tiempo feliz que quedó en el pasado, y la sensación de que ya han ingresado en un tiempo en el que las costumbres, los modos de vida y las formas de organización social han cambiado abruptamente. Es decir, su experiencia de tiempo los lleva a buscar en el pasado un refugio para contemplarlo o para activarlo en el presente como modelo de vida a imitar.

Visto lo anterior, quiero dar paso a una breve reseña del vallenato y a su contexto regional.

### **III.**

La palabra vallenato para designar a una música que tiene el acordeón dentro de sus instrumentos centrales, es en realidad reciente. Algunos comentaristas afirman que fue acuñada en la década del cincuenta, pero se usaba más para retratar a las personas que vivían en Valledupar, las cuales sufrían de un tipo de vitíligo que les dejaban puntos rosados en sus pies y piernas después de bañarse en el río Cesar. Sin embargo, otros afirman que el vallenato, se deriva de la descomposición de la palabra. Valle-nato. Es decir nato o nativo del valle.

Pero en realidad la palabra, que luego se encerró un concepto, es una invención de las elites de Valledupar que se sitúa entre el cincuenta y el sesenta. Y que luego viene a estabilizarse cuando se crea un festival de música vallenata en 1968, que busca establecer esta música como el centro de la identidad local, regional y luego, como se demuestra, nacional. Ese festival sirvió además, para ordenar un discurso alrededor de lo que se debía llamar y no vallenato. Se propuso que lo único designado como tal solo respondía a una forma de ejecutar ciertos aires musicales. A saber: el paseo, el merengue, el son y la puya. Cada uno de ellos, estaba reglado por unas formas de ejecución y unas variantes rítmicas que los organizadores y folcloristas propusieron.



En este proceso de invención del vallenato se armó todo un lenguaje para significar un conjunto de prácticas y acciones que antes no tenían ninguna formalidad discursivas, pues quienes ejercían la música de acordeón, hombres campesinos, poco se preocuparon hasta esa fecha –décadas del cincuenta y sesenta- por designar cada expresión de su música. Fue como en este proceso, al campesino cantador, se le denominó juglar. El nombre era resituado. En verdad los juglares habían vivido y muerto en la Europa medieval. Sin embargo, los folcloristas, intelectuales y políticos inscribieron este nombre.

Así mismo, se habló de gestas para referirse a los encuentros entre acordeoneros en los que cada quien buscaba ganar el aplauso del público mostrando sus habilidades en la digitación. Antes ese encuentro era una piquería, un duelo, una refriega. A las familias que tenían a músicos de varias generaciones se les denominó dinastías. Fue así como se habló de la dinastía de los Zuleta, de los hermanos López o de los Guerra.

Por otro lado, las industrias disqueras jugarían un papel vital. Pronto se convirtieron en el principal medio de difusión de esta música que había estado circunscrita al espacio regional. El vallenato en la década del sesenta empezó a convertirse en la música más grabada, desplazando a la andina. En Medellín, como en Bogotá y Barranquilla, se encontraban las principales disqueras del país. En esta última, se concentraba la industria regional, mientras que en Medellín, se encontraban disqueras relevantes como Sonolux, la cual impulsó fuertemente el consumo cultural de la música de la costa.

El ingreso del vallenato a las industrias del disco cambió por completo la forma en que la música se asumía. Se empieza a dar un nivel de profesionalización. Si los juglares antes iban de cualquier forma a las presentaciones, el ingreso a un estudio de grabación, la portada del disco, así como los contratos en los que se pedía mejorar la apariencia física, se veían ahora como dinámicas propias de los nuevos tiempos del vallenato.

Al lado de ello, estuvieron las remuneraciones económicas. Pues, la música que antes se llamaba acordeón, no valía nada. Los músicos que tocaron en la década del cuarenta y aún en el cincuenta dan cuenta de que su único pago era el ron y un poco de comida. Los músicos eran vistos no como gente, sino como los menos gentes, decía Emiliano Zuleta,

para referirse a su posición social. Así mismo, las letras y las melodías no tenían custodio. Muchos juglares aseguran haber usado melodías y parte de las letras de canciones de colegas durante mucho tiempo. Al menos durante el tiempo en que la música no se vendía.

Un último punto que quiero mencionar es que, la música vallenata hacía parte de un entramado social y cultural que permitió formas de expresar y afirmar el universo de los campesinos. El mapa musical en el que se insertaba la música vallenata era bastante extenso. La base de las canciones vallenatas encuentra sus antecedentes en los cantos de vaquería. Estos eran cantos de vaqueros entonados cuando llevaban el ganado hacía las zonas secas en los periodos de lluvia. Por su parte formas de versificación como la décima y las redondillas que eran usadas por los campesinos para darles formas a sus cantos, hacían parte de versificaciones españolas que por el mismo proceso integración cultural se fueron insertando en los grupos campesinos del caribe colombiano.

El vallenato entonces, si bien aparece como un producto inventado recientemente, tiene unos amarres socio-culturales que veremos con más detenimiento al interior del trabajo. Ahora solo queríamos señalar algunos puntos de apoyo.

#### IV.

Este trabajo quiere dialogar con una disciplina denominada Vallenatología. Que no es más que un grupo de trabajo de origen disciplinar diverso y de calidades muy variables que desde la década del setenta vienen produciendo conocimiento alrededor del vallenato.

Los estudios del vallenato se pueden dividir en tres corrientes. La primera empezó en la década de los setenta, y ha sido nombrada como “canónica”. Esta literatura tiene básicamente tres características. Uno es que fue escrita por personas cercanas al Festival, revistiéndose los textos de un tono autoritario en el que se daba cuenta de lo que debía y no ser considerado vallenato.<sup>4</sup> Otra característica de esos trabajos, es que tratan de legitimar

---

<sup>4</sup> ARAUJO NOGUERA, Consuelo, *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata*, Bogotá, tercer mundo, 1973; GUTIÉRREZ HINOJOSA, Tomás, *Cultura vallenata: origen, teoría y prueba*, Bogotá, Plaza & Janes, 1992 y *Valledupar Música de una historia*, Bogotá, Editorial Grijalbo Ltda, 1996; OÑATE MARTINEZ, Julio, *El ABC del Vallenato*, Bogotá, Editorial Taurus, 2003; CALDERON ARAUJO, Antonio, *El folclor vallenato*, en Primer Foro sobre Folclor Vallenato, Valledupar, enero de 1983.

una identidad vallenata, o más exactamente, intentan configurar una “cultura vallenata”, basada en determinismos geográficos. Finalmente, estos trabajos fueron escritos fuera de toda rigurosidad académica. Abogados, periodistas, médicos y políticos se encuentran dentro de los autores.<sup>5</sup>

La segunda corriente de estudios del vallenato es la biográfica. Aquí han sido los periodistas, valiéndose del género de la crónica, quienes mostraron a “los juglares en su patio”. Se retratan en sus escritos la vida cotidiana de los músicos. Se recogen las historias que existen detrás de las canciones. Así mismo- en algunos trabajos-, se problematizan nociones presentes en la corriente canónica. Esto es, que el vallenato solo es posible dentro de un espacio que se corresponde con el departamento del Cesar.<sup>6</sup>

Finalmente, la tercera corriente de estudios sobre vallenato, es la desarrollada por la academia. En este punto se han dado citas varias disciplinas- antropología, sociología, crítica literaria, historia- las cuales elaboraron análisis más sofisticados a partir del uso de marcos conceptuales y herramientas metodológicas. Con esto, el vallenato ha sido visto como un fenómeno dinamizador de identidad, como un portador de representaciones grupales, o como un foco desde donde se irradia una cultura machista. De otro lado, también se han leído sus canciones como textos culturales que dan cuenta de las prácticas y experiencias de vida de los grupos sociales que se insertan en su música.<sup>7</sup> Por su parte los

---

<sup>5</sup> RADA ORTIZ, Francisco, *Historia de un pueblo acordeonero*, Barranquilla, editorial Mejoras, 1979; CASTRO SOCARRAS, Álvaro, *Episodios Históricos del Cesar*, Bogotá, Plaza & Janes, 1997; SOCARRAS FRANCISCO, José, *Apuntes sobre la historia de Valledupar*, Bogotá, Plaza & Janes, 2000; DANGOND CASTRO, Leonor, *Raíces Vallenatas*, Medellín, Editorial Colina, 1988; URBINA JOIRO, Hernán, *Lírica vallenata*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003; MARTINEZ ZULETA, Aníbal, *Escolios y croniquillas del país vallenato*, Valledupar, Litografía TEFA, 1999.

<sup>6</sup> ARAUJO DE MOLINA, Consuelo, *Escalona el hombre y el mito*, Bogotá, Planeta, 1998. SALCEDO Alberto, USTA GARCÍA, Jorge, *Diez Juglares en su patio*, Bogotá, Ecoe ediciones, 1994; QUINTERO OTERO, Ciro, *Vallenato, Hombre y Canto*, Bogotá, Ícaro editores, 1983; FIORILLO, Heriberto, *La mejor vida que tuve/cantar mi pena*, Barranquilla, Editorial Fundación la Cueva, 2009; FERNANDEZ, Darío, *Romualdo Brito: Vivencias de un compositor vallenato*, Barranquilla, Editorial Antillas, 1999; MESTRA, Arminio, *La razón de ser de Adolfo Pacheco, en sus cantos y composiciones*, Bogotá, Premio Nacional de Periodismo, 2003; QUINTERO, Marina, *Gustavo Gutiérrez Cabello: el poeta de la añoranza*, Medellín, Editorial el Propio, 2001.

<sup>7</sup> ESCAMILLA MORALES, Julio, MORALES, Efraín, *La canción vallenata como acto discursivo*, Barranquilla, Publicaciones Universidad del Atlántico, 2005; WADE, Peter, *Música Raza y Nación; música tropical en Colombia*, Bogotá, Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento de Planeación Nacional-Plan Caribe, 2002; FIGUEROA, José Antonio, *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el*

pocos estudios históricos han concebido el evento musical como un producto cultural que tiene su propia historicidad y desarrollo social.<sup>8</sup>

Destaca en este grupo de estudios los trabajos del profesor Gilard. Sus tesis básicamente apuntaban a cuestionar la premisa de que el vallenato se sustentaba en un proceso narrativo, como lo había establecido la primera corriente de estudios. Argüía, además, que la música conocida como vallenato, era una invención reciente, agenciada desde Valledupar por unas elites en busca de reconocimiento nacional. Finalmente, problematizaba la misma noción de tradición al interior de la música vallenata, al considerar que este era un lugar cómodo para simplificar lo inexplicable.<sup>9</sup>

## V.

La investigación ha querido tomar las canciones vallenatas como su fuente principal. Al menos desde finales de la década del cuarenta del siglo pasado, la música vallenata empezó a llegar a los estudios de grabación, por consiguiente, se conservan registros, aunque fragmentados, de lo que en ese momento se estaba produciendo. Desde la década del cincuenta hasta el ochenta, las canciones vallenatas se conservan no solo en la memoria de la sociedad del caribe, sino también en artefactos como LP, CD y Casetes, los cuales se

---

*Caribe Colombiano*, Bogotá, ICANH, 2009; QUINTERO Marina, *Identidad Vallenata*, Medellín, Publicaciones Universidad de Antioquia, 2006. NIEVE Jorge, *De los sonidos del patio a la música mundo. Semiosis nómadas en el Caribe*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, Observatorio Cultural del Caribe, 2008; CASTILLO MIER, Ariel, "Adriano Salas: el vallenato y la poesía", en *Colombia Revista de Investigación Arte y Cultura "Viacuarenta"* ed: Cámara de Comercio de Barranquilla, 1999, pp. 63-73; POSADA, Consuelo, "Mirada política a las primeras recopilaciones de poesía popular en los años cuarenta", en *Revistas Estudios de Literatura Colombiana*, No 6, 2000, pág. 57.

<sup>8</sup> SÁNCHEZ, Hugues, SANTOS, Adriana, "La cultura, Economía y Música campesina del departamento del Cesar vista por Enrique Pérez Arbeláez en la década del cuarenta", en SÁNCHEZ, Hugues, MARTÍNEZ, Leovedis Martínez (editores), *Historia, Identidades, Cultura Popular y Música Tradicional en el Caribe Colombiano*, Unicesar, 2004; BERMUDEZ, Egberto, "Detrás de la música: el vallenato y sus tradiciones canónicas, escritas y mediáticas" en ABELLO VIVES, Alberto, *El Caribe en la nación Colombiana (Memorias)*, Museo Nacional de Colombia, Observatorio del Caribe Colombiano, Bogotá, 2006; SÁNCHEZ, Hugues, "De bundes, cumbiambas y merengues vallenatos: fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande, 1750-1970", en PARDO, Mauricio, (Editor) *Música y Sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, Bogotá, Editorial Universidad del Rosario, 2009.

<sup>9</sup> Véanse: GILARD, Jaques, "Vallenato, Cuál tradición narrativa", en *Huellas*, Barranquilla, Universidad del Norte, 19, (Abril 1987), pp. 60-68 y "¿Crescencio o Don Toba? Falsos interrogantes y verdaderas respuestas sobre el Vallenato", en *Huellas*, 37 (Abril 1993), pp. 28-34. Para una crítica de sus críticas, véanse: ARAUJO DE MOLINA, Consuelo, *Op. cit.*, pág. 102; USTA GARGÍA, Jorge, "Jacques Gilard: un profesor cuadrículado", en *Viacuarenta. Revista Biblioteca Piloto del Caribe*, No 4, (Nov. 1999), pp. 19-30.

encuentran entre coleccionistas, bibliotecas y seguidores de la música vallenata. Todos estos insumos regados por toda la geografía del caribe colombiano sirvieron de punto de entrada para empezar a mirar los contenidos discursivos.

La selección inicial de canciones estaba compuesta por más de mil canciones. El criterio básico fue el que las canciones tuvieran una referencia o alusión a las representaciones del tiempo pasado. Esto, desde una óptica bastante general. Es decir, se trataba de mirar inicialmente cómo las canciones expresaban ideas acerca del pasado, de qué manera lo significaban y cuáles eran las representaciones más insistentes dentro de los discursos insertos en las canciones.

Sin embargo, lo que se encontró en esta primera exploración, cambió el rumbo inicial del trabajo, que era mirar las representaciones del pasado en las canciones vallenatas, para girar hacía las formas en que las sociedades piensan y organizan sus órdenes temporales a partir de discursos insertos en la música. Pues, para nuestra sorpresa, las canciones vallenatas de la década del cincuenta y parte del sesenta, compuestas por lo que hemos denominado juglares, estaban más interesadas en contar anécdotas, historias y mostrar posturas acerca del tiempo que se vivía, el tiempo recientemente experimentado y no mirar hacía el pasado para traerlo al presente.

Al lado de ello, encontré que la otra generación de hacedores de canciones, a los que yo he denominado compositores, estaban más interesados en construir representaciones del pasado que, según lo que ellos percibían, había o estaba en riesgo de desaparecer. Sus canciones marcaban una ruptura con el tiempo presente a la vez que postulaban otra forma de organizar las categorías temporales.

Todo lo anterior me llevó a rastrear canciones y a generar algunas categorías para el posterior análisis. De este modo, llegué a una selección final de trescientas canciones. La mitad se correspondía con canciones de juglares que retrataban el tiempo que vivían y, la otra mitad, se refería a las canciones que los compositores habían escrito narrando no el presente, sino rearmando el pasado bajo los esquemas del tiempo perdido, tiempo mítico o periodo de ruptura.

Este proceso no quiere invalidar que dentro de cada uno de los dos grupos anteriormente mencionados se establezcan relaciones que vayan en contravía de mi tesis. Uno podría encontrar canciones que narren el pasado en los juglares y canciones que se refieran al presente en los compositores, pero de lo que se trata es de establecer un hilo conductor entre las lugares de producción de quienes producen las canciones y los contenidos de las mismas, y de identificar tendencias dentro del periodo que estudio para mirar cómo una música campesina es transformada a partir de los efectos de la modernidad, con lo cual ella termina cambiando los modos y los contenidos de sus representaciones.

Finalmente, el trabajo de fuentes se llevó a una base de datos que permitió procesar y cruzar de manera más compleja toda la información con la que contábamos. Esta metodología fue fundamental para establecer el conjunto de categorías con las que trabajé a lo largo de la investigación. Por ejemplo, el hecho de saber el nivel educativo y los oficios de quienes producían canciones se dio gracias a poder reunir en un solo lugar toda la información. Así mismo, el poder establecer tendencias dentro de las canciones estudiadas, solo fue visible cuando logró filtrarse información por palabras claves o frases recurrentes. En suma, poder reunir tanta información dispersa y darle sentido fue vital para que este trabajo hubiera llegado a un puerto más seguro.

## **VI.**

El trabajo se divide en tres capítulos. El primer capítulo tiene por objetivo realizar un recorrido por las representaciones de la Leyenda de Francisco el Hombre en el Caribe Colombiano. La leyenda es un punto de entrada que nos permite ver cómo alrededor de esta figura se construye un discurso de invención y legitimación de la música vallenata. En esa construcción se dan cita intelectuales, folcloristas y políticos quienes desde sus lugares de enunciación apurarán a consolidar la imagen del Francisco El Hombre como fundador de la música vallenata.

En la segunda parte del capítulo quiero exponer cómo los agentes sociales que cantan y componen esta música están divididos en dos generaciones. Generaciones que se parten no solo por una diferencia de edad, sino por unas experiencias de vidas disímiles. A los

primeros los llamaremos juglares. Y son hombres campesinos, en su mayoría analfabetas, viajeros y parranderos. A los segundos los llamo compositores, no porque los primeros no lo hagan, sino porque ese fue el nombre asignado por la literatura sobre vallenato. Estos compositores se inscriben dentro de otros ámbitos. Ingresan a las universidades. Ocupan cargos distintos a los relacionados con el campo, han viajado o permanecido en ciudades intermedias y principales y han nutrido sus cantos de esas experiencias diversas. Mi objetivo en esta parte del capítulo no es tanto mostrar sus canciones sino reseñar ese ámbito socio-cultural en el que se insertan. Lo cual, como veremos en los siguientes capítulos, va a marcar al menos dos formas claras de asumir unas relaciones con el tiempo. Los juglares expresaran desde sus canciones un orden del *tiempo presentista*. Mientras que los compositores armaran representaciones de tiempo en las que el pasado se muestra como el tiempo rector.

El segundo capítulo quiere analizar las formas en que a través de las canciones vallenatas se configuraron unas relaciones con el tiempo. Nuestra idea central es que las canciones producidas, por lo que hemos denominado juglares, expresaron un acentuado carácter *presentista*, entendiendo por ello, la inclinación que sienten las sociedades por organizar y proyectar sus acciones no tanto hacia el futuro ni inspiradas en el pasado, sino atendiendo a una experiencia y a una expectativa que se concentran en el periodo en que viven estos grupos humanos.

A lo largo de ese capítulo argumentaremos que el *presentismo* propuesto por los juglares responde más a una idea de permanencia de los mecanismos sociales cuya evidencia más notable se da en la práctica de la anécdota. Propondremos además, que la parranda, no solo es un tiempo para el festejo, sino una forma de experiencia *presentista*, pues comporta imaginarios como el del consumir el dinero trabajado en alcohol y el de efectuar la idea de que al ser la vida corta el “goce” no debe dejarse para el mañana sino que, al contrario, debe ser experimentado en el ahora. Finalmente, el capítulo termina analizando cómo las canciones sugieren un rechazo del futuro como nueva experiencia temporal, pues, se muestra como un horizonte sin expectativa al que es preciso evadir, rechazar.

El capítulo tres quiere explorar las formas en que las canciones vallenatas narraron las experiencias individuales y colectivas de la sociedad del caribe colombiano, las cuales estaban siendo afectadas por los ritmos temporales propios de la segunda parte del siglo XX. El capítulo propone que las canciones vallenatas se convirtieron en vehículos centrales para representar a amplios sectores sociales del caribe, quienes percibieron que los mecanismos culturales que habían hecho posible su reproducción y su permanencia en el tiempo como agentes sociales, se estaba desvaneciendo ante las rupturas y los desplazamientos de la modernidad.

Finalmente, las conclusiones resumirán las propuestas expuestas a lo largo de los capítulos, para redondear ideas y cerrar el planteamiento de este trabajo. Así mismo dejará abiertas algunas preguntas para posibles revisiones no solo por parte del autor, sino también de los posibles lectores de esta tesis.



## **1. Francisco el Hombre, Juglares y Compositores.**

Este capítulo tiene por objetivo realizar un recorrido por las representaciones de la Leyenda de Francisco el Hombre en Caribe Colombiano. La leyenda es un punto de entrada que nos permite ver cómo alrededor de esta figura se construye un discurso de invención y legitimación de la música vallenata. En esa construcción se dan cita intelectuales, folcloristas y políticos quienes desde sus lugares de enunciación apurarán a consolidar la imagen del Francisco El Hombre como fundador de la música vallenata. La periodización en esta parte puede tener algunos saltos que escapan a las cuatro décadas que estudio-1950-1990- debido a que toda leyenda es difícil de atrapar en un tiempo cronológico.

En la segunda parte del capítulo quiero exponer cómo los agentes sociales que cantan y componen esta música están divididos en dos generaciones. Generaciones que se parten no solo por una diferencia de edad, sino por unas experiencias de vidas bastante disímiles.

A los primeros los llamaremos juglares. Y son hombres campesinos, en su mayoría analfabetas, viajeros y parranderos. A los segundos los llamo compositores, no porque los primeros no lo hagan, sino porque ese fue el nombre asignado por la literatura sobre vallenato. Estos compositores se inscriben dentro de otros ámbitos. Ingresan a las universidades. Ocupan cargos distintos a los relacionados con el campo, han viajado o permanecido en ciudades intermedias y principales y han nutrido sus cantos de esas experiencias diversas.

Mi objetivo en esta parte del capítulo no es tanto mostrar sus canciones sino reseñar ese ámbito socio-cultural en el que se insertan. Lo cual, como veremos en los siguientes capítulos, va a marcar al menos dos formas claras de asumir unas relaciones con el tiempo. Los juglares expresaran desde sus canciones un orden del *tiempo presentista*. Mientras que los compositores armaran representaciones de tiempo en las que el pasado se muestra como el tiempo rector.

### **1.1 Francisco el Hombre: invención y legitimación del vallenato.**

Henry Candelier, un viajero que visitó la Guajira hacía finales del siglo XIX, dio cuenta de

la presencia de músicos que se ubicaban en el centro de la plaza de Riohacha. Con el acordeón al hombro, ejecutaban, mientras grupos de hombres se agolpaban a su alrededor para escuchar lo que estos hombres cantaban.<sup>10</sup> Esta imagen del hombre solitario que llega a los pueblos, acompañado de un acordeón y cantando en medio de la atención de las multitudes, va a ser parte de una de las leyendas que con más fuerza se va a inscribir en la memoria colectiva de los habitantes de la Región Caribe. Hacia finales de los años treinta del siglo pasado, algunos músicos ya señalaban que existía alguien a quien se le denominaba Francisco el hombre, famoso en toda la región por llevar noticias de pueblo en pueblo.

“Lo que se sabe es que la gente se arremolinaba en cantinas o “tenduchas” de los pueblos a escuchar sus relatos con la “expectativa” de obtener información relacionada con familiares o enterarse de la noticias que circulaban por la extensa zona situada entre la Ciénaga Grande y la de Zapatos, hasta la Guajira arriba”.<sup>11</sup>

Este Francisco el hombre –finalmente- pasó a la posteridad como el encargado de vencer al diablo en una disputa, donde el acordeón fue su única arma:

“Cuando Francisco el hombre arribó al pueblo, todos corrieron a informarle de la aparición del espanto que tenía aterrado al vecindario. Y esa misma noche, oscura y lluviosa, que jamás pudo saber de qué año o mes, la tarea de Francisco quedó interrumpida cuando la bestia en que se movilizaba se frenara y quedara atornillada en el suelo. Seguidamente, una brisa huracanada acompañada de centellas, que parecían fulminar la tierra, lo tumbó del animal. Estando en el pueblo apareció el propio Lucifer lazándole bocanadas de candela y retándolo a un duelo.”<sup>12</sup>

Lo que vino fue una disputa feroz entre el diablo y Francisco. De uno y otro lado se cantaban canciones, se trataba de lanzar los mejores versos y de hacer que el otro equivocara sus palabras o sus notas. Sin embargo, ya exhausto, Francisco decidió cantar el “credo al revés”, con lo cual, logró ganar el duelo al mismísimo diablo.

---

<sup>10</sup> CANDELIER, Henry, *Los indios de la Guajira*, Riohacha, Gobernación de la Guajira, 1998, pág. 39.

<sup>11</sup> SIERRA, Luis Mendoza, *La gota fría: vida y anécdotas de las mejores canciones de Emiliano Zuleta Baquero*, Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1999, pág. 10.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, pág.11.

La leyenda también sería recreada en *Cien Años de Soledad* por García Márquez. El autor, quien ha manifestado que su novela no es más que un “vallenato de 360 páginas”,<sup>13</sup> retrataba a Francisco el Hombre así:

“Meses después volvió Francisco el Hombre, un anciano trotamundos de casi doscientos años que pasaba con frecuencia por Macondo divulgando las canciones compuestas por el mismo. En ellas, Francisco el hombre relataba con detalles minuciosos las noticias ocurridas en los pueblos de su itinerario, desde Macondo hasta los confines de la ciénaga, de modo que si alguien tenía un recado que mandar o un acontecimiento que divulgar, le pagaba dos centavos para que lo incluyera en su repertorio.”<sup>14</sup>

Otro de los que recuerdan la leyenda de Francisco el hombre es Emiliano Zuleta,<sup>15</sup> quien alguna vez comentó que en realidad Francisco el hombre era su tío y que él, Emiliano, según un investigador, era el diablo.<sup>16</sup> Aunque ya también se había especulado que Francisco el hombre era más bien Francisco Moscote, un acordeonero de la guajira recordado por recorrer los caminos polvorientos a lomo de mula. En una de esas noches, y luego de beber con insistencia, se le apareció en un camino que de Fonseca conducía a Riohacha. Allí luchó con el diablo, hasta que al fin logró vencerlo con la fórmula mágica: el credo al revés.<sup>17</sup>

En otras voces y en distintas épocas, la leyenda de Francisco el Hombre se ha contado por distintos medios.<sup>18</sup> Consuelo Araujo Noguera describió de manera particular la leyenda. Para ella, el encuentro con el diablo correspondía más bien a una forma en que las sociedades le otorgan cierto carácter mágico a un personaje para retratar la importancia de un hecho o, en este caso, la relevancia un instrumento: el acordeón. También la leyenda ha encontrado un punto de ideal-musical. Francisco el Hombre representa la más alta

<sup>13</sup> MENDOZA, Plinio Apuleyo, *El olor de la Guayaba*, Barcelona, Bruguera, 1982.

<sup>14</sup> GARCÍA MARQUEZ, Gabriel, *Cien Años de Soledad*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004, pág. 144.

<sup>15</sup> Emiliano Zuleta es un compositor de música vallenata. Inauguró lo que se conoce como dinastía Zuleta. Sería, como se verá más adelante, un juglar dado a la versificación, la parranda y los viajes.

<sup>16</sup> FIORILLO, Heriberto, *La mejor vida que tuve*, Barranquilla, Fundación La cueva, 2009, pág. 44.

<sup>17</sup> ARAUJO NOGUERA, Consuelo, *Vallenatología: orígenes y fundamento de la música vallenata*, Bogotá, Tercer Mundo, 1973, pág.38.

<sup>18</sup> En algunas canciones vallenatas está presente la imagen de Francisco el hombre: HUERTAS Carlos, *El cantor de Fonseca*, 1956; GUTIÉRREZ, Darío, Hinojosa, *Voz de acordeones*, 1980; DÍAZ, Julio, *Yo soy el acordeón*, 1983.

perfección en la digitación del instrumento. La forma en que un acordeonero puede manejar a su antojo cada una de las notas-pitos y bajos- de un acordeón. Por eso, en parrandas y festivales, se estila decir que tal o cual hombre ejecuta el instrumento como la leyenda.<sup>19</sup>

Para otros, como Adolfo Pacheco, compositor de los Montes de María, Francisco el hombre es una leyenda que habla de la historia de los pueblos de la provincia. Así como lo hizo, en otro tiempo, el indio faroto con su gaita, aquella que antes había sido pájaro.<sup>20</sup> La cumbia que se canta en las sabanas de Bolívar y Córdoba tiene esa leyenda. Y el vallenato, como se ha visto, tiene a Francisco el hombre.

De todo lo anterior, lo que nos interesa resaltar es que, la Leyenda de Francisco el Hombre, no pertenecía ni a un tiempo ni a un espacio preciso. Inmerso dentro de la región caribe, un espacio geográfico, social y cultural que tiene fuertes amarres con las tradiciones orales, Francisco el Hombre es una de las tantas leyendas que se dan cita en este tipo de sociedades que habilitan las pautas de comunicación desde los mitos, las leyendas, el canto, las décimas entre otros.

La leyenda de Francisco solo logra destacarse dentro de las demás leyendas de la región caribe cuando es apropiada por intelectuales, folcloristas y políticos, lo cuales están pactando unas nuevas relaciones entre el “pueblo” y la identidad. Y cuando en el país empieza a asistir a un proceso de revaloración de los mestizo. Veamos lo nacional y luego miremos las dinámicas regionales.

Posada Carbó ha señalado como existe desde la mitad del siglo XX, un proceso que se encamina a otorgarles a los mestizos un valor central dentro de la conformación de una identidad nacional. Este proceso reconsidera las formas en que desde el poder central se establecen vínculos más fuertes con las regiones. Y se pactan nuevas formas de vinculación entre el estado y las manifestaciones campesinas.

---

<sup>19</sup> QUINTERO, Marina, *Identidad Vallenata*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2006, pág. 171.

<sup>20</sup> MARTÍNEZ UBARNEZ, Simón, *La hamaca grande metáfora cultural de la provincia*, Valledupar, Memorias del Festival de Compositores de San Juan del Cesar, 1997. El mismo Pacheco tiene su emblemática canción, que deja ver esta dinámica de leyendas y músicas. Ver: PACHECO, Adolfo, *La hamaca grande*, 1968.

Fruto de lo anterior es lo que está sucediendo en la década del cincuenta con las músicas tradicionales. Lo que antes había sido tomado como “expresiones rústicas”, empieza a ser considerado como “manifestaciones auténticas” que inscriben registros culturales identitarios al interior de grupos humanos.<sup>21</sup> La música ya no solo es vista como una manifestación que se teatraliza en un registro festivo, sino que esta encarna “tradiciones” a las que es preciso conservar y además, mostrar. Es decir, si durante la primera parte del siglo XX, no existía un co-relación entre la música y la identidad regional y nacional, a partir de esta década del cincuenta la música tradicional, campesina o folclórica, según quien la nombre, se convierten en expresiones a las que además de inventariar, hay que llevarlas por el mundo para que dar a conocer una parte de lo que se es como nación.

En este marco, una de los primeros viajes acciones que confirman estos giros discursivos frente a las músicas tradicionales, lo encontramos con el viaje que emprende Delia Zapata Olivella y Manuel Zapata entre 1956 y 1958, por la Unión Soviética y algunos países europeos. En ellos se presentaron grupos como Los Gaiteros de San Jacinto y algunos acordeoneros y tenían como misión dar a conocer la “cultura del país”.

Sin embargo, hay que resaltar que este proceso de reacomodación y revaloración de las músicas populares o campesinas, tuvo su antecedente inmediato en la Republica Liberal. Renán Silva ha demostrado como durante este periodo se pacta una nueva relación entre el pueblo y las élites. Estas últimas, encontraron en el pueblo “el alma nacional”, otorgándole un lugar destacado dentro de las políticas culturales que, a través del Ministerio de Educación, buscaron realizar un “inventario” de las “expresiones populares”.<sup>22</sup> Aquí el papel que jugaron los intelectuales fue clave pues inscribieron una idea de que lo cultural no solo respondía a “pacientes obras de eruditos”, sino que alentaron a mirar la cultura como un gran mosaico atestado de expresiones hechas por el mismo pueblo que, expresaban las “verdaderas sensibilidades” de las mayorías.

---

<sup>21</sup> SÁNCHEZ MEJÍA, Hugues, “De bundes, cumbiambas y merengues vallenatos: fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande, 1750-1970”, en PARDO ROJAS, Mauricio, *Música y Sociedad en Colombia: traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, Bogotá, Universidad del Rosario, 2009, pág. 95.

<sup>22</sup> SILVA, Renán, *República Liberal, Intelectuales y cultura popular*, Bogotá, La Carreta histórica, 2005, pp. 18-23.

Lo que sucede en la década del cincuenta conecta profundamente con esta nueva revaloración. Desde las instancias institucionales se siguió apelando a un discurso culturalista y, sobre todo, desde las esferas intelectuales que operaban en la Región Caribe, el tema de la cultura del pueblo cobró vigencia y fue puesta a circular por los medios más importante. En diarios como El Heraldo de Barranquilla, o El universal de Cartagena, un grupo de intelectuales jóvenes que, en su mayoría provenían de espacios rurales, empezaron a indagar sobre este “universo campesino” que guardaba profundas “riquezas culturales”.

Dentro de los intelectuales se encontraban Zapata Olivella, Héctor Rojas Herazo y García Márquez entre otros.<sup>23</sup> Cada uno trató de demostrar las conexiones que existían entre la música de la costa con el del caribe insular. Así mismo, el elemento negro fue visto no solo como algo biológico, sino como una categoría que respondía a una “realidad pasada” que tenía que ser conocida e integrada al relato de la nación. Zapata Olivella, por ejemplo, trató de vindicar el papel de la música de baile y tambor como vehículo que servían para entender las dinámicas de los pueblos negros que se habían establecido en el caribe desde la misma colonia. Frente a la música que pronto se conocería como vallenato, revaloró el aporte negro en el aspecto instrumental, además que señaló como en las zonas ribereñas del Bajo Magdalena, esta música de acordeón se configuraba bajo unas tradiciones de oralidad y resistencia propias de unos espacios socio-económico como el de las haciendas.<sup>24</sup>

Reforzando la postulación de los intelectuales frente a la valoración de Francisco el Hombre como fundador de la música vallenata, estaban los folcloristas. Esta figura había nacido en la Europa del siglo XIX y pronto se convirtieron en grandes “recolectores” de relatos, baladas y refranes que, según ellos, se estaban perdiendo por el proceso de industrialización que tendía a desaparecer al mundo campesino. Con algún eco de aquellos, los folcloristas de la región caribe pretenden más que recolectar, proponer un discurso de

---

<sup>23</sup> POSADA CONSUELO, Giraldo, “Música y versos populares del Caribe Colombiano en el imaginario nacional”, en *Colombia y el Caribe, XII Congreso de Colombianistas*, Barranquilla, Ediciones Uninorte, 2003, pp. 241-248.

<sup>24</sup> ZAPATA OLIVELLA, Manuel, *La cultura popular tradicional y la comercialización del vallenato*, Valledupar, 1983, pp. 46-50.

origen para validar que las músicas están profundamente conectadas con un pasado muy lejano que, incluso, se puede remontar a la misma llegada de los españoles.<sup>25</sup>

En ese sentido sus disquisiciones tratan de responder de donde proviene tal instrumento, si de América, África o Europa, y en qué momento y por qué lugar arribó a la región caribe. Para el caso del vallenato, su papel es fundamental en la conformación de un discurso que reglamenta los modos en que la música debe organizarse. Partiendo de la metáfora de los tres mundos le asignaron al acordeón, la guacharaca y la caja, un lugar de origen. Europa, América y África respectivamente. Así mismo, le otorgaron el nombre de vallenato a todo ese conjunto de música de acordeón que estaba dispersas por los pueblos del caribe y que muchas veces-la mayoría-operaban bajo el acompañamiento o la combinación de guitarras, tambores alegres, flautas de millos, gaitas. Todo ese mapa sonoro fue anulado, para inventar una música y otorgarle una tradición más larga y más ancha de lo que en las dinámicas musicales sugerían.

Entonces, esta tríada que se fue conformando entre intelectuales, folcloristas e instituciones permitió de una manera casi que contundente “inventar una tradición”,<sup>26</sup> El término sugiere una revisión. Acuñado por Hobsbawm en la década de los ochenta, y puesto a funcionar como categoría operativa que permite introducirla allí donde se pretenden establecer puentes comunicativos con el pasado; las tradiciones inventadas, para el caso que estudio, sirve más para observar cómo ese conjunto de acciones, rituales y hábitos se convierten en una “cultura oficial” que es preciso medir, catalogar y reseñar. Que produce unas verdades y que establece unos marcos que terminan circunscribiendo qué es y qué no es, para este caso, vallenato.<sup>27</sup>

Inventar la tradición, es así mismo otorgarle nombre a aquello que si bien se nombraba no se hacía bajo un solo nombre ni se caía en desgracia por no hacerlo. Los folcloristas, los intelectuales, así como los políticos, otorgaron bautizo a cada uno de las “expresiones”. A

---

<sup>25</sup> Cabe destacar en este grupo a ARAUJO NOGUERA, Consuelo, *Vallenatología: orígenes y fundamento de la música vallenata*, Bogotá, Tercer Mundo, 1976; GUTIERREZ HINOJOSA, Tomás Darío, *Cultura vallenata: origen, teoría y prueba*, Bogotá, Plaza & Janes, 1992.

<sup>26</sup> HOBBSAWM, Eric; RANGER, *La invención de la tradición*, Barcelona, Editorial Crítica, 2012.

<sup>27</sup> GUTIERREZ HINOJOSA, Tomás Darío, *óp. cit.*, pág. 262.

la música de acordeón le llamaron vallenato y a unas formas de ejecutarla le llamaron aires. Los cuales, según Consuelo Araujo, no podían ser distintos a de Pulla, Merengue, Son y Paseo. Cuatro aires que correspondían tres áreas geográficas.<sup>28</sup> A quien cantaba y componía, se le otorgó el rotulo de juglar y estos, traídos desde lo medieval hasta la contemporáneo, iban a lomo de mulo con el acordeón al pecho cantando las experiencias y las expectativas de estos pueblos sin “dios ni ley”, como decían en la colonia.

Francisco el Hombre terminó siendo el fundador del vallenato y los juglares terminaron convirtiéndose en sus herederos. Todas estas dinámicas se dieron en dos décadas y se corresponden, como lo iremos dejando ver a lo largo del trabajo, con un conjunto de acciones de los grupos sociales que activan en el presente unas representaciones del pasado y el futuro y aún de su propio presente.

Por lo pronto miremos quiénes son los que componen canciones al interior de esto que se inventó como vallenato.

## **1.2. Los Juglares: ámbitos sociales y culturales.**

En este apartado quiero señalar algunos “rasgos” que conforman la vida y las experiencias de estos sujetos sociales que hicieron parte de la primera generación del vallenato y que configuraron a partir de sus lugares de enunciación unas relaciones particulares con el tiempo. Por lo pronto solo me remito a señalar e interpretar el lugar desde donde ellos están narrando sus canciones. Para así poder entender mejor la idea de que estos hombres insertaron en sus canciones una *experiencia de tiempo presentista*. Esto será tratado en el próximo capítulo. Mientras tanto veamos.

---

<sup>28</sup> El vallenato para esta folclorista se dividía en tres áreas geográficas. Una que se ubicaba en la depresión momposina, que cubría pueblos ribereños con alta presencia negra. A este le denominó vallenato-bajero. Otro que cubría las sabanas de Bolívar y Sucre, caracterizado por las influencias del porro. Este vallenato era el sabanero. Finalmente, el vallenato-vallenato, era aquel que hacía parte de la antigua provincia de Padilla, es decir, el territorio de la baja guajira y lo que en ese momento ya era el nuevo departamento del Cesar. Para ella, este era el “verdadero vallenato” y era además el que debía “conservarse” en los festivales vallenatos. Ver: ARAUJO NOGUERA, Consuelo, óp. cit., pp.57-85.



Los juglares fueron viajeros y campesinos, pobres y de “baja ortografía”.<sup>29</sup> Alejo Durán, primer rey vallenato en el Festival de la Leyenda Vallenata, no solo fue un compositor prolijo, sus canciones alcanzan el millar, sino que además, fue un viajero sin descanso. En él, se representa la idea del Francisco el hombre que va de un lugar a otro llevando y trayendo su música. ¿Por qué viajaban los juglares? ¿A quién visitaban? Las respuestas se encuentran entrevistas y canciones, si entendemos que estas últimas, por lo menos en esta primera generación de compositores que analizamos, corresponden a adecuaciones discursivas que tratan de atrapar el “espacio de la realidad”. Viajaremos con Alejo, que es viajar con los demás juglares.

Alejo viaja al menos por dos motivos. Lo hace porque su “oficio” requiere su presencia en distintos espacios geográficos. Va a fiestas dominicales, las cuales se establecen como ambientes propicios para colocar a circular su música y para generar una “comunidad sonora”. Estas hacen parte de un conjunto de prácticas culturales que encuentran en la música la forma más apropiada para experimentar sus espacios de ocio. El campesino baja de la montaña o sale de las haciendas donde labora, llega a la población central y allí reactiva vínculos de compadrazgo y lazos de solidaridad. Es claro que estas fiestas por lo general se dan al amparo de “tiendas” que habilitan espacios para que la gente escuche y baile e ingiera licor. O bien, se improvisan lugares en espacio abiertos o en “solares”, donde las gentes campesinas llegan a beber y escuchar.<sup>30</sup>

El viaje, además, trae expectativas de acuerdo a la configuración simbólica de los lugares que se visitan. Viajar por ejemplo, de Montería a Barranquilla, más allá de la distancia y las fronteras culturales que esto implicaba, se convertía en una experiencia de vida en suma placentera:

“Yo tengo un viaje, yo tengo un viaje  
yo tengo un viaje de maravilla  
ninguno sabe, ninguno sabe

---

<sup>29</sup> La frase es de Leandro Díaz, quien en una entrevista manifestaba que las personas que estaba en la música vallenata eran personas analfabetas. Ver: FIORILLO, Heriberto, *Cantar mi pena*, Barranquilla, Fundación la Cueva, 2008, pág. 42.

<sup>30</sup> QUIROZ OTERO, Ciro, Vallenato, hombre y canto, Bogotá, Ícaro, 1983, pág. 67.

directamente pa' Barranquilla",<sup>31</sup>

Pero la experiencia de viaje desde luego es a menudo más compleja y comporta otra serie de elementos que es preciso analizar. El viaje a menudo se mostró como una "aventura llena de incertidumbre". Irse de "correrías", como decían los viejos juglares, era adentrarse por caminos atestados de maleza, expuestos a soles inclementes, a lluvias repentinas y a enfermedades de todo tipo.<sup>32</sup> A esto había que sumarle las deficientes formas de comunicación, pues en muchos espacios del Caribe Colombiano, tecnologías como el teléfono o el telegrama, si bien existían en los centros urbanos principales como Valledupar, Santa Marta o Barranquilla, en la mayor parte de los pueblos la comunicación se hacía por vía oral o a través del recado. Debido a todo lo anterior, a algunos músicos, después de haberse marchado de sus casas durante semanas o incluso meses, empezaban a tomarlos por muertos.

El mismo Alejo, tan viajero y dan dado a la correría, da cuenta de ello en una canción.<sup>33</sup> Sin embargo, nos interesa mostrar la de otro juglar, Abel Antonio Villa, quien después de viajar y no informar, lo dieron por muerto. La canción fue su respuesta:

"La muerte de Abel Antonio  
En mi tierra la sintieron los muchachos  
Fueron cinco noches que me hicieron de velorio  
Para mis nueve noches todavía me deben cuatro"<sup>34</sup>

El otro motivo de viaje obedece al tiempo litúrgico. Las fiestas del Corpus Cristi así como las fiestas patronales, se establecieron desde los tiempos coloniales como espacios que servían para celebrar pactos entre "Dios y el pueblo". El calendario era extenso y cubría fiestas como la Virgen del rosario, Santo Tomás, las fiestas de la Candelaria por citar algunas. Los juglares llegaban a tocar durante varios días, al coincidir en el mismo lugar, organizaban "piquerías", que no eran más que enfrentamientos musicales en los que cada

<sup>31</sup> DURÁN, Alejo, canción: *yo tengo un viaje*, 1970.

<sup>32</sup> PRETELT CHALJUB, Jorge Ignacio, *Alejandro Durán: su vida y su música*, Valledupar, Domus, 1999, pp. 97-103.

<sup>33</sup> DURAN Alejo, *Mis primeros días*, 1967.

<sup>34</sup> VILLA, Abel Antonio, canción: *la muerte del Abel Antonio*, 1957.

acordeonero desenfundaba su mejor repertorio de versos para retar u ofender al otro.<sup>35</sup> Tal vez la piquería más recordada se refleja en la canción la Gota fría, de Emiliano Zuleta. Allí el juglar no solo ofende a Lorenzo Morales, su contendor, sino que recuerda que esta lo había ofendido:

“Que cultura, que cultura va a tener un indio “yumeca” como Lorenzo Morales/que cultura va a tener si nació en los Cardonales/El me trato de embustero y más embustero es él.”<sup>36</sup>

El enfrentamiento precisamente había comenzado un 28 de Junio, en una fiesta de San Pedro y San Pablo. En aquella ocasión Morales coincidió con Zuleta en Urumita. Este último, borracho, decide aplazar el enfrentamiento para la mañana cuando ya hubiera “reposado”. Sin embargo, al amanecer, y cuando ya toda la plaza se encontraba expectante, Morales nunca llegó. Durante meses cada quien estuvo mandándose recados, pero no pudieron coincidir en ninguna fiesta patronal. Hasta que al fin se encontraron nuevamente en Urumita, y cada quien recordó las ofensas ya sin ofenderse.<sup>37</sup>

Todos estos desplazamientos por pueblos y pueblos para seguir el tiempo litúrgico, permitía que los juglares se fueran dando a conocer por “las multitudes” y se revistieran de un aire de “fama”, como bien lo expresó Alejo Durán. Es sabido que ellos llegaban a pueblos que tal vez, en ese momento, no aparecían registrados en los mapas o, que al menos, no eran del interés de las instituciones políticas. Alguna vez Duran llegó a comentar en una entrevista que en algunos pueblos de la región todos conocían quien era Alejo Duran, aunque muchos no supieran el nombre del presidente.<sup>38</sup>

Más allá de que la afirmación no esté exenta de “hipérboles”, lo que interesa mostrar es

---

<sup>35</sup> PORTACCIO FONTALVO, José, *Colombia y su música: canciones y fiestas de las llanuras Caribe y Pacífica y de las Islas de San Andrés y Providencia*, Volumen I, Barranquilla, Edición Bicentenario, 2010, pág. 117.

<sup>36</sup> ZULETA Emiliano, canción: *La gota fría*, 1951. La canción es una respuesta a otra canción que el mismo Lorenzo Morales compuso para contar el “enfrentamiento”. Sin embargo, esta última muy poco se ha conocido, debido tal vez a que la Gota fría logró ser grabado por los Hermanos Zuleta y luego por Carlos Vives, quien hizo de esa versión un “éxito musical” en la década del noventa.

<sup>37</sup> SIERRA, Luis Mendoza, óp. cit., pág. 41.

<sup>38</sup> SALCEDO RAMOS, Alberto; GARCÍA USTA, Jorge, *Diez juglares en su patio*, Bogotá, Eco-ediciones, 1994.

cómo el viaje, los viajes o las llamadas *corredurías* de estos juglares, dejan ver la puesta en funcionamiento de circuitos de comunicación basados no tanto en tecnologías como la radio o el tocadiscos, como en la articulación de lazos sociales a través de relaciones “cara a cara” o de prácticas muy fuertes que se encuentran, por ejemplo, en el rumor, pues, como bien lo demuestran un conjunto de canciones, muchos interpretaban las canciones de estos juglares sin que todavía hubieran llegado a los pueblos que las cantaban y, entre músicos, tomaban parte de las letras o de las melodías para incorporarlas a sus repertorios musicales. Es decir, lo anónimo o el hecho de que no estuviera presente una “autoridad exclusiva” sobre las canciones, permitía que la música vallenata no solo viajara con un juglar sino que se multiplicara con la voz de otros juglares logrando con ello un efecto de presencia en todos los rincones del caribe.<sup>39</sup>

Por otro lado, los Juglares viajeros estuvieron inmersos en contextos bastante complejos de relaciones sociales. Orlando Fals Borda, sociólogo e historiador, intentó realizar una arqueología de la cultura de la costa. A través de un trabajo etnográfico e histórico y después de viajar-como un juglar- por los pueblos de la “Depresión Momposina”, por los valles y las sabanas de Bolívar y Córdoba y después de explorar la tradición oral, así como los *archivos de baúl*. Borda, llegó a la conclusión de que en la cultura de la costa los pactos sociales no solo estaban atravesados por el factor económico, sino que además se correspondían con tradiciones de mestizaje que habían potenciado la formación de estructuras sociales con rasgos de “amplitud, tolerancia, confianza e informalidad”.

Todo esto lograba verse con claridad en la fluidez social en donde hijastros, “queridas”, hijos adoptivos, hermanos de padre, hermanos de leche, madres de crianza y tías honorarios y “compadres”, conformaban una inmenso tejido. Este último era capaz de movilizar a los seres humanos a otros lugares de donde habían nacido, pues eran tejidos afectivos que tenían a tomar fuerza cuando la “visita” llegaba a sus puertas.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Los derechos de autor no representaban ningún problema al interior de la música vallenata. Pues, gran parte de la música del cincuenta aún no estaba grabada. Cuando el vallenato se convirtió en una industria, no fueron pocos los pleitos jurídicos por los derechos de las canciones.

<sup>40</sup> FALS BORDA, Orlando, *Historia doble de la costa: Mompo y Loba*, Tomo I, Bogotá, Universidad Nacional-Áncora Editores, 2002, pág. 153b.

En las canciones de estos primeros juglares existe esta idea de enviar recados a la “parentela extensa”, o de anunciar que se va o no se ha podido ir por los oficios o por las dificultades de los caminos.<sup>41</sup> Llama poderosamente la atención la facilidad con que la gente puede planear viajes extensos, si se piensa, por ejemplo, que ir del Valledupar hasta Santa Marta en la década del cincuenta, a lomo de mula, era internarse por caminos apenas visibles en medio de la maleza, pues, como se ha comentado, Valledupar hasta casi la mitad del siglo XX, permaneció prácticamente aislada.<sup>42</sup>

Además de viajeros, los juglares fueron campesinos. En la Región Caribe, la economía giró entorno a un sistema de hacienda que combinaba grandes hatos de ganado con algunos cultivos como el maíz, el café, el algodón y la caña de azúcar, esta última destinada a la producción de melaza para la fabricación de aguardiente y ron. A principios del siglo XVIII, en las haciendas laboraban esclavos, mestizos o vecinos libres, quienes vivían en pequeñas parcelas llamadas rochelas. En el siglo XIX, luego de las Guerras de Independencia, algunas de estas haciendas se desintegraron completamente debido a la fuga de los esclavos y a los desplazamientos de los polos de desarrollo.<sup>43</sup> Sin embargo, algunas grandes haciendas como la *Hacienda Santa Bárbara de las Cabezas Cabezas*, fueron divididas, y tomaban otros nombres. *Las Cabezas*, la cual estaba ubicada en el Paso-cesar, correspondían a ese proceso. Allí nacerían los abuelos, los padres y el mismo Alejo Duran. Su abuelo fue además de empleado de la hacienda, dado al toque de la gaita, el pito

<sup>41</sup> La canción de Rafael Escalona, *El villanuevero*, expresa las dificultades de viajar de Valledupar a Villanueva pues al parecer las lluvias han dañado los caminos. En la canción se demuestra además una preocupación por no poder cumplir ese “deber social” de ser padrino.

<sup>42</sup> La idea de un Valledupar aislado ha sido reproducida por folcloristas, políticos y algunos académicos. Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa indica que solo existían transitorios caminos que eran, después de poco tiempo de ser abiertos, cubiertos por la selva. Ver: GUTIÉRREZ, Tomás Darío, *Valledupar Música de una Historia*, Bogotá, Editorial Grijalbo, 2000. Pp. 336-337. Por su parte, Posada Carbó ha analizado las comunicaciones del caribe continental con el interior, mostrando que hasta prácticamente la mitad del siglo XX, no había una sola vía principal que comunicara por tierra la costa con el interior. Incluso para ese mismo período no existía un camino transitable por vehículos entre Valledupar y Santa Marta o entre aquella y La Guajira. Ver: POSADA Carbó, Eduardo, *El caribe colombiano, una historia regional: 1870-1950*, Bogotá, El Áncora Editores-Banco de la República, 1998. Pp. 298-299.

<sup>43</sup> VILORIA DE LA HOZ, Joaquín, “Producción hacendil y parcelaria: los casos de la ganadería, la hacienda de trapiche y el tabaco en la economía regional del caribe colombiano”, en BELL, Gustavo (compilador), *La Región y sus orígenes: momentos de la historia económica y política del caribe colombiano*, Bogotá, Edita Parque Cultural del Caribe, Colección Manglaría, 2007, pp. 61-62.

travesero y el acordeón. Sus padres también fueron cercanos a los bailes donde la gente cantaba y bailaba al aire y libre. Su madre, por ejemplo, fue cantadora de bailes y por muchos años estuvo en la memoria de los pueblos como *El Paso*, donde se recordaba cuando cantó con una tal Inés Chacón, por allá tan lejos como 1918, cuando el pueblo sufrió un incendio y quedó la canción: la candela viva.<sup>44</sup>

El mismo Alejo viviría hasta los veinte años en la hacienda. Allí fue rejoneador, vaquero, amo de casa y capataz. Su mismo Patrón, German Piñerez, algunos años después, llegaría a financiar el primer trabajo discográfico de Duran.<sup>45</sup> Gutiérrez Hinojosa también ha dado cuenta de la “estirpe” campesina de los juglares:

“En el hato ganadero vallenato de la primera mitad del siglo XX, casi nunca faltó entre los trabajadores un acordeonero, y el arte de elaborar cantos en los ritmos tradicionales, era silvestre; en efecto, la mayoría de los acordeoneros vallenatos, hoy inmortalizados por sus propias obras, no hicieron en su vidas, fuera de tocar, cantar y componer, nada distinto a administrar fincas ganaderas, ordeñar vacas o trabajar como vaqueros.”<sup>46</sup>

Por su parte, Emiliano Zuleta recuerda como de niño lo entregaron en una finca bajo la figura de concertado.<sup>47</sup> Durante algunos años se dedicó a labores de limpieza para ganar un poco de dinero. La institución de concertaje se estableció durante el periodo colonial, y buscaba reclutar a indios que se encontraban en resguardos indígenas. A estos concertados se le reconocía un jornal nominal, vestido y comida. Algunos pasaban a vivir de manera permanente con las familias para las que trabajan,<sup>48</sup> mientras que otros finalmente pasaban a otras haciendas o se daban a hacer una vida errante en busca de trabajos ocasionales, como aquellos que se presentaban durante los periodos de cosechas. La figura seguía teniendo cierta vigencia durante la primera mitad del siglo XX, sobre todo en aquellas zonas geográficas en donde las extensas haciendas habían dado paso a fincas poco más pequeñas dedicadas a cultivos tales como el café, la caña y el algodón.

---

<sup>44</sup> PRETELT CHALJUB, Jorge Ignacio, óp. cit., pp. 19-22.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, pág. 23.

<sup>46</sup> GUTIERREZ HINOJOSA, Tomas Darío, óp. cit., pág. 266.

<sup>47</sup> FIORILLO, Heriberto, *La mejor vida que tuve*, Barranquilla, Fundación La cueva, 2009, pág. 41.

<sup>48</sup> FALS BORDA, Orlando, óp. cit., pág. 42.

Finalmente, los juglares además de viajeros y campesinos, fueron en su gran mayoría pobres y analfabetas.<sup>49</sup> Estos dos últimos registros sugieren un análisis. Por un lado, la llamada pobreza se asoció a un tipo de forma de estar en el mundo con pocos recursos materiales. Ubicados en un medio campesino, el juglar no solo tenía ingresos económicos limitados, sino que se encontraba en un medio social donde los pactos comerciales en ocasiones se ubicaban dentro de figuras como el intercambio de artículos o de trabajo por comida y vivienda.<sup>50</sup> Además, el juglar al ser parte de un entramado social donde se tenía una concepción de la familia extensa, esto es, relaciones sociales que involucraban no solo a padres e hijos, sino a una amplitud de parentelas que cubrían a sobrinos, tíos, abuelos, primos, sus ingresos apenas lograban cubrir aquello denominado esencial.<sup>51</sup>

Sin embargo, a partir de la década del treinta, la zona bananera se convirtió en un polo de desarrollo que trajo consigo la puesta en funcionamiento de un tipo de trabajo jornalero que contribuyó a ensanchar las posibilidades de trabajo directo.<sup>52</sup> Así mismo, permitió que algunos músicos fueran contratados para animar fiestas de propietarios de fincas, quienes veían en estas músicas campesinas maneras de configurar códigos de preeminencias sociales, pues la música la asociaban a mecanismos lúdicos que permitían reglar ordenamientos sociales donde quien pagaba la música se mostraba como una especie de “patrón” alrededor del cual jornaleros y vendedores de todo tipo bailaban a la luz de los billetes que, con entusiasmo, muchos se daban a la tarea de quemar.

Por su parte, algunos juglares han recordado que los músicos eran asociados con gente de “baja ortografía”, quienes nunca se cambiaban de ropa y tomaban trago durante tres días. O, como gente “perrata”, al decir de Zuleta, despreciada tanto por la “alta sociedad” como

---

<sup>49</sup> SÁNCHEZ, Hugues; SANTOS, Adriana, “Cultura Economía y música campesina del departamento del Cesar vista por Enrique Pérez Arbeláez en la década del cuarenta”, en SÁNCHEZ HUGUES; MARTINEZ Leovedis, *Historia, Identidades, Cultura popular y música tradicional en el Caribe Colombiano*, Valledupar, Ediciones Unicesar, 2004, pág. 131. Los autores plantean que la ausencia de un proyecto modernizador de la educación hasta la década del cincuenta, permitió que sobrevivieran elementos simbólicos de la cultura ágrafa. La música vallenata se inscribiría entonces dentro de tradiciones orales que incorporaron al acervo cultural músicas y cantos tradicionales.

<sup>50</sup> FALS BORDA, Orlando, óp. cit., pág. 43B

<sup>51</sup> *Ibíd.*, pág. 153b.

<sup>52</sup> ARAUJO NOGUERA, Consuelo, óp. cit., pp. 39-40.

por las familias de las mujeres a quienes conquistaban.<sup>53</sup> El mismo club de Valledupar S.A en su artículo 62, -en la década del sesenta- prohibía el ingreso de músicos que tocaran “música de acordeón”. Pues la música, como el vestido y la comida, dividía a la Valledupar de la primera mitad del siglo XX. La música tocada por estos músicos campesinos, iletrados y pobres no era más que una expresión de lo “rústico”, sin cabida en los espacios de sociabilidad, donde el vals, el foxtrot y el pasodoble eran los ritmos con pase de cortesía en estos círculos sociales.<sup>54</sup> Pero esto no siempre fue así y el juglar, así como el vallenato, se convertiría en pocas décadas en un fenómeno social con fuertes implicaciones en torno a elementos como el pasado, la identidad y la región.

### **1.3. Del juglar al compositor: nuevos tiempos.**

A partir de la década del sesenta está emergiendo un nuevo actor dentro del universo socio-cultural del vallenato. Los compositores que llegan están respondiendo a una reacomodación de la música vallenata como expresión cultural que ha ganado audiencia y legitimación a nivel regional pues la élites del caribe han construido la idea de que la región es una sola unidad, en términos políticos y culturales y el vallenato, más que una música, es una “expresión contundente” de esa unidad.

Lo anterior es reforzado con dos procesos de orden nacional. Por un lado, las decisiones de políticas culturales del país empiezan a tomarse desde una institución especializada en el campo cultural. Colcultura en es creada en 1968, como entidad adscrita al Ministerio de Educación y desde esa plataforma se busca fortalecer un tipo de “alta cultura”, con acciones como conservación del patrimonio nacional, organización de archivos y bibliotecas, puestas en funcionamiento de teatros, etc. Sin embargo, sus políticas de acción también estuvieron

---

<sup>53</sup> MENDOZA SIERRA, Luis, óp., cit., pág. 59. Al respecto existe toda una tradición de canciones que dan cuenta de cómo se ubicaba el músico al interior del entramado social. El no tener cartón de bachiller, un lugar fijo donde vivir, así como el estar rodeados de muchas mujeres, configuraron una representación del juglar como alguien que iba en contravía de algunos valores cristianos tales como el matrimonio y la responsabilidad y estabilidad económica de parte del hombre. Ver canciones: *El Bachiller* de Rafael Escalona; *La Colegiala* de Rubén Darío Salcedo; *Mercedes* de Adolfo Pacheco; *El provincianito* de Juancho Polo Valencia.

<sup>54</sup> ARAUJO NOGUERA, Consuelo, óp. cit., pág. 36.



encaminadas a otorgarle reconocimiento a la diversidad cultural a través de proyectos que permitieran conocer las distintas “manifestaciones” regionales del país.<sup>55</sup> Este hecho permitió validar a las músicas regionales como vehículos de identidad, logrando un acoplamiento entre el discurso oficial a nivel regional y nacional y estimulando a que las músicas tradicionales se irradiaran en otros espacios culturales. Es decir, se potencializó la expansión de una comunidad musical que produce y consume un tipo de artefacto cultural.

Por otro lado, la comercialización de la música de la Región Caribe, sobre todo el vallenato, absorbió buena parte de un mercado musical bastante creciente. La radio-fusión, el cine y la mercantilización de los medios de comunicación tenían sus antecedentes inmediatos en la década del treinta. Incluso, ya en la década del cuarenta algunas emisoras en ciudades como Barranquilla, invitaban a algunos músicos como Pacho Rada o Guillermo Buitrago a que tocarán en vivo para una audiencia acostumbrada a escuchar sonos cubanos.<sup>56</sup> Músicos como José Miguel Cuestas, oriundo de Soledad, Atlántico, ya habían realizado alguna grabación para el sello Odeón por la década la misma década.<sup>57</sup> Sin embargo, es hasta la década del sesenta cuando ya se encuentra establecida una industria discográfica que tuvo como sede principal a Medellín con la creación de la empresa Sonolux, aunque existieran otras casas un poco más pequeñas en Bogotá y Barranquilla.

Desde estos espacios se promovieron músicas colombianas. En la década del cincuenta, la música más grabada era todavía la andina. Pero el panorama cambiará en la década siguiente, cuando el vallenato se convierte en la música tradicional más vendida. No solo los viejos juglares empezaran a realizar sus primeras grabaciones, sino que se fundaran agrupaciones vallenatas. Los juglares quienes habían sido hombres solitarios encargados

---

<sup>55</sup> WADE, Peter, óp. cit., pág. 51.

<sup>56</sup> *Ibíd.*, pág. 35.

<sup>57</sup> OÑATE MARTINEZ, Julio, “José Miguel Cuestas: el primer aventurero del acordeón”, en CANDELA, Mariano (Compilador), *Tertulias musicales del Caribe Colombiano*, Barranquilla, Editorial Comfamiliar del Atlántico, Centro de documentación musical, 2006. En la entrevista Cuestas da cuenta de sus primeros viajes a la ciudad de Bogotá, donde orquestas como la de Pacho Galán ya tenían algún reconocimiento. Sin embargo, la música de acordeón aún encontraba cierta resistencia, sobretodo porque quienes la ejecutaban era hombres que casi siempre estaban borrachos y mal vestidos. En contraste, la orquesta de Pacho Galán, famosa por fusionar la cumbia con sonos antillanos y por sus atuendos de salón, logró fácilmente ingresar en circuitos sociales como los clubes sociales.

de tocar, componer y cantar, serán ahora acompañados de cajero y guacharaqueros, pues la invención del vallenato, pensado como la producción de un discurso que entiende el encuentro de tres mundos (el africano, el americano y el europeo) con el encuentro de tres instrumentos así lo dicta.<sup>58</sup>

Entonces al expandirse el consumo cultural por efecto de políticas culturales y por las dinámicas de circulación del mercado, lo que había estado circunscrito a un entorno rural pasa a configurarse bajo lógicas que provienen de ámbitos urbanos. Más allá de que en los pueblos y veredas el vallenato todavía siguiera teniendo un fuerte arraigo por parte amplias grupos sociales, lo que marcará sin duda las tendencias de consumo y la elaboración de un “nuevo tipo de música” serán procesos complejos que pasan por procurar producciones acorde a un mercado muchos más mixto que comporta formas de organizar distinciones sociales y reclamar otro tipo de representaciones.<sup>59</sup> Esta convivencia entre “formas tradicionales” se “hacer el vallenato” y las “formas modernas”, encaran permanentes tensiones que se verán no solo en la forma en que cada generación de músico entiende el vallenato, sino en la configuración de otro tipo de experiencias sociales que se darán a partir de las trayectorias personales y generacionales de quienes han procurado configurar canciones que en realidad son discursos de un tiempo, de su tiempo.

Estos tiempos, como lo veremos con detenimiento en los siguientes capítulos, surgieron a partir de la experiencia de los ámbitos sociales y culturales en donde se insertaron los juglares y compositores. Otorgando, para el caso de los juglares una idea *presentista del tiempo*. Es decir, la noción de que ante un futuro incierto y nublado lo que realmente había

---

<sup>58</sup> Los debates acerca de la influencia directa de los folcloristas en torno a la creación de “canon” se han dado no solo en el plano regional sino también a nivel latinoamericano. Uno de los puntos más álgidos en las discusiones es el de cómo las periferias quieren legitimarse bajo un discurso de encuentro de tres mundos que amplifica un mestizaje que configura la nacionalidad. Para un balance de esos debates ver: NIEVES, Jorge, *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el caribe*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, Observatorio del Caribe, 2008.

<sup>59</sup> Otro de los grandes debates en los que ha estado inserto el vallenato es en mirar hasta qué punto se puede considerar música tradicional o campesina a un tipo de música que se dinamizó a partir del ingreso a las lógicas de una industria musical. Hay quienes postulan la idea de que lo que se dio al menos a partir de la década del sesenta fue un fenómeno de reconversión de la música tradicional en música de masas donde la tendencia ha sido a homogenizarla de acuerdo a las pautas de consumo. Para un buen análisis de este debate ver: BERMUDEZ, Egberto, “¿qué es y que no es vallenato?”, en SÁNCHEZ, Hugues; MARTINEZ, Leovedis, óp. cit., pp. 65-74.

que dilatar, prolongar, era el presente, pues este era el que ofrecía satisfacción y seguridad a estos grupos sociales. Mientras que los compositores, situados en un periodo de cambios sociales y culturales, desarrollarían una idea alrededor de que había que regresar al pasado para recuperar los mecanismos sociales que habían hecho posible su pervivencia en el tiempo. Por lo pronto, vayamos a esta última parte del primer capítulo, para establecer algunas diferencias entre estas dos generaciones.

#### **1.4. Entre generaciones.**

Aróstegui ha comentado, al referirse a las rupturas generacionales, que los hombres viven con edades distintas una historia común que, además, viven esa historia, los acontecimientos y las duraciones, en momentos distintos de su desarrollo biológico y social, porque pertenecen a generaciones distintas. Lo generacional, finalmente, condiciona en alguna manera la participación social, así como las solidaridades y/o los rechazos que cada generación asume de acuerdo a lo que vive.<sup>60</sup> Estas generaciones conforman “grupos de edad” que entienden y proyectan el tiempo que viven de acuerdo a todo un entramado socio-cultural que posibilita “recrear” ideas en sus entornos. Los hombres que conforman estas generaciones al saber que existen rupturas conforme a la anterior se ubican en una nueva condición de experiencia que en ocasiones va a comulgar y se va a entrelazar temporal y espacialmente con algunas de estas generaciones que le precedieron.<sup>61</sup>

Si los Alejos Durán, los Emilianos Zuleta y los Lorenzo Morales por citar solo algunos, una y otra vez daban cuenta de su entorno rural, de las manifestaciones de la pobreza o de las limitaciones de lectura y escritura, la nueva generación de compositores se ubica dentro de otras posibilidades de producción. Cuando apenas contaban con veinte años algunos de estos compositores ya habían ingresado al espacio cultural del vallenato. A su lado, convivían los juglares quienes arropados por un manto de “nueva fama” todavía tenían entusiasmo para seguir de corredurías. Desde luego, estos juglares ya no iban en lomo de

---

<sup>60</sup> ARÓSTEGUI, Julio, *La historia vivida: sobre la historia del presente*, Barcelona, Editorial Alianza, 2004, pp.110-112.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, pág. 113.

mula, ni tampoco tocaban por música y ron, por lo menos no los que empezaron a ser reconocidos, sino que viajaban en bus, algunos aprendieron a escribir y otros transformaron sus hábitos de vestir. Sin embargo, los juglares siempre reclamaron un lugar dentro del folclor. Todavía más, reclamaron ser ellos la encarnación del folclor. Alejo Durán, en una entrevista manifestaba lo siguiente:

“...en un principio me daba ira el ver que iban descomponiendo nuestro folclor; pero después me puse a ver, que no es malo que evoluciones la juventud; los jóvenes tienen derecho a evolucionar; lo malo sería que evolucionara yo; eso sí es malo, y yo quiero seguir siendo el vallenato, el pionero de folclor, de mis costumbres, y dejaré de serlo el día que muera.”<sup>62</sup>

Alejo, ya casi al final de su vida, auto-representándose, acomodando un lugar dentro de la construcción de la historia del vallenato, con sus mitologías, sus símbolos y desde luego sus nuevas leyendas.<sup>63</sup> Y los juglares finalmente se convirtieron en eso: hombres-estatuas recibiendo homenajes en fiestas y festivales de música: hombres-mitos, construidos en discursos por periodistas que ahora veían en estos hombres unas formas atadas a otras costumbres a otros modos de cantar.<sup>64</sup>

Mientras, la generación de jóvenes de la que hablaba Durán, construyeron unas representaciones que hablaban ya no tanto de la vida cotidiana, de la anécdota, como de las experiencias de las transformaciones. Si los juglares nunca dudaron de que conservaron su tiempo, aun estando en el tiempo de los jóvenes, estos últimos si experimentaron momentos de rupturas, situaciones en las que entendían que los mecanismos que hacían posible tener unas representaciones estables, ya no lo eran tanto.

---

<sup>62</sup> SANCHEZ JULIAO, David, *Entrevista a Alejandro Duran*, Medellín, Caracol, 1986.

<sup>63</sup> Consuelo Araujo Noguera escribiría un libro apologético que buscaba ubicar a Rafael Escalona como un mito dentro del vallenato. El libro, escrito en 1988, hace eco de las entrevistas de García Márquez y de las menciones directas que hace el novelista en dos de sus trabajos a Escalona, en donde lo retrata como el mejor compositor que jamás haya existido en la música vallenata. Es innegable que esto le concedió a Escalona un capital simbólico que lo erigió como el actor más prominente del universo del vallenato. Ver: ARAUJO NOGUERA, Consuelo, *Escalona: el hombre y el mito*, Bogotá, Planeta, 1988.

<sup>64</sup> Al respecto se puede ver: SALCEDO, Alberto, GARCÍA USTA, Jorge, óp., cit. También en canales regionales como Telecaribe se presentaron programas como *Mundo Costeño*, dirigido por Ernesto McCausland y *Estelares del Vallenato*, dirigido por Julio Oñate, en la década del noventa, que buscaban construir un discurso esencialista acerca del carácter mítico de estos personajes. Pues veían en ellos virtudes como la honestidad, la entrega y el amor desinteresado hacía lo que ellos llamaban “el folclor vallenato”.

Entre estas generaciones mediaron ritmos biológicos distintos, como es lógico, pero con más ahínco, estas generaciones se tensionaron frente a los procesos de modernización que implicaba nuevos ensamblajes sociales. Los amarres territoriales tomaron mayor vigencia. Si los juglares emprendieron viajes para llevar su música a territorios donde a veces no se sabía el nombre del presidente; los jóvenes cruzaron fronteras geográficas y culturales para acceder a dinámicas de conocimiento. Ingresaron a las universidades, y se graduaron en derecho, agronomía, medicina, administración. Y se fueron a Bogotá, Medellín, Barranquilla y Tunja.<sup>65</sup> Y desde allí algunos experimentaron “las ausencias sentimentales” y elaboraron nuevas representaciones de sus lugares de origen.

Estos jóvenes que salieron desde los sesenta ya no serían más tan pobres como los juglares, ni tan viajeros de pueblos como ellos. Pero si elaborarían una representación nueva de su pasado. Por ejemplo, ellos asumirían el pasado como una cantera de experiencias a la que era preciso regresar para traerlas nuevamente al presente.

Gustavo Gutiérrez narra en algunas de sus canciones la pérdida de las costumbres y valores que habían hecho de los hombres “provincianos” personas “correctas” y “fundamentadas”. Su idea del pasado venía moldeado además por la sensación de una ruptura entre la villa y la ciudad. Por eso una y otra vez construiría la imagen de un Valledupar mítica, perdida en algún momento del tiempo, en la que había quedado la felicidad.<sup>66</sup>

Los jóvenes de la nueva generación además se interesarían de manera insistente por el tema regional, y pregonarían por muchos lugares lo particular de su región. Sus canciones ubicarían a sus pueblos en un pasado mítico y reforzarían la idea de las elites costeñas: el vallenato es hijo legítimo del encuentro de tres mundos. Un origen colonial y mestizo que

---

<sup>65</sup> Acerca de las profesiones de los compositores de los sesenta Julio Oñate ha elaborado una lista en la que se encuentran abogados, médicos cirujanos, psicólogos, odontólogos, administradores, agrónomos, licenciados en educación, economistas, arquitectos. Ver. OÑATE, Julio, *El abc del vallenato*, Bogotá, Punto Lectura, 2013, pp. 139-144.

<sup>66</sup> Algunas canciones que evidencian lo anterior: GUTIÉRREZ, Gustavo, *Valledupar tierra mía*, 1965; *Lamento provinciano*, 1965; *Recuerdos de don Toba*, 1965; *Rumores de viejas voces*, 1967; *Mi Juventud*, 1967.

se construyó con el nacimiento de la “nueva raza”.<sup>67</sup>

Los compositores también ingresarían en las lógicas de los derechos de autor. Si los juglares se prestaron las melodías y algunos tomaron parte las letras de otros para insertarlas en sus canciones, los compositores en cambio, se asegurarían de que sus canciones fueran registradas y cantadas por quienes ellos designaran, pues muchos de los compositores no se dedicaron a interpretar. Ellos, con profesiones liberales, se dedicaron a realizar vidas dentro de sus disciplinas al tiempo que iban construyendo canciones. Sin embargo, hubo quienes se dedicaron a defender el “folclor” y lograron ser coordinadores de festivales, promulgadores de foros sobre música, presentadores de programas televisivos que daba cuenta de grupos, compositores y anécdotas.

El mundo del vallenato en los ochenta era mucho más grande y quienes lo habitaban ya no solo eran campesinos, sino hombres y mujeres de todo pelambre que se disputaban un lugar de honor. En fin, toda una industria con su historia, sus actores y sus acciones. Los juglares se fueron muriendo, algunos nuevos incluso partieron primero que ellos, pero dejaron a través de sus canciones una huellas que es preciso seguir, desentrañar, comparar y valorar. Pues no son meras anécdotas lo que cuentan, no son impresiones descoloridas de “una realidad”, ni tampoco inexactas descripciones de su paisaje. Sus canciones son ante todo la experiencia social de un tiempo, en una región específica con profundos amarres a las tradiciones orales y por lo mismo, con enormes vacíos en cuanto a registros escritos. Mucho de lo que nos cantan esos juglares, sin caer en esencialismos, responde a fuertes bocanadas de lo que proyectaron en su tiempo, como veremos en el siguiente capítulo.

Este capítulo ha querido realizar un recorrido por esos momentos de configuración del

---

<sup>67</sup> WADE, Peter, *óp. cit.* El autor introduce un debate muy interesante al mostrar cómo las músicas tradicionales en Latinoamérica estuvieron signadas por la relación entre raza y nación. Lo que empezó a construirse fue un relato más extenso de nación que involucrara la “diferencia” no tanto como un registro activo, sino como una “mera forma” de pactar acuerdos con los sectores excluidos. Desde luego, este hecho si bien representó algunas ganancias en término de representación y participación identitaria, no generó un profundo cambio social. La región caribe es parte de este proceso. Región y nación se compenetraron para crear discursos oficiales de lo alterno y para construir identidades nacionales a partir de las producciones culturales regionales, esto desde luego ha traído nuevas dinámicas a las músicas y en general a las prácticas culturales de amplios sectores del caribe. Sin embargo, no ha valido tanto como para que la región en términos políticos, económicos y sociales no siga siendo considerada una “periferia” dentro de la nación.

vallenato. Se mostró cómo la invención de la leyenda del hombre derivaría en la invención de una cultura vallenata, con su propio lenguaje, con el establecimiento de unos códigos y con la estabilización de un relato que conectaba al vallenato con un pasado colonial en donde la metáfora del encuentro de los tres mundos operó como un relato inaugural que fue validado por folcloristas, intelectuales y políticos.

El capítulo a su vez quiso sumergirse en las experiencias de vida de los llamados juglares para mostrar como su entorno campesino, su carácter de viajeros así como sus condiciones de pobreza y analfabetismo condicionarían unas relaciones con el tiempo. Lo cual contrastó fuertemente con el ingreso de la nueva generación de compositores ya no analfabetas ya no campesinos, sino en su mayoría universitarios que vivieron periodos de transformaciones tanto materiales como discursivas en nivel regional y nacional. Esto sin duda marcó unas nuevas experiencias históricas que habilitarían unas formas de representación del pasado guiadas más por la sensación de pérdida o ruptura de un tiempo. De estas articulaciones de los juglares y los compositores con su tiempo y de sus modos de expresarla en sus canciones nos ocuparemos en los capítulos siguientes.

## 2. El presentismo en las canciones vallenatas.

Este capítulo quiere analizar las formas en que a través de las canciones vallenatas se configuraron unas relaciones con el tiempo. Nuestra idea central es que las canciones producidas, por lo que hemos denominado juglares, expresan un acentuado carácter *presentista*, entendiendo por ello, la inclinación que sienten las sociedades por organizar y proyectar sus acciones no tanto hacia el futuro ni inspiradas en el pasado, sino atendiendo a una experiencia y a una expectativa que se concentran en el periodo en que viven estos grupos humanos.

La noción de *presentismo* es acuñada por François Hartog. Para él, el *presentismo* marca una nueva experiencia de tiempo, experiencia que nace de configurar una nueva forma en que el presente, el pasado y el futuro se articulan de modo tal que, es el presente el encargado de regir los destinos de las sociedades. Aunque pareciera obvia la noción, en realidad, no lo es. Pues, el *presentismo* descansa sobre la idea de que el pasado ya no es rector del presente ni del futuro y que este último, ya no representa un horizonte de expectativa tal y como se había establecido al menos desde el siglo XVIII, cuando el progreso surge como una experiencia deseable de todas las sociedades occidentales.<sup>68</sup>

Sin embargo, la noción de *presentismo* que queremos elaborar, desde luego surge de las definiciones iniciales de François Hartog, pero nuestra pretensión es idear un nuevo concepto salido de las fuentes con las que trabajamos. Así, las canciones lo que nos muestran es que el presente es una categoría temporal que más que marcar una ruptura con el pasado, lo que está construyendo en una continuidad de sentido con ese pasado. En otras palabras, la idea de que los juglares vallenatos idearan a través de sus canciones una experiencia de tiempo presente, se da porque el pasado no se ve como un periodo o tiempo muerto y porque el futuro no se vislumbra como posibilidad habitable.

---

<sup>68</sup> Ver: HARTOG, François, *Regímenes de historicidad*, México, Universidad Iberoamericana, 2007. El presente pasa a convertirse en la experiencia temporal a los que los grupos sociales le otorgan *estatus*, pues sus acciones, tanto como sus formas de organización cultural y social, tienden a privilegiar lo que se puede dar durante la historia vivida.



A lo largo del capítulo argumentaremos que el *presentismo* propuesto por los juglares responde a una idea de permanencia de los mecanismos sociales cuya evidencia más notable se da en la práctica de la anécdota.<sup>69</sup> Propondremos además, que la parranda, no solo es un tiempo para el festejo, sino una forma de experiencia *presentista*, pues comporta imaginarios como el del consumir el dinero trabajado en alcohol y el de efectuar la idea de que al ser la vida corta el “goce” no debe dejarse para el mañana sino que, al contrario, debe ser experimentado en el ahora. Finalmente, el capítulo termina analizando cómo las canciones sugieren un rechazo del futuro como nueva experiencia temporal, pues, se muestra como un horizonte sin expectativa al que es preciso evadir, rechazar.

### 2.1. El tiempo y la anécdota.

Desechada por los historiadores, por remitir a una práctica de la historia que correspondía más a la infancia de la disciplina, cuando la historia privilegiaba el dato curioso, el detalle por encima de la explicación y la narración por encima del análisis, la anécdota pareció estar relegada de los circuitos académicos. Aunque nunca perdió vigencia dentro de ciertos campos de saber practicado por periodistas, biógrafos y toda esa pléyade de curiosos que exploran el pasado y que sienten que tienen la capacidad de postular la anécdota como una forma de narrar las acciones de los hombres en el tiempo.<sup>70</sup>

La cultura vallenata no ha sido ajena a este tipo de forma de contar la historia. Desde periodistas, intelectuales hasta políticos han hecho de la anécdota una forma de transmitir la historia del vallenato.<sup>71</sup> En ellos se evidencia al menos dos formas de entenderla. Por un

---

<sup>69</sup> Nuestro análisis arroja luces acerca de los modos en que el presente se inserta en el discurso de las canciones como una forma de celebrar lo inmediato y de procurar antes que un ritmo de aceleración, una celebración de una *historia vivida*, que por lo mismo se encarcela en el tiempo biológico, tanto como en el tiempo generacional de quienes componen las canciones.

<sup>70</sup> Al menos desde Annales la anécdota fue dejada a un lado. Se creía que la historia debía aspirar a explicar las acciones de los hombres en el tiempo. La narración, tal como se practicaba por el positivismo, dio paso a la explicación. Ver: BLOCH, Marc, *Apología para la historia o el oficio del historiador*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

<sup>71</sup> Una parte de lo que se ha denominado pretenciosamente *Vallenatología*, ha hecho de la anécdota una forma válida de contar la historia del vallenato y sus personajes. Desde luego, gran parte de los autores, se hacen llamar periodistas culturales o folcloristas. Ver algunos: FRANCO, Javier, *En este mundo historial: Juancho Polo Valencia*, Barranquilla, Fundación La Cueva, 2010; CASTILLO MIER, Ariel, *Encantos de una vida en cantos: Rafael Escalona*, Barranquilla, Fundación La Cueva, 2010; OÑATE, Julio, *Bajo el cielo de Valledupar: historias detrás del canto vallenato*, Bogotá, Editorial Maremágnun, 2010.

lado, la anécdota es análoga de la historia. Es decir, se cuenta lo sucedido en el pasado como “reflejo” de la historia de otros hombres. Por otro lado, la anécdota se establece como un mecanismo *presentista* que busca narrar la *historia vivida* en un tiempo cronológico que ata lo sucedido con lo contado de aquello sucedido. En ambos casos, la anécdota quiere legitimarse como portadora de un pedazo de experiencia que debe ser contada.

Este hecho de instaurar la anécdota como una forma válida de contar lo que ha sucedido, articula directamente una relación con el tiempo y con las experiencias individuales y sociales que se narran en las canciones vallenatas. Pues a estas últimas, a partir de las construcciones de sentido, se le puede considerar como portadoras de pedazos de historias vividas de grupos sociales. Entonces la anécdota pasa a construirse desde el interior de las canciones, donde los hombres que las confeccionan están obedeciendo a unas pautas comunicativas que establecen puentes entre lo que ellos han vivido y lo que ellos cuentan. La anécdota se convierte desde la canción vallenata en un nuevo vehículo que lleva consigo torrentes de historias que pretenden establecerse en algún momento como aquello que alguna vez sucedió.

La relación con el tiempo, por su parte, se establece desde la idea de que estas canciones solo pueden postular anécdotas cuyo contenido está estrechamente amarrado con visiones de mundo de un grupo generacional y/o con referencias autobiográficas. Entonces de lo que hablan las anécdotas es del tiempo presente de quien cuenta, representado los ambientes sociales y culturales, y mostrando un inventario de lo posible, cotidiano y maravilloso de estos grupos sociales.<sup>72</sup>

La anécdota también se puede articular a un orden de tiempo *presentista*, si se piensa que ella se construye como un mecanismo social inserta en lo cotidiano, volcada más a representar la “realidad inmediata” que a traer el pasado al presente como un modelo a imitar. Los juglares, que son quienes se inclinan por estas formas de representación, muestran en sus canciones este interés por la “realidad inmediata”. Pues sus canciones, se

---

<sup>72</sup> Una reflexión historiográfica de la anécdota la encontramos en: OVIEDO, María Rocío, *La anécdota en la crónica de indias*: Ver: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-anecdota-en-la-cronica-de-indias/html/21ac4516-feb6-478f-85bb-c145e3a4b797\\_7.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-anecdota-en-la-cronica-de-indias/html/21ac4516-feb6-478f-85bb-c145e3a4b797_7.html). ( Consultado: Octubre de 2013).

convierten en un escenario por donde transitan los pequeños acontecimientos de los pueblos y las veredas del caribe colombiano. Acontecimientos cantados no para guardar en la memoria de las generaciones venideras, sino más bien, para alimentar las demandas de información y comunicación del ahora. Derivado de lo anterior, miremos:

Allá en la Guajira arriba/Donde nace el contrabando/

El almirante padilla barrió a puerto López/

y lo dejó arruinao .<sup>73</sup>

La canción, compuesta por Rafael Escalona, nos presenta la historia de un amigo del compositor dedicado al contrabando. Fue a la Guajira, y perdió el contrabando por parte de una de las fragatas de la Armada Nacional esa que, como lo indica el compositor más adelante, iba rumbo a la Guerra de Corea. Aquí la anécdota parte de un “hecho real”, narra en un tiempo cercano a lo ocurrido y postula una serie de mecanismos culturales que es preciso analizar. Por un lado, lo que cuenta el compositor se inscribe en un contorno generacional. Escalona al construir su canción, establece un horizonte temporal que se abre y se cierra en las experiencias más inmediatas.

Es decir, su anécdota no procura abrir una brecha entre el pasado y el presente. Sino mostrar un conjunto de prácticas que hacen parte de su entorno más inmediato. El contrabando de Socarrás, está evidenciando unas formas en que los sujetos sociales afrontan el problema de la legalidad desde espacios culturales en donde estos tipos de prácticas han tenido un “aval” social. Lo anterior deja ver como estos sujetos sociales asumen el reto de ir al filo de la ley arriesgando un “futuro prometedor”.<sup>74</sup>

Otro ejemplo que orienta la relación entre el presente y la referencia autobiográfica lo vemos en la siguiente canción:

“Yo salí, yo salí de Chimichagua  
Por la vía que conduce a Fundación

<sup>73</sup> ESCALONA, Rafael, *El Almirante Padilla*, 1951.

<sup>74</sup> ORSINI, Giangina, *Poligamia y contrabando: nociones de legalidad y legitimidad en la frontera guajira en el siglo XX*, Bogotá, Uniandes-Ceso, Departamento de Antropología, 2007, pp. 18-19.

En el camino muy cerquita me encontré  
 Una viejita que causaba admiración  
 Oiga compadre cosa maluca  
 La que yo vi en esa madrugá  
 Todavía yo estoy temblando  
 Y el susto no se me va a pasá”.<sup>75</sup>

Interesado no en una experiencia de pasado ajena, sino en una experiencia propia y cercana, el compositor observa su realidad para postularla como una narración que se acomoda dentro del anecdotario que se construye en la región caribe. Lo narrable, viene sugerido por el ámbito socio-cultural, y solo es posible por los límites que establece este ámbito. En este caso, aquella experiencia personal narrada, corresponde a un viaje hacía la población de Chimichagua, viaje que es sacudido por la aparición de una bruja. Lo sucedido es validado como anécdota porque efectúa un registro que está habilitado por el presente, como lo es la presencia de “seres fantásticos” en medio de los caminos.

Como *experiencia presentista*, narrar esto fantástico se corresponde con unas formas en que las sociedades del caribe asumieron su conjunto de creencias. Las cuales no estaban sustentadas en la idea de un fin de los tiempos para el cual hay que prepararse, sino en conjunto concepciones en las que el presente valía como la única experiencia que se quiere vivir, pues al no construirse un pacto de fe entre el hoy y el futuro, lo único pensable y habitable es el ahora.<sup>76</sup>

Desde luego, este tipo de canciones no fueron ajenas en la región caribe durante la primera mitad del siglo. Para ser más puntual, hacía la década del cincuenta, un grupo significativo de pueblos no contaban con luz eléctrica y sus caminos, atestados de maleza, se volvían casi que intransitables durante las épocas de invierno. Todo esto hacía que los viajes

---

<sup>75</sup> ERAZO, Julio, *La Bruja de Chimichagua*, 1960.

<sup>76</sup> Acerca de las formas en que en el caribe se practica la religión ver: REY SINING, Edgar, *Virgenes, Mascaras y tambores: religiosidad popular en el Caribe Colombiano*, Cartagena, Editorial Pluma de Mompox, 2011.

estuvieran cargados de “imprevistos” y de encuentros con “aparatos”, como así se refieren varias canciones a aquello encontrado en medio de los caminos.<sup>77</sup>

Además de lo anterior, se debe hacer énfasis en el carácter oral de la sociedad que conforman el caribe colombiano. Un hecho que no era menor, si se piensa que esta oralidad si bien tenía un profundo lazo con las experiencias de los hombres del pasado, también es cierto que muchas de las prácticas que se daban al interior de esta oralidad demostraban el valor de lo instantáneo y lo inmediato por encima de lo planificado y proyectado.

Me refiero, por ejemplo, a todo el sistema de composiciones de coplas, décimas, refranes, adivinanzas y sentencias. Dispositivos del lenguaje que servían como insumo para darle soporte y rostro a las forma de construir las anécdotas y en las cuales se representaba una ideas de los perecedero de la vida, así como nociones en las que resaltaban que el dinero era para gastar no para guardar.

Entonces, la anécdota se ofrecía como un mecanismo que dejaba ver las visiones de mundo y, sobre todo, ubicaba la experiencia de los compositores como insumo para contar en sus canciones aquello a lo que enfrentaban en sus vidas. La posición que asumían ellos frente a su tiempo, era narrarla, llevar un poco de esa “realidad” al canto, y validar desde ahí, una forma de pensar y articular el pasado, el presente y el futuro. La realidad, o lo que ellos asumían como tal, los inclinaban a “observarla” y “retratarla”. Y a asumir que sus canciones se convertían en vehículos que ponían a circular el presente, con sus confidencias, sus hábitos y sus ocurrencias:

“Oigan muchachos, pónganme mucho cuidado  
 voy a referir la historia que pasó en El Copey  
 estoy convencido que la gente todavía ignora  
 por qué adoraron a un mago sin tener confianza en él  
 y me dijo don Tito que esa noche el mago se reía con placer,  
 y me dijo don Tito que esa noche el mago se reía con placer.”<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Canciones como: DURAN, Alejo, *El perro negro*, 1960; BARRÓS, José, *La llorona loca*, 1950; MARTÍNEZ, Luis Enrique, *El abusajo*, 1959 y en 1961, *El aparato de chivolo* (Magdalena), OSPINO, Sebastián, *La mariposa*, 1965; OCHOA, Calixto, *El muerto borracho*, 1963.

<sup>78</sup> ZULETA, Emiliano, *El mago del Copey*, 1957.

En la canción anterior, se condensa una forma de asumir la experiencia individual y colectiva. Al asumirse como el informado, con una voz que gana autoría, la anécdota de quien compone logra elaborar un estatus de verdad. Su experiencia como compositor le otorga la capacidad de reconocer lo que puede y debe contar. Su experiencia así mismo, lo lleva a procurar establecer juicios de comportamiento y a enunciar intrínsecamente lo permitido de lo no permitido. Su experiencia termina habilitando que sea el receptor de la historia y el autorizado por el grupo social para contar la historia del mago del copey. Es decir, es quien posee el rol de ser el cronista de su tiempo, de hablar por su tiempo y de expresar de manera inmediata la relación que su generación guarda con el presente que vive.

Otro ejemplo lo podemos ver en una canción del maestro Escalona. Allí más que la historia en sí, lo que importa mirar es cómo se instaura una idea de que la anécdota debe contarse en cuanto sucede, pues al impedirlo se perdería un trozo de ese pasado reciente, que para quien compone y para la comunidad de escuchas es justo lo que se debe saber del pasado, es decir de ese pasado que se actualiza en el presente, que es *presentista*, porque no hay una ruptura temporal ni se concibe al pasado como algo muerto, como “el otro” al que es preciso revivir.

“ Yo había resuelto no hacer más cantos  
desde el suceso del jerre-jerre,  
cuando Sabita me demandó  
pero resulta que ocurren casos  
que me dan ganas y no me aguanto,  
como el que a Juana Arias le pasó.”<sup>79</sup>

Y el caso que ocurrió, no era más que el de un hombre que “rapta con consentimiento” a la nieta de Juana Arias, una joven mujer criada con “esmero” en el pueblo de Patillal. Quien rapta es un chofer de camión. Y Juana Arias, indignada, se dirige hasta donde el “doctor” de la población, para colocar una demanda por el rapto. La historia, insignificante, trivial y baladí para quien no pertenece al circuito social en el que se produjo el hecho. Pero central, clave, significativa, para quienes lo vivieron y para quienes luego lo recordaron. Escalona

---

<sup>79</sup> ESCALONA, Rafael, *La Patillalera*, 1951.

compone esta canción como una de las tantas que hacen parte de su anecdotario.<sup>80</sup> Y en ellas retrata, pinta, dibuja, los rasgos de los pueblos del caribe. El chisme, la gritería por que un hombre se llevó a una mujer, los murmullos del pueblo por lo que esto sucedió, y hasta el doctor de la población tratando de mediar, hacen de esta anécdota un excelente escenario para comprobar que estas formas de narrar lo recientemente acontecido termina operando casi que como sustitutos de los grandes relatos históricos, aquellos anclados en héroes y batallas.

Pues, la característica central de la anécdota, es “narrar hechos” cercanos en el tiempo. Que no pretenden vincularse a un relato oficial de la historia ni tienen la intención de abrir, a partir de lo que cuentan, nuevos horizontes de expectativas. Ella está en el presente, retratando el presente y convirtiéndolo en el organizador de los otros ordenes temporales. En ese sentido es *presentista*.

Y es *presentista* también, porque niega el cambio social. Las canciones vallenatas que cuentan estas “pequeñas historias” de gente campesina, dejan ver una comodidad por la forma es que sus sociedades y sus experiencias se encuentran instaladas en el presente. Es notoria la tendencia a reproducir ideas como que el “mundo siempre ha sido así” y no habrá otro diferente. Con ello niegan la posibilidad de vincularse a una historización del tiempo, porque dan por sentado que el destino no es nada. Y el pasado, como lo he expresado, no se ve como otro tiempo, sino como un bloque en el que pasado-presente se confunden.

## **2.2. La parranda o una forma de *presentismo*.**

Desde la mitad del siglo XX, cuando el vallenato empieza a emerger como una música con rostro propio que se define por sus cuatro aires: la puya, el son, el merengue y paseo, y que procede de distintos ámbitos geográficos, la Guajira y Valledupar, las sabanas de Bolívar y Sucre y los territorios ribereños del Magdalena, la parranda se convierte en una práctica

---

<sup>80</sup> Algunas canciones de Escalona en las que da cuenta de anécdotas, con nombres y fechas precisas. Son: *El Villanuevero*, 1952; *El compadre Tomás*, 1953; *El pobre migue*, 1952; *El general Dangond*, 1950; *EL General Rojas Pinilla*, 1955; *La vieja Sara*, 1953.

que es capaz articular lazos sociales. Pues, la música, como bien lo ha comentado Araujo Noguera, divide y escalafona a la sociedad.<sup>81</sup>

Es además, un mecanismo de difusión. En la década del cincuenta, el vallenato apenas está incursionando en una incipiente industria musical. En Medellín, en donde se concentra para esta década las principales disqueras, el vallenato representa apenas el 20% de la música que se graba. Mientras que la música considerada andina, ocupa el 80%. Algunas emisoras, como Emisoras Unidas y la Voz de la patria en Barranquilla, si bien tienen programas en vivo en donde se presentan algunos músicos, todavía no son lo suficiente representativos para considerarlos un mecanismo de difusión tan poderoso. La comercialización llegaría a partir del sesenta.<sup>82</sup>

La parranda es un escenario portable que se arma y desarma en cualquier patio, cantina, calle o plaza. La industria musical contiene otras lógicas en las que prima las demandas de los escuchas, la construcción de tipos de músicas que marcan mapas sonoros, así como la construcción de la imagen del músico o la orquesta como representante de un grupo o un gusto social.<sup>83</sup> En cambio la parranda, quiere postular las formas tradicionales del canto, que no son más que un intercambio directo con la comunidad de escucha. La parranda entonces está limitada por cuanto no multiplica lo que produce. Y está a su vez marginada de los campos de producción masiva que hacen de la música que se graba un producto cultural que puede ser vendido, distribuido y por lo mismo escuchado por distintos grupos sociales.<sup>84</sup>

La parranda se hace íntima, casi que privada, se invita al patio, se convoca a los amigos, se canta en las fiestas y se gesta bajo la circularidad de quienes escuchan y reclaman para ellos

---

<sup>81</sup> ARAUJO NOGUERA, Consuelo, óp. cit., pp. 38-39.

<sup>82</sup> Aunque la primera grabación vallenata es de 1944, cuando Abel Antonio Villa grabó para la etiqueta Odeón, en la ciudad de Barranquilla, donde existía el estudio Foto Velasco, es en la década del cincuenta cuando el vallenato empieza a tener mayor figuración en la industria disquera. Aquí se puede resaltar las grabaciones que hizo Bovea y sus Vallenatos con las canciones de Rafael Escalona. Ver: OÑATE, Julio, óp. cit., pp. 309-310. Para la cifras de grabación de la música andina y la música costeña ver: WADE, óp. cit., pág.193.

<sup>83</sup> NIEVES OVIEDO, Jorge, *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*, Observatorio del Caribe, Convenio Andrés Bello, 2008, pp. 126-130.

<sup>84</sup> *Ibíd.*, pp. 132-133.



nuevas canciones, un verso improvisado, una dedicatoria. La parranda solo es pública cuando lo que participaron en ella cuentan lo que sucedió en ese espacio de ocio e intercambio de experiencia. De allí viene el rumor, la anécdota, lo de unos pasa a la memoria de otros tantos. Y la parranda termina entrando al universo de las canciones vallenatas. Lo memorable, lo que debe recordarse, la parranda que debe luchar contra el olvido, pues esta nace y muera en un corto periodo de tiempo. Allí llegan las canciones. Y los compositores cantan lo que sucedió en esas parrandas e imaginan y construyen relatos de las parrandas que quieren anular el tiempo, porque la vida es corta y el futuro no existe.<sup>85</sup>

Queda la parranda ubicada en una experiencia social que al ser convertida en narración estimula unas representaciones temporales que se mueven hacia el *presentismo*. Pues, la parranda y la “vida del parrandero”, se asumen como posturas ante la existencia, en las que resalta la inclinación por mirar la vida como una “eterna celebración” que no merece ser aplazada. El parrandero ve en la parranda una forma de contrarrestar los miedos hacia el futuro, y de anular en ciertos momentos, toda planificación de su vida. Así Hartog, ha comentado como en sociedades presentistas, solo es en el presente en donde se surten las necesidades existenciales y materiales de los grupos sociales.<sup>86</sup> Veamos un verso:

“Yo soy el campesino parrandero  
que voy el domingo al pueblo  
a buscá una diversión,  
para sacarme un poco este sudor  
que nos atormenta a los montañeros  
y vivo parrandeando y trabajando muy contento.”<sup>87</sup>

Ocio y trabajo se evidencian en esta canción. Marca temporal que habilita los ritmos en que se mueven los campesinos de la Región Caribe entre las décadas del cincuenta y noventa. Por un lado, el campesinado de esta región se vio inserto en las dinámicas de reacomodación del campo. La bonanza algodонера de la década del cincuenta y sesenta en grandes franjas territoriales habilitaron relaciones nuevas con la tierra que tomaron rostro

<sup>85</sup> La idea de un futuro bloqueado la retomaremos más adelante. Sin embargo, queremos señalar que la parranda es un mecanismo que niega todo vínculo con un horizonte de expectativa.

<sup>86</sup> HARTOG François, *óp. cit.*, pág. 137.

<sup>87</sup> MARÍN, Hernando, *El campesino parrandero*, 1976.

en las formas de organizar los ciclos temporales en los que el trabajo en jornal, así como el cumplimiento de unos tiempos de producción, desplazaban las formas en que el tiempo se usaba y se pensaba.<sup>88</sup> Pues, acostumbrados a prácticas de cultivo como la roza o pan coger, muchos campesinos organizaban su tiempo a partir de pequeños ciclos de producción en los que la planificación a largo plazo o la fe en un crecimiento económico eran casi que nula.<sup>89</sup>

Debido a lo anterior, algunas canciones vallenatas resaltan la idea de trabajar para parrandear. Es decir, la parranda debe consumir el dinero trabajado y debe además, servir como una práctica que toma el presente como la única experiencia posible y la única expectativa pensable.

“La vida es nada, compañero  
el que no la goza fracasa  
tonto es el que guarda la plata  
antes de gozarla primero.”<sup>90</sup>

Ante un escenario como este, la parranda se establece como mecanismo de acción en y para la vida de los grupos sociales. El fracaso y el éxito, conceptos tan caros a la modernidad, no son vistos desde una óptica economicista, que encuentra en la acumulación de riqueza y en la seguridad financiera un equilibrio social y emocional. Al contrario, en el caribe colombiano, aquello denominado derroche, que no es más que gastar más de lo que la prudencia impone, parece ser formas de responder al desencanto por el mañana, formas de pensar que no hay un horizonte esperando. Por eso, lo denominado goce, que encuentra su

---

<sup>88</sup> La importancia de la bonanza algodonera es fundamental para entender las dinámicas no solo el campesinado en la costa, sino también la incidencia directa que tuvo en el desarrollo del vallenato. Al trasladarse el polo de desarrollo de la zona bananera hacía los valles del cesar, se produjo un fortalecimiento de la economía local y un crecimiento demográfico explosivo. Valledupar fue una de las ciudades que más crecieron en términos poblaciones durante las décadas del cincuenta y sesenta, precisamente en esas dos décadas es que el vallenato empieza a ser considerado como un tipo de música válida para organizar nuevas representaciones al pasado. Para el crecimiento demográfico ver: SÁNCHEZ MEJIA, Hugues, *Valledupar: Crecimiento y Desarrollo*, Valledupar, Mimeo, 1998, Pp. 4-5. Para las dinámicas del cultivo de algodón y la configuración de la nueva elite, ver: DANGOND CASTRO, Egberto, *Así nació el cesar*, Valledupar, Departamento del Cesar, 1985, pág. 58-61.

<sup>89</sup> FALS BORDA, Orlando, *Historia doble de la costa: Resistencia en el San Jorge*, Bogotá, El áncora Editores-Universidad Nacional, 2002, pp. 20<sup>a</sup>-23<sup>a</sup>.

<sup>90</sup> MARTÍNEZ, Luis Enrique, *El parrandero*, 1967.

clímax en la parranda, es reverenciado como un síntoma de estatus dentro del campo cultural caribe. Quien gasta más y guarda menos, quien lleva una vida dedicada a la fiesta parece estar más en sintonía con los reglamentos socio-culturales.

En algunas canciones vallenatas el sujeto enuncia una representación de su vida y le anuncia a los demás las formas en que puede llevar una vida alejada del tiempo laboral, el tiempo planificado, el tiempo del mañana, para proponer una vida que reclama el goce sin cesar sin la esperanza del mañana:

“Paso mi vida gozando/y así no tengo problema.”<sup>91</sup>

En otras canciones, aparece claramente el parrandero, quien asume un rol social dentro del entramado humano al que pertenece. Aquí el parrandero, como lo hemos indicado, no contiene una hoja de ruta para sus actos, pues ellos no son planificados, no va para el futuro dejando el presente, va dejándose llevar más bien por un presente sin solución, por un presente siempre desenvuelto en lo imprevisto:

“Tú sabes que me gusta la parranda/que yo tengo amigos por donde vaya/Si salgo esta noche y llego mañana/no debes preocuparte, mi amor.”<sup>92</sup>

El parrandero, ajusta su rutina al encuentro con amigos, con ellos establece los lazos sociales y encuentra un espacio casi que privado para celebrar el encuentro presente, el instante. Por eso, nunca puede despreciar la invitación:

“Y me dio pena no complacerlo/porque así somos los hombres parranderos.”<sup>93</sup>

Más allá de que sea problemático asumir que las canciones son rastros válidos para establecer las dinámicas socio-culturales de una región, y que a través de ellas podamos evidenciar los cambios a lo largo del periodo estudiado, lo que si estamos en capacidad de vincular son las dinámicas representacionales de los actores sociales desde un ámbito

---

<sup>91</sup> MOYA MOLINA, Sergio, *La competencia*, 1971.

<sup>92</sup> DIAZ, Diomedes, *La excusa*, 1977.

<sup>93</sup> *Ibíd.*

central en toda configuración cultural, como es el caso de la música. Es claro, que desde las letras de las canciones se están construyendo sentidos que están insertos en eso que alguna vez Geertz denominó “convenciones compartidas”.<sup>94</sup> Las cuales vinculan las prácticas de los agentes sociales dentro de unas estructuras que si bien no pueden ser estáticas si pueden llevarnos a seguir el conjunto de tradiciones que han ido permaneciendo a lo largo del tiempo.

La parranda precisamente obedece a este tipo de tradiciones que han estado presentes durante décadas en los registros de prácticas de los grupos sociales del Caribe Colombiano. Si más o menos esta se establece dentro del ámbito del vallenato hacia la década del cincuenta, también es preciso aclarar que otras formas de celebraciones musicales ya tenían cabida al menos desde finales del siglo XIX. Dentro de estas formas destacan la cumbiamba y el fandango. El primero se daba en los márgenes del Magdalena y en partes de la Guajira. Allí un acordeonero se hacía acompañar de una persona que tocara la caja y de otra que llevara el ritmo con la guacharaca. La gente bailaba alrededor del grupo y se ingería licores caseros.<sup>95</sup> El fandango por su parte, tenía su teatro de acción en las sabanas de Bolívar y el Sucre. Pero lo protagonistas centrales no eran los hombres como sucedía en con la parranda, sino las mujeres, quienes con velas en sus manos bailaban alrededor de bandas de viento que usaban bombardinos, trompetas y tambores.<sup>96</sup>

Todas estas formas de celebración respondían a grupos sociales que encontraban en las fiestas unos mecanismos de relajación social, así como unos vehículos para expresar sus experiencias de vida generacionales.<sup>97</sup> Si la parranda en la década del cincuenta y sesenta estaba prácticamente restringida al ámbito regional, a partir de la década setenta y luego en el ochenta, la parranda ya no era concebida como una forma de asumir y expresar unas ideas acerca del tiempo presentita. Pues, para ese momento, quienes se apropiaron de la

---

<sup>94</sup> GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2005, pág. 26.

<sup>95</sup> Para una descripción temprana de las cumbiambas ver: CANDELIER Henry, óp., cit., pp. 25-30.

<sup>96</sup> Para un análisis del fandango, ver: FALS BORDA, Orlando, *Historia Doble de la costa: Mompo y Loba*, Bogotá, el áncora editores-Universidad Nacional, 2002, pág. 48<sup>a</sup>.

<sup>97</sup> La idea de relajación social ha tenido largos debates dentro de la historiografía regional. Ver: SÁNCHEZ, Hugues, “Amancebamiento, poligamia, lujuria y otros excesos de la población libre en el Caribe colombiano. El nacimiento de una cultura. 1750-1880”, en MARTINEZ, Leovedis; SÁNCHEZ, Hugues, óp. cit. pp. 45-48.

parranda eran habitantes ciudadanos que la veían más que como una forma de vida, como una experiencia agregada al conjunto de prácticas que estos sujetos, insertos en sociedades con mayores trazos representacionales, asumían.<sup>98</sup>

Sin embargo, en los márgenes rurales del Caribe Colombiano, donde las dinámicas de las modernizaciones ingresaban lentamente, la parranda continuó siendo una práctica con resistencia a volverse solo una experiencia festiva sin ataduras temporales. En estos espacios la parranda siguió amoldándose a la idea de una vida parrandera, o al enunciado que la parranda como espacios de goce era una respuesta a la falta de horizontes claros frente a un futuro que cada vez parecía alejarse de los caminos de estos pueblos que se veían como congelados en el tiempo, distribuyendo el mismo orden social y las mismas actividades vivenciales.

Ante un escenario como este, la parranda que se representa en las canciones vallenatas, se ven como formas de percibir orden temporal que celebra el presente, lo instantáneo, lo inmediato. Las vidas que se quieren consumir en una noche. Y puede en algunos casos reflejar eso que Fals Borda, denominó en algún momento, “la cultura del dejaó”. Que es una actitud ante la vida en donde “el reloj no es amo ni gobierna el presupuesto”. Y en donde su “dejamiento vital” se expresa en la frase: no te afanes tanto, deja que las cosas pasen. Déjalas.<sup>99</sup>

### **2.3. Orden social: el reto de no cambiar.**

El caribe colombiano ha generado unas formas de organización social que trascienden el periodo que estudiamos. Anclado durante varios siglos bajo los principios organizativos coloniales, que le daban preeminencia social y política a los centros urbanos y los grupos sociales blancos, en esta región los pueblos que surgieron alrededor de las ciudades principales desarrollaron estrategias de vida que buscaban ampararse en sistemas de negociación que escaparan a las mediaciones de instituciones como la Iglesia o como los

<sup>98</sup> Acerca de la urbanización de la música vallenata ver: NIEVES OVIEDO, Jorge, óp. cit., pág. 166.

<sup>99</sup> FALS BORDA, Orlando, *Historia doble de la costa: Mompox y Loba*, Bogotá, El áncora editores, Universidad nacional, Banco de la República, 2002, pág. 159b.

ente gubernamentales.<sup>100</sup> Esa forma laxa en las costumbres, que ha sido expresada por cronistas, viajeros y por algunos académicos, cuando han rastreado la documentación en las que se siguen procesos por violación a las normas, no corresponde con las dinámicas de producción de normas alternas y de formas de ser concretas de estos grupos sociales.<sup>101</sup>

Antes que ser pueblos libres, sin dios ni ley, en donde las cuotas de matrimonio y la violación a los códigos civiles mostraban a primera vista una sociedad sin reglas, sin formas claras por donde moverse, estas sociedades involucraron un universo de posibilidades que configuraron unos mecanismos identitarios.<sup>102</sup> De esta manera confeccionaron escenarios en donde el valor de la amistad, la eficacia de la permanencia de tradiciones, así como el canto y el baile como mecanismos centrales en la reproducción cultural, se erigían como acciones concretas que actuaban para instalar un corpus normativo, un orden social que vinculaba a hombres y mujeres y que configuraba los límites y las posibilidades de representación de estos grupos sociales.

Las canciones vallenatas son una puerta para mirar cómo el orden social está claramente delimitado dentro del universo cultural de los pueblos del caribe. Y para entender la forma en que los juglares, estos campesinos, viajeros y analfabetas en su mayoría, están representando a través de las letras de sus canciones los marcos sociales temporales.

A partir de lo anterior, planteamos que el orden social que circula en las canciones vallenatas, está directamente conectado a unas formas de entender por parte de los agentes sociales, que las sociedades, las palabras y las cosas, tienen una forma de estar en el mundo. En ese sentido, los juglares que componen las canciones entienden que su mundo tiene un

---

<sup>100</sup> MÚNERA, Alfonso, *El fracaso de la nación: región, clase y raza en el Caribe Colombiano (1717-1821)*, Bogotá, Editorial Planeta, 2008, pág. 42.

<sup>101</sup> Acerca de la impresión de viajeros ver: PALACIO DE LA VEGA, Joseph, *Diario de Viaje: entre los indios y negros de la provincia de indias en el Nuevo Reino de Granada*, Barranquilla, Ediciones Gobernación del Atlántico, 1995; STRIFFLER, Luis, *El río San Jorge*, Barranquilla, Ediciones Gobernación del Atlántico, 1995.

<sup>102</sup> La identidad del “costeño” ha sido un tema central dentro de los debates de la academia regional. Una de las líneas de discusión de este debate es que la costa caribe representa un país aparte del nacional que ha tenido a lo largo de su historia formas de organización social y cultural distinta. En donde la idea de libertad, festividad y desapego a la ley han sido prácticas recurrentes. Ver: FERRO BAYONA, Jesús, “Esbozo de una esbozo de una etnología sobre el modo de ser costeño”, en *Revista Huellas*, Barranquilla, No 2, 1981, pp.29-33.

orden al que es preciso nombrar y que los cambios tienen unos ritmos a los que es preciso detectar.<sup>103</sup> Veamos un ejemplo para ser más claros:

“Si en el mundo todos fueran capitalistas/oiga quién trabajaría/si en el mundo todos fuéramos pobrecitos/señores tampoco serviría/Por eso el mundo para ser mundo/tiene que haber de todo un poquito /se necesita el acomodado se necesita el pobre y el rico.”<sup>104</sup>

La conciencia de un orden social se corresponde con la idea de que existe un orden temporal que lo organiza. Si el mundo establece claras diferenciaciones de clase, género y pertenencias culturales, es evidente que está dejando los sedimentos para que los grupos sociales se construyan bajo unos lineamientos que referencian la permanencia como el síntoma más notorio de sus lazos. Pertenecer al grupo de pobres deja abierta la posibilidad de que esta comunidad tenga puntos de encuentros que tejen expectativas y experiencias compartidas. A su vez, ser partícipe de un entramado socio-económico capitalista deja ver que los agentes sociales asumen un rol generacional dentro de una época o un periodo histórico.

Así el orden social pasa a ser constante en el tiempo y genera un repertorio de representaciones que hacen énfasis en que el tiempo tal y como está, debe permanecer, debe conservarse por encima de la presión de los nuevos tiempos, del ingreso de las nuevas costumbres:

“Quiero, cuando muera el tiempo/que aún se cante mi canción por los caminos polvorientos,/ plenos de luz y de sol”<sup>105</sup>

Otros ámbitos que expresan un orden social y temporal que afianza la idea de un *presentismo*, es el de las relaciones sociales. Si bien, como hemos señalado, los cambios que representó la modernización del país desde la década del cincuenta en términos de ingreso a la educación y de afianzamientos del individualismo como dinámicas que

---

<sup>103</sup> Koselleck señaló como la permanencia podía convertirse historiográficamente en un acontecimiento. Ver KOSELLECK, Reinhart, óp. cit., pág. 147.

<sup>104</sup> OCHOA, Calixto, *El mundo*, 1980.

<sup>105</sup> DURAN ESCALONA, Santander, *El último embaucador*, 1983.

permitían consolidar trayectorias de progreso a los agentes sociales, en la Región Caribe se dieron más bien síntomas de permanencia de las formas de organización social tradicionales.

Por ejemplo, las formas en que las familias eran portadoras de un conjunto de valores al que era preciso adscribirse siguieron teniendo vigencia. Los padres seguían teniendo autoridad sobre los hijos. Los esposos sobre sus mujeres; y los tíos, primos, abuelos y nietos, seguían siendo parte de todo el entramado de parentela extensa.<sup>106</sup> Pues muchos lograban afianzar sus vínculos a partir de la convivencia en una misma casa o finca. En otras palabras, el ingreso de la familia nuclear, transformación fundamental de la segunda parte del siglo XX, no fue un factor determinante en la organización social del Caribe colombiano o, por lo menos, no en pueblos y veredas.

Las canciones vallenatas dan cuenta de este tipo de acciones en donde, por ejemplo, la mujer es vista como un ser que debe conservar la compostura ante cualquier tipo de situación, aún ante la ausencia prolongada del hombre, por cuestiones que no siempre corresponden al trabajo, sino a la vida de mujeriego y parrandero. Es notorio que esta repartición de roles sea asumida por quienes componen como una “verdad social”, que no debe ser apelada, cuestionada:

“Pa’ los amores no hay como la provinciana  
son cariñosas de noche y por la mañana  
y si uno llega borracho al atardecer  
de tanto hacerlo al fin lo llega a comprender.”<sup>107</sup>

Así, la pretensión atemporal de una costumbre revela que las estructuras sociales se niegan a cambiar, pues, como también lo señalé arriba esto hace parte de una conformidad de las prácticas que es constante a través del tiempo y que por lo mismo evade el movimiento discontinuo de la historia.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Un rastreo cuidadoso de estos elementos se encuentra en los trabajos de Fals Borda, *Historia Doble de la Costa, sobre todo los tomos I, III y IV*. Así mismo, el trabajo de Rito Llerena, sobre los Juglares, muestra como estos representan a la familia como el principal elemento.

<sup>107</sup> GUTIERREZ, Gustavo, *La provinciana*, 1974.

<sup>108</sup> FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, México, Editorial Siglo XXI, 2010, pág. 19.



Ahora, si se muestra que entre el hombre y la mujer se ejercen unas relaciones de poder en las que el hombre se erige como el que autoriza y configura lo pensable y la mujer parece condicionada a ese accionar estamos frente a una idea clara de lo que es un orden social. Las canciones vallenatas asumen que el futuro viene con cambios. Y que aún en el presente, se están desamarrando costumbres, a las que es preciso enderezar. A las que es urgente corregir, pues de esa manera se mantiene un orden social y temporal que no quiere sino estar instalado en el presente:

“Oiga, compadre Tomás, /yo lamento que Mercedes/la que parecía una santa/le haya resultado demonio.../Le voy a dar un consejo: / Si lo sigue molestando,/ métale una garrotera/y váyase a parrandear/pa´ que vea como se le quita el resabio/pa´ que vea como no lo molesta más”.<sup>109</sup>

A los ojos de hoy parece una práctica repudiable. Sin embargo, durante el periodo estudiado, son los juglares los que hacen mención a este tipo de prácticas, en donde la mujer está sujeta a un tipo de comportamiento, está sobre un espacio que debe moverse, un espacio moral y emocional, cuyas fronteras no puede traspasar, pues se expone, como lo vemos, a que la fuerza física del hombre “enderece” su comportamiento. En cambio, lo permitido para la mujer dentro de este orden social, está inclinado a las labores de la casa, al matrimonio como mecanismo de diferenciación social y a la paciencia hacía el hombre callejero como testimonio de que es una mujer noble.<sup>110</sup>

Por otro lado, el orden social y temporal toma rostro, como ya señalé, en los lazos de compadrazgo. Las canciones vallenatas compuestas por los juglares refieren, por ejemplo, recados a amigos que esperan en las fincas para que le bauticen el hijo. Son llamados de amistad y de conexiones sociales que instauran de paso, a quién se bautiza, la urgencia de repetir el orden social de sus mayores:

“De Reyes Torres yo ya he recibido/muchas razones y un poco de recados/y ahora me dicen que está resentido/porque no le he bautizado el pelado./Tiene que ser parrandero/lo mismo que su papá/y va a saber tirar piedra porque nació en Villanueva/y será un tipo gritón como Geño Celedón/

<sup>109</sup> ESCALONA, Rafael, *El compadre Tomás*, 1952.

<sup>110</sup> Algunas canciones que muestran lo que señalo, las encontramos en: PACHECO, Adolfo, *Mercedes*, 1976; MOYA MOLINA, Sergio, *La casa*, 1968; ZABALETA, Armando, *Las bodas de plata*, 1967.

y bueno pa' las trompadas.”<sup>111</sup>

Finalmente, se encuentran canciones que ordenan, en el sentido de mandato. Canciones que reclaman una forma de estar en el mundo, que aprueban comportamiento y tachan otros, por violar los principios de las “buenas costumbres” y por traicionar a la experiencia que es cantera en donde se han depositado todo lo que se fue y todo lo que se tiene que ser. Estas canciones deshabilitan la idea de un caribe sin normas, en tanto que afianzan que estas generaciones de compositores, llamados juglares, insertaron en las canciones un conglomerado de postulados que creaban el contorno de lo permitido, lo posible y lo adecuado:

“Un hombre joven puede incendiar y robar/Puede hacer de tantas cosas y lo perdona la inocencia/Un hombre viejo que viva para estafar/No se debe perdonar si es un hombre de experiencia”.<sup>112</sup>

En suma, lo que conecta el orden social con una *experiencia presentista del tiempo*, es la actitud de los grupos sociales por darle permanencia a sus costumbres, prácticas e imaginarios. Las canciones vallenatas representan que no existe un cuestionamiento por parte de los grupos campesinos frente a su “realidad inmediata, razón por la que no anhelan el cambio. Sus formas de vida, según lo narran las canciones, disfrutaban de una existencia que no se ve avocadas a grandes cambios estructurales. De allí que instituciones como el compadrazgo o como la familia extensa se revelan como mecanismos que han pervivido durante más de un siglo, como lo demuestran Fals Borda.

#### **2.4. El futuro: un tiempo sin seguidores.**

Frente a una sociedad en la que el presente es el que irradia las formas de organización, las pautas de experiencias y la administración del pasado, el futuro parece vaciarse de expectativa. Bien lo escribió Koselleck, la expectativa se efectúa en el hoy, cuando el

---

<sup>111</sup> ESCALONA, Rafael, *El villanuevero*, 1953.

<sup>112</sup> DIAZ, Leandro, *La traición*, 1962.

futuro quiere hacerse presente.<sup>113</sup> Pero cuando estamos frente grupos sociales que desconfían del futuro, las expectativas se vuelven frágiles, son paralizadas, debilitadas por el temor y la inquietud. El futuro entonces se borra en el horizonte. La flecha, aquella que marca la línea del progreso, se desdibuja. Queda solo un presente alargado, un presente que se expande y que no quiere saltar a un nuevo espacio de experiencia, que no quiere dar el giro para ingresar en un nuevo tiempo, en un nuevo orden, en un nuevo *régimen de historicidad*.

Las canciones vallenatas son esquivas ante el futuro. Pretenden evadirlo. El discurso que producen parece obedecer al viejo esquema occidental de la decadencia. Decadencia que entiende que todo tiempo que vendrá será “menos” que el tiempo pasado.<sup>114</sup> Un progreso reversado. Y la esperanza, como emoción presente que anhela el porvenir, se deja caer en el pesimismo y se vuelve reacia a volar a soñar más allá que el tiempo que viven.

Así, como sujetos sociales que arman estas representaciones, los compositores desdicen de un tiempo que ellos entienden como una fractura su orden social. De su orden temporal. Anclados en el presente. Atrapados en los que han sido, inundados de experiencias colectivas y aglutinados bajo la memorias culturales, los juglares saben que su tiempo es el que viven y que su discurso no puede evadir este determinismo temporal. Los juglares saben que al componer están intervenidos por la voluntad de su presente, que no es más que un presente hecho con los insumos de un pasado, un pasado que no ha pasado. Manda, orden, aglutina el presente, porque como dice Hartog, ya se está en un régimen en donde el punto de vista del porvenir no ordena.<sup>115</sup>

En las canciones vallenatas los síntomas de un porvenir que siempre está por- venir, se hacen palpables en los discursos en los que el tiempo se vuelve cansancio, suma de vida que desgasta el ánimo y que no encuentra camino para restaurar lo que se fue en el pasado. En algunas canciones encontramos que en la vida toca perder cuando pasa el tiempo, pues

---

<sup>113</sup> KOSELLECK, Reinhart, *Futuro Pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*, España Ed. Paidós, 1993, pág. 338.

<sup>114</sup> *Ibíd.* La decadencia parece ser un esquema temporal que siempre ha estado presente en distintas sociedades y en diferentes épocas.

<sup>115</sup> HARTOG, François, *Óp. cit.*, pág., 131.

la lucha, que se establece como la conciencia del transcurso de los días, cansa a las esperanzas que anhelan un futuro.<sup>116</sup>

Al lado del cansancio está el envejecimiento. El cuerpo que va muriendo, es una metáfora del cuerpo social. Muere el hombre, tal como muere la sociedad con sus costumbres. O mejor, muere esa generación que contiene un repertorio de prácticas, un orden social. El cuerpo social enfermo es la ruptura del orden temporal. Marca el ritmo generacional:

“Todos vivimos de ilusión querida/pero al final se torna en desengaño./Tanto color y tanta vestidura/para quedar el cuerpo todo en nada/van pasando los años ¡qué amargura¡¡/¡todos la juventud pagamos cara!”<sup>117</sup>

Poco amparados en la institución de la Iglesia, los grupos sociales de la Región Caribe mantienen pactos tácitos con la muerte. Se busca no tanto como descanso, sino como final de la gloriosa vida en el presente.<sup>118</sup> Pocos entusiastas con la idea de un paraíso en el futuro, entienden que el tiempo al que deben seguir no es el porvenir, sino el que ya está. El que ahora es presente. Por eso hay afán por derrotar al destino, que no es más que otro nombre del futuro.

“Yo pelié con mi destino cuando empezaba a cantar  
él me quiso derrotar y al final perdió conmigo.”<sup>119</sup>

El futuro también está en el espacio, al que se le otorga un registro temporal de aceleración. Pasar del campo a la ciudad, supone ingresar a un nuevo régimen temporal. Si en el campo, en el pueblo pequeño, en la aldea de varias casas, se veía un mundo detenido, donde cada cosa tardaría en ser cambiada, donde cada costumbre, cada práctica, resistía largos periodos para reacomodarse y donde se estaba casi seguro de morir tal y como se nació, en la ciudad, el provinciano encuentra las trampas del movimiento. Ante la quietud del campo, está la

---

<sup>116</sup> HUERTAS, Carlos, *El cantor de Fonseca*, 1956.

<sup>117</sup> GUTIERREZ, Gustavo, *Mi juventud*, 1967.

<sup>118</sup> BORDA FALS, Orlando, óp. cit. pág. 27ª.

<sup>119</sup> DIAZ, Leandro, *El cardón Guajiro*, 1983.

velocidad de la ciudad. Ante el presente eterno, calmado, tranquilo de los caminos, está la algarabía de los automóviles.<sup>120</sup>

Desde el campo se ve que el futuro está en la ciudad. A ella se quiere llegar porque las modernizaciones, los discursos oficiales y la influencia de los medios masivos de comunicación van construyendo unas representaciones que le otorgan preeminencia al ciudadano.<sup>121</sup> Al mundo urbano. El campesino y el campo en cambio, pasan a ser aquello que hay que superar o, se llega a pensar, que son a estos campesinos a los que hay que empujar para estar a tono con los nuevos tiempos, con los tiempos del futuro.

“Yo me desespero y me da dolor, porque la ciudad  
tiene otro destino y tiene su mal para el provinciano  
primero se fue la vieja pa’ cementerio  
ahora se va usted solito par barranquilla”<sup>122</sup>

Quien compone está anclado a su pueblo. Por eso previene y le recuerda a su padre que mejor es “llevar vida tranquila” y que él no “cambia su pueblo ni por un imperio”. Quien compone sabe que el “futuro no alumbrará al presente” y que es, solo desde su presente rural, desde su vida apacible desde donde puede seguir la línea tranquila de su existencia.

Todas estas representaciones postuladas desde las canciones vallenatas se hacen durante al menos tres décadas- cincuenta al ochenta-, y evidencian un desapego al futuro. Es problemático situar una fecha de ruptura de esta forma de concebir el los tiempos históricos, es más pertinente en cambio, tratar de argumentar que solo a partir de las generaciones de compositores se pudieron establecer dos formas claras de representar las categorías temporales. Los juglares, de quien ya hemos hablado en el capítulo pasado, por su experiencia campesina, por pertenecer a circuitos de tradición oral, por sus formas de entender la música como un mecanismo de comunicación de sus pensamientos, habilitaron una idea *presentista* del tiempo. Esta idea se distanciaba del futuro como experiencia

---

<sup>120</sup> EL grupo de canciones de Calixto Ochoa narra las peripecias de campesinos que al salir a las poblaciones se ven lanzados a situaciones inéditas que los desorbita. Ver: *El compadre menejo*, 1970; *El calabacito alumbrador*, 1975; *El compadre Remanga*, 1975.

<sup>121</sup> ROWE, William; SHELLING, Vivian, *Memoria y modernidad: cultura popular en América Latina*, México, Grijalbo, 1993.

<sup>122</sup> PACHECO, Adolfo, *El viejo Miguel*, 1980.

deseable pues, como he tratado de rastrear, sin llegar a una confirmación plena, el ingreso lento de estas sociedades a las dinámicas de modernización del país, la marginalidad educativa, así como la ausencia latente de integración con los relatos identitarios del país, influyeron de manera profunda en la idea de progreso de esta sociedad.<sup>123</sup>

Así, la experiencia moderna de tiempo, que le otorga al futuro el principio rector para organizar las expectativas y las dinámicas históricas a las sociedades, no hicieron carrera dentro de grupos sociales campesinos. Pues, si bien es cierto que algunas franjas de estas sociedades se conectaban con las dinámicas del resto del país, como los sectores algodoneros, los ganaderos y los cultivadores de arroz y algún tipo de comercio, estos en términos poblacionales no representaban los grandes grupos poblacionales. Fueron, en suma, elites muy constreñidas que solo empezaron a negociar de manera distinta con los amplios sectores campesinos cuando el discurso nacional, las dinámicas globales generaron ambientes favorables para que estos “otros” ingresaran de manera más contundente en los discursos oficiales.

De manera que el rechazo al futuro que está en las letras de las canciones vallenatas, puede sugerir una protesta vedada de estos grupos sociales. Grupos que trataron de establecer, como lo sugerí también a lo largo de capítulo, un orden social, con sus códigos, sus *habitus* y sus prácticas. Fue entonces en el Caribe Colombiano, donde el futuro se quedó por algunas décadas y en algunos sectores, sin audiencia.

---

<sup>123</sup> La región como periferia es un debate central en la historiografía del caribe. Ver: CARBÓ POSADA, Eduardo, *El caribe colombiano una historia regional, 1870-1950*, Bogotá, el áncora editores, 1998.

### 3. En busca del pasado: roturas, la historia maestra de vida y el tiempo mítico.

Este capítulo quiere explorar las formas en que las canciones vallenatas narraron las experiencias individuales y colectivas, las cuales estaban siendo afectadas por los ritmos temporales propios de la segunda parte del siglo XX. El capítulo propone que las canciones vallenatas se convirtieron en vehículos centrales para representar a amplios sectores sociales del caribe, quienes percibieron que los mecanismos culturales que habían hecho posible su reproducción y su permanencia en el tiempo como agentes sociales, se estaba desvaneciendo ante las rupturas y los desplazamientos de la modernidad.

La idea de las rupturas temporales ha sido ampliamente analizada por filósofos, artistas e intelectuales. El punto central en estos debates es que, las sociedades se rigen por un conjunto de mecanismos simbólicos que hacen posible su funcionamiento y su tránsito histórico. Pero, existen periodos de aceleración, que desarticulan el conjunto de instituciones, valores y experiencias que atan los lazos sociales. Estos periodos traen cambios y originan desplazamientos profundos al interior de los grupos humanos, abriendo nuevas experiencias.

El capítulo está dividido en tres partes. En la primera, se busca rastrear desde las canciones vallenatas los síntomas de ruptura temporal. El objetivo es analizar cómo los agentes sociales encuentran en el tiempo que viven “hondas fallas” que no les permiten conectar sus experiencias con las expectativas.<sup>124</sup> La segunda parte, postula la idea de que ante las rupturas temporales, ante un “tiempo desorbitado”, las sociedades buscan refugio en el pasado para tratar de reestablecer los mecanismos por los cuales siempre han funcionado. En este escenario, el pasado se convierte en rector de las acciones de las sociedades en el tiempo. Es quien dirige y orienta a los hombres. Es maestra vida.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> HARTOG, François, óp. cit., pp.20-23.. Un buen análisis que amplifica lo que acabo de exponer lo podemos encontrar en HOBBSWAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Barcelona, 2007. pp. 336-345. También en BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp.7-20; 59-75.

<sup>125</sup> KOSELLECK, Reinhart, óp. cit. pp. 344-346. El autor señala que hasta el siglo XVIII, el pasado era la categoría que primaba en las sociedades. Las acciones, los pensamientos y las formas de construir ideas de futuro venían regladas por las experiencias de los antepasados. Con el ingreso de la razón y luego de la

En la tercera parte se quiere analizar el papel que juegan las canciones para construir una idea de tiempo mítico, de tiempo por fuera del tiempo, por fuera de las tensiones. Un pasado congelado, reelaborado más para evocar que para enseñar.

Recordemos que el tiempo mítico se corresponde con el pensar que toda sociedad ha tenido espacios imaginarios en los que se originaron relaciones sociales fuera de todo conflicto. Son en cierto sentido utopías que están en el pasado y que han permanecido en la memoria colectiva y se han transmitido a través de los textos y el arte. El paraíso cristiano, el dorado en el nuevo mundo, el país de la cucaña en el periodo medieval, son todos tiempos míticos, lugares por fuera de las áreas territoriales existentes y poseedores de características y formas deseadas por las sociedades a lo largo del tiempo.<sup>126</sup>

### **3.1. Las canciones vallenatas o el rastreo de las roturas del tiempo.**

En la década del sesenta del siglo pasado muchas cosas están sucediendo en el panorama de la música vallenata. Por un lado, el vallenato ha ingresado a círculos más amplios de difusión. Gracias a su comercialización, las canciones que hasta hacía menos de dos décadas solo podían ser escuchadas en las parrandas o en las fiestas patronales de los pueblos del Caribe colombiano, ahora podían ser llevadas a casa en “formatos de pasta”. Los músicos se uniforman, se toman fotografías que salen en la prensa y ellos empiezan a asumirse como “artistas” a los que la fama les viene pisando los talones.<sup>127</sup>

Se crea la figura de la agrupación. Si los juglares viajaban solos o tenían acompañantes esporádicos y cambiantes para ayudarlos en sus toques, ahora en el sesenta, la norma parece ser constituir un grupo y repartir roles. Las nuevas agrupaciones requieren de organización y de otorgar a cada integrante una función. Ya el juglar campesino, mujeriego,

---

revolución francesa, se ingresa a una nueva experiencia de tiempo, que le otorga al futuro el principio organizador. Y por ello se asume que el progreso es el único camino que deben tomar las sociedades.

<sup>126</sup> LE GOFF, Jacques, *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 11.

<sup>127</sup> Este tránsito del patio a los escenarios regionales y nacionales está muy bien analizado por: NIEVES OVIEDO, Jorge, *óp. cit.*, pp. 95-100.



que iba de pueblo en pueblo tocando por amistad y por un poco de ron cada vez va desapareciendo más. Ahora se busca que haya un cantante. Que perfeccione el canto. Que maneje o conozca de tonalidades, de entonación, de afinación. Que otros compongan. Armen, construyen, imaginen las canciones.<sup>128</sup>

Esta división social del trabajo, va a comportar la emergencia del compositor como un artista que quiere narrar la realidad a partir de lo que observa. Detrás de los escenarios, desconocido por la multitud- a excepción de un puñado- el compositor se establece como un mediador entre el intérprete con su conjunto y las multitudes con su frenesí. En este nuevo rol, el compositor despunta como un poeta, como un cronista de su tiempo, como un cincelador que moldea sus sentimientos y sus imaginarios a partir de los ámbitos sociales y culturales en los que se encuentra. Sus narraciones no vendrán a ser solo ensoñaciones, ideas sin asideros, sino diálogos complejos entre lo real, lo imaginado y lo anhelado.<sup>129</sup>

Estas dinámicas del vallenato se cruzan con los cambios sustanciales que se están dando en el país y en la Región Caribe en términos de configuración de discursos que buscan anexar las periferias de una mejor manera a los centros de poder. Así, la música y las expresiones populares, obtienen ciertas valoraciones estéticas y culturales. Si en la década del cincuenta la Revista de Indias sirvió como órgano desde el cual se debatían acerca de la importancia y la función de la música como catalizadora de la identidad. Es en el sesenta y luego en el setenta, cuando se generan repertorios discursivos más fuerte que pretenden ubicar a las músicas populares como expresiones que son capaces de generar códigos de homogeneidad.<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup> Las primeras agrupaciones vallenatas por lo general estaban conformadas por un guacharaquero, un acordeonero, un cantante y, como novedad, por un bajista. Si bien se rastrean algunos conjuntos en la década del cincuenta, es en la década del sesenta en donde van a surgir agrupaciones que permanecerán durante décadas en el escenario vallenato. Como por ejemplo. Los corraleros de majagual y Los hermanos López. Ver: OÑATE Julio, óp. cit., pp. 117-119.

<sup>129</sup> Es central señalar el lugar social y cultural desde donde enuncia el compositor. Pues, los compositores, como señalamos en el primer capítulo, se conforman desde ámbitos distintos a los rurales y se forman en universidades, viajan a ciudades intermedias o principales. En fin, ingresan en nuevas dinámicas de acomodación socio-cultural lo cual les va a permitir generar nuevos cambios en los cantos que componen.

<sup>130</sup> En este escenario de vinculación y legitimación de amplios sectores rurales bajo el amparo de las músicas, va a ser vital el papel de los intelectuales del caribe, quienes desde la prensa fueron otorgando juicios estéticos

Al lado de todo ello, debemos señalar otro elemento que es central para lo que queremos desarrollar es esta parte del trabajo. Desde la década del sesenta, lo que se conoce como el mundo occidental está atravesando, por lo que algunos historiadores han llamado, revolución cultural. Se está asistiendo a un resquebrajamiento de los hilos que habían imbricado a los individuos con el tejido social. Hilos que orientaban, además, las pautas de conducta, pero que también reservaban para los individuos un repertorio de valores, de imaginarios y de aspiraciones por las que era preciso luchar, seguir, vivir.<sup>131</sup>

Desde luego, esta revolución fue de alcance global, aunque sus efectos y las formas en que los países llamados para esa época, “tercer mundistas”, lo asumían, eran en absoluto distinto. En Colombia, por ejemplo, las ciudades se fueron llenando de hombres y mujeres que ingresaban en los nuevos tiempos laborales y que insertaban cada vez más la idea de progreso.<sup>132</sup> Estas décadas del sesenta y el setenta moldea además nuevos valores. Ingreso a las universidades, deseos de créditos para construir casas, afanes por conseguir una seguridad financiera y construcción de pautas estratégicas que los llevaran a encausar movilización socio-económica.<sup>133</sup>

A todo ello hay que agregarle el papel de los medios de comunicación, en especial el de la radio, cuya contribución fue reforzar la idea de un progreso a partir del trabajo y el estudio. Iniciativas como la de radio Sutatenza, dirigidas al campesinado del país, alentaban la alfabetización, las prácticas de ahorro, así como la idea de que se estaba ingresando en un tiempo de cambio al que era preciso adaptarse.<sup>134</sup>

---

favorables a las músicas que se repartían por toda la geografía regional. Para ver con más detalle: WADE Peter, óp. cit., pp. 51-53.

<sup>131</sup> HOBBSAWM, Eric, óp. cit., pp. 323-345.

<sup>132</sup> ARIAS TRUJILLO, Ricardo, *Historia de Colombia contemporánea, 1920-2010*, Bogotá, Universidad de Los Andes-Colección Ciclo Básico, 2011, pp. 120-130.

<sup>133</sup> Un trabajo que muestra estos cambios cotidianos de los colombianos a lo largo del siglo XX es: LONDOÑO, Patricia; LONDOÑO, Santiago, “Vida diaria en las ciudades colombianas”, en TIRADO MEJIA, Álvaro (Director), *Nueva Historia de Colombia (NHC)*, Bogotá, Editorial Planeta, 1989, pp. 313-399.

<sup>134</sup> La emisora fue fundada en 1947 con el objetivo de llegar a los campesinos de Boyacá. Sin embargo, debido a la acogida que tuvieron sus programas de alfabetización y de instrucción en áreas como conservación del suelo, mejoramiento de la vivienda, salud preventiva, nutrición, recreación y procreación responsable, se abrieron cinco centro de transmisión que, para 1969 ,transmitían durante 19 horas y llegaba a

En este complejo y cambiante contexto están sumergidos los compositores vallenatos. Sus canciones, como lo veremos a continuación, tratan de preguntar por el sentido de estos escenarios de acomodación y de rupturas temporales. Los compositores vislumbran en sus canciones que viene un cambio temporal, entienden que se están dando desplazamientos emocionales y que las cuerdas que amarraban sus experiencias se están soltando poco a poco.

“Cuánto deseo, porque perdure mi vida/Que se repitan felices tiempos vividos/Mi primer trago a escondidas/La primera novia en olvido./¿Por qué el reemplazo de la vida? ¿Por qué sufrir mi madre buena?/Tal vez dirán que soy un hombre confundido/Pensando en cosas que nunca retornarán”<sup>135</sup>

El perdurar de un tipo de vida es la continuación de un orden social que, sin embargo, se está viendo fracturado por nuevos tiempos que están anulando la hilaridades entre el pasado y el presente. Quien compone lo hace desde los linderos de su juventud que declina. Es decir, al igual que los tiempos que está experimentando, uno que todavía no llega y otro que aún puede conservarse en su memoria, el sujeto experimenta la confusión por *el tiempo desorbitado*.<sup>136</sup> Tiempo que ha fracturado la experiencia y la expectativa.

Esta confusión está presente en otras canciones vallenatas. Aquí, los protagonistas son campesinos que bajan de la montaña y llegan a las poblaciones. El escenario inédito de ver la luz eléctrica causa además de asombro, un choque simbólico entre lo que se entiende y lo que realmente es eso que ve. En otras palabras, el campesino no logra atrapar el significado del nuevo tiempo que se está viviendo en las poblaciones. Su postura, es mirar con los ojos de su tiempo que, para los de las poblaciones a los que ha llegado la luz eléctrica, es un tiempo pasado. Veamos:

“El Compae’ Menejo nació en una montaña

---

casi todo el país. Ver: BERNAL ALARCÓN, Hernando, *Radio Sutatenza: uno modelo colombiano de industria cultural y educativa*, en: <http://www.banrepcultural.org/radio-sutatenza/textos/radio-sutatenza-un-modelo-colombiano-de-industria-cultural-y-educativa> (Consultado: Octubre de 2013)

<sup>135</sup> MOLINA, Fredy, *Los tiempos de la cometa*, 1969.

<sup>136</sup> HARTOG, François, óp. cit., pág. 22.

Y nunca había visto luz eléctrica en su vida,  
 Y una vez salió del monte para Sampués  
 Y allí no hallaba que hacer cuando vio la luz prendida...”<sup>137</sup>

Entre la luz y la oscuridad, entre la montaña y “la población”, entre la tradición y la modernidad, pero sobre todo entre “dos eras”, entre dos tiempos. El campesino está asistiendo a una falla temporal pues, al acercarse a preguntar qué era eso que alumbraba, sus coterráneos le dicen que es un “calabacito alumbrador”. Él trata de ubicar a partir de su espacio de experiencia lo que este nuevo tiempo le trae, pero no logra atar los mecanismos de significación. Por ello, se dirige a un establecimiento y decide comprar no el bombillo, sino lo que aquello que él ha entendido: un calabacito alumbrador. Así, regresa a la montaña y le comenta a su mujer “los adelantos” del pueblo. Ella, formada en el mismo tiempo que su compañero, termina aprobando la compra, sin notar que lo que su marido tiene en su mano, es en definitiva lo que es: un bombillo.

Este tipo de relatos en los que el campesino parece rezagado de los tiempo que marcan las pautas representacionales y dirigen los horizontes de expectativas, dan cuenta de las discontinuidades temporales a las que se está asistiendo en las décadas que estudiamos. Más allá de encontrar una discusión centrada en el lugar que ocupan los campesinos dentro del entramado social, lo que interesa señalar aquí, es que las canciones vallenatas están dando cuenta de las fallas temporales que se producen en el Caribe colombiano, producto de las escalonadas, fatigadas e inestables modernizaciones. Esta ruptura se ve como un periodo de tránsito, y como un periodo de asimilación que tiene distintos matices y que se corresponde con diferentes grados de penetración temporal. Con ello quiero señalar que no hay una fecha fundadora de una nueva experiencia o de un paso a otro tiempo de manera total. Lo que hay son unas dinámicas que ponen de presente el entrelazamiento de órdenes temporales que no comulgan de manera directa con los ritmos temporales que presupone la naturaleza<sup>138</sup>

<sup>137</sup> OCHOA, Calixto, *El calabacito alumbrador*, 1975.

<sup>138</sup> KOSELLECK, Reinhart, óp. cit., pág. 130. El autor ha señalado la importancia de entender que las épocas históricas tiene un orden temporal distinto de los ritmos temporales cronológicos. Esto es precisamente

Las fallas en el tiempo también se reflejaron en otros ámbitos. Algunos músicos respondían desde sus canciones a lo que ellos llamaban “nueva ola”, que no era más que agrupaciones que insertaban nuevos repertorios de canciones orientadas más por las lógicas del mercado y por las apuestas de las disquera, que canciones creadas desde la necesidad de comunicar las experiencias individuales y colectivas.<sup>139</sup>

Estos giros musicales también privilegiaban que ciertos aires ejecutados dentro del vallenato tomaran más fuerza. Así, el merengue, un aire que tenía largas tradiciones dentro del universo musical del caribe colombiano, era dejado a un lado, para dar paso al paseo, el aire preferido de las nuevas agrupaciones, pues este no solo permitía crear melodías más ajustadas a otros formatos que estaban vendiendo en el interior del país, sino que además abrían la posibilidad de baile en pareja.<sup>140</sup>

“El merengue es el bozal de los cantantes modernos.  
Por eso se está perdiendo  
la costumbre regional.  
ya los músicos de hoy no quieren grabar merengue  
dicen que eso no se vende”<sup>141</sup>

Las fallas en el tiempo también se rastreaban en los “modos de vivir”. Un puñado de canciones evidencia que los tiempos están cambiando algunas costumbres que habían permanecido casi que inalteradas durante décadas. Prácticas como el viaje en burro, como el cocinar en ollas de barro sobre piedras o como asistir al brujo para las curas antes que al médico, se están erosionando frente el ingreso de artefacto materiales que producen la

---

lo que marca una diferencia esencial cuando se trata de mirar el encabalgamiento de varios registros históricos de tiempo.

<sup>139</sup> DURAN Alejo, *La ola del vallenato*, 1961.

<sup>140</sup> Frente al ingreso del paseo como aire privilegiado de las nuevas agrupaciones que aparecen en entre las décadas del sesenta y el ochenta el trabajo de Hernán Urbina resulta ser muy sugerente. Por un lado, el autor analiza en términos musicales los nuevos mapas sonoros, que privilegian la tonalidad mayor. Este, en términos generales, produce en las personas que los escuchan ciertos niveles sensoriales de relajación. De ello se deriva, que las canciones vallenatas que están bajo estos registros, se denominen como paseo-lírico, que encierra la relación entre esta tonalidad y una construcción discursiva en donde el trabajo metafórico produce nuevas aperturas estéticas Ver: URBINA JOIRO, Hernán, *Lírica Vallenata: de Gustavo Gutiérrez a las fusiones modernas*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003.

<sup>141</sup> DIAZ, Leandro, *El bozal*, 1982.

ampliación y las modificaciones de gustos y deseos.<sup>142</sup> Un compositor señalaba en su canción como hoy “nafragaban los anhelos y con ellos mataban a su pueblo”.<sup>143</sup> Otros indicaban:

“Hasta las buenas costumbres/mueren cuando se abandonan  
/no hay cosas que al fin perduren/si no se cumplen las normas.”<sup>144</sup>

La canción pone de presente la consciencia de un orden social que contiene un corpus de principios que reglan comportamientos. La costumbre abandonada opera como una consecuencia de las roturas del tiempo en que habían vivido estos sectores sociales. La norma, al ser fracturada, da paso a que empiecen a tomar figura un nuevo espacio de significación en el que la experiencia y la expectativa logren sincronizarse. Debido a que no hay experiencia sin expectativa, ni expectativa sin experiencia. Entonces una falla en el tiempo dentro del ámbito que estudiamos, lo podemos ver como ese espacio de tránsito que está reconfigurando estos dos elementos.<sup>145</sup>

Hacia la década del sesenta el Caribe Colombiano está recibiendo grandes migraciones provenientes en su mayor parte del interior del país. La violencia bipartidista, la reorganización de algunos polos de desarrollo, así como la idea de que en la costa atlántica es un territorio amplio al que se puede colonizar, conforma todo un entramado de circunstancias que abren las posibilidades de poblamiento. Este crecimiento acelerado de la población, comportó una serie de cambios fundamentales en algunos de los rasgos más fundamentales de la sociedad del caribe, como lo es ser una sociedad que es capaz de configurarse bajo lazos de solidaridad basados en una relaciones identitarias que anclan el territorio y cierta actitud ante la vida.<sup>146</sup>

---

<sup>142</sup> Algunas de las canciones que muestran estas rupturas. Son: HUERTAS Carlos, *La casa*, 1968; ZULETA, Héctor, *Los santos y yo*, 1976; PACHECO, Adolfo, *Mercedes*, 1976; CELEDÓN, Daniel, *Mujer Marchita*, 1983; ZABALETA, Armando, *No voy a patillal*, 1973; OCHOA, Calixto, *Me voy en Jumbo*, 1981; GUTIÉRREZ, Gustavo, *Mi niño se creció*, 1988; MOVIL, Máximo, *Penas de mi tierra*, 1978.

<sup>143</sup> GUTIERREZ, Tomás Darío, *Voz de acordeones*, 1980.

<sup>144</sup> MOLINA, Gustavo, *El marginado*, 1978.

<sup>145</sup> KOSELLECK, óp. cit. pág. 336.

<sup>146</sup> La misma música en todo el panorama del Caribe Colombiano revela estos profundos amarres entre el territorio y la identidad. Así mismo, una larga trayectoria como sociedades campesinas hace que la tierra se conciba como un elemento simbólico que nuclea relaciones sociales y habilita la figura del conocido, el

Esta amplia migración si bien está documentada en censos y en algunos trabajos sociológicos e históricos, no han hecho suficiente énfasis en las percepciones que los nativos de la región experimentaron. Pues, ciudades como Valledupar, o poblaciones aledañas como Codazzi, transformaron sustancialmente su organización espacial ante la llegada de tantos nuevos inquilinos.

En el caso de estas dos poblaciones es evidente que jalonan población desde finales del cincuenta y durante parte de la década del sesenta cuando la bonanza algodonera despunta como una actividad económica que requiere mucha mano de obra para transporte y recolección de las motas. Un agricultor retrataba esa época con cierto grado de hipérbole: fuimos la generación del Bulldozer. Otros han llamado a la década del sesenta: la dorada década.<sup>147</sup>

Las aceleradas transformaciones espaciales también se pueden rastrear en los departamentos de Montería y Sucre- creados en 1952 y 1966 respectivamente-, los cuales recibieron colonizaciones no solo campesinas sino de grupos de empresarios que habilitaron unas industrias intermedias dedicadas a la explotación de oro y bosques, y a la comercialización de maderas finas.<sup>148</sup>

Entonces como lo ha demostrado la nueva historia cultural, estos procesos de interacción cultural generan circularidad y re-significación de prácticas y representaciones que, y esta es mi hipótesis, puede verse significados en los mecanismos de comunicación más efectivos de estos grupos sociales.

Para el caso que estudiamos, es desde el vallenato, donde se hace evidente estas experiencias de rotura o fallas en la forma en que las sociedades transitaban. La notada

---

cercano. Una vez más Fals Borda explora todo este universo del costeño. Ver BORDA FALS, Orlando, óp. cit. pp.18b-20b.

<sup>147</sup> DANGOND CASTRO, Egberto, *Así nació el cesar*, Valledupar, Departamento del Cesar, 1985, pág. 58.

<sup>148</sup> SANCHEZ, Gonzalo (Coordinador), *La tierra en disputa: memorias del despojo y resistencias campesinas en la costa caribe: 1960-2010*, Bogotá, Taurus, pp. 34-35.

aceleración de cambio, la continua pérdida de anclajes simbólicos, así como el ingreso de artefactos materiales, como la radio, el carro, el bulldozer, el televisor, están reorganizando las percepciones temporales. Las canciones vallenatas, si le damos una definición de simuladores de la realidad, del alguna forma están produciendo discursos alrededor de estas variaciones sociales y culturales.

Y quienes fueron “sismógrafos” de estos movimientos estructurales, precisamente fueron los compositores que empiezan a despuntar en esta década del sesenta. Ellos no solo pertenecen a un grupo generacional distinto al de los juglares, sino que enuncian desde sus formaciones disciplinares y desde sus experiencia de vida en ciudades distintas a Valledupar. Como señalamos en el capítulo I, estos jóvenes que parten a las ciudades a seguir sus estudios universitarios, se convierten en compositores de añoranzas y expresan las sensaciones de pérdida, de rotura de un orden del tiempo en el que la permanencia antes era la regla social.

Resta por decir que, las canciones vallenatas se erigen dentro de un sistema de códigos culturales que adquieren notoriedad e influencia al interior de los grupos humanos en los que están inscritos. Pese a que el vallenato, como expresión musical, desbordó el plano regional al menos desde la década del sesenta, sus insumos, que son ese conjunto de afinidades sociales, culturales, de experiencia y concepción del mundo, se mantuvieron anclados al espacio regional. Visto así, lo que contienen las canciones vallenatas que hemos analizado son los repertorios imaginarios de grupos humanos de esta región que están viendo como se desvanecen prácticas y que van ingresando en otro tipo de sistemas sociales que inauguran nuevos pactos entre los hombres y los objetos, entre las sociedades y las ideas. Están pues, atrapados entre un pasado que no ha sido del todo abolido, pero del que no pueden extraer prácticamente nada que oriente el presente y que brinde la posibilidad de imaginar un futuro.<sup>149</sup>

Atardecía... y de repente cambió el tiempo/invadieron las nubes el cielo/se opacó el horizonte

---

<sup>149</sup> HARTOG, François, óp. cit., pág. 22.



de mi pueblo<sup>150</sup>

### 3.2. Volver al pasado: la historia maestra de vida.

Si durante el periodo que estudiamos se están dando formas de organización temporal en las que se perciben las fallas del orden del tiempo, también es cierto que el periodo muestra que está emergiendo un orden del tiempo que le va asignar al pasado su papel rector. Frente a este escenario, el futuro y el presente solo pueden ser imaginados y valorados a la luz de las acciones, los hechos y los acontecimientos pretéritos. El pasado pasa a convertirse en faro de las expectativas y contiene los manuales de navegación para que estos grupos sociales arriben a los tiempos venideros sin incertidumbre ni desesperanzas.

Así, las canciones vallenatas se convierten una vez más en un dispositivo discursivo que contiene estas preocupaciones al revelar los mecanismos representativos más persistentes dentro de estas dinámicas. Como hemos venido señalando, las canciones, al ser producidas dentro de unos ámbitos de producción regional, logran recibir todo el influjo de experiencias sociales. Esto hace que contexto y canciones se articulen de manera compleja, pues la una no es mero reflejo de la otra. Sino que, tanto el contexto como las canciones, se encuentran reglados por un conjunto de mecanismos y un universo de posibilidades limitadas, lo que hace que confluyan en la producción de significados compartidos y que se nutran, por consiguiente, de forma mutua.<sup>151</sup>

Dicho lo anterior, damos paso a preguntar de qué forma las canciones vallenatas construyeron una idea de orden del tiempo en el que el pasado asumía el rol central dentro de los desenvolvimientos sociales. Y cuáles fueron los esquemas representacionales para

---

<sup>150</sup> DAZA, Octavio, *La tierra tiene sed*, 1976. La canción opera como una bella metáfora en la que el presente estremece sus cimientos ocasionando que el horizonte de expectativa se oscurezca.

<sup>151</sup> Niklas Luhmann, ha propuesto desde su teoría social, que las unidades sociales no solo la podemos detectar en las instituciones políticas y étnicas, sino también en otro tipo de sistemas como la religión y el arte. Con ello se puede validar la idea de que la música comporta un sistema de relaciones simbólicas que expresa significados de la sociedad en la que está inmersa. Ver: LUHMANN, Niklas, *El arte de la sociedad*, México, Herder-Universidad Iberoamericana, 2005. Cap. II y IV.

construir tal discurso. Pues, la tarea del pasado como maestra vida, no corresponde exclusivamente a una sociedad ni a un tiempo cronológico puntual. Ni es mucho menos, un orden de tiempo que solo hace parte de la sociedad moderna. Al contrario, fue a partir del siglo XVIII, cuando la idea del pasado como ordenador del porvenir perdió su función.<sup>152</sup>

Entonces, para efectos del trabajo que desarrollo, lo que interesa es mirar cómo el pasado como maestra de vida, se da bajo unos esquemas generales cuya tradición de remonta al menos varios siglos, esquemas que han pervivido y que se materializan en sociedades que están insertas en entramados socio-culturales a los que podíamos definir como intermedios. En el sentido de que se organizan a partir de los rasgos más notorios de la modernidad, pero a la vez conviven con formas de pensamiento y organización social campesinas.<sup>153</sup>

En últimas, se trata de mirar registros estructurales temporales, en un espacio y un tiempo concreto, para desde allí, poder entender que un *régimen de historicidad*, puede instalarse en distintos periodos y lograr organizar la forma en que las sociedades negocian con el tiempo que viven, que han vivido y que proyectan vivir.

En ese sentido, el pasado como maestra de vida se instaló en los discursos de la canción vallenata bajo dos registros. Por un lado, los compositores entendieron el vallenato como espacio en que los compositores y cantantes de generaciones anteriores aportaron al “desarrollo” y a la “consolidación” de la música vallenata del presente. Es decir, la experiencia que ellos heredaron sirvió como enlace central para seguir expandiendo y

---

<sup>152</sup> Lo que quiero aclarar es que el pasado como representación de maestra vida, responde a una tradición que tiene su punto de ingreso en la sociedad romana. Que luego es retomada durante el siglo XV y XVI, cuando se asiste al Renacimiento y el modelo a imitar por las sociedades se encuentra en el mundo antiguo. Finalmente, esta organización temporal se ve relegada, al menos en el mundo occidental, desde la revolución francesa. Pues esta última, busca anular el antiguo régimen, al que ven como talanquera para conseguir la libertad y la igualdad.

<sup>153</sup> Cuando me refiero a esos rasgos pienso en la organización jurídica, la representación política, la organización económica a partir del costo de oportunidad, así como en la reglamentación de comportamiento sociales reglados por un corpus de sistemas simbólicos que se encuentran en la familia, la educación y el estado. Y cuando hablo de los sistemas de organización campesina me refiero en términos puntuales a la sociedad del caribe que, como lo ha anotado Fals Borda, reglamentó unas formas de vida regidas por relaciones abiertas que desbordaban la idea de una familia nuclear. Además, esta sociedad estableció unas relaciones complejas con instituciones como el estado y la iglesia. Cuyo registro más notorio está en la emergencia del carnaval y la fiesta como mecanismos de blindaje y transgresión.

configurando una música que ya para las décadas del sesenta y setenta se estaba convirtiendo en un referente no solo a nivel musical sino también identitario. Así los compositores de estas décadas empezaron a nombrar a los que le precedieron como “pioneros del folclor”, a los que era preciso imitar, recordar y seguir:

“Tenemos grandes valores  
 Carlos Huertas, Tono Salas,  
 la puya de Juan Muñoz  
 y cantos de Edilberto Daza.  
 Está Santander Durán,  
 Sergio Moya y Luis Enrique,  
 un gallo para pelear  
 y para sostener un pique.  
 Y aunque la muerte se lleve la vida de un vallenato,  
 él deja el recuerdo grato para que otro se supere.  
 Ha muerto Freddy Molina  
 y a su pueblo le dejó/el ejemplo de su vida como buen compositor.  
 Y seguimos cultivando  
 las semillas que sembraron compositores que amaron las canciones de su inspiración  
 pa´cantale a la vida, al amor.”<sup>154</sup>

Quienes mueren dejan las semillas- canciones, formas de cantar, modos de componer, actitud ante la vida, defensa de la música- que las generaciones venideras tendrán que recoger, para desde allí continuar la labor de expresar con la música los sentimientos de la región. Este diálogo entre legado y el presente, se deja ver en otras canciones que buscan, al igual que la anterior, celebrar la partida de los “grandes valores”, a partir de conmemoración de lo que fue su vida. Por lo general los énfasis recaen en las calidades estéticas de sus composiciones, así como en las capacidades intelectuales que les permitieron extraer y “retratar” los rasgos más representativos de sus grupos sociales.

En este punto es importante detenerse, porque cuando se le asignan a los compositores los “rasgos representativos” de su grupo social, se le está otorgando un capital simbólico que en décadas atrás no tenían. Recordemos que Emiliano Zuleta en algún momento comentaba que el vallenato se decía no “era de la gente, sino de los menos gentes”. Es decir, un sujeto social que está en los márgenes. Antes que ser imitado como modelo a seguir debe ser

---

<sup>154</sup> DANGOND CASTRO, Fernando, *Grandes Compositores*, 1980.

mostrado como lo opuesto a las aspiraciones de las generaciones futuras.

Pero lo que vemos con las transformaciones del vallenato como música representativa de la identidad de una región, es que aquellos juglares antes despreciados, ahora son re-significados y se convierten no solo para los músicos jóvenes, sino para el conjunto de la sociedad caribe, como “estandartes” de la cultura.

Convertidos en estandartes, los que han partido son citados una y otra vez en los discursos de los festivales; se le rinden tributos póstumos en las alcaldías de los municipios, donde a menudo se les consideran las personas más destacadas, ejemplos de vida para las generaciones venideras; y desde luego, hacen parte de los referentes musicales de quienes inician.<sup>155</sup>

Por eso cada una las muertes de estos compositores y cantantes, pasan a ser acontecimientos dignos de recordar. Pues se convierten rápidamente en ejemplos de vida que relacionan, como lo indica Koselleck, el pasado con el futuro a través de la figura del modelo por imitar.<sup>156</sup> Y además, porque llegan a formar parte de una nueva memoria musical cuyas forma de selección y olvido viene dada por una tensión entre lo que se considera valioso de reservar en los recuerdos y lo que debe ser dejado atrás por no considerarlo apto para actualizar en el presente.

La muerte además, como lo recuerda un compositor, puede entenderse en ocasiones como una forma de acabar la memoria que un pueblo tenía.<sup>157</sup> En ese sentido, el músico muerto es visto como el portador de una parte del pasado valiosa, pues la interior de la sociedad juega un papel de reproductor que hilvana experiencias sociales.<sup>158</sup> Así, en la siguiente canción, el

---

<sup>155</sup> Algunos ejemplo de lo que afirmo lo encontramos en: GUTIÉRREZ, Gustavo, *Adiós a Pedro Castro*, 1967 y también *El Valle y el pintor*, 1979; HUERTAS Carlos, *Tierra de Cantores*, 1978; ZULETA BAQUERO, Emiliano, *Mi acordeón*, 1985; MARTÍNEZ, Marciano, *Con el alma en la mano*, 1988; DURAN Alejo, *La muerte de Juancho*, 1980.

<sup>156</sup> KOSELLECK, óp. cit., pág. 131.

<sup>157</sup> LANDERO, Andrés, *La muerte de Eduardo Lora*, 1970.

<sup>158</sup> Dado que un hecho pasado es una enseñanza, y un personaje desaparecido, un estímulo o una advertencia, eso que entendemos por marco de la memoria es una cadena de idea y juicios (pág.328). Ver HALBSWACHS, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*, España, Editorial Anthropos, 2004.

compositor vincula las muertes de tres compositores ocurridas en tiempos cronológicos distintos, para establecer que ellos pudieron representar lo que el “folclor merece”:

“Voy a brindar este canto/con sentimientos nobles/a tres cantores vallenatos/que hicieron épocas de honores./Con sus historias diferentes//que supieron representar/lo que nuestro folclor merece/y debemos conservar.”<sup>159</sup>

Y qué merece el folclor. Por las canciones que abordan el tema y por las entrevistas que los compositores han ido entregando en las últimas décadas, parece coincidir en que el folclor merece ser: el sentir del pueblo.<sup>160</sup> Desde luego, esta expresión que parece ininteligible, la podemos ubicar dentro del registro del pasado como maestra vida, si partíamos del presupuesto de que el sentir del pueblo se corresponde con un conjunto de tradiciones que se han ido moldeando a lo largo de varias décadas, tradiciones a las que es casi imposible rastrear en sus orígenes, pero que se han establecido dentro lo que denominamos un orden social.

Lo que mencioné anteriormente, conduce a analizar el segundo registro en que se representó la historia como maestra vida. Si la muerte y su conmemoración se mostraron como escenarios en donde el ejemplo cobraba vigencia, a continuación, quiero mostrar cómo el repertorio de tradiciones de estas sociedades se convierte en forma de activar los mecanismos del pasado en el presente, en donde el pasado es anhelado, deseado, pues se configura como una herramienta válida para sortear los tiempos que transcurren. Que, en muchos casos, se experimentan como decadentes:

“Las costumbres de mi pueblo se han perdido:  
ya no braman los terneros en los corrales;  
no se quieren como antes los compadres,  
ni respetan los ahijados a los padrinos;  
ya no se sabe cuál es el padre o el hijo  
ya no salen aparatos en los caminos

<sup>159</sup> MOLINA, Fredy, *Tres compositores*, 1970.

<sup>160</sup> Algunas entrevistas de los compositores ponen de presente esa idea. Ver: TAFUR, Pilas; SAMPER PIZANO, Daniel, *Rafael Escalona: vida y canto del maestro vallenato*, Bogotá, MTM LTDA, 2002; QUINTERO Marina; JIMÉNEZ, David, *Gustavo Gutiérrez Cabello: el poeta de la añoranza*, Medellín, Editorial El propio bolsillo, 2001.

ya no existen los amores escondidos,  
ni se roban los besitos en las esquinas.  
Mejor yo sigo con mis costumbres perdidas.”<sup>161</sup>

Las costumbres perdidas se convierten en leitmotiv de un repertorio de canciones vallenatas en las que existe un continuo lamento por los desplazamientos de prácticas que habían estado vigentes durante periodos amplios. El presente se ofrece como un tiempo decadente al que es preciso expulsar. Un tiempo de incertidumbre que quiebra las relaciones sociales, las formas en que se asumen ciertos actos de la vida. La costumbre entonces pasa a ser un mecanismo de defensa que pretende blindar a los agentes sociales de los tiempos que transcurren y los que están por venir. En la costumbre está el registro de lo que se ha sido, registro que funciona como una cantera a la que hay que regresar para extraer las experiencias del pasado:

“Siento que hay en mí mil generaciones/que en mi vieja bonga siempre llegan a escribir./Y han pasao’ por aquí muchos pasajeros/que en la vieja bonga dejaron su cicatriz.”<sup>162</sup>

Todo este pasado experimentado se revela como indestructible.<sup>163</sup> Por tanto se convierte en un *espacio de experiencia*, en donde están simultáneamente presentes muchos estratos del tiempo anteriores, sin dar referencias de su antes ni su después.<sup>164</sup> De este modo, las costumbres terminan siendo experiencias que pretenden hacerse presente para dirigir las expectativas que se hallan en el horizonte.

Las canciones vallenatas reclaman con vehemencia este último postulado y se arrogan el compromiso de cantar, como lo dice una canción, “las gestas de mi pueblo”. Son gestas que están no en el presente, sino en “la sombra de los antepasados”, lo cuales enseñan las maneras en que debe transitar la vida.<sup>165</sup> El presente mientras tanto, se convierte en un tiempo intermedio entre el pasado y el futuro. Un tiempo de tránsito en el que la experiencia se está sincronizando con la expectativa. Y en el que la experiencia ajena está

<sup>161</sup> LÓPEZ, Dagoberto, *Las costumbres perdidas*, 1980.

<sup>162</sup> ZULETA, Emiliano, *La vieja Bonga*, 1962.

<sup>163</sup> RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia y el olvido*, Madrid, Editorial Trotta, 2010, pág. 578.

<sup>164</sup> KOSELLECK, óp. cit., pág. 339.

<sup>165</sup> DURAN ESCALONA, Santander, *La canción del valor*, 1987.

activando los mecanismos representacionales en los sujetos que viven en el presente.<sup>166</sup>

En suma, *el régimen de historicidad* que se evidencia desde las canciones vallenatas, es el de otorgar al pasado un papel de actor principal dentro de la forma en que las sociedades negocian con el tiempo. La activación del pasado en el presente, como mecanismo de ejemplo que debe ser reiterado, reverenciado y practicado en el presente y el futuro, puede ser explicado al menos por dos motivos.

Por un lado, en el Caribe Colombiano, como en el resto del país, se están dando unos profundos cambios que están desintegrando algunos losos sociales. El más evidente, es la urbanización progresiva. Las ciudades pasan a ser centros de acopio de nuevas experiencias, fruto de los ingresos paulatinos de nuevas formas de vida.<sup>167</sup> Este fenómeno social derrumba muchas de las dinámicas socio-culturales del caribe colombiano. Pues, si algo puede explicar la formación de esta región, son sus prácticas rurales enmarcadas en dentro de la ganadería y la agricultura.

La primera se conformó a partir de las grandes haciendas del periodo colonial, que se fueron parcelando para dar paso a unidades hacendiles en la que la cría, el levante y la comercialización del ganado se combinaban para surtir las demandas del interior del país. Dentro de este sistema económico y social, los campesinos desarrollaron hasta bien la mitad del siglo XX, relaciones cercanas con este universo. Muchas familias campesinas vivían al interior de las fincas y sus hijos con el transcurrir de los años seguían trabajando cuando sus padres morían. Estas dinámicas de permanencia social hicieron de la costa caribe un territorio en el que la educación formal y la idea de progreso poco prosperaran.

Por otro lado, la agricultura no se dio a gran escala, a excepción de la zona bananera en el veinte y de la bonanza del algodón en el cincuenta y el sesenta. Los campesinos que no trabajaban en estas unidades económicas, lo hacían de manera independiente bajo la figura del cultivo de roza. Por muchas décadas la poca tierra paso de generación en generación y sus referentes de vida se encontraban enmarcados en el campo. A partir de lo anterior,

---

<sup>166</sup> KOSELLECK, óp. cit. pág. 338.

<sup>167</sup> PALACIOS, Marco, "País de ciudades", en *Colombia. País Fragmentado, sociedades divididas*, Bogotá, Norma, 2002, pp. 574-575.

algunos sociólogos han querido rastrear las relaciones horizontales que se dan entre los habitantes del caribe y el mundo natural. Refranes, coplas, adivinanzas, toman como eje temático los ríos, el pasto, los caminos intransitables, las largas jornadas de desplazamiento llevando el ganado a lugares que no se inundan.<sup>168</sup> Los animales por su parte, adquieren rasgos humanos. Se personifican. Y toman nombres de persona. Esto es extensivo a pájaros, perros, burros, vacas y hasta a armadillos, como lo demuestra una canción de Escalona.

Todo este universo si bien no desaparece de forma integral, bien es cierto que está resquebrajándose porque la ciudad emerge como el lugar deseado. La prensa radial, la publicidad, así como la población que decide salir de la costa para vivir otro tipo de experiencias, narran este quiebre. Un grupo de canciones escritas por estos “provincianos” que saltan a las ciudades en busca del futuro, regresan emocionalmente al pasado para concederle el principio rector pues, muchos consideran que en la ciudad está la perdición del hombre. Las pérdidas de la costumbre.

Dentro de toda esta movilización el caso de Valledupar es notorio dentro del plano nacional. No solo es una de las ciudades de las que más crece en términos demográfico en el país, sino que además pasa a ser, como consecuencia de lo anterior, una ciudad intermedia que llega en veinte años- década del cincuenta al setenta- al triplicar su población.<sup>169</sup> Este hecho va causar una reorganización de las formas de vida de la que hasta hacía poco había sido considerada una villa.<sup>170</sup>

El grupo de canciones y sus compositores que están produciendo una idea del pasado como maestra vida, precisamente están dentro de este contexto. Sus canciones tratan de atrapar el conjunto de emociones que saltan cuando ya no “hay casitas de bahareque”, y el “valle”, como ellos lo llaman, se colma cada día “más de luces”.<sup>171</sup>

---

<sup>168</sup> REY SINING, Edgar, *El hombre y su río*, Santa Marta, Gráficas Gutenberg, 1995; TURBAY, Sandra, “Los animales de monte en la tradición oral del Caribe colombiano”, en *Revista de literaturas populares*, No 7, 2007, pp.293-307.

<sup>169</sup> SÁNCHEZ, Hugues, *Valledupar, crecimiento y desarrollo urbano*, Valledupar, Mimeo, 1998, pág. 4.

<sup>170</sup> MARTINEZ, Aníbal, *Escolios y croniquillas del país vallenato*, Valledupar, Tefa, 1999, pp. 148-150.

<sup>171</sup> DANGOND CASTRO, Fernando, *Nació mi poesía*, 1981.



El otro motivo que sugiero para explicar ese giro hacía el pasado como maestra vida es el de la reinención de las élites de Valledupar desde la década del sesenta. Con esto no quiero invalidar la centralidad de la música vallenata como escenario desde donde se construyen representaciones. Todo lo contrario, lo que quiero hacer notar es que las elites de Valledupar se repensaron como clase dirigente a partir de la bonanza algodonera de las década del cincuenta y sesenta. La cual produjo, además de grandes ingresos económicos, una visibilidad regional y nacional. Así, este capital simbólico ganado dentro del campo político, buscó afianzarse mediante un proceso de reacomodación de sus identidades.<sup>172</sup>

Tal proceso dio como resultado la creación del departamento del Cesar en el año de 1967. El departamento nacía del desprendimiento territorial y jurídico de lo que se denominaba en aquel entonces “El Magdalena grande”.<sup>173</sup> Y uno de los argumentos con los que más se batalló durante la década de peticiones, fue precisamente que el nuevo departamento sería el regreso a lo que en el periodo colonial se conoció como el “Valle de Upar”.<sup>174</sup> Este regreso territorial, quiso ampararse bajo la figura de que existió una “cultura y una historia compartida” por la gente de todo este territorio. Su reclamo, entonces, venía autorizado y legitimado por esa “vista del pasado”.

En este escenario, el vallenato, que hasta la década del cincuenta era una música que ni si quiera recibía tal apelativo, se conectaría con el pasado que se estaba construyendo por parte de estas élites. Es decir, se inventaba una tradición.<sup>175</sup> Pues, el vallenato, ni era una música homogénea en su formato, ni solo estaba circunscrita a lo que era Valledupar y el

---

<sup>172</sup> Para ver el tránsito de estas élites y su renovada identidad: GUTIÉRREZ HINOJOSA, Tomás Darío, *Valledupar: música de una historia*, Bogotá, Editorial Grijalbo, 2000, pp.331-341.

<sup>173</sup> Un recorrido descriptivo por todo el proceso de conformación del Cesar como nuevo departamento se encuentra en: DANGOND DAZA, Jorge, *Historia de una vida. Así nació el cesar*, Barranquilla, Editorial Antillas, 2002, pp. 77-81.

<sup>174</sup> Acerca de la introducción del concepto Valle de Upar, como un “país” dentro del país ver: GUTIÉRREZ HINOJOSA, Darío, óp. cit., pp.11-15. EL mismo concepto también fue usado por Consuelo Araujo Noguera, para validar la idea de que el vallenato se correspondía con una región que había mantenido unidad durante varios siglos.

<sup>175</sup> Wade en su trabajo *Música, Raza y Nación*, alerta sobre las dinámicas de músicas como el vallenato y el porro que quieren conectarse con un pasado muy lejano, para legitimarse como música identitarias. Ver: WADE, Peter, óp. cit., pág. 86.

Departamento del Cesar.<sup>176</sup> Pese a ello, las élites de Valledupar lograron construir su pasado y el del vallenato, desde la metáfora del encuentro de los tres mundos. El blanco, aportó el acordeón; el negro, el tambor; y el indio, desaparecido en su historia, ahora aparecía aportando la guacharaca.

Con esto, los referentes se desplazaron hacía un pasado que ofrecía una despensa de valores a los que era preciso seguir. Se invocó la imagen de María Concepción Loperena, quien había sido una mujer nacida en Valledupar que hizo parte del proceso de independencia en la región caribe. Se trajo hasta el presente “el valor” de esta mujer que le ofreció a Bolívar caballos y pertrechos de guerra para continuar con sus luchas. Así, el discurso político y las canciones vallenatas, se enlazaron de forma compleja para poner a circular la idea de un pasado ejemplar al que había que restaurar en este presente que estaba “destruyendo todo”. El discurso político finalmente logró instalar la figura del indio como un actor histórico que había demostrado resistencia ante el invasor. En este punto, las canciones vallenatas se nutren de estos postulados y van reconfigurando la noción de que los indios, antes que ser despreciados dentro del ámbito social, puede ser vistos como modelo de gallardía, rebeldía y resistencia.

### **3.3. Tiempo mítico: contemplar el pasado**

He señalado en el apartado anterior que, a partir de la reinvencción de las élites de Valledupar, de las dinámicas de transformaciones demográficas, así como de las rupturas sociales que se dieron durante el periodo estudiado, el pasado se significó bajo el registro de una historia como maestra de vida. Lo que quiero mostrar en adelante, es que el pasado también se significó bajo el rótulo de un tiempo mítico. Tiempo al que había que evocar, contemplar y anhelar.

Las canciones vallenatas que construyen el pasado como un tiempo mítico, lo hacen al menos desde tres escenarios. En primer lugar aparece Valledupar como un espacio físico y emocional, cuyo pasado se invoca como un tiempo feliz. En segundo lugar está la idea de

---

<sup>176</sup> NIEVES OVIEDO, Jorge, óp. cit. pp. 43-54.

que en la Sierra Nevada se deposita una historia de los antepasados a la que hay que recordar. Y en tercer lugar, está el indio, antes oculto dentro de la historia oficial, ahora se convierte en un sujeto histórico que se erige como símbolo de lucha y resistencia.

La emergencia de Valledupar como tópico dentro de las canciones vallenatas viene dada porque esta empieza a comportar desde la década del sesenta un espacio socio-cultural que impulsa al vallenato como expresión de identidad. Antes de esa década, no he podido encontrar canciones que tomen a la ciudad como referente.<sup>177</sup> Al aparecer en los mapas emocionales de los compositores, Valledupar empieza a ser mitificada. Esto se corresponde con el proceso que mencionábamos en el apartado anterior. Valledupar multiplica su población en dos décadas, las elites pactan nuevas relaciones con el resto de la sociedad y con su pasado, y se le abre la posibilidad al vallenato para que se convierta en punta de lanza de la identidad local y más tarde regional y nacional.

En este contexto las canciones vallenatas apuran a construir un repertorio discursivo que imaginan a Valledupar como una pequeña población sin cabida para el conflicto, y solo movida por el “don de sus gentes”, que comparten la “amistad sincera”. Valledupar es también vista como una “pequeña villa”, sin luz ni carretera, que la mantenía aislada de los ritmos de los tiempos de aceleración.<sup>178</sup>

Este paso de pueblo a ciudad comporta una vuelta al pasado para recoger los recuerdos, ubicarlos en el presente y vibrar con la añoranza. Y gritar un: los tiempos felices se

---

<sup>177</sup> Recordemos que la mayor parte de los compositores y los músicos que hacen parte del vallenato durante la primera parte de siglo XX, provienen de ámbitos rurales. Muchos de esos lugares, casi que no tienen ningún contacto comercial y de comunicación con Valledupar. Es evidente entonces, que estos primeros juglares no se interesen en absoluto por componer canciones que tengan como referente a la ciudad. Lo que sí se da, como es casi lógico, es que estos juglares representen a los lugares de donde provienen. En ellos no hay una evocación de tiempo pasados, sino una confirmación del presente en el que viven. Pues, como planteamos en este trabajo, estos juglares están dentro de una experiencia de tiempo *presentista*.

<sup>178</sup> GUTIÉRREZ, Gustavo, *Paisaje de sol*, 1982. Otras canciones también van representar tiempo míticos, ya no para Valledupar, sino para otros espacios igualmente cercanos al vallenato. Por ejemplo, la canción de MARÍN, Hernando, *La dama Guajira*, 1980. Imagina a la Guajira como una mujer con manta y joyas que viene de los antepasados, de un tiempo mítico en que ella perteneció a un reino. En el caso de la canción de PACHECO, Adolfo, *La hamaca grande*, 1968. Representa a su región, los Montes de María, como una suerte de historias de indios farotos que cuentan “historias sagradas” de antepasados.

fueron.<sup>179</sup>El presente en su desesperado afán de cambio, en su ingratitud de clausurar el pasado, solo puede ser suspendido cuando el pasado logra contemplarse como un espacio emocional que está a medio camino entre la imaginación y la memoria. Pues, está última, como lo ha comentado Ricoeur, está atravesada no solo por el pasado, sino por los sueños y los anhelos del presente:

“Viajero soy de mis cantos  
vuelvo por la nota vieja  
callecita tan lejana de un ayer/escucha mi queja.  
Caminitos solitarios, hoy quedan hoy quedan en el recuerdo  
no se escucha por el pueblo  
un acordeón es un hecho ya perdido  
cuanto añoro ese pasado del folklor  
se acabó con ese estilo.”<sup>180</sup>

De Valledupar se construye una memoria sin ataduras temporales. Memoria perdida en todo lo ancho que es el pasado. Una memoria que no tiene fecha. Que no está determinada por un acontecimiento-ruptura. Al contrario, la Valledupar que emerge como la vuelta a un tiempo mítico, parece ampararse en los rumores de las viejas voces que escucha e imagina desde el presente el compositor.

“Adiós recuerdos... recuerdos amigos//de mi viejo Valle, Valle mío querido./Rumores de viejas voces/de tu ambiente regional/no se escucharan los goces/de tu sentido cantar.”<sup>181</sup>

Por otro lado aparece la Sierra Nevada como espacio de experiencia al que es preciso regresar. Circundando la ciudad de Valledupar, la Sierra Nevada durante décadas fue vista como un impedimento para la apertura económica y el tránsito comercial. Se pensaba que este conjunto de montañas, si bien había servido de fortín natural durante el periodo colonial, con la llegada de la república y luego durante la primera parte del siglo XX, en el

---

<sup>179</sup> GUTIÉRREZ, Gustavo, *Busco una compañera*, 1989.

<sup>180</sup> GUTIÉRREZ, Gustavo, *Parrandas inolvidables*, 1984.

<sup>181</sup> GUTIÉRREZ, Gustavo, *Rumores de viejas voces*, 1967.

imaginario de Valledupar esta ideas cambiaron.<sup>182</sup>

Pues, la Valledupar del principio de siglo se mira como una pequeña provincia con relación a ciudades como Barranquilla y Santa Marta, quienes jalonadas la primera por la apertura de su puerto y la segunda por la bonanza bananera, pronto se convirtieron en los referentes regionales en términos políticos, económicos y sociales.<sup>183</sup>

Sin embargo, la emergencia del vallenato y la nueva postura de las elites ante su pasado, generan un circularidad de significados que permiten habilitar nuevos espacios de significación. La sierra pasa a ser imaginada como un lugar en donde el tiempo se ha detenido. Un lugar por fuera de las dinámicas de las ciudades que esconde la “verdadera historia” de los antepasados de la ciudad de Valledupar:

“Allá en los picos de la Nevada  
 en donde queda San Sebastián  
 viven los indios de piel tostada  
 de canto triste, sin sol ni pan.  
 Fueron guerreros de raza valiente  
 que derrotada ante el invasor  
 huyó del valle donde la muerte  
 iba a caballo conquistador.”<sup>184</sup>

Junto a la aparición de la Sierra Nevada Santa Marta dentro del discurso que rearma un pasado mítico, se encuentra la llegada del indio como un sujeto histórico. Las canciones vallenatas trataron de vincular el pasado de la ciudad ya no solo bajo las gestas de los patriotas sino bajo la eficacia estratégicas de los indios descendientes de los taironas. Son ellos los depositarios de historia, reductos de tesoros a los que es preciso guardar,

---

<sup>182</sup> Un excelente descripción de la Sierra Nevada y de lo que representaba a finales del siglo XIX, la encontramos en: STRIFFLER, Luis, *El río Cesar: relación de un viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta en 1876*, Bogotá, Imprenta nacional-Senado de la República, 1986.

<sup>183</sup> Las elites costeñas siempre han tratado de generar un discurso acerca de la unidad política y social del caribe colombiano. Sin embargo, algunos estudios han mostrado que las disputas entre las principales ciudades de la Región Caribe han sido continuas al menos desde el siglo XIX, cuando se da un reordenamiento poblacional y económico. Son notorias las rivalidades entre Cartagena y Barranquilla por la supremacía portuaria y las de Santa Marta y Ciénaga por el control de la economía de banano. Y las de estas últimas contra Valledupar. Los escenarios desde donde se ventilaban estas disputas se ubicaban en el discurso político y en la prensa. Ver: CARBÓ POSADA, Eduardo, *El Caribe Colombiano: una historia regional, 1870-1950*, Bogotá, El áncora Editores-Banco de la República, 1998, pp.256-258.

<sup>184</sup> DURAN ESCALONA, Santander, *Lamento Arhuaco*, 1971.

conservar, evocar en el presente. Este pasado congelado, atrapado e inmóvil se convierte en un tiempo mítico, en la construcción de una nueva genealogía del pasado, que ya no inicia con la llegada de los españoles, sino que se pierde en la oscuridad del tiempo, cuando los indios habitaban los picos de la nevada y “el español invasor” no había destruido su historia:

“Yo soy el indio guerrero  
que supo defender a la patria;  
hizo respetar su pueblo  
del extranjero con flecha y hacha.  
Pero nada es valedero cuando la gente se vuelve ingrata.”<sup>185</sup>

Al convertirse en lo observable dentro de un espacio de tiempo, el indio está catapultando la historia de vallenato y de Valledupar hacía los linderos de la reconstrucción mítica. Pues, las canciones, más que trazar una ruta de análisis, tratan más bien es de producir un conjunto de enunciados que vinculen sus contenidos con una comunidad de escuchas. Así al insertar al indio como un sujeto al que es preciso asignarle un papel en la obra de la historia se le está abriendo un lugar para construirle un atril. Atril ante el cual se debe efectuar el rito de recordar el pasado. Pero el pasado que estos compositores están construyendo se establece desde su imaginación, en su presente y bajo las influencias de unas expectativas que quieren abrirse en el horizonte. El indio se constituye entonces, dentro de este nuevo discurso, más que para una historia ejemplar, para un periodo al que hay que evocar. El pasado traído al presente para tocarlo en medio de la charla, en medio de la anécdota, en medio de la parranda. Un pasado que no enseña, pero sí causa felicidad.<sup>186</sup>

Este capítulo ha querido mostrar que las canciones vallenatas pueden ser un terreno fructífero para mirar las relaciones que las sociedades tienen con su tiempo. He querido sostener a lo largo del capítulo la idea de que en la Región Caribe se dieron procesos de reorganización temporal, cuyos registros los podemos partir en dos. Si en el capítulo

<sup>185</sup> BRITO Romualdo, *Yo soy el indio*, 1980.

<sup>186</sup> Varias canciones recurren al tópico del pasado ido como la felicidad perdida. En ese sentido, el pasado mítico se ofrece como un edén, al que es preciso traer el presente para sedar las angustias del cambio. Ver: DAZA, Octavio, *Mi novia y mi pueblo*, 1974; GUTIÉRREZ, Gustavo, *Siempre presente*, 1964 y *Sequíá*, 1977; NAMÉN Camilo, *Recordando mi niñez*, 1972; CALDERÓN, Gustavo, *Momentos del ayer*, 1990; Molina, Fredy, *Remembranzas*, 1971.

anterior mostrábamos como los juglares desarrollaron la idea de un *régimen de historicidad presentista*, en este capítulo mi eje de observación estuvo en ver cómo estamos asistiendo a una ruptura de ese orden, producto no solo de las transformaciones de Valledupar, sino de un orden nacional e incluso global, que desde luego resitúan las forma en que los hombres y las mujeres experimentan el tiempo que viven. Esta ruptura nos llevó a establecer que el pasado cobra una importancia central dentro de estas reacomodaciones estructurales.

Desde Valledupar a través sus elites y desde los compositores con sus canciones, el pasado empieza a significarse como una cantera de experiencia a la que es preciso regresar para extraer las enseñanzas. Es la emergencia de un esquema temporal que hace de la historia la maestra vida. Finalmente, este proceso también involucró significar el pasado bajo la idea de que existió un tiempo mítico, un tiempo desprovisto de conflictos sociales, congelado en la oscuridad de los tiempos, al que hay que traer al presente para calmar las angustias de este tiempo que se ve como decadente. Pensando en lo anterior, un compositor dejó para los recuerdos esta bella canción:

“Cuentan que la noche era más noche;  
dicen que las tardes no morían.  
Cuentan que en el ayer me mi tierra  
mil pasiones, mil quimeras,  
en estrofas florecían.  
Dicen también que la vida era hermosa,  
como una rosa como un clavel;  
los acordeones brindaban sus notas,  
magias y sonos, qué tiempo aquél”<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> GUTIÉRREZ HINOJOSA, Tomás Darío, *Voz de Acordeones*, 1980.

## CONCLUSIONES

Este trabajo quiso sostener la idea de que el vallenato como fenómeno social y como práctica, no solo se escenifica para procurar generar placer a *comunidades sonoras*, sino que sus canciones, labradas por hombres cuya posiciones sociales y culturales al interior de un conglomerado social han sido cambiante a lo largo de cuatro décadas, postularon unas formas concretas de experimentar el tiempo. Estas formas logran articular el presente, el pasado y el futuro de distinta forma de acuerdo a su *lugar de producción*.

Es decir, quienes componen se encontraron dentro de unos “*regímenes de historicidad* que, para sorpresa de quien escribe, presentó distintas formas de organizar el tiempo, en un *espacio regional* que se ha pensado como homogéneo. Lo anterior, deshabilita la idea del vallenato como unidad cultural que es regida por los cánones de moda y, en cambio, ubica en primer plano, el problema del tiempo, pues, quienes han ido confeccionando canciones a lo largo de cuatro décadas, han configurado al menos dos formas claras de organizar, experimentar y expresar la idea que tienen del tiempo.

Por un lado, me encontré con una generación de hombres cuyas trayectorias de vida lo ubican en un presente del cual no quieren escapar, sus canciones, las formas en que expresan sus ideas o concepciones de la vida, son afirmaciones de un mundo al que le asignan un valor preeminente al “tiempo inmediato”, a ese tiempo que transcurre entre parrandas, anécdotas y crónicas de la vida cotidiana. Su experiencia no revela una forma de establecer una ruptura con el pasado, pues, ellos postulan que su vida transcurre dentro de un mismo tiempo, *el presente*, y sus anhelos u horizontes de expectativas, no conforman un registro contundente que le permita crear una representación clara de lo que su vida puede ser en un “mañana”. Frente al futuro, estos hombres, a través de sus canciones, cierran las expectativas, tal vez, debido a que no está inserto en su contexto ni en sus representaciones de mundo, el progreso como experiencia y forma de explicar el cambio social.

Por otro lado, se encuentra un sujeto cultural que está fuertemente aunado a un contexto de cambio socio-cultural a nivel regional, nacional y global, hombres que han experimentado



transformaciones materiales y desplazamientos geográficos, y por cuya trayectoria de vida circula el conocimiento y el manejo de un oficio profesional. Estos hombres, a través de sus canciones, han logrado realizar una *historización de su experiencia*, adquiriendo entonces, una forma de conciencia que le ha permitido encarar una relación específica con lo temporal y sobre todo con el pasado. En ellos el pasado termina siendo o *maestra de vida* o, *tiempo mítico*, al que regresan para contemplar y experimentar una ruptura con relación al tiempo que viven.

Finalmente, el trabajo quiere servir para abrir un nuevo campo de exploración dentro de lo que se ha conocido como Vallenatología. La investigación que adelanté, permitió ubicar estos dos órdenes de tiempo de los que he hablado. Mi fuente principal fueron las canciones vallenatas. Pero es evidente que se pueden seguir realizando más pesquisas desde la oralidad. Sería sumamente interesante acompañar un trabajo con fuentes de compositores que no han grabado, compositores que se encuentran por doquier regados por todo el Caribe colombiano.

Otro punto interesante sería mirar las canciones vallenatas que concursan en los festivales vallenatos, no solo el de Valledupar sino los que se hacen desde la Guajira hasta Montería, que pueden sumar más de veinte. Y se celebran desde Enero hasta diciembre. En estos festivales las canciones- las que he logrado rastrear-, tienen algunas tendencias a mitificar sus antepasados. Y como se hace en todo el Caribe colombiano, nos encontramos con otras leyendas como la del hombre caimán, el mohán o el pájaro con la gaita. Este panorama más diverso, puede seguir arrojando luces acerca de las relaciones que las sociedades entablan con su tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAUJO DE MOLINA, Consuelo, *Escalona el hombre y el mito*, Bogotá, Planeta, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Vallenatología: orígenes y fundamento de la música vallenata*, Bogotá, Tercer Mundo, 1973.
- ARIAS TRUJILLO, Ricardo, *Historia de Colombia contemporánea, 1920-2010*, Bogotá, Universidad de Los Andes-Colección Ciclo Básico, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- BERMUDEZ, Egberto, “¿qué es y que no es vallenato?”, en SÁNCHEZ, Hugues; MARTINEZ, Leovedis, AROSTEGUI, Julio, *La historia vivida: sobre la historia del presente*, Barcelona, Editorial Alianza, 2002.
- BERMUDEZ, Egberto, “Detrás de la música: el vallenato y sus tradiciones canónicas, escritas y mediáticas” en ABELLO VIVES, Alberto, *El Caribe en la nación Colombiana (Memorias)*, Museo Nacional de Colombia, Observatorio del Caribe Colombiano, Bogotá, 2006.
- BERNAL ALARCÓN, Hernando, *Radio Sutatenza: uno modelo colombiano de industria cultural y educativa*, en: <http://www.banrepcultural.org/radio-sutatenza/textos/radio-sutatenza-un-modelo-colombiano-de-industria-cultural-y-educativa> (Consultado: Octubre de 2013).
- BLOCH, Marc, *Apología para la historia o el oficio del historiador*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- CALDERON ARAUJO, Antonio, *El folclor vallenato*, en Primer Foro sobre Folclor Vallenato, Valledupar, enero de 1983.
- CANDELIER, Henry, *Los indios de la Guajira*, Riohacha, Gobernación de la Guajira, 1998.
- CARBÓ POSADA, Eduardo, *El caribe colombiano una historia regional, 1870-1950*, Bogotá, el áncora editores, 1998.
- CASTILLO MIER, Ariel, "Adriano Salas: el vallenato y la poesía", en *Colombia Revista de Investigación Arte y Cultura "Viacuarenta"* ed: Cámara de Comercio de Barranquilla, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Encantos de una vida en cantos: Rafael Escalona*, Barranquilla, Fundación La Cueva, 2010; OÑATE, Julio, *Bajo el cielo de Valledupar: historias detrás del canto vallenato*, Bogotá, Editorial Maremágnun, 2010.
- DANGOND CASTRO, Leonor, *Raíces Vallenatas*, Medellín, Editorial Colina, 1988.
- DANGOND DAZA, Jorge, *Historia de una vida. Así nació el cesar*, Barranquilla, Editorial

Antillas, 2002.

ESCAMILLA MORALES, Julio, MORALES, Efraín, *La canción vallenata como acto discursivo*, Barranquilla, Publicaciones Universidad del Atlántico, 2005.

FALS BORDA, Orlando, *Historia Doble de la costa: Mompo y Loba*, Tomo I, Bogotá, el áncora editores-Universidad Nacional, 2002.

\_\_\_\_\_, *Historia doble de la costa: Resistencia en el San Jorge*, Tomo III, Bogotá, El áncora editores, Universidad Nacional, 2002.

FERNÁNDEZ, Darío, *Romualdo Brito: Vivencias de un compositor vallenato*, Barranquilla, Editorial Antillas, 1999.

FIGUEROA, José Antonio, *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe Colombiano*, Bogotá, ICANH, 2009.

FIORILLO, Heriberto, *Cantar mi pena*, Barranquilla, Fundación la Cueva, 2008.

\_\_\_\_\_, *La mejor vida que tuve*, Barranquilla, Fundación La cueva, 2009.

FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, México, Editorial Siglo XXI, 2010.

FRANCO, Javier, *En este mundo historial: Juancho Polo Valencia*, Barranquilla, Fundación La Cueva, 2010.

GARCÍA MARQUEZ, Gabriel, *Cien Años de Soledad*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004.

GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2005.

GILARD, Jaques, “Vallenato, Cuál tradición narrativa”, en *Huellas*, Barranquilla, Universidad del Norte, 19, (Abril 1987), pp. 60-68 y “¿Crescencio o Don Toba? Falsos interrogantes y verdaderas respuestas sobre el Vallenato”, en *Huellas*, 37 (Abril 1993), pp. 28-34.

GUTIÉRREZ HINOJOSA, Tomás Darío, *Cultura vallenata: origen, teoría y prueba*, Bogotá, Plaza & Janes, 1992.

\_\_\_\_\_, *Cultura vallenata: origen, teoría y prueba*, Bogotá, Plaza & Janes, 1992.

HALBSWACHS, Maurice, *Los marcos sociales de la memoria*, España, Editorial Anthropos, 2004.

HARTOG, François, *Regímenes de historicidad*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, *La invención de la tradición*, Barcelona, Editorial Crítica, 2012.

HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Barcelona, 2007.

KOSELLECK, Reinhart, óp. cit., pág. 147.

LE GOFF, Jacques, *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991.

LONDOÑO, Patricia; LONDOÑO, Santiago, “Vida diaria en las ciudades colombianas”, en TIRADO MEJIA, Álvaro (Director), *Nueva Historia de Colombia (NHC)*, Bogotá, Editorial Planeta, 1989.

- LUHMANN, Niklas, *El arte de la sociedad*, México, Herder-Universidad Iberoamericana, 2005. Cap. II y IV.
- MARTÍNEZ UBARNEZ, Simón, *La hamaca grande metáfora cultural de la provincia*, Valledupar, Memorias del Festival de Compositores de San Juan del Cesar, 1997.
- MARTÍNEZ ZULETA, Aníbal, *Escolios y croniquillas del país vallenato*, Valledupar, Litografía TEFA, 1999.
- MENDOZA, Plinio Apuleyo, *El olor de la Guayaba*, Barcelona, Bruguera, 1982.
- MESTRA, Arminio, *La razón de ser de Adolfo Pacheco, en sus cantos y composiciones*, Bogotá, Premio Nacional de Periodismo, 2003.
- MÚNERA, Alfonso, *El fracaso de la nación: región, clase y raza en el Caribe Colombiano (1717-1821)*, Bogotá, Editorial Planeta, 2008.
- NIEVES OVIEDO, Jorge, *De los sonidos del patio a la música mundo: semiosis nómadas en el Caribe*, Observatorio del Caribe, Convenio Andrés Bello, 2008.
- OÑATE MARTINEZ, Julio, “José Miguel Cuestas: el primer aventurero del acordeón”, en CANDELA, Mariano (Compilador), *Tertulias musicales del Caribe Colombiano*, Barranquilla, Editorial Comfamiliar del Atlántico, Centro de documentación musical, 2006.
- \_\_\_\_\_, Julio, *El ABC del Vallenato*, Bogotá, Editorial Taurus, 2003.
- ORSINI, Giangina, *Poligamia y contrabando: nociones de legalidad y legitimidad en la frontera guajira en el siglo XX*, Bogotá, Uniandes-Ceso, Departamento de Antropología, 2007.
- OVIEDO, María Rocío, *La anécdota en la crónica de indias*: Ver: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-anecdota-en-la-cronica-de-indias/html/21ac4516-feb6-478f-85bb-c145e3a4b797\\_7.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-anecdota-en-la-cronica-de-indias/html/21ac4516-feb6-478f-85bb-c145e3a4b797_7.html). ( Consultado: Octubre de 2013).
- PALACIO DE LA VEGA, Joseph, *Diario de Viaje: entre los indios y negros de la provincia de indias en el Nuevo Reino de Granada*, Barranquilla, Ediciones Gobernación del Atlántico, 1995.
- PALACIOS, Marco, “País de ciudades”, en *Colombia. País Fragmentado, sociedades divididas*, Bogotá, Norma, 2002.
- PORTACCIO FONTALVO, José, *Colombia y su música: canciones y fiestas de las llanuras Caribe y Pacífica y de las Islas de San Andrés y Providencia*, Volumen I, Barranquilla, Edición Bicentenario, 2010.
- POSADA CARBÓ, Eduardo, *El caribe colombiano, una historia regional: 1870-1950*, Bogotá, El Áncora Editores-Banco de la República, 1998.
- POSADA CONSUELO, Giraldo, “Música y versos populares del Caribe Colombiano en el imaginario nacional”, en *Colombia y el Caribe, XII Congreso de Colombianistas*, Barranquilla,

Ediciones Uninorte, 2003.

\_\_\_\_\_, “Mirada política a las primeras recopilaciones de poesía popular en los años cuarenta”, en *Revistas Estudios de Literatura Colombiana*, No 6, 2000.

PRETELT CHALJUB, Jorge Ignacio, *Alejandro Durán: su vida y su música*, Valledupar, Domus, 1999.

QUINTERO Marina, *Identidad Vallenata*, Medellín, Publicaciones Universidad de Antioquia, 2006.

NIEVE Jorge, *De los sonidos del patio a la música mundo. Semiosis nómadas en el Caribe*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, Observatorio Cultural del Caribe, 2008.

QUINTERO Marina; JIMÉNEZ, David, *Gustavo Gutiérrez Cabello: el poeta de la añoranza*, Medellín, Editorial El propio bolsillo, 2001.

\_\_\_\_\_, *Identidad Vallenata*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2006, pág. 171.

QUIROZ OTERO, Ciro, *Vallenato, hombre y canto*, Bogotá, Ícaro, 1983, pág. 67.

RADA ORTIZ, Francisco, *Historia de un pueblo acordeonero*, Barranquilla, editorial Mejoras, 1979. SOCARRAS, Álvaro, *Episodios Históricos del Cesar*, Bogotá, Plaza & Janes, 1997

REY SINING, Edgar, *Virgenes, Mascaras y tambores: religiosidad popular en el Caribe Colombiano*, Cartagena, Editorial Pluma de Mompox, 2011.

RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia y el olvido*, Madrid, Editorial Trotta, 2010.

ROWE, William; SHELLING, Vivian, *Memoria y modernidad: cultura popular en América Latina*, México, Grijalbo, 1993.

SALCEDO Alberto, USTA GARCÍA, Jorge, *Diez Juglares en su patio*, Bogotá, Ecoe ediciones, 1994.

SALCEDO RAMOS, Alberto; GARCÍA USTA, Jorge, *Diez juglares en su patio*, Bogotá, Eco-ediciones, 1994.

SANCHEZ JULIAO, David, *Entrevista a Alejandro Duran*, Medellín, Caracol, 1986.

SÁNCHEZ MEJIA, Hugues, *Valledupar: Crecimiento y Desarrollo*, Valledupar, Mimeo, 1998.

DANGOND CASTRO, Egberto, *Así nació el cesar*, Valledupar, Departamento del Cesar, 1985, pág. 58.

SANCHEZ, Gonzalo (Coordinador), *La tierra en disputa: memorias del despojo y resistencias campesinas en la costa caribe:1960-2010*, Bogotá, Taurus.

SÁNCHEZ, Hugues, “De bundes, cumbiambas y merengues vallenatos: fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande, 1750-1970”, en PARDO, Mauricio, (Editor) *Música y Sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones*, Bogotá, Editorial Universidad del Rosario, 2009.

- SANCHEZ, Hugues, SANTOS, Adriana, “La cultura, Economía y Música campesina del departamento del Cesar vista por Enrique Pérez Arbeláez en la década del cuarenta”, en SANCHEZ, Hugues, MARTINEZ, Leovedis Martínez (editores), *Historia, Identidades, Cultura Popular y Música Tradicional en el Caribe Colombiano*, Unicesar, 2004
- \_\_\_\_\_, *Valledupar, crecimiento y desarrollo urbano*, Valledupar, Mimeo, 1998, pág. 4.
- SIERRA, Luis Mendoza, *La gota fría: vida y anécdotas de las mejores canciones de Emiliano Zuleta Baquero*, Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1999, pág. 10.
- SILVA, Renán, *República Liberal, Intelectuales y cultura popular*, Bogotá, La Carreta histórica, 2005, pp. 18-23.
- SOCARRAS FRANCISCO, José, *Apuntes sobre la historia de Valledupar*, Bogotá, Plaza & Janes, 2000.
- STRIFFLER, Luis, *El río Cesar: relación de un viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta en 1876*, Bogotá, Imprenta nacional-Senado de la República, 1986.
- \_\_\_\_\_, *El río San Jorge*, Barranquilla, Ediciones Gobernación del Atlántico, 1995.
- TAFUR, Pilas; SAMPER PIZANO, Daniel, *Rafael Escalona: vida y canto del maestro vallenato*, Bogotá, MTM LTDA, 2002.
- URBINA JOIRO, Hernán, *Lírica Vallenata: de Gustavo Gutiérrez a las fusiones modernas*, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003.
- USTA GARGÍA, Jorge, “Jacques Gilard: un profesor cuadrículado”, en *Viacuarenta. Revista Biblioteca Piloto del Caribe*, No 4, (Nov. 1999), pp. 19-30.
- Valledupar Música de una historia*, Bogotá, Editorial Grijalbo Ltda, 1996.
- VILORIA DE LA HOZ, Joaquín, “Producción hacendil y parcelaria: los casos de la ganadería, la hacienda de trapiche y el tabaco en la economía regional del caribe colombiano”, en BELL, Gustavo (compilador), *La Región y sus orígenes: momentos de la historia económica y política del caribe colombiano*, Bogotá, Edita Parque Cultural del Caribe, Colección Manglaria, 2007, pp. 61-62.
- WADE, Peter, *Música Raza y Nación: música tropical en Colombia*, Bogotá, Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento de Planeación Nacional-Plan Caribe, 2002.
- ZAPATA OLIVELLA, Manuel, *La cultura popular tradicional y la comercialización del vallenato*, Valledupar, 1983.

## CANCIONES VALLENATAS

- BARRÓS, José, *La llorona loca*, 1950
- BRITO Romualdo, *Yo soy el indio*, 1980.
- CALDERÓN, Gustavo, *Momentos del ayer*, 1990
- CELEDÓN, Daniel, *Mujer Marchita*, 1983
- DANGOND CASTRO, Fernando, *Grandes Compositores*, 1980.
- DANGOND CASTRO, Fernando, *Nació mi poesía*, 1981.
- DAZA, Octavio, *La tierra tiene sed*, 1976.
- DAZA, Octavio, *Mi novia y mi pueblo*, 1974.
- DIAZ, Diomedes, *La excusa*, 1977.
- DÍAZ, Julio, *Yo soy el acordeón*, 1983.
- DIAZ, Leandro, *El bozal*, 1982.
- DIAZ, Leandro, *El cardón Guajiro*, 1983.
- DIAZ, Leandro, *La traición*, 1962.
- DURAN Alejo, *La ola del vallenato*, 1961.
- DURAN Alejo, *La muerte de Juancho*, 1980.
- DURÁN, Alejo, canción: *yo tengo un viaje*, 1970.
- DURAN, Alejo, *El perro negro*, 1960.
- DURAN ESCALONA, Santander, *El último embaucador*, 1983.
- ESCALONA, Rafael, *El compadre Tomás*, 1953
- ESCALONA, Rafael, *EL General Rojas Pinilla*, 1955.
- ESCALONA Rafael, *El pobre migue*, 1952.
- ESCALONA Rafael, *El Bachiller*, 1957.
- ESCALONA Rafael, *El villanuevero*, 1952.
- ESCALONA Rafael, *El general Dangond*, 1950.
- ESCALONA Rafael, *La vieja Sara*, 1953.
- ESCALONA, Rafael, *El Almirante Padilla*, 1951.
- ESCALONA, Rafael, *El compadre Tomás*, 1952.
- ESCALONA, Rafael, *La Patillalera*, 1951.
- GUTIÉRREZ, Gustavo, *El Valle y el pintor*, 1979.

- GUTIÉRREZ, Gustavo, *Sequía*, 1977.
- GUTIÉRREZ, Gustavo, *Busco una compañera*, 1989.
- GUTIÉRREZ, Gustavo, *Parrandas inolvidables*, 1984.
- GUTIÉRREZ, Gustavo, *Rumores de viejas voces*,
- GUTIÉRREZ, Gustavo, *Siempre presente*, 1964
- GUTIÉRREZ, Gustavo, *Valledupar tierra mía*, 1965
- GUTIERREZ, Gustavo, *La provinciana*, 1974.
- GUTIERREZ, Gustavo, *Mi juventud*, 1967.
- GUTIÉRREZ, Gustavo, *Mi niño se creció*, 1988
- GUTIÉRREZ, Gustavo, *Paisaje de sol*, 1982.
- GUTÉRREZ, Gustavo, *Adiós a Pedro Castro*, 1967.
- GITIERREZ, Gustavo, *Recuerdos de don Toba*, 1965.
- GUTIERREZ, Gustavo, *Rumores de viejas voces*, 1967.
- GUTIÉRREZ Tomás Darío, *Voz de Acordeones*, 1980.
- GUTIÉRREZ, Tomás Darío, *Voz de acordeones*, 1980.
- GUTIERREZ, Tomás Darío, *Voz de acordeones*, 1980.
- HUERTAS Carlos, *El cantor de Fonseca*, 1956.
- HUERTAS Carlos, *La casa*, 1968.
- HUERTAS Carlos, *Tierra de Cantores*, 1978.
- HUERTAS, Carlos, *El cantor de Fonseca*, 1956.
- LANDERO, Andrés, *La muerte de Eduardo Lora*, 1970.
- LÓPEZ, Dagoberto, *Las costumbres perdidas*, 1980.
- MARÍN, Hernando, *El campesino parrandero*, 1976.
- MARIN, Hernando, *La dama Guajira*, 1980.
- MARTÍNEZ, Luis Enrique, *El abusajo*, 1959.
- MARTÍNEZ, Luis Enrique, *El parrandero*, 1967.
- MARTÍNEZ, Marciano, *Con el alma en la mano*, 1988.
- MOLINA, Fredy, *Los tiempos de la cometa*, 1969.
- MOLINA, Fredy, *Remembranzas*, 1971.
- MOLINA, Fredy, *Tres compositores*, 1970.
- MOLINA, Gustavo, *El marginado*, 1978.
- MOVIL, Máximo, *Penas de mi tierra*, 1978.



- MOYA MOLINA, Sergio, *La casa*, 1968.
- MOYA MOLINA, Sergio, *La competencia*, 1971.
- NAMÉN, Camilo, *Recordando mi niñez*, 1972.
- OCHOA, Calixto, *El compadre Remanga*, 1975.
- OCHOA, Calixto, *El compadre menejo*, 1970.
- OCHOA, Calixto, *El muerto borracho*, 1963.
- OCHOA, Calixto, *El mundo*, 1980.
- OCHOA, Calixto, *Me voy en Jumbo*, 1981.
- OCHOA, Calixto, *El calabacito alumbrador*, 1975.
- OSPINO, Sebastián, *La mariposa*, 1965.
- PACHECO, Adolfo, *El viejo Miguel*, 1980.
- PACHECO, Adolfo, *La hamaca grande*, 1968.
- PACHECO, Adolfo, *Mercedes*, 1976
- POLO VALENCIA, Juancho, *El provincianito*, 1957.
- SALCEDO Rubén Darío, *La Colegiala*, 1953.
- VILLA, Abel Antonio, canción: *la muerte del Abel Antonio*, 1957.
- VILLA, Abel Antonio, canción: *la muerte del Abel Antonio*, 1957.
- ZABALETA, Armando, *Las bodas de plata*, 1967.
- ZABALETA, Armando, *No voy a patillal*, 1973
- ZULETA BAQUERO, Emiliano, *Mi acordeón*, 1985.
- ZULETA Emiliano, canción: *La gota fría*, 1951.
- ZULETA, Emiliano, *El mago del Copey*, 1957.
- ZULETA, Emiliano, *La vieja Bonga*, 1960.
- ZULETA, Héctor, *Los santos y yo*, 1976.

