



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

*CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA*



PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA PARA LA MÚSICA VALLENATA TRADICIONAL DEL CARIBE COLOMBIANO



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



MARIANA GARCÉS CÓRDOBA
Ministra de Cultura

LUIS ALBERTO MONSALVO
Gobernador del Cesar

JUAN LUIS ISAZA LONDOÑO
Director de Patrimonio

ADRIANA MOLANO ARENAS
Coordinadora del Grupo de Patrimonio Cultural Inmaterial

CARLOS LLANOS DIAZGRANADOS
Director Ejecutivo Cluster de la Cultura y la Música ValLENATA

Equipo de Trabajo:
ADRIÁN VILLAMIZAR ZAPATA
CARLOS LLANOS DIAZGRANADOS
LOLITA ACOSTA MAESTRE
ROSENDO ROMERO OSPINO
SANTANDER DURÁN ESCALONA
STELLA DURÁN ESCALONA

Apoyo Técnico:
MINISTERIO DE CULTURA
Grupo de Patrimonio Inmaterial
ADRIANA MOLANO ARENAS
SEBASTIÁN LONDOÑO CAMACHO

Asesores
JAVIER ORTIZ CASSIANI
MARTÍN ANDRADE PÉREZ
PATRICK MORALES THOMAS

Noviembre de 2013.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



Contenido

| | |
|--|----|
| 1.- DESCRIPCIÓN DE LA MANIFESTACIÓN..... | 9 |
| 1.1.- El formato típico musical de la música vallenata tradicional..... | 12 |
| 1.2.- Los cuatro aires de la música vallenata tradicional..... | 14 |
| 1.3.- Caracterización de los aires vallenatos..... | 14 |
| 1.3.1.- <i>El Merengue</i> | 15 |
| 1.3.2. <i>La Puya</i> | 17 |
| 1.3.3. <i>El Son</i> | 19 |
| 1.3.4.- <i>El Paseo</i> | 23 |
| 2.- LA FORMULACIÓN DEL PES: METODOLOGÍA Y MECANISMOS DE CONSULTA Y PARTICIPACIÓN | 28 |
| 2.1.- Los espacios de participación | 29 |
| 3.- LA REGIÓN DE LA MÚSICA VALLENATA..... | 32 |
| 3.1.- El habitante del Caribe actual..... | 34 |
| 4.- DESARROLLO HISTÓRICO DEL VALLENATO..... | 36 |
| 4.1.- Los orígenes de los Cantares vallenatos | 36 |
| 4.2. Origen del vocablo “ <i>Vallenato</i> ”para designar los cantos populares de la región. | 39 |
| 4.3.- De los Cantos campesinos al vallenato | 43 |
| 4.4.- La Guerra de los Mil Días..... | 45 |
| 4.5.- El auge de las bananeras..... | 46 |
| 4.6.- Las primeras grabaciones y la influencia de la radiodifusión..... | 47 |
| 4.7.- La Revolución verde..... | 49 |
| 4.8.-Los poetas cantores del vallenato..... | 51 |
| 4.9.- Las guitarras en la región del vallenato..... | 53 |
| 5.- ESPACIOS, SOCIABILIDAD, TRADICIONES, PRODUCCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA VALLENATA TRADICIONAL..... | 55 |
| 5.1.- La “Parranda Vallenata”..... | 55 |
| 5.2.- La “Piquería” | 58 |
| 5.3.- Los festivales vallenatos..... | 61 |



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



| | |
|---|-----|
| 5.4.- Compositores e intérpretes | 66 |
| 5.5.- Las escuelas de interpretación del Vallenato | 69 |
| 5.6.- El entorno ambiental y geográfico como fuente de inspiración | 73 |
| 5.7.- El lenguaje | 74 |
| 5.8.- Bailes y danzas..... | 76 |
| 5.9.- Los espacios de interpretación del Vallenato..... | 78 |
| 5.10.- La serenata..... | 79 |
| 6.- FUNCIONES SOCIALES Y CULTURALES DE LA MÚSICA VALLENATA TRADICIONAL | 81 |
| 6.1.- Describe realidades históricas, sociales y culturales de la región y del país ... | 81 |
| 6.2.- Factor de integración y cohesión social | 84 |
| 6.3.- Valora y preserva la tradición oral..... | 86 |
| 6.4.- Medio para la transmisión generacional de la memoria y los saberes | 87 |
| 6.5.- Destaca el papel de la mujer en la sociedad..... | 89 |
| 7.- PROBLEMAS Y RIESGOS DE LA MANIFESTACIÓN | 91 |
| 7.1.- Problemas relacionados con el contexto regional, político y de conflicto | 91 |
| 7.1.1.- <i>La aparición del negocio de la droga</i> | 91 |
| 7.1.2.- <i>El conflicto interno</i> | 93 |
| 7.2.- Problemas intrínsecos de la música vallenata tradicional..... | 95 |
| 7.2.1.- <i>Las hibridaciones del vallenato: la fusión, la adaptación y la combinación</i> | 95 |
| 7.2.2.- <i>El nuevo Vallenato</i> | 96 |
| 7.2.3.- <i>La “Payola”</i> | 98 |
| 7.2.4.- <i>La decadencia de la “Piquería”</i> | 98 |
| 7.2.5.- <i>Pérdida de la intención testimonial del Vallenato tradicional</i> | 99 |
| 7.2.6.- <i>Pérdida del espacio de validación de las composiciones en la Parranda</i> | 100 |
| 7.2.7.- <i>Prevalencia de unos ritmos y ausencia de otros en las grabaciones y desfiguración de las formas percutivas del Vallenato tradicional</i> | 101 |
| 7.3.- Problemas relacionados con la normatividad, las políticas y la organización del sector | 104 |
| 7.3.1.- <i>Pérdida de importancia de los concursos en los festivales vallenatos</i> | 104 |
| 7.3.2.- <i>Auge de la comercialización y la masificación a nivel nacional</i> | 104 |



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



| | |
|---|-----|
| 7.3.3.- <i>Influencia de las disqueras en la producción de los autores</i> | 105 |
| 7.3.4.- <i>La falta de criterios comunes en la organización y manejo de los festivales.</i> | 106 |
| 7.4.- Problemas relacionados con la formación, la investigación y la memoria de la música vallenata tradicional..... | 107 |
| 7.4.1.- <i>Pérdida de las formas y los espacios de transmisión de la tradición</i> | 107 |
| 7.4.2.- <i>Riesgo de desaparición de la memoria histórica del vallenato tradicional</i> | 107 |
| 7.4.3.- <i>Falta de opciones para que los niños y jóvenes conozcan la música vallenata tradicional</i> | 108 |
| 7.5.- Problemas relacionados con la difusión y circulación de la música vallenato tradicional..... | 108 |
| 7.5.1.- <i>Excesiva identificación del vallenato como espectáculo mercantil</i> | 108 |
| 7.5.2.- <i>Carencia de espacios de difusión importantes</i> | 109 |
| 8.- OBJETIVOS DEL PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA | 110 |
| 8.1.- Objetivo General..... | 110 |
| 8.2.- Objetivos específicos..... | 110 |
| 9.- MEDIDAS DE SALVAGUARDIA..... | 111 |
| 9.1.- Medidas para garantizar la viabilidad y fijar criterios organizativos, institucionales y normativos del vallenato tradicional..... | 111 |
| 9.2.- Medidas de fomento a la transmisión de conocimientos: formación, investigación y memoria | 112 |
| 9.3.- Medidas de fomento y mejoramiento de la promoción, la difusión y la sostenibilidad de la música vallenata tradicional..... | 115 |
| 10.- FINANCIAMIENTO | 120 |
| 10.1- Matriz de Cofinanciación | 121 |
| 10.2.- EVALUACIÓN, CONTROL Y SEGUIMIENTO AL PES | 122 |



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



*“No sé qué tiene el acordeón de comunicativo
que cuando lo oímos se nos arruga el sentimiento. . .
Yo, personalmente, le haría levantar una estatua
a ese fuelle nostálgico, amargamente humano,
que tiene tanto de animal triste. . .”*

Gabriel García Márquez
El Universal de Cartagena,
Columna “Punto y aparte”, mayo 22 de 1948.

*“...Yo mismo, más en serio que en broma,
he dicho que ‘Cien años de soledad’
es un vallenato de 400 páginas...”*

Gabriel García Márquez
Revista Cambio de Colombia
Sección Gabo responde, febrero 23 de 2007.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



INTRODUCCIÓN

“-Compadre Chendo: usted que sabe componer sus versos que a mí me gustan tanto, ¿qué está pasando con el vallenato que ya no se parece?-”. Este interrogante, expresado por un campesino cordobés al maestro Rosendo Romero Ospino, es una de las preocupaciones identificadas por la mayoría de las generaciones anteriores a la actual asentadas en la región Caribe colombiana. Se trata de una de las tantas evidencias que muestran el peligro de desaparición en que se encuentra una de las manifestaciones de mayor arraigo y representación de la identidad regional cultural: la música vallenata tradicional de Colombia, nacida del espíritu de los pobladores caribeños. La observación que hizo el fallecido periodista e investigador de la música vallenata, Ernesto McCausland Sojo, reafirma esta preocupación:

“Aún por estos tiempos no muy consecuentes con ese propósito, el vallenato se hizo para contar historias y para reflexionar. Que se sepa, nadie ha inventado una causa mejor. Podrá haber todo un movimiento lacrimoso y estribillista, como el que ahora se impone, pero el género sigue siendo de genoma literario”.

El compositor Rafael Escalona Martínez, considerado por muchos el más destacado compositor de estas músicas, refrenda la misma preocupación en una entrevista que concedió a la Revista Cambio en abril de 2005:

“Lo mío es una especie de crónica costumbrista llena de historias reales sobre nuestras costumbres, cosas y personajes, de contenido poético en el que camina muchas veces algo de retórica y de metáfora. El vallenato que actualmente se hace es diferente al paseo original, tanto en su música y poética, como en su gramática. Otras fusiones musicales que han aparecido con el nombre de vallenatos son sólo eso, fusiones. Me parecen inquietudes juveniles que aparecen y se van”.

Todas estas consideraciones apuntan al convencimiento que expresa el Nobel Gabriel García Márquez, cuando se refiere a la riqueza artística y literaria de la canción vallenata:



**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



“En Aracataca, donde tenía la pasión de que me contaran cuentos, vi muy niño el primer acordeonero [...] El hombre empezó a contar una historia y para mí fue una revelación cómo se podían contar historias cantadas, cómo se podía saber de otros mundos y de otra gente a través de una canción. Después descubrí la literatura y me di cuenta de que el procedimiento es el mismo”.

En este contexto se evidencia la importancia del vallenato tradicional en el forjamiento de la identidad cultural del Caribe colombiano, una vasta región poblada de juglares, poetas, músicos, literatos, cantadores y contadores de historias. Esta música, sin embargo, ha sufrido un proceso de descontextualización y de arrinconamiento que la ha llevado a disminuir paulatinamente su espontaneidad, su aparición en los espacios familiares y comunitarios tradicionales y, sobretodo, su permanencia en la memoria de las nuevas generaciones de pobladores de la región. Igualmente, algunas de las funciones sociales que cumplía el vallenato tradicional han perdido validez y posición en la vida cotidiana, debido en parte a la entrada de medios de comunicación masiva que han penetrado todos los rincones de la región, reemplazando a los periódicos cantados que solían llevar los juglares a los campesinos ansiosos de noticias de otros pueblos.

Este documento no tiene como propósito que la música vallenata recupere todas sus funciones tradicionales, pero sí, y muy importante, de que se abran espacios para su valoración y apropiación en la memoria del Caribe, promoviendo su aparición en distintos espacios de expresión musical, y que recupere un espacio en la vida cotidiana de las generaciones actuales y futuras para su uso y disfrute. Con esto en mente, se realizaron reuniones, encuentros, foros, conversatorios y tertulias con distintos actores interesados en la salvaguardia del vallenato tradicional como patrimonio cultural inmaterial de Colombia en riesgo de desaparecer. De este proceso surge el presente Plan Especial de Salvaguardia, PES.

Con el presente PES, el equipo de trabajo espera que la salvaguardia de los aires tradicionales de la música vallenata, contribuyan a fortalecer el interés de las nuevas generaciones por la raíz tradicional del género, su función integradora dentro de la sociedad y su labor comunicadora y crítica con la historia y el acontecer cotidiano. Al salvaguardar una expresión tradicional que canta a la vida desde la contemplación de la naturaleza, pero con un nexo indiscutible con la realidad de la comunidad, el Vallenato tradicional encontrará medios y canales de difusión que mostrarían, ante propios y extraños, su verdadera esencia. Estimularía a su vez una “modernización” que, sin demeritar sus formas e influencias, conservaría la esencia narrativa y romántica, que significa un reflejo del lenguaje, las costumbres y la propensión al canto y a la poesía de los hombres y mujeres de la comunidad involucrada.

1.- DESCRIPCIÓN DE LA MANIFESTACIÓN

La música vallenata tradicional es un género musical cantado, nacido de la conjugación de tres expresiones culturales diversas: los cantos de vaquería y los cantos responsoriales de los campesinos y esclavos negros durante el período colonial, las músicas de gaitas y maracas, las expresiones dancísticas de los indígenas nativos de la costa Caribe colombiana, y el aporte del lenguaje textual y los instrumentos musicales europeos, entre los que se destaca el acordeón diatónico. Este último instrumento es el líder de la identidad musical vallenata, y es acompañado rítmicamente por la guacharaca, de origen indígena, y por la caja, un tambor de origen africano, para dar paso a la creación de cuatro aires rítmicos: el paseo, el merengue, la puya y el son.

En sus inicios -a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX-el Vallenato fue esparcimiento para vaqueros y jornaleros del campo. Con el tiempo, estos cantos se convirtieron en el medio de comunicación fundamental para divulgar noticias, anécdotas



Gabriel García Márquez en Estocolmo la noche del Nobel, con Escalona, los hermanos Zuleta y Pablo López. (1982).



**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



y acontecimientos que ocurrían en lugares lejanos y que eran transmitidos de boca en boca y cantados de pueblo en pueblo, permitiendo a las comunidades, el conocimiento y reconocimiento de sus lugares, sus personajes y sus valores. Desde entonces el Vallenato contó lo que la historia oficial no hacía o comentaba apenas tangencialmente. Adquiere, además de su labor comunicadora, una labor crítica con la historia y el acontecer cotidiano. Con el paso del tiempo, el Vallenato penetró los altos estratos de la sociedad, que inicialmente lo menospreciaba, y se consolidó como un elemento integrador.

La singularidad de la música vallenata tradicional está dada, principalmente, por su contenido literario de estilo narrativo, por medio del cual se expresan las vivencias cotidianas, los registros históricos y los sentimientos de un pueblo. Esto hace posible disfrutar de relatos llenos de realismo e imaginación, los cuales provocaron que el escritor Gabriel García Márquez, Premio Nobel de Literatura en 1982, expresara que “esta música y mis novelas son tejidas con la misma hebra” (revista Semana 26/04/1992).

Su admiración por la capacidad de síntesis de los compositores vallenatos lo llevó también a expresarse así sobre Rafael Calixto Escalona Martínez, el más grande de los narradores-trovadores de la historia de nuestro canto popular: “ese pendejo recoge en cuatro versos lo que yo cuento en un libro”. Nuestro Premio Nobel le cuenta también a su biógrafo:

“En Aracataca, donde tenía la pasión de que me contaran cuentos, vi muy niño el primer acordeonero [...]. El hombre empezó a contar una historia y para mí fue una revelación cómo se podían contar historias cantadas, cómo se podía saber de otros mundos y de otra gente a través de una canción. Después descubrí la literatura y me di cuenta de que el procedimiento era el mismo.”

Según el escritor Jaime Mejía Duque, la música vallenata tradicional “es producto del espontáneo goce de existir en fraterna comunidad”, (Duque, 2001) en donde prevalecen los valores primordiales para la convivencia pacífica. En efecto, esta expresión musical ha sido un elemento potenciador de las ganas y de la alegría por vivir, dadas sus características elementales de comunicación sana y de sensibilización con los entornos y vivencias comunitarias. De ahí surge su importancia como expresión cultural y vitalista, que lo consolida como un elemento determinante para la comunicación incluyente de diferentes estratos sociales, que permite generar una visión colectiva orientada hacia la tolerancia y la convivencia en función de un desarrollo social armónico.

La música vallenata tradicional hace gala de una estética existencial que utiliza como medio de expresión exclamaciones y giros populares que se han transmitido de generación en generación a lo largo de los últimos 200 años. Los versos y canciones de los



**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



juglares, en parrandas y fiestas, fueron luego aprendidos y repetidos por el común de las gentes de una sociedad mayoritariamente ágrafa, que a la vez las incorporaba como herencia cultural en la cadena de transmisión oral abuelo-padre-hijo-nieto.

El creciente cancionero y el encanto por la ejecución del acordeón se esparcieron por toda la región, convirtiéndose en elementos indisolubles dentro del imaginario popular, indispensables a la hora de expresar cualquier tipo de sentimiento individual o colectivo. Esta función de poner en valor y preservar la tradición oral hizo que el Vallenato tradicional se convirtiera en el referente por excelencia de la historia de la región, representando una fuente de recordación de costumbres, lugares y personajes. Estos cantos van trazando la vida y la memoria de los pueblos y caminos. Inician por arrullos desde la cuna, luego en rondas y juegos, posteriormente en cantos de imitación a adultos o parodias y parafraseos con los que juegan niños y adolescentes, de modo que cuando llegan a la edad adulta ya han sido formados en la escuela de la cotidianidad de sus comunidades. El Vallenato ha adquirido, así, la función de estimular la capacidad creativa de la comunidad, pues hoy se convierte en el elemento motivador de respeto, de reconocimiento y de autoreconocimiento más importante de la región. Mención especial merecen los espacios de representación, consolidación y validación del Vallenato tradicional. Uno de ellos es la Parranda vallenata, verdadera liturgia musical, un encuentro ecuménico de amigos y familiares en donde la música fluye entre tertulias y donde el canto popular cumple su función integradora dentro de una sociedad que lo sublima y lo venera. Se conjugan así, como elementos indispensables para la transmisión de la tradición, la cadena familiar de los juglares y trovadores, cuyo talento es heredado por hijos y nietos, y la parranda vallenata, como un ritual de amistad y de afirmación de lazos familiares, que acentúa la identidad cultural, permitiendo la transmisión oral del elemento y de los saberes asociados a él.

También tienen singular importancia los festivales folclóricos de toda la región vallenata, que han buscado mantener la expresión tradicional de la música vallenata, tanto en su formato instrumental como en la ejecución de los cuatro aires que identifican a la manifestación. Así, estos momentos, se han consolidado como los espacios de salvaguardia por excelencia de la música vallenata tradicional, en los que los compositores e intérpretes despliegan su talento para presentar esta música en sus versiones originales, apegados a las estructuras básicas del vallenato. A través de la música vallenata tradicional, la región Caribe colombiana se ha posicionado geopolíticamente en el contexto colombiano, reconociéndose en sus paisajes, la fuente de inspiración de hombres y mujeres que encuentran en estos aires, un medio de expresión privilegiado de su identidad y su cultura. La manifestación que se busca salvaguardar no incluye todo lo que se conoce como vallenato, sino que se centra en la música vallenata tradicional y sus cuatro aires fundamentales.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



1.1.- El formato típico musical de la música vallenata tradicional

El formato típico de la música vallenata tradicional está compuesto por el acordeón¹, la caja y la guacharaca². El acordeón, por su parte, tomó el lugar de instrumentos de viento melódicos de origen indígena como el carrizo y la gaita³, y se consolidó como el

¹Es conocida en Atánquez y Valledupar la historia de José Carrillo Mindiola, enviado a España a estudiar para hacerse sacerdote pero que luego de un tiempo, no sólo colgó los hábitos, sino que regresó a su tierra cargando un acordeón. Adán Lúquez, un anciano atanquero, narró que “Chepa”, hermano de José León, conservaba la sotana, algunos libros y el acordeón. Es muy probable que este haya sido el primer acordeonero vallenato, pues si bien el acordeón ya estaba en la región, se lo usaba para tocar música europea.

El más antiguo de los acordeones de que se tenga memoria en el Vallenato es del acordeón llamado Moruno, de un teclado. Le siguió el de Espejito, que tenía tres espejos y un empaste de ramos dibujado de manera similar a una tela de moda llamada Tutankhamen, por lo que este acordeón también fue conocido con este nombre. En 1925 se conoció el Regal, de un teclado y dos bajos. Y vino el Tornillo de Máquina, más desarrollado que los anteriores. En 1932 volvió el Moruno, como son los actuales, pero tenía en las tapas unos chupaflores y unas guacamayas pintados, por lo que le llamaron acordeón Guacamayo, de dos teclados y cuatro bajos. En 1935 apareció el Hohner, primero, de dos teclados y cuatro bajos, y en 1938, de dos teclados y ocho bajos. Ese acordeón fue el que entre ese año y 1943, Tomás Nieves y Pablo Galindo le regalaron a Lorenzo Morales Herrera y él lo bautizó “Blanca Noguera”, el cual costó 27 pesos. Para la misma época, y ya existiendo la rivalidad entre Morales y Zuleta, los jagueros le regalaron a éste un acordeón de 20 pesos, también de dos teclados que Emiliano bautizó “La Morena”, y en el cual compuso “La gota fría”. Otros tipos de acordeón conocidos y bautizados por nuestros músicos atendiendo alguna de sus características fueron: el Marca Venao, el Acordeón de Cuchara, el Acordeón de Tembladera, el Acordeón de Aumento, Barrilito, Acordeón de Trompito, Club Segundo, de Cambio, de Palanquita, Melodión, Similá y Colibrí. Más adelante se conoció un acordeón Hohner llamado Club Tercero que tenía dos palanquitas para graduar los tonos. Después esas palanquitas las convirtieron en botones, y ya cerca de los años 1950 apareció la máxima perfección que son los acordeones de tres estilos: el ADG, el GSF y el Cinco Letras que es el actual acordeón Vallenato. Acordeoneros como Lorenzo Morales Herrera y Emiliano Zuleta Baquero los tocaron todos, en medio de su secular piquería. De Santa Marta, a través de la Zona Bananera, y de Riohacha, se proveían quienes mercadeaban con ellos en Valledupar: Jacob Lúquez en su almacén “La Nueva Paciencia” y Manuel Germán Cuello Gutiérrez en “La Favorita”.

²Los intérpretes más representativos de guacharaca son José de la Cruz Guerra, “La Penca” Mejía, y, más recientemente, Adán Montero, Virgilio Barrera, Alfredo Calderón y “El Ñame” Mendoza. De la caja debemos nombrar a Pedro Ubáñez (“Batata”), Cirino Castilla, “Pichocho”, “Come Cuero”, Juan (“Juancito”) López, Abel Suárez y, más recientemente, Carmelo Barraza, Augusto Guerra (“Guerrita”), Rodolfo Castilla, “Manón”, “La Urraca” y “Los Mañocos”.

³Instrumento melódico presente en el Valle de Upar desde antes de la conquista. Es una flauta vertical de cinco huecos, de 60 a 70 centímetros, con un diámetro de hasta tres centímetros y cinco centímetros entre huecos y hueco. La boquilla consiste en un tubo de pluma de pato, paujil, guacamaya o gavilán, sostenida por una mezcla de cera de abeja y polvo de carbón vegetal. Las maderas usadas en su fabricación varían según la zona. Las hacen de caña flecha, guarumo, guadua, cardón o pitahaya. A esta flauta le llaman carrizo, y hay otras sin boquilla, llamadas todas, indistintamente, carrizos o gaitas, e incluso algunas hoy fabricadas en poliuretano. Con carrizo, antes de la llegada del acordeón, se tocaban aires como: son parao, marimba, puya, merengue y paloma. Entre los más antiguos carriceros o gaiteros se mencionan a Sacramento y a Basilio.

instrumento líder de esta música. Sin embargo, el vallenato tradicional, puede ser interpretado tanto con los instrumentos típicos como en una sinfónica.

Lo importante, en este caso, es aclarar que no todo lo que se toca en acordeón es vallenato; el acordeón es un instrumento universal y puede interpretar cualquier clase de música. Este instrumento (aerófono) se adaptó al folclor existente y terminó por definir, principalmente por el marcante de sus bajos, **los cuatro aires de la música vallenata tradicional**. Los instrumentos típicos que representan la tradición de la manifestación, identifican a ésta, no sólo por la singularidad de su presencia dentro del contexto musical e histórico, sino por la forma en la que son ejecutados y por el tipo de melodías que se producen, mayormente de armonías de combinación consonante. Hay melodías y combinaciones que no encajan en el contexto vallenato y por lo tanto nunca podrán pertenecer a este género, por más que se deriven de él o que utilicen sus instrumentos tradicionales combinados con otros nuevos.



Parranda vallenata en casa de Hernando Molina.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



1.2.- Los cuatro aires de la música vallenata tradicional

Los cuatro aires considerados como propios de la música vallenata tradicional, son cuatro (4), dos (2) de subdivisión binaria: el *paseo* y el *son*, y dos (2) de subdivisiones ternaria: el *merengue* y la *puya*.

El merengue, cifrado en 6/8, se presenta generalmente en tempo medio, aunque es posible encontrarlo también en tempo mucho más rápido.

La puya, es el más veloz de todos. En este aire, el acordeonista tiene por norma no parar en ningún momento el acompañamiento en 3/4 de los bajos y suele efectuar complejos pasajes polirítmicos con la mano derecha.

El son, tiene siempre tempo andante y acento obstinado sobre los tiempos fuertes del compás, en el acompañamiento de los bajos del acordeón.

El paseo, que es el más difundido comercialmente de todos ellos, no tiene tempo preestablecido y por esta razón puede ser interpretado en tempo muy lento o extraordinariamente rápido.

1.3.- Caracterización de los aires vallenatos

Los patrones de acompañamiento rítmico de los cuatro aires fueron diseñados por los intérpretes a partir de los legados de la percusión existentes en la tradición de los tamboreros de la región Caribe. Con el tiempo, y sobre todo después del inicio del registro sonoro del género, se fueron perfilando hasta alcanzar los golpes base que hoy caracterizan cada uno de ellos, con excepción del merengue, cuyo esquema ya se había establecido en su forma actual desde los inicios de la grabación discográfica.

Por el contrario, los ritmos de subdivisión binaria – el paseo y el son – eran acompañados en los años 40 con patrones muy similares a los utilizados por los tamboreros en los ritmos de la matriz de cumbia. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que los músicos de los conjuntos con guitarra y con acordeón, también interpretaron danzas de subdivisión binaria y ternaria.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



1.3.1.- El Merengue

El merengue colombiano es un ritmo de subdivisión ternaria, transcrito generalmente en compás de 6/8, cuyo acompañamiento suele hacerse con diseños rítmicos de agrupación binaria que configuran un compás de 3/4 inscrito en el de 6/8. Esta característica polirítmica se presenta con frecuencia en muchas otras danzas latinoamericanas.

La Villa del Rosario, Merengue vallenato de Luis Enrique Martínez (introducción). Audioejemplo

Acordeon $\text{♩} = 126$



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



El acompañamiento que realiza Luis Enrique Martínez con la mano izquierda, se ha estandarizado para el merengue, ya que combina el diseño rítmico de 3/4 y el de 6/8. El discurso melódico del acordeón en la canción *La Villa del Rosario* es típico. Se trata de valores de notas de subdivisión que conforman periodos relativamente extensos que por esta razón producen una sensación de tensión, debido a la ausencia de notas más largas. En esta introducción sólo se presentan figuras de negras en el compás 14 y un valor todavía mayor en el siguiente compás, correspondiente al acorde de las notas **sol-si** que se prolonga por medio de ligaduras. Este tipo de estructuras se pueden observar en todos los aires vallenatos y el efecto de angustia producido por la sucesión de las notas de subdivisión, sin ningún reposo de por medio, es aprovechado por los intérpretes para preparar clímax rítmicos que son apoyados por la percusión. La forma de variación melódica empleada aquí ha sido adoptada como modelo por los acordeoneros posteriores a *Martínez*, lo mismo que la figura cadencial con la que termina la introducción, le indica al cantante el momento de su entrada:



Esta forma cadencial, que se asume como parte del código por intérpretes y oyentes, tiene otras versiones como por ejemplo:



Una vez se ha escuchado este tipo de fórmula, el cantante hace su entrada retomando la melodía que ya fue expuesta por el acordeón en forma variada.

El acompañamiento del bajo del acordeón, muy apreciado por intérpretes y público, es asociado con el nivel de dominio del instrumento. En el merengue se aplican dos fórmulas básicas en 3/4 y 6/8:





**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



El acordeón diatónico tiene dos botones por cada tonalidad de acompañamiento. Uno de ellos hace sonar el bajo fundamental doble o triplemente octavado, mientras el otro abre las compuertas que dan paso de aire a las lengüetas correspondientes a los sonidos del acorde completo. Los acordeoneros combinan estos dos botones para realizar los acompañamientos. En los instrumentos antiguos, tanto el bajo fundamental como el acorde no tenían el número de lengüetas que tienen ahora y por ello su manipulación resultaba lenta y poco efectiva. El desarrollo de los patrones de acompañamiento estuvo ligado al avance de este aspecto técnico por parte de los fabricantes.

El merengue y la puya son ritmos que han sido menos promocionados comercialmente que el paseo y por esta razón, su presencia en la discografía vallenata es ostensiblemente menor. Popularmente se sostiene que el merengue es el más difícil de los cuatro aires vallenatos pero esta afirmación no tiene ningún asidero desde el punto de vista musical puesto que los niveles de dificultad no resultan de las características de la danza en sí misma. De hecho, los intérpretes realizan extraordinarias elaboraciones discursivas en todos los ritmos y pueden alcanzar, por este motivo, estructuras complejas tanto en los ritmos ternarios, el merengue y la puya, como en los binarios, el son y el paseo.

1.3.2. La Puya

Este pariente cercano del Merengue, también de subdivisión ternaria, presenta características muy particulares que permiten establecer su conexión directa con ritmos ancestrales provenientes de la música de gaita y de los bailes cantaos. Aunque algunos de sus diseños se han modificado en las últimas décadas, la esencia de su discurso instrumental se ha mantenido. Mientras que en los últimos años se ha establecido una tendencia discursiva de expansión melódica en los demás ritmos vallenatos, la puya conserva una estructura que está basada en la repetición de pequeñas células rítmico – melódicas que la identifican. Esta forma de convención, que se encuentra en diversos aires de la Costa Atlántica y en otras expresiones tradicionales colombianas como el *seis por derecho* o el *pajarillo* llaneros, indica al oyente en forma inequívoca la danza que se está exhibiendo.

La *Puya vallenata* es un caso muy particular de adopción y recreación de diseños melódicos-rítmicos que proceden de dos fuentes: la tradición y la “rutina” de los primeros acordeoneros que llegaron al disco. Tanto en el instrumento melódico como en la percusión, se ha llegado a erigir como el ritmo por excelencia para improvisación y la exhibición de virtuosismo. Sus intérpretes hacen gala de un completo dominio de la heterorritmia y la poliritmia, en el discurso de una extremada complejidad rítmica. El



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



énfasis de la improvisación está puesto en este aspecto musical mediante la combinación y reiteración de estructuras minimalistas como las que se muestran a continuación:

Mi negra linda, puya de Abel Antonio Villa. Audio-ejemplo

En esta transcripción, correspondiente a la introducción de la puya de Alejo Durán en versión realizada por acordeoneros a mediados de los años 70, se aprecian muchas de las unidades convencionales que se han establecido como propias de este ritmo con el pasar del tiempo y la acción de estandarización que ha suscitado su exhibición en el Festival ValLENato. El primer esquema que observamos en esta introducción son los arpeggios descendentes sobre el VI y V grados. El primero de ellos, que corresponde a la tonalidad relativa menor, está armonizado con el acorde de tónica porque, pese a que el acordeón diatónico posee el acorde de la relativa menor en el juego de botones, éste sólo suena con el fuelle abriéndose y el discurso de la triada relativa menor se consigue con fuelle hacia adentro en la ejecución tradicional. La sonoridad de este pasaje se ha convertido en una de las características de la puya moderna y es seguida por el arpeggio en progresión del V grado. El número de repeticiones de estos arpeggios no está determinado y en algunas ocasiones se utilizan para finalizar el primer interludio y dar la señal de comienzo del solo de la caja. Estas células repetitivas de la introducción y los interludios se intercalan con el tema principal de la estrofa o el estribillo de la pieza que se está interpretando. En este caso, el tema de la estrofa es sugerido a partir del compás 11 por otro diseño que también se ha establecido como típico (el de los 3/4 desplazados) y que da paso al inicio del canto.

En la siguiente ilustración se muestran algunas otras células características que los instrumentistas utilizan para hilvanar sus discursos en la puya. El acompañamiento de 3/4 de la mano izquierda es permanente, mientras que muchos diseños celulares que se realizan con la mano derecha resaltan la acentuación de 6/8.



Acordeon $\text{♩} = c. 160$



Quizás como consecuencia de la estandarización de un patrón usado por *Alejo Durán* en la Puya que hemos analizado, existe una utilización muy recurrente de episodios octavados en la interpretación de la Puya. Ello ha llegado a convertirse en un elemento que hace parte de su lenguaje y suele aparecer tanto en la introducción como en los interludios. La estructura general de las puyas no difiere de las que se acostumbran para el resto de los aires vallenatos y por lo tanto se encuentran ejemplos de cantos que están constituidos por estrofa sola y por estrofa y estribillo.

A pesar de que los viejos juglares no estilaban la realización de melodía con los bajos en este ritmo, con el pasar de los años los acordeoneros la incluyeron como una muestra más de los dominios técnicos instrumentales. El gran nivel de desarrollo alcanzado por los instrumentistas en la interpretación de esta danza ha sido estimulado, sin duda y en buena medida, por la competencia del Festival Vallenato.

1.3.3. El Son

“Lo que ahora es son y paseo antes eran unos cantos con el mismo compás; después, cambiando el golpe del bajo, diferenciaron el paseo del son. Cuando aún se le nombraba



como *sones* a todos los cantos que no eran puya ni merengue, había cantos famosos que después fueron paseos...” aseguraba el músico de bandas Luis Zuleta Ramos, nacido en 1922, en entrevista con Tomás D. Gutiérrez (1992). En el mismo sentido el viejo juglar Emiliano Zuleta Baquero declaraba “Lo que pasaba era que aquí al *paseo* y al *son* los llamaban *Son*, después uno los diferenció con el toque.” En efecto, las diferencias entre uno y otro ritmo son muy sutiles y sólo se ha acentuado su diferenciación en las últimas décadas. Ambos ritmos tienen subdivisión binaria y conservan varios patrones de acompañamiento en común. Se trata de dos matrices básicas que están determinadas por la agrupación en dos o en tres tiempos por compás y, por extensión, a la subdivisión de cada tiempo en forma binaria o ternaria.

El luto de mi acordeón, son de Pacho Rada, grabado en 1952. Audio-ejemplo



El luto de mi acordeón, interpretado por Francisco “Pacho” Rada, conocido popularmente como “El Padre del Son”, corresponde, según el investigador Julio Oñate, al primer ejemplo de este ritmo llevado al disco que muestra el típico acompañamiento *marcato*, con el que actualmente se asocia este aire vallenato. No obstante, su tempo es mucho mayor que el estandarizado después. Actualmente los *sones* se interpretan a una velocidad metronómica promedio de entre 65 y 75 golpe por unidad de tiempo. Rada grabó su *son* a un tempo de 88, que se acostumbra más en la actualidad para el *paseo*. En los compases 5 y 6 de su introducción, este acordeonero realiza un acompañamiento de mano izquierda que ha llegado a hacerse común para este ritmo: armonización con el acorde perfecto mayor sobre el III grado. Como la mano derecha continúa pulsando en la hilera de la tonalidad principal de do mayor, entonces se produce un discurso bitonal por la presencia simultánea de los sonidos de do natural y do sostenido. Más adelante en un



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



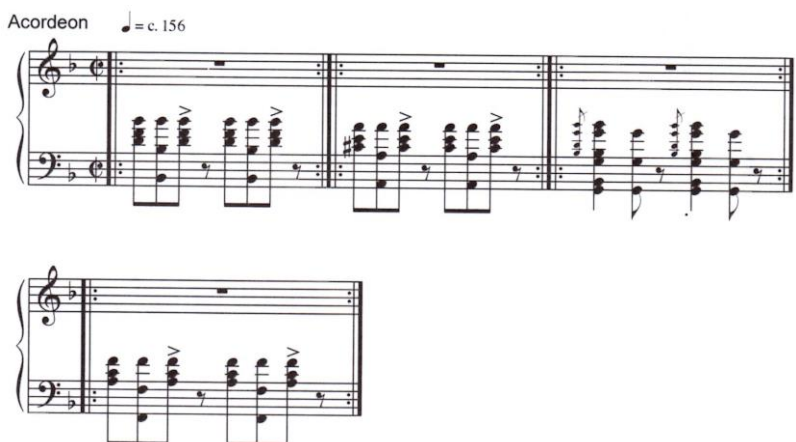
interludio *Pacho Rada* repite esta curiosa armonización, aunque se aprecia más "suavizada" por la resolución discursiva en el II grado menor:

Audio-ejemplo



No es el único caso de bitonalidad que se encuentra en el vallenato, puesto que los acordeoneros hacen exploración intuitiva de los recursos del instrumento. Con el tiempo los acordeoneros han mostrado tendencia a tocar el son en la hilera de adentro porque es la única tonalidad en pueden ser pulsados por la mano izquierda.

Pasaje de mano izquierda en un son. Audio-ejemplo

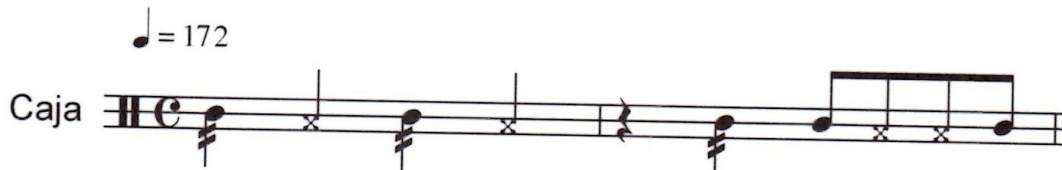


Esta forma de tratamiento de la melodía utilizando notas largas mientras que voces más graves describen un ritmo de subdivisión es propia del estilo de Alejo Durán y ha llegado a establecer como un modelo típico de interpretación del son.



La percusión del son no presenta grandes diferencias con la del paseo. Eventualmente puede escuchar un repique distinto de la caja imita el golpe sobre el tiempo del bajo del acordeón:

Audio-ejemplo



Como ha sucedido con los otros aires en el proceso histórico, a veces un mismo nombre ha designado ritmos que presentan características diferentes. La palabra *son* generalmente definió un ritmo de subdivisión binaria en el caso de la música vallenata, pero en otras expresiones de la zona se aplicó a también a ritmos que presentan formas de subdivisión híbridas en las que se mezclan subdivisión binaria y ternaria simultáneamente como en algunos *sones de chalupa* del baile cantao.



El compositor Adolfo Pacheco y el acordeonero Ismael Rudas.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



1.3.4.- El Paseo

El *paseo* ha sido el aire vallenato más promocionado por la industria del disco y hace parte de un gran bloque de ritmos caribes de subdivisión binaria que se internacionalizaron desde finales de los años 40, entre los que se cuentan el son cubano, la guaracha, el guagancó, el porro y la cumbia, entre muchos otros. Por esta razón, ha sido terreno de experimentación en lo formal, lo organológico y lo literario, no siempre con los mejores resultados. Los diseños melódicos del canto han sufrido importantes cambios estructurales para acomodarse a formas de versificación diferentes a los tradicionales. Asimismo, los discursos instrumentales se modificaron imitando estos patrones y ampliando formas expansivas en los desarrollos melódicos de los interludios.

El jardín de fundación, introducción del paseo de Luis Enrique Martínez, Audio-ejemplo

Acordeon $\text{♩} = 96$

The musical score is written for an accordion in 2/4 time with a tempo of 96 beats per minute. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-4) features a treble line with eighth-note patterns and a bass line with chords and eighth notes. The second system (measures 5-8) continues the melodic development in the treble line. The third system (measures 9-12) shows a more active treble line with sixteenth notes. The fourth system (measures 13-16) concludes with a final melodic phrase in the treble line and a steady bass line.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



Una de las figuras más importantes en ese proceso de expansión idiomática fue, sin duda, *Luis Enrique Martínez*, quien se convirtió en el referente de la interpretación del *paseo*. Sus convenciones han sido adoptadas como parte del universo “clásico” de este ritmo y tienen mucha vigencia todavía en la grabación y aún más en la interpretación en vivo. *El jardín de Fundación*, grabado en 1968, es uno de los más conocidos paseos de este acordeonero. En la transcripción se muestra el trabajo de acompañamiento continuo de la mano izquierda del acordeón, en un diseño que se atribuye a este intérprete y que los músicos populares suelen identificar como “bajo de hamaca”. Otro de sus aportes es la forma cadencial sobre la dominante, que se aprecia entre los compases 12 y 15 y el tipo de discurso melódico en notas de subdivisión (corcheas) durante episodios relativamente prolongados.

Interludio del Jardín de Fundación. Audio-ejemplo



En el fragmento anterior se aprecia un interludio cuyo inicio se escucha con frecuencia en los intérpretes a la hora de tocar el paseo “clásico”. Se trata de puentes muy característicos que son reproducidos por los acordeoneros, que constituyen formas del código familiares al público de este género. Además del acompañamiento melódico con los botones de la mano izquierda, los viejos acordeoneros comenzaron a introducir pasajes melódicos con los bajos fundamentales (el botón superior de cada una de las 6 parejas de este lado). Ya en las grabaciones de *Abel Antonio Villa* se escuchan algunos intentos de manipulación en aquel instrumento limitado que usaba, pero es a partir de *Martínez* cuando se inicia un proceso de desarrollo de la técnica del empleo de bajos con este fin. El pasaje que se reproduce a continuación fue grabado por Luis Enrique Martínez en la misma pieza, pero hacía parte de su ‘rutina’. En la actualidad los acordeoneros acostumbran introducirlo en la interpretación del paseo para la competencia del Festival, como una especie de símbolo de respeto y conexión con la tradición.



PROSPERIDAD
PARA TODOS

CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA



Audio-ejemplo



La presencia del *si bemol* constituye un interesante cambio de modo, puesto que no se trata de una modulación a la tonalidad de la subdominante, sino de un descenso del séptimo grado de la escala mayor, conservando el discurso la función de tónica. Este tipo de giros también son realizados en la mano derecha. En otro caso, el *si bemol* es introducido como nota cromática de paso al realizar una sencilla secuencia de digitación acostumbrada por los acordeoneros, que involucra dos hileras con fuelle abriéndose. A veces este esquema es empleado como puente que antecede la nota larga cadencial en dominante, cuando se trata de tocar al estilo de los viejos acordeoneros que descubrieron este procedimiento que ha llegado a convertirse, como muchos otros, en referencias que están asociadas con la idea de lo tradicional en la interpretación:



El tempo del *paseo*, a diferencia de lo que se ha establecido para los demás ritmos, tiene una amplia gama de velocidades que van desde las similares al son, alrededor de 70 golpe por unidad de tiempo, hasta muy veloces de 126 y más. Uno de los primeros juglares en usar tempos lentos en este ritmo fue *Alfredo Gutiérrez*, quien en algunas de sus producciones discográficas incluyó hibridaciones como el *pasebol*, paseo – bolero.

A finales de los años 70 *El Binomio de Oro*, un grupo con gran éxito comercial retomó y consolidó esta tendencia que en la actualidad domina el panorama disquero y que está asociada al llamado “vallenato romántico”. Sin embargo su acordeonero, *Israel Romero*, es un talentoso instrumentista que plasmó su gran destreza y creatividad en varios paseos rápidos como *La negra*, una canción de *Alberto Murgas*. En esta versión grabada en 1987 hace un despliegue de habilidad muy parecido al que se aprecia en las interpretaciones en vivo o en las competencias del Festival Vallenato. Se trata de discursos constituidos por notas de subdivisión muy veloces y durante episodios relativamente largos, que generan



**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



una gran tensión en el oyente que es resuelta mediante la introducción de figuras de mayor duración. En el ejemplo que se ilustra a continuación, en el interludio realizado por *Romero* una sucesión de corcheas desembocan en un diseño de negras que conforman una estructura de célula rítmica que es sometida al procedimiento de ‘compresión’, generando una nueva tensión a partir del compás 17 en función dominante la cual es finalmente resuelta en el acorde de tónica del compás 23. Acto seguido, retoma el discurso de subdivisión de corcheas utilizando un diseño arpegiado sobre tónica y dominante. Debido al registro del acordeón trasportado utilizado en esta grabación, este discurso suena extraordinariamente punzante y dicho efecto es realizado por la percusión y por la guitarra – bajo que también se mueve en su registro más agudo.

En el paseo rápido los instrumentistas acostumbran improvisar pasajes como el de la ilustración en los que se combina la profusión de notas de subdivisión con pasajes rítmicos de ‘sabor’, es decir, estructuras de acentos desplazados que recuerdan los diseños de los viejos juglares. En la actualidad muchos acordeoneros han aprendido a construir ‘pases’ en los que incorporan los auxiliares cromáticos, una innovación cuyo pionero ha sido desde hace varias décadas *Andrés “Turco” Gil* conocido también como el “Rey del disonante”. Se encuentran en grabación ejemplos de uso muy creativo de este recurso del acordeón diatónico y de la utilización combinada de las tres hileras de la mano derecha, con lo cual los discursos melódicos son ampliados más allá de la tonalidad, encontrándose inclusive casos de modulación. De hecho, la modulación a la tonalidad de la dominante y de la subdominante es perfectamente posible en el instrumento estándar y con el uso de los auxiliares no sin dificultad pueden abordarse otras tonalidades de destino. El *paseo*, más que el resto de los aires vallenatos, ha sido campo de experimentación en aspectos melódicos y rítmicos. A continuación se ilustra el acompañamiento del conjunto de percusión base:

Audio-ejemplo

En las variaciones al patrón de acompañamiento, a veces se escuchan influencias de otros ritmos comercializados. Los bajistas del vallenato suelen introducir fórmulas del guaguancó, de la salsa o del pop norteamericano. Cuando estas hibridaciones son fruto de las necesidades expresivas de los intérpretes, se incorporan sin mayores traumatismos al género y lo enriquecen. Por el contrario, cuando responden a imposiciones comerciales,

se escuchan fuera de contexto y faltas de creatividad y buen desarrollo. Uno de los casos más deplorables es el empleo del sintetizador en los paseos del 'rancherato', también llamados por el escritor e investigador *Daniel Samper Pizano* como "lacripaseos", una subespecie disquera desechable en la que, como decía el viejo juglar *Alejo Duran*, "no se canta sino que se llora" y en la que el aparato de marras contribuye a mover la lágrima, no por la emoción sino por la pena. Los encargados de accionar las teclas de este que podría llegar a ser un buen recurso en manos profesionales o en juglares a la mejor manera antigua, se limitan a efectuar acompañamientos consistentes en fondos de relleno con notas largas, interminables, desprovistas de cualquier interés musical y en contravía de la original creatividad de los intérpretes que han construido este género.

El paseo es el ritmo vallenato que más mutaciones negativas ha sufrido debido a su exhaustiva explotación comercial. Sin embargo y paradójicamente, en la práctica musical en vivo los músicos del género suelen recrear las pautas de la tradición de sus mayores, reinterpretando melodías y golpes ancestrales, en una exaltación del virtuosismo instrumental manifestado a través de la improvisación en todos sus aires típicos.



El maestro Ovidio Granados en su taller de acordeones.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



2.- LA FORMULACIÓN DEL PES: METODOLOGÍA Y MECANISMOS DE CONSULTA Y PARTICIPACIÓN

En diciembre de 2008, se lanzó una página en la red social Facebook llamada “*El canto vallenato, patrimonio inmaterial de la humanidad*”. Desde allí se inició la gesta de un grupo de compositores y estudiosos de la música vallenata que comenzó a recabar una serie de información necesaria para iniciar el proceso de reconocimiento de esta manifestación como patrimonio cultural inmaterial de la nación. Luego de un tiempo, y varias discusiones entre colegas, amigos e interesados en la salvaguardia de los aires tradicionales del vallenato, en el año 2010 inició formalmente el proceso de inclusión de la música vallenata tradicional en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial, LRPCI, del ámbito nacional.

Después de varias reuniones en la ciudad de Valledupar, y de importantes discusiones para definir conceptual y geográficamente qué era lo que se pretendía salvaguardar y en qué espacios se desarrollaba esta manifestación, el Clúster de la Cultura y la Música Vallenata asumió el reto de coordinar el proceso de elaboración del presente PES, con el acompañamiento y asesoría técnica del Ministerio de Cultura. En este marco de acciones se designó un equipo de trabajo con conocimiento suficiente sobre la música vallenata en relación con la región y sus procesos culturales, y que contaba con el reconocimiento de la comunidad de actores de la manifestación, como conocedores y portadores de la tradición que se pretende salvaguardar.

A partir de entonces se realizaron dos series de conversatorios para presentar y construir el Plan Especial de Salvaguardia –PES- de la música vallenata tradicional y redactar el expediente para optar por su inclusión en la Lista de Manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial que requieren de Medidas de Salvaguardia Urgente (UNESCO). Se siguieron los parámetros establecidos en el Decreto 2941 de 2009, buscando, según lo plasmado en la normatividad y en la Política de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del Ministerio de Cultura, generar un acuerdo social entre los actores interesados en la salvaguardia de la música vallenata tradicional. Así, se estableció una estrategia basada en la conversación, el diálogo y la discusión de conceptos, factores de riesgo, definición de problemas y estrategias de salvaguardia posibles, involucrando a la mayoría de actores interesados de la Región de la música vallenata bajo la asesoría del Ministerio de Cultura y la gestión y coordinación del Cluster de la Cultura y la Música Vallenata.



**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



2.1.- Los espacios de participación

En la primera serie de conversatorios en la ciudad de Valledupar en el año 2009, se definió la manifestación a salvaguardar, los objetivos del PES y la inclusión en la LRPCI. A través del intercambio de conocimientos, que involucró a las comunidades indígenas de la región, cultores de la manifestación e investigadores, se identificaron una serie de riesgos y amenazas a las que está expuesto el vallenato tradicional. Estas reuniones además sirvieron para que el Ministerio de Cultura pusiera en conocimiento de la comunidad las políticas sobre patrimonio inmaterial y la importancia de la realización de planes especiales de salvaguardia para la defensa de las manifestaciones culturales. En la segunda ronda de conversatorios se continuó con el proceso, presentando los avances, definiendo las características del elemento que se quiere salvaguardar y unas líneas de acción claras para la salvaguardia efectiva de la manifestación.

Se realizaron también eventos como el “Encuentro de Juglares por el Rescate de la Música Vallenata Tradicional”, en diciembre de 2010 en la ciudad de Valledupar. Al evento se convocaron doce (12) juglares de distintos municipios del departamento del Cesar. Siete (7) de ellos se presentaron: Luciano “Guyo” Fragoso, Rafael “Wicho” Sánchez, Rodolfo “El Veje” Bolaños, Marcial Pava, Adán Montero, Ovidio Granados y Néstor Martínez. La moderación del Encuentro estuvo a cargo del compositor Rosendo Romero Ospino, y los juglares intercambiaron sus experiencias con los asistentes al encuentro, haciendo énfasis en la importancia y la urgencia de la salvaguardia de la música vallenata tradicional y poniendo de presente los múltiples problemas que afronta la manifestación actualmente.

También fue de gran importancia, para la difusión del proceso, la tertulia organizada por el periódico “El Herald”, en Barranquilla, en noviembre de 2011, en la que participaron importantes historiadores, periodistas y conoedores de la música vallenata.

Un importante espacio de participación se realizó en octubre de 2012: el Foro Regional “Estrategias para la Salvaguardia del Vallenato”, en Valledupar, Cesar, y Fonseca, La Guajira. El Foro contó con una amplia participación de la comunidad, además de historiadores, estudiosos, músicos, compositores, periodistas, actores y gestores culturales de todos los departamentos de toda la región Caribe. Allí se logró un consenso sobre los contenidos que debía llevar el PES y del expediente a presentar ante la Unesco, y se creó el Comité de Seguimiento, una instancia conformada por representantes de diferentes sectores culturales de los departamentos del Caribe colombiano, encargada de ejercer las labores de veeduría y seguimiento en la implementación de la salvaguardia de la manifestación.

Ligado a lo anterior, uno de los espacios de mayor importancia, fue la realización de un Foro virtual entre los años 2010 y 2012, que sirvió para discutir y definir, de manera



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



amplia y con otros sectores de la comunidad, las características, los problemas y riesgos, y las estrategias de salvaguardia de la música vallenata tradicional. Dada la sensibilidad que existe sobre el tema del vallenato a nivel regional y nacional este foro contó con una amplia participación que permitió medir el pulso de la discusión alrededor de esta manifestación y de las visiones y puntos de vista a propósito de las iniciativas de salvaguardia. Las memorias del Foro con los comentarios de los participantes sumaron 88 páginas impresas.

Se realizaron dos conversatorios en dos corregimientos del departamento del Cesar: uno en el Corregimiento de Badillo, el 20 de enero de 2011, como población importante por haber sido punto de referencia de grandes parrandas de juglares reconocidos, sitio que además inspiró la famosa canción “La Custodia de Badillo” del maestro Rafael Escalona Martínez. En el conversatorio se socializaron las políticas de salvaguardia del patrimonio inmaterial y se recogieron inquietudes y preocupaciones de los líderes de la comunidad, actores y gestores culturales sobre la defensa de la manifestación cultural. El otro encuentro se realizó en el corregimiento de Atánquez, el 21 de enero de 2011, habida cuenta de los antecedentes históricos relacionados con los orígenes indígenas de la expresión musical de la música vallenata, al que asistieron líderes comunitarios y representantes indígenas de la zona.

Posteriormente se llevó a cabo una reunión en el municipio de Barrancas (La Guajira), el 27 de enero de 2011 escogido como epicentro del centro y alta Guajira, para convocar a los representantes de Fonseca, Hatonuevo, Maicao, Uribia y Riohacha.

Previamente se realizó una visita de avance y se logró una reunión con representantes del sector cultural, quienes manifestaron su apoyo al proceso y coincidieron en la importancia de formular iniciativas de capacitación y promoción. Posteriormente se realizó un evento en Villanueva, como epicentro del Sur de La Guajira, para convocar a representantes de los municipios de San Juan, El Molino, La Jaga del Pilar y Urumita. Gracias al apoyo de la Alcaldía Municipal, se realizó el conversatorio el día 28 de enero de 2011, lográndose una asistencia masiva que alcanzó los doscientos seis (206) participantes. El desarrollo del evento se distinguió por la presencia de muestras de danzas y de música, relativas a la expresión tradicional de la música vallenata. Hubo una amplia participación del público asistente, quienes expresaron sus inquietudes, las que fueron recogidas por el equipo de trabajo.

Varios meses más tarde, el 27 de octubre de 2011 se programó y realizó un conversatorio en la ciudad de Riohacha, con los representantes gestores culturales, músico e investigadores de la música vallenata. Se aprovechó la visita a Riohacha para visitar al sitio referenciado como Macho Bayo, para conocer el estado de la tumba de Francisco Moscote, conocido como Francisco el Hombre, quien de acuerdo con la leyenda alrededor



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



de la música vallenata demostró sus habilidades en la ejecución del acordeón derrotando al diablo. El objetivo de la visita a la tumba de este mítico juglar fue el de estudiar la posibilidad de crear una escuela de música vallenata tradicional y recuperar la tumba para convertirla en un referente turístico y cultural de la región.

Finalmente, a partir de todo lo que se había avanzado con los procesos participativos anteriores, se realizaron varias reuniones de socialización del PES durante los meses de julio y agosto de 2013 en los municipios de Ciénaga, Fundación, Aracataca, Pivijay, Plato y Ariguaní. Estas reuniones contaron con la presencia de las autoridades locales, artistas, gestores culturales y miembros de la comunidad, quienes expresaron su compromiso de apoyo a las iniciativas de salvaguardia de la música vallenata tradicional. Sirvieron, además, para que el equipo de elaboración del PES obtuviera los insumos necesarios para la redacción del documento final.

En la reunión de Ciénaga, además del equipo de trabajo del PES, se reunió el Comité de Seguimiento elegido en las reuniones de Valledupar y Fonseca para reiterar su compromiso de seguimiento y veeduría en la ejecución del PES.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



3.- LA REGIÓN DE LA MÚSICA VALLENATA

Al norte de la República de Colombia existe un extenso territorio lleno de magia y de leyendas, una geografía maravillosa en donde todos los días la realidad desborda y supera a la más creativa de las fantasías. Es el reino de los grandes narradores orales: la Región Caribe colombiana. Su paisaje corresponde a una inmensa llanura, en la que se concentran todos los ecosistemas tropicales, enmarcada, en su parte norte, por el verde azul del mar Caribe y cerrada, al sur, por las últimas estribaciones de la cordillera de Los Andes. Este territorio ofrece un escenario lleno de verdor, biodiversidad y paisajes, que van desde la línea costera del mar Caribe hasta el desierto de la península Guajira; desde las sabanas cubiertas de pastos naturales a las cordilleras con sus paisajes de altura y las grandes planicies agrícolas, las selvas impenetrables y los ríos inmensos con extensas zonas inundables y grandes ciénagas, donde muestra su imponente la Sierra Nevada de Santa Marta –declarada Reserva de la Biósfera por la UNESCO en 1979–alzada como una gigantesca pirámide triangular desde el nivel del mar hasta los 5.800 metros de altitud.

La región geográfica en donde se presenta la manifestación de la música vallenata tradicional está enmarcada al norte por el litoral Caribe desde la zona de encuentro con la Ciénaga Grande, continúa por la línea costera hacia el noreste por las playas de la Sierra Nevada de Santa Marta hasta la desembocadura del río Ranchería en la península Guajira. Sigue en forma ascendente por el cauce de este río en dirección sur - suroeste, hasta el acceso norte del inmenso valle de los ríos Ranchería y Cesar. Flanquea al sureste por las faldas de las últimas estribaciones de la cordillera oriental por los Montes de Oca y Serranía del Perijá, que separan a a la región del vallenato de la República de Venezuela. La cara suroriental de la Sierra Nevada de Santa Marta completa el cajón montañoso que encierra al valle de los ríos Ranchería y Cesar. Estas dos formaciones del relieve Caribe están separadas en el extremo norte (Cuestecita - Guajira)por solo 12 km, para luego abrirse hacia el sur en la planicie del gran valle interrumpido por pequeñas lomas y sabanas. Se trata de un terreno que se extiende unos 250 km hasta la arista sur de la Sierra Nevada (a la altura de Bosconia, Cesar) en donde la distancia de separación con los Andes (Serranía del Perijá) alcanza su máximo de 60 km; esta línea imaginaria de separación representa la base sur de un triángulo con vértice nororiental de un vasto territorio que ha sido conocido históricamente como La Provincia de Padilla al norte (centro y sur del departamento de La Guajira) y hacia el sur el Valle de Upar (zona norte del departamento del Cesar y parte del sur de La Guajira); el territorio gestor de la manifestación continúa hacia el sur occidente de este triángulo recorriendo ambas orillas de río Cesar hasta la depresión que forma la ciénaga de Zapatosa y su caño de drenaje hacia el río Magdalena; la margen derecha de la gran arteria fluvial nacional hasta su desembocadura en el Caribe, constituyen la línea occidental que delimita la gran región del vallenato tradicional. La enorme pirámide de la Sierra Nevada de Santa Marta se



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



presenta en la región como un eje norte del cual se desprenden en abanico los territorios que generaron esta manifestación musical y cultural. Sin divisiones político-geográficas precisas, y con linderos socio-culturales que se confunden entre sí, se destacan, en esta gran región cuatro subregiones que generan aportes individuales de gran importancia para la gesta del vallenato. Son ellas:

- La Zona Bananera, entre la cara oriental de la Sierra Nevada de Santa Marta y el río Magdalena.
- La Provincia de Padilla por el noreste en La Guajira, que ocupa todo el valle del río Ranchería.
- El Valle de Upar, al sur de la Provincia de Padilla, que hace lo propio con las tierras que baña el río Cesar hasta el extremo sur de la Sierra Nevada a la altura de Bosconia.
- La Zona Bajera de va desde Bosconia hasta las sabanas del centro del departamento del Cesar, y que circundan a la Ciénaga de Zapatosá.





**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



Los municipios que participan de la manifestación en cada uno de los departamentos son:

MAGDALENA: Ciénaga, Santa Marta, Sevilla, Aracataca, Reten, Fundación, Pivijay, Remolino, Chivolo, Cerro de San Antonio, Concordia, El Piñón, Zapallán, Ariguaní, Granada, Plato y Guamal.

CESAR: El Paso, Chimichagua, Chiriguaná, La Jagua, Curumaní, Becerril, Codazzi, San Diego, La Paz, Manaure, Valledupar, El Copey, Bosconia.

LA GUAJIRA: Dibulla, Riohacha, Albania, Hatonuevo, Barrancas, Fonseca, Distracción, San Juan del Cesar, El Molino, Villanueva, La Jagua del Pilar y Urumita.

Si bien estos son los municipios que inicialmente están contemplados en el PES, no se desconoce que existe una honda influencia de la música vallenata tradicional en municipios de los departamentos de Bolívar, Sucre y Córdoba, a donde se espera pueda llegar la influencia de las acciones de salvaguardia contempladas en este documento. Los límites aquí descritos nacen de la necesidad de acotar los alcances del PES a las condiciones de la gestión institucional, limitadas por las fronteras políticas y administrativas de los departamentos y municipios.

Actualmente, todo este vasto territorio es conocido nacional e internacionalmente como la región del vallenato, con un área de influencia cultural que se ha extendido por gran parte de la región Caribe colombiana y el Urabá antioqueño, siendo reconocido por actores y gestores de la cultura como parte fundamental del patrimonio cultural de la región Caribe colombiana.

3.1.- El habitante del Caribe actual

Los habitantes de la Región Caribe colombiana somos el resultado de un mestizaje de más de 500 años, marcado por la mezcla genética primigenia entre las poblaciones indígenas precolombinas, los conquistadores y colonos españoles y grupos de personas de diferentes lugares de África que fueron traídos a América como esclavos.

En las comunidades asentadas en la región Caribe colombiana, especialmente debido a la herencia cultural recibida de nuestros ancestros andaluces y africanos, se ha generado una manera especial de entender el mundo, de vivirlo, sentirlo y compartirlo, con un enfoque de goce fiestero que nos lleva a celebrar la vida a partir de los amores, los matrimonios, la preñez, el nacimiento, el bautizo, la pubertad, los nuevos amores, las separaciones, las reconciliaciones, el trabajo, la amistad, el compadrazgo, las llegadas, las partidas, los hijos, los nietos y la muerte.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



Una población originada por tan diversas raíces culturales generó a través de los siglos, una riquísima amalgama cultural en la cual se integraron, decantaron y asimilaron creencias, conocimientos, costumbres y leyes sociales. De esta manera se ha conformado un maravilloso y pujante mestizaje con las culturas que, a través de toda nuestra historia, han pisado la gran cuenca del mar Caribe. Estos factores han creado una forma de identificación cultural propia en la memoria colectiva de nuestras comunidades, que trasciende las diferencias espaciales, genéticas, culturales, sociales y ambientales. Por eso, en el trato común, nos llamamos “Compadre”, “Comadre”, “Primo”, “Pariente”, es decir, voces que, de inmediato, establecen un trato familiar el cual supera las diferencias geográficas, sociales, económicas o raciales, integrándonos en una gran familia unida por lazos de afinidad cultural y territorial, antes que por vínculos de consanguinidad.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



4.- DESARROLLO HISTÓRICO DEL VALLENATO

Los aires de la música vallenata tradicional tienen sus orígenes en los antiguas provincias del Magdalena grande. Durante la llegada de los españoles, mientras se fundaban ciudades, villas y aldeas en tierras de la región Caribe colombiana y se iniciaban los procesos de poblamiento por parte de los colonos con sus esclavos africanos en las inexploradas montañas y sabanas, se fueron generando diversos e inimaginables procesos interculturales. La historia del vallenato, si bien no es el objeto de este documento, es rica precisamente porque ha recogido elementos sociales y geográficos que lo caracterizan hoy y que son claves para entender la necesidad de su salvaguardia.

4.1.- Los orígenes de los Cantares vallenatos

Los Cantares vallenatos nacieron de la unión de las culturas indígenas y africanas, que fueron obligadas, por los invasores españoles, a utilizar la lengua castellana. En sus orígenes, las músicas se interpretaban con los instrumentos musicales propios de las culturas nativas y africanas: gaitas cabeza de cera, maracas, pequeños tambores indígenas de doble parche cuya percusión se realiza con baquetas de madera, guacharacas, tambores de un solo parche de origen africano, el golpeteo de las palmas de las manos para la marcación rítmica, voces y coros. Nuestras músicas primigenias surgen así del resultado de procesos del sincretismo de las expresiones folclóricas originales, desarrollados e hibridados durante los últimos 300 años en las provincias del Caribe colombiano y en algunos otros sectores rurales de la región Caribe colombiana. Son el resultado evolutivo de la unión de textos literarios versificados y rimados, elaborados en idioma castellano, utilizados para contar cantando historias, leyendas, rebeldías y sentimientos, ambientados con música, ritmos e instrumentos musicales que provienen de las raíces históricas de la América aborigen, de África y España.

La obligatoriedad del uso de la lengua castellana permitía acentuar las relaciones de dominación sobre las comunidades sometidas, indígenas y africanas, al mismo tiempo se convertía en una estrategia para conseguir la desaparición y el olvido de las lenguas y las culturas originales. Desde una perspectiva histórica, los antiguos cantares son un patrimonio cultural nacido de las entrañas de cientos de comunidades sometidas, y es originado en espacios marginales como resultado de procesos sociales de resistencia a la dominación española. Son el producto de la necesidad de visibilizarse como sectores sociales marginados, por medio de la construcción colectiva de sus propias manifestaciones culturales, expresadas a través de los tambores africanos, las gaitas indígenas, la narración oral, las danzas y el canto.

En los alrededores y hacia el suroccidente de Valledupar, en las zonas planas de las antiguas haciendas esclavistas, situadas en terrenos de selvas, playones y sabanas de pastos naturales, la influencia cultural de los antiguos esclavos africanos se encuentra más definida a medida de que el territorio se acerca al río Magdalena, lugar de refugio de miles de esclavos evadidos de las haciendas y centros poblados durante la Conquista y la Colonia.

En las antiguas haciendas esclavistas y en los espacios donde habitaba la población negra y cimarrona a lo largo del río Magdalena, se desarrolló una extensa zona de influencia cultural africana. De esa región salieron los cantos de Chandé, Pajarito, y Tamboras, entre otros, que, posteriormente, realizaron su aporte rítmico, melódico y literario a la formación de la música vallenata tradicional.



*Arhuacos. 1er. Concurso Nacional de Fotografía Turística
Myriam Tafur Contreras. Santa Marta, Magdalena*

A partir de la formación de haciendas, las labores propias del manejo del ganado en la región Caribe colombiana fueron delegadas por los hacendados españoles a los esclavos africanos, quienes llegaron con los conocimientos adquiridos a través de su milenaria tradición de pastoreo en África. Ellos conocían ancestrales procesos para la cría y el manejo del ganado, en donde se mezclaban sistemas de pastoreo, técnicas de ordeño, la fabricación de quesos, la captura en las sabanas y playones de ganado cimarrón, la curación de enfermedades por medio de conjuros mágicos o plantas medicinales y los secretos para la conducción o arreo de grandes lotes de ganados.

Dentro de este cuerpo de conocimiento, queremos destacar las técnicas utilizadas para la movilización de grandes lotes de ganado desde las haciendas hasta los centros de consumo o a otras haciendas situadas en comarcas lejanas. En efecto, uno de los aportes africanos se refiere a la manera casi mágica utilizada para evitar la derrota, pérdida o separación de las reses durante el tránsito por caminos de herradura casi inexistentes,



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



atravesando sabanas, montañas, ríos y playones, de tal manera que se mantuviera la manada compacta durante muchos días, semanas o meses hasta que llegaba a los mercados. El secreto se encontraba en la extraordinaria sensibilidad del ganado vacuno para escuchar y seguir la música. Por ello, los vaqueros encargados de la movilización de reses, unos a pie y otros a caballo, se turnaban durante todo el viaje, en la punta o cabeza del lote de vacunos, para improvisar desde allí, permanentemente, gritos de arreo y cantos melancólicos a capela, en tono menor, con o sin rima, en los cuales contaban cantando, en forma burlesca, las peripecias ocurridas a ellos mismos o a los compañeros, y los eventos acaecidos en los pueblos por donde iban pasando.

A los cantos del guía respondían los otros vaqueros improvisando coplas y lanzando gritos de arreo. De esta manera, durante todo el viaje se mantenía una comunicación permanente entre los vaqueros, un diálogo versificado que permitía perfeccionar la elaboración de versos rimados e incentivaba la creatividad de los textos literarios y el repentismo, o sea la capacidad de responder, inmediatamente y en estrofas rimadas, a los requerimientos o desafíos de otro verseador. Esta era una manera de divertirse durante el viaje y aliviar, en medio del buen humor general, los rigores del trabajo. El ganado respondía a estos cantos, tranquilizándose y siguiendo mansamente, durante interminables días bajo el sol del trópico, la voz cantante del guía. Al pasar la manada de pueblo en pueblo, por medio del canto o de los comentarios con los vecinos, las noticias eran difundidas de un sitio a otro.

Estas antiguas técnicas para la movilización de lotes de ganado, aún se conservan y practican en pleno siglo XXI. Actualmente, debido a la estacionalidad climática tropical, en algunas regiones ganaderas del Caribe, los ganados deben ser movilizados, en la estación de sequía, desde las zonas altas, en donde los pastos se han agotado y se encuentran secos, hacia las partes bajas e inundables, a fin de aprovechar los pastos verdes que allí se han desarrollado. Algunos meses después, al llegar la estación de lluvias e inundarse estos terrenos, el ganado es trasladado nuevamente hacia las partes altas, en donde los pastos en periodo de descanso ya han crecido y se encuentran verdes y aptos para el consumo animal. Este flujo permanente de lotes de ganado, de las partes altas a las bajas y en sentido contrario, se realiza siguiendo los patrones y técnicas de conducción de las manadas traídas por los abuelos africanos: vaqueros arreadores y cantos de vaquería. Esta importante tradición cultural se encuentra así viva en el Caribe colombiano y ha desafiado el paso de los siglos.

El principal aporte de los Cantos de Vaquería a la canción vallenata, se refiere al desarrollo de la estructura narrativa en los textos literarios. Procesos semejantes a este se presentaron entre los pescadores que habitaban las zonas inundadas a orillas de los grandes ríos, así como entre los obreros dedicados a descuajar montañas, a limpiar potreros y cortar la caña en las haciendas y estancias paneleras. En esos sitios nacieron



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



los Cantos de tamboras, de origen africano, los Gritos de monte, los Cantos de zafrá o de Monte y el perfeccionamiento de la improvisación y la construcción de las décimas por parte de nuestros campesinos.

En los Cantos de zafrá o de Monte, mientras realizan el trabajo de limpieza de potreros, montes y cañadulzales, los obreros se desafían para ver quien termina primero una determinada tarea y, durante ese tiempo, mitigan los efectos del sol y del cansancio, improvisando versos en sencillos cuartetos octosílabos o en Décimas. Los Gritos de Monte son exclamaciones lanzadas por los campesinos, en formas de gritos, utilizadas para localizarse unos a otros dentro de las montañas o en zonas de matorrales altos y densos, durante las labores de tumba de monte o limpieza de potreros.

La elaboración de textos literarios, utilizando el clásico sistema español de versificación en décimas, alcanzó extraordinarios niveles de perfección y de rapidez en la improvisación, entre nuestros campesinos semiletrados o analfabetas, quienes utilizan la Décima casi cotidianamente. Esta se utiliza especialmente en las fiestas o convocatorias populares, a donde llegan y donde se encuentran los poetas decimeros, estableciéndose, de manera espontánea, amigables y divertidos desafíos de versificación entre los asistentes. En el Valle de Upar, poco a poco, los originarios cantos de vaquería, cantos de tamboras, gritos de monte, cantos de zafrá y Décimas, nacidos en las haciendas ganaderas, en las ciénagas y en las estancias y cantados a capela en las labores del campo o en las fiestas populares, fueron enriqueciéndose literaria y musicalmente, adaptándose a diferentes formas de percusión y fusionándose con la música y los cantares que llegaban de las faldas de la Cordillera Oriental, de los pueblos situados en la parte plana del valle y de la Sierra Nevada.

4.2. Origen del vocablo “ValLENato” para designar los cantos populares de la región.

Una de las principales dificultades para consolidar el sentido de pertenencia e identidad cultural hacia los cantos y musicalidad vallenata en algunos lugares de la región Caribe colombiana es el uso del vocablo “vallenato” como sustantivo que denomina la manifestación que pretendemos salvaguardar.

La designación de vallenato a los aires musicales cantados y acompañados principalmente por acordeón, que se identificaban en los distintos sectores del Magdalena Grande y las Sabanas del Viejo Bolívar como música provinciana, música regional o simplemente música de acordeón, se debe a una continuidad por relación entre la manifestación con el origen de la gran mayoría de sus intérpretes juglares de la primera generación (1860 –



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



1920), quienes recorrieron en trashumancia los valles de los ríos Ranchería y Cesar. Algunos investigadores sostienen que a los nativos o naturales de esta subregión se les denominaba “vallenatos” desde épocas de la colonia. Otros piensan que esta designación - a una población como la descrita - data de tiempos más cercanos, durante las primeras guerras civiles que siguieron a la emancipación de España. ¿Por qué se le llamó así a esta población? Cuenta con más apoyo la hipótesis de que “vallenato”, etimológicamente se relaciona con los que nacen en un valle, en este caso los nacidos en el valle de los ríos Cesar y Ranchería. “Natos del valle”, una expresión que socialmente ha viajado, desde la estigmatización y lo peyorativo hasta el asombro y la admiración. La otra versión que camina con menos respaldo pero que en su momento hizo escuela en la región Caribe, es que a los naturales de esa región se les designó así debido a que padecían en común un trastorno de la pigmentación cutánea en los miembros inferiores que los asemejaba a las crías de las ballenas, conocidos en idioma castellano como “ballenatos”. Lo que esta hipótesis no explica es qué fue lo que motivó el cambio gráfico de la ‘B’ por la ‘V’.

La naturaleza del PES no permite extenderse en la explicación de cada espacio o momento en donde la manifestación se encuentre con la polémica en algunos de sus temas, cualquiera que ella sea. Podemos, eso sí, mencionar algunos elementos históricos y el estado actual de la discusión con base en los distintos ejercicios de participación comunitaria que se han dado a lo largo y ancho de la región de la música vallenata tradicional, los foros virtuales y las asambleas que los actores locales de la manifestación y el equipo de trabajo del PES ha tenido entre los años del 2010 al 2013.

Dos tendencias de opinión y pensamiento hemos encontrado acerca del momento histórico a partir del cual se designó como ‘vallenato’ a la manifestación, independientemente de que sus intérpretes fuesen o no oriundos del gran valle. La primera de ellas argumentada, entre otros, por Peter Wade, Julio Oñate Martínez y Marina Quintero Quintero, quienes sostienen que esto ocurrió en el siglo XX, alrededor de la década del 40, cuando se produjeron las primeras grabaciones de estos aires musicales interpretados con guitarras. Los fonogramas identificaron algunas de estas obras como “sones vallenatos”. Posteriormente Abel Antonio Villa grabó por primera vez uno de estos aires con acordeón y guitarra en 1944, pero no identifica como tal a las obras grabadas. Compositores y auténticos juglares que fueron entrevistados por el comité redactor del PES en Fundación, Aracataca y Pivijay en el departamento del Magdalena dieron fe de esta versión. Son ellos Miguel A. Peñaloza, Isidro Orozco y José Luis Romo Mendoza.

La segunda de estas tendencias indica que fue sólo hasta finales de la década de 1960 en el siglo XX, cuando se constituye el Festival de la Leyenda Vallenata, que, de algún modo, se oficializa al vallenato con sus cuatro aires ya identificados y singularizados por Chico



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



Bolaño en el acordeón. Comenzó a hacerse popular el término “vallenato” para la manifestación, y esto permitió amarrar consciente e inconscientemente al vallenato tanto

a un gentilicio de región como a un género musical. La preeminencia mediática impuesta por la ciudad de Valledupar sobre la manifestación, en una coyuntura político-social que significó el nacimiento del departamento del Cesar, favoreció que el antiguo concepto de ‘vallenato’ para todos los habitantes de una región, se concentrara ahora en la identificación de los oriundos de una ciudad en particular.

Poco a poco, el término se fue aplicando cada vez más a las obras cantadas que representaban los viejos aires de las provincias, dándoles un bautizo colectivo como ‘Música vallenata’. Sin embargo, algunos intérpretes de estas primeras grabaciones y otros juglares de las distintas músicas del Caribe colombiano, que también pueden ejecutarse con acordeón, (cumbia, porro, pasebol, etc) sintieron en el vocablo una afrenta a su propia musicalidad e identidad cultural. La investigadora antioqueña Consuelo Posada Giraldo comenta en un artículo en la Gaceta de Estudios de Literatura colombiana N° 10 (Enero-Junio 2002), lo siguiente:

“El testimonio de tres reconocidos pioneros de la música vallenata, declarados por la organización del Festival Vallenato como “Reyes vitalicios”, nos muestra que en el comienzo del proceso de comercialización de esta música, no se utilizó la palabra “vallenato”. Abel Antonio Villa, el primer acordeonero que realizó, hacia 1946, una grabación comercial con composiciones personales, aclaró que la música “que hoy es llamada vallenato”, en los treinta y cuarenta era conocida como “música de acordeón” (Villa, 1999, 10, 14). Andrés Landero, uno de los más importantes compositores sabaneros, recientemente fallecido, explicaba que el término “vallenato” es nuevo, y agregaba que antes se conocían como “paseos provincianos” o “sones magdalenenses” (Landero, 1999,30). Finalmente, Pacho Rada, compositor de Plato, Magdalena, y el primer acordeonero que participó, en 1935, en el programa radial “La Voz de la Patria”, Barranquilla, anotó que en su época a esta música vallenata se la llamaba “parrandera” (Rada, 1999). En ninguno de esos casos se hablaba, entonces, de “vallenato”, y esta palabra se usaba, en ese momento, como sinónimo del término popular “caratejo”, para llamar a los individuos afectados por la despigmentación de la piel (Quiroz, 1983, 16).



Guajiros del centro y sur, magdalenenses y músicos de la sabana, vieron en esta asociación manifestación-gentilicio, una afrenta a la identificación histórica de los orígenes de estos cantos populares y desde entonces existe una resistencia natural hacia el término 'vallenato' que poco a poco se ha ido zanjando a favor del vocablo, en la medida en que el mismo pueblo de la gran región Caribe colombiana lo ha ido imponiendo. Mientras tanto, el Concejo Municipal de Valledupar en 1972, declaró como gentilicio oficial de esa ciudad la palabra *valduparense*.



El joven Luis Enrique Martínez en Barranquilla

Sostiene el músico e historiador guajiro Roger Bermúdez Villamizar que el juglar Luis Enrique Martínez, reconocido ampliamente como la columna vertebral de la ejecución del acordeón vallenato, selló de algún modo esta discusión en 1969 cuando publicó su obra "El Pollo Vallenato", con la cual ya se le conocía en el Caribe. Dice Bermúdez Villamizar, que Luis Enrique, -quien nació en 1923 en El Hatico, corregimiento de Fonseca en el sur de La Guajira- siendo adolescente partió hacia la zona rural de Fundación, en el departamento del Magdalena, en donde define su espíritu musical de herencia familiar por vía paterna y se hace acordeonero siguiendo como ejemplos a Francisco Rada y Abel Antonio Villa, músicos de la zona ribereña y de la zona bananera, respectivamente.

Fue tan grande su portento y creatividad musical que sobre su nombre coinciden todos los conocedores de la manifestación afirmando que fue el generador de la más grande escuela interpretativa de la música que consideramos Patrimonio Inmaterial de la toda la gran región descrita. Siendo guajiro y fundanense por adopción, inconscientemente se autoproclamo y fue exaltado por toda la generación de su época con el título de su obra cumbre, "El Pollo Vallenato". La canción dice en su primera estrofa:

*Oigan muchachos yo soy Enrique Martínez/"El Pollo Vallenato" si se trata de tocá,
Ay, Luis Enrique, el Pollo Vallenato,/Y es candela lo que van a llevá. (bis)/Coro:*

*Oigan muchachos, oigan la nota,
Como toca, "El Vallenato".*



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



En lo único que podemos ponernos de acuerdo frente a quienes tanto han escrito sobre el origen de vocablo en la designación de esta música vr.gr. Consuelo Araujo, Tomas D. Gutiérrez, Ciro Quiroz, Juan Cataño, Elías García, Juan Gossain y varios autores más, es que no existe acuerdo alguno. ¿Cómo llega esta expresión a posesionarse sobre un legado musical de la tradición oral? Es una pregunta que tal vez no pueda ser resuelta por el momento, pero aspiramos que el PES posibilite un espacio que permita ahondar en la epistemología de la manifestación y en los terrenos de su filología.

4.3.- De los Cantos campesinos al vallenato

El dominio español durante 300 años marcó culturalmente la época de la colonia, en donde se consolidaron ciudades importantes, construidas según los preceptos de arquitectura hispánica, con plaza central, una red ajedrezada de calles, manzanas fundacionales situadas alrededor de la plaza, callejones, casonas en adobe de gruesas paredes, techo cubierto con tejas de barro y frescos patios centrales rodeados por corredores interiores.

En sociedades cerradas y de castas, es lógico que se conservaran los rasgos más característicos de la cultura dominante. Por ello existen suficientes referencias sobre el uso de guitarras, vihuelas, pianos y violines, así como sobre la interpretación de música europea en las veladas y reuniones sociales durante la Colonia. Afuera, rodeando la zona española, se encontraban los barrios marginales de los mestizos y los peninsulares de bajo nivel social (artesanos, músicos y comerciantes). Durante las noches, bajo la luz de las estrellas, alrededor de fogatas o de mechones encendidos, en los patios, en las plazas, en los callejones, en los montes o en las fiestas campesinas, la servidumbre y los esclavos se reunían a cantar y danzar. Al calor del jolgorio y de los licores, y como una respuesta al poder de convocatoria de estos cantos ancestrales, llegaban furtivamente los cantores castellanos de diversas condiciones sociales.

Los hispanos o sus descendientes, bohemios y parranderos, se integraban a las fiestas llevando con ellos la música de cuerdas de sus vihuelas y guitarras, las formas de versificación rimada y la improvisación del canto de ascendencia posiblemente andaluza. Todo esto lo mezclaban espontáneamente con los ritmos y las percusiones de raíces indígenas y africanas, explorando e inventando nuevas, lentas, cadenciosas y sensuales formas de danzas, con cercanías, abrazos y excitantes roces de cuerpos. Lo anterior, además de un nuevo y lógico aporte a nuestra mezcla genética, trajo el desarrollo de novedosas y diversas formas de canto, que surgió de la utilización de los antiguos modelos de versificación del siglo de oro español sobre las nuevas matrices rítmicas y melódicas producidas por el sincretismo, las cuales han sido conservadas y transmitidas por tradición oral hasta el presente. Las guitarras españolas, trasnochadoras y



**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



parranderas, en manos de los hijos mestizos y mulatos de los hispanos sin fortuna, se fueron quedando en los barrios periféricos, en los ranchos campesinos y en los pueblos, integrándose a una nueva cultura pluriétnica y a las músicas que nacían de las raíces de la historia, hasta convertirse en guitarras vallenatas.

Por su parte, para las etnias indígenas asentadas actualmente en la Sierra Nevada de Santa Marta (Arhuacos, Koguis, Arzarios o Wiwas) y los últimos sobrevivientes de la nación Chimila en la Serranía del Perijá, han conservado algunos de sus legados prehispánicos. Así, la gaita continúa siendo un instrumento ritual y mágico, fundamento de su cultura. En manos de los descendientes mestizos de la nación Chimila, ubicados en serranías y montañas del Valle de Upar, y de los Kankuamos en las faldas de la Sierra Nevada de Santa Marta, las músicas de gaitas han sobrevivido hasta el presente y se escuchan en las noches campesinas o en festejos religiosos, utilizando, para el canto, textos literarios elaborados en castellano.

En la región Zenú, cuyos habitantes poseen un alto porcentaje genético indígena y mestizo, la gaita sobrevivió en las sabanas, en la región inundable de La Mojana y en los Montes de María, y se consolidó como insignia cultural, integrándose a la percusión de los tambores africanos y a los cantos con textos literarios elaborados en castellano, desarrollando, de esta manera, ritmos autóctonos de gran riqueza musical. Casi 300 años después de fundarse las primeras ciudades españolas en el Caribe colombiano, a finales del siglo XIX y en los primeros 30 años del siglo XX, algunos de los últimos gaiteros mestizos Chimilas y Zenúes, campesinos ya asimilados a la cultura criolla, se convirtieron en los primeros intérpretes de un nuevo instrumento musical que llegó mecido en los brazos de marinos alemanes y franceses a las costas del mar Caribe: el acordeón. Este instrumento llegó cuando ya muchos de los procesos del sincretismo cultural y musical que dieron origen a los cantos vallenatos se habían realizado.

En la región Caribe colombiana, por la comodidad para ser transportado a lomo de caballo debido a su pequeño tamaño, así como por su riqueza melódica y armónica la cual le permitía interpretar piezas musicales creadas en tonos mayores y menores, el acordeón fue remplazando poco a poco a las gaitas indígenas. Sobre el pecho de nuestros campesinos, el acordeón logró convertirse en el principal instrumento para la interpretación de sencillas tonadas, en ocasiones con su música solitaria y, en otras, acompañado por el redoble de los tambores heredados de los abuelos africanos y el crujido rítmico, monocorde y ancestral de la guacharaca.

En los albores del siglo XX, al llegar el acordeón a las haciendas ganaderas, los tradicionales ritmos de influencia africana, tales como los cantos de Tambora, el Chandé y el Pajarito, entre otros, fueron enriquecidos musicalmente con la integración de este



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



instrumento a las antiguas formas cantadas. Hasta ese momento, estas se habían interpretado solamente con el acompañamiento de tambores y guaches y de la marcación rítmica realizada con las palmas de las manos. A su vez, estos cantos, ya adornados con el aporte de la música de acordeón, regresaban a la Provincia del Valle de Upar, donde recibían el acompañamiento de guitarras, estableciéndose un circuito de retroalimentación mutua que, con el transcurrir del tiempo, fue definiendo, estructurando y enriqueciendo, rítmica y melódicamente, un tipo de canción, posteriormente llamada “canción vallenata”.

Hacia 1890 comenzaron a aparecer los nombres de los primeros cantores que recoge la historia regional, quienes fueron poetas campesinos trotamundos, semi letrados o analfabetas, cuya vida trashumante se asemejaba a la de los trovadores y juglares de la edad media en Europa: músicos viajeros, creadores y cantadores de historias que, con sus acordeones, deambulaban por los pueblos del Caribe, alegrando las fiestas tradicionales y las reuniones sociales.

4.4.- La Guerra de los Mil Días

En el año 1900 se presenta en Colombia la primera guerra del siglo XX, llamada por los historiadores como Guerra de los Mil Días. Durante tres años los ejércitos combatientes se movieron por todo el territorio nacional, pero de manera especial se presentó un tránsito de tropas a todo lo ancho de la región Caribe colombiana, desde Venezuela hasta Panamá. La canción vallenata más antigua conocida ha sido plenamente identificada por algunos investigadores como un canto en ritmo de Paseo y tiene como título “El Amor Amor”. Según un análisis del maestro Rafael Fernández Padilla, para la composición melódica de dicha obra “fue utilizada la escala pentafónica de raíz indígena”. Su texto literario fue elaborado en español, en cuartetos octosílabos, con un coro que se repite antes de cada estrofa. Se utilizó así un modelo de elaboración de textos para cantos y poesías, muy popular en el Siglo de Oro, traído a América por los españoles, conservado durante la Colonia y utilizado hasta el presente por los cantores Vallenatos. Esta composición pudo haber sido un canto de combate durante la Guerra de los Mil Días, ya que ciertos estudiosos sostienen que la versión original del coro decía: “Este es el Amor Amor/El amor que me divierte/Cuando estoy en la “batalla”/No me acuerdo de la muerte”.

Actualmente el verso “Cuando estoy en la batalla” ha sido cambiado por “Cuando estoy en la Parranda” y este tema se ha convertido en uno de los símbolos de la canción vallenata. En medio de combates, marchas y contramarchas se presentaron las oportunidades de nuevos amores, nuevos hijos, nuevas familias, nuevas parentelas y el intercambio de conocimientos culturales entre subregiones geográficamente alejadas y prácticamente



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



desconocidas entre ellas. Entre las fuerzas combatientes viajaban los cantores y con ellos guitarras, tiples, tambores, gaitas y acordeones.

Así, por medio de la guerra se abrieron nuevas vías de comunicación, se ampliaron los círculos familiares hasta regiones lejanas, se heredaron instrumentos musicales y cantares, y se transmitieron, por tradición oral, conocimientos ancestrales, historias, cuentos y leyendas. Con el transcurrir de los tiempos, los antiguos cantares del Valle del Cacique Upar evolucionaron, se enriquecieron poética y musicalmente, y se extendieron por toda la región Caribe, siendo luego aceptados y fueron aceptados en toda Colombia, hasta convertirse en lo que hoy conocemos como “vallenato” o “música vallenata”.

4.5.- El auge de las bananeras

Finalizada la Guerra de los Mil Días, el país entró en un período de paz en el que sin embargo, no se solucionaron los problemas sociales que habían causado el conflicto. En esa época, en una gran franja del territorio del antiguo departamento del Magdalena, situada entre la cara occidental de la Sierra Nevada y la Ciénaga Grande de Santa Marta, se inició el cultivo, en gran escala, del banano. La United Fruit Company, había llegado a Santa Marta en el año de 1889 y a partir de allí inició sus actividades de monopolio, absorbiendo a las pequeñas empresas locales que desarrollaban procesos agrícolas en ese sector. Desde 1901 la empresa comenzó a introducir, desde Jamaica, cientos de obreros de ascendencia africana, especializados en las labores del corte del banano. La fama de la Zona Bananera y las narraciones fantásticas sobre la abundancia del dinero se regaron por todas partes.



Atraídos por el auge de los cultivos, fueron llegando a la Zona Bananera, norteamericanos, árabes, italianos, franceses, belgas, jamaquinos, personas de otras regiones de Colombia y, entre ellos, llegaron también los cantores vallenatos, quienes abandonaban, con sus acordeones colgados de los hombros, las montañas y los corrales de ganado para participar de la parranda eterna convocada por el dinero abundante.

Trabajadores de las bananeras.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



Durante los siguientes 30 años, el auge del cultivo del banano les permitió a los cantores campesinos desplazarse permanentemente a la Zona Bananera, viajar en trenes y conocer nuevas ciudades, como Ciénaga y Santa Marta, a donde llegaban con sus historias cantadas, dejando a su regreso, regadas por la región, las memorias de sus cantos provincianos. La Zona Bananera se convirtió, de esta manera, en un nuevo sitio de encuentro y muestra de culturas populares: los tambores africanos traídos por los macheteros Jamaíquinos, las tamboras de los descendientes de los esclavos africanos asentados en las ciénagas, las canciones y el sonido de los acordeones de los cantores del Valle de Upar y las gaitas heredadas de los abuelos Chimilas se mezclaban para musicalizar las cumbiambas eternas, que todas las noches de cada año se convocaban espontáneamente en plazas y callejones. En las cumbiambas, bailadores y bailadoras danzaban en parejas, armando grandes círculos de bailarines que giraban alrededor de los músicos, iluminados por la luz de las velas encendidas que portaban en sus manos las mujeres. De esta manera, en Aracataca, Fundación, Orihueca, Sevilla y Ciénaga, las poblaciones más importantes de la región bananera, la música de los cantos vallenatos tuvieron nuevos oyentes y fue aceptada por una población llegada de todas partes, la cual, al regresar a sus lugares de origen, llevaba esos cantos campesinos dentro de sus recuerdos para siempre. Muchos cantores nativos de la Zona Bananera conocieron estos cantares y los incorporaron a sus repertorios.

Cuando se inició el período de las grabaciones musicales, un cantor popular nacido en Ciénaga -Guillermo Buitrago- utilizó el formato de grupo de cuerdas con dos guitarras y seleccionó las canciones de un selecto grupo de compositores del Valle de Upar, las de algunos de sus amigos y las suyas propias, y realizó las primeras grabaciones fonográficas para convertirse en el más destacado artista de la época, comenzando, de esta manera, el lanzamiento comercial y la promoción musical de lo que posteriormente se conocería con el nombre de música vallenata.

4.6.- Las primeras grabaciones y la influencia de la radiodifusión

En Barranquilla, a partir de 1945, se iniciaron las grabaciones comerciales de las primeras canciones provenientes de una lejana región del antiguo departamento del Magdalena, conocida como la Provincia de Padilla, la cual correspondía, geográficamente, al Valle del Cacique Upar. Estas grabaciones, interpretadas en algunos casos por grupos musicales conformados por dos o tres guitarras, con cantante solista y coros y, en otros, por conjuntos típicos de acordeón, caja, guacharaca y cantante solista, fueron identificadas



Abel Antonio Villa



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



inicialmente con el nombre de “Música Provincial”, “Música de Acordeón” o “Cantos Vallenatos”. De esta manera comenzaron a ser reconocidos en toda la región Caribe los nombres de los primeros artistas: Guillermo Buitrago, Abel Antonio Villa, Luis Enrique Martínez, Rafael Escalona, Alejandro Durán, Esteban Montaña, Emiliano Zuleta, Tobías Enrique Pumarejo, Julio Bovea y Alberto Fernández, entre otros. Sin embargo, según Julio Oñate Martínez, quien entrevistó a la viuda de Ángel María Camacho y Cano -hombre pionero de las comunicaciones en la región Caribe y quien dirigía un programa de radio que difundía aires musicales costeños- aseguró que en 1936 Pacho Rada graba el son "Botón de Oro" en los equipos de la emisora "La Voz de la Patria" de Barranquilla que se imprimió en un acetato de 78 revoluciones por minuto, con carácter promocional, mas no comercial.

Guillermo Buitrago

La acogida por las comunidades urbanas y rurales de la región Caribe colombiana de estos ritmos autóctonos, promovidos radialmente por medio de las grabaciones en acetatos de 78 revoluciones por minuto, fue inmediata, como una respuesta espontánea a las necesidades de identificación cultural, en un medio radial lleno de programación de música extranjera, especialmente mexicana y cubana, y de música proveniente de la región andina del interior del país. En efecto, entre 1940 y 1960, la producción de discos fonográficos y de películas fue dominada por la industria mexicana. A través del cine y de las grabaciones musicales se visibilizaron y posicionaron los folclores de México y de Cuba por todos los rincones del continente. En los pueblos y ciudades del Caribe colombiano, el cine se convirtió en la más importante y permanente diversión nocturna urbana. Fue el medio que permitió a muchos pobladores del Caribe campesino conocer qué sucedía más allá de su entorno cotidiano.



En el cine se pudo ver el poder de la música y la importancia del cantor popular. Viendo y escuchando a los grandes maestros del canto popular de México y Cuba, muchos cantores regionales lograron mejorar sus propias técnicas de canto y, a falta de escuelas de música, apoyados en las guitarras, pudieron descubrir los secretos de la armonía, lo que les permitió embellecer musicalmente sus obras.

Posteriormente, el desarrollo económico generado por los cultivos industriales impulsó, en la región Caribe, un cambio en la estructura del ordenamiento territorial y fueron



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



creados nuevos municipios y los departamentos de Guajira (1965), Cesar (1967), y Sucre (1966). Conjuntamente con la creación de los nuevos departamentos y el crecimiento urbano, se desarrolló el sector energético (interconexión eléctrica), el comercial y las pequeñas industrias, así como, de manera especial, el sector de las comunicaciones. De esta manera se fundaron las primeras empresas locales de radiodifusión, que brindaron, en sus programaciones, importantes espacios para la promoción de la música regional.

Adicionalmente, uno de los factores determinantes en la consolidación de los procesos culturales de la región fue la aparición, en el mercado, del radio portátil de baterías, en la década de 1950. Por medio de estos equipos, de fácil adquisición y transporte, la información se situó al alcance de todos, por muy apartado que se encontrara el radioyente, ya fuera en los pueblos, en las montañas, en las sabanas o en los ríos, desarrollando labores tales como el ordeño de vacas en las madrugadas, la siembra de cultivos, la venta de víveres, la pesca y la recolección de algodón. Allí llegaban las canciones. De esta manera, la música, en general, alcanzó altos niveles de sintonía radial y el vallenato - que se expandía espontáneamente, de los campos a las ciudades - se convirtió en el producto bandera de la identificación y el orgullo de las comunidades del Caribe.

4.7.- La Revolución verde

Hasta 1960, la propiedad de la tierra en las zonas planas se encontraba concentrada en extensos latifundios, respaldados legalmente por antiguos documentos de la Corona española que, por medio de la institución de la Encomienda, reconocía sus servicios militares a los antiguos conquistadores. Posteriormente, por procesos de sucesiones y herencias, esta institución se resquebrajó y se dividieron las Encomiendas, surgiendo nuevas formas legales para el respaldo de las propiedades, como Las Caballerías y los Pesos de Tierra, títulos bastante ambiguos que no determinaban áreas ni límites y que se podían negociar libremente.

A mediados del siglo XX, parte del territorio rural en las zonas planas de la región Caribe y, de manera especial, al sur de la Sierra Nevada de Santa Marta, se encontraba respaldado por estos títulos o correspondía a baldíos nacionales (propiedad del Estado). Existían zonas de sabanas cubiertas de pastos naturales, en donde el ganado de las grandes haciendas pastaba libremente, así como selvas tropicales, en las cuales se presentaban asentamientos cuyos habitantes practicaban la agricultura de subsistencia, la pequeña ganadería y la colonización de los bosques. Por su parte, las altas montañas situadas en la Sierra Nevada y la Serranía de Perijá eran tierra de indígenas, mestizos y de muy pocos colonos.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



La música vallenata no escapó a las transformaciones socioeconómicas que se presentaron en la región Caribe colombiana a mediados del siglo XX. Desde 1950 se había iniciado, tal vez tímidamente, la incursión de un sector de pequeños y medianos propietarios agrarios en la aventura del cultivo del algodón. Este proceso se consolidó en la década de los años 60. En ese momento se inició la transformación de una tradicional economía agraria - campesina y ganadera - originada en las haciendas esclavistas de la época de la Colonia española, para dar paso al establecimiento de cultivos industriales, por medio de la adopción de un mega proyecto de desarrollo, impulsado por las políticas económicas promovidas desde Estados Unidos, y designado con el nombre de la “Revolución Verde”.

La “Revolución Verde” se basaba en procesos de investigación tecnológica desarrollados para el sector agrario, dirigidos a la producción y ampliación de mercados a nivel internacional para nuevos productos tales como semillas certificadas, herbicidas, insecticidas, fertilizantes, maquinaria y tecnologías de cultivos. Las facilidades crediticias para implementar este modelo de desarrollo -que obedecía a políticas de Estado- impulsaron, en Colombia, el establecimiento del cultivo del algodón, que llegó a cubrir, en toda la región Caribe, una superficie de aproximadamente 500.000 hectáreas. Este cultivo cubrió así grandes áreas, hasta ese momento, dedicadas a la ganadería extensiva, miles de parcelas laboradas por campesinos minifundistas dedicadas a la agricultura de subsistencia y extensas zonas de selva tropical. Los tradicionales campesinos minifundistas, quienes ocupaban pequeñas parcelas en cultivos de pan coger, optaron por dos alternativas: unos se iniciaron en los misterios de los nuevos cultivos y sembraron algodón, los otros, desbordados por la tecnología, vendieron sus propiedades y se trasladaron a los sectores urbanos.

Lo anterior causó una especie de reforma agrario programada y produjo el traslado de una gran población, de origen campesino, hacia los centros urbanos. De esta manera, paralelo al crecimiento de estos centros, se presentó la conformación de una nueva clase económica que surgió a partir de la transformación de una población tradicionalmente campesina en pequeños y medianos empresarios agrícolas. Los resultados de la bonanza económica generada por el algodón se reflejaron en todos los sectores agrarios y en las pequeñas comunidades, pueblos y ciudades. Los campesinos de las zonas de montaña situadas en la Serranía de Perijá, en la Sierra Nevada de Santa Marta, en los Montes de María, en las zonas inundables de los ríos Cesar, Magdalena, Cauca, San Jorge y el Sinú, así como las familias de pescadores de nuestras grandes ciénagas, en mayor o menor grado, también se beneficiaron de los cambios económicos generados en las zonas planas y se elevó el nivel educativo de las nuevas generaciones.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



El crecimiento de las áreas dedicadas al cultivo del algodón, se reflejó en la necesidad de mano de obra para las labores agrícolas. Este factor produjo el flujo de corrientes migratorias campesinas que, desde diferentes regiones del país, llegaron a laborar, de manera temporal, en los nuevos cultivos, generando ineludibles e importantes contactos interculturales. En las unidades familiares campesinas, a todos los niveles, se presentó un cambio de mentalidad. A partir de ese momento histórico, por medio del estudio, los hijos de los antiguos campesinos podían superar la pobreza y dejar de ser la tradicional y centenaria mano de obra asalariada, que generación tras generación, como una herencia maldita, habían laborado en las grandes haciendas.

En este contexto, las familias campesinas que llegaron a los centros poblacionales recibieron la influencia social urbana, así como la información y los beneficios de la educación escolar para sus hijos. Esto originó una nueva generación de futuros poetas y cantores, herederos de una tradición musical campesina, quienes, desde su infancia, motivados por la difusión radial de las obras musicales de los cantores tradicionales del Caribe, se iniciaron en el arte de la composición e interpretación de canciones. Conjugaron así, ingeniosamente, sus nuevos conocimientos académicos con los saberes tradicionales recibidos de sus padres y abuelos.

Debido a esta conjunción de factores socioeconómicos y culturales, esta generación de cantores, trabajando sus sentires desde diferentes lugares del territorio, en muchas ocasiones sin ningún tipo de contacto o comunicación personal entre ellos, coincidieron espontáneamente en proponer y realizar importantes y novedosos aportes a la estructura narrativa, poética y musical del género Vallenato. Se comenzaron a crear, así, nuevas obras melódico – literarias de gran calidad artística, las cuales, debido a que continuaban interpretando el sentir popular, fueron recibidas, apropiadas y aceptadas por unas comunidades que también se transformaban y recibían procesos de cambio cultural.

El cultivo del algodón tuvo una época de esplendor, que finalizó hacia 1975, cuando se presentó la primera gran crisis del sector, inducida por factores externos como la caída de los precios internacionales de la fibra o las plagas que azotaron los cultivos sin pesticidas eficaces para combatirlas. Sin embargo, los impactos que este periodo dejó en el vallenato se encuentran aún vigentes y hacen parte de sus características y de su riqueza.

4.8.-Los poetas cantores del vallenato

A partir de 1970, se consolida una nueva generación de compositores e intérpretes que bebiendo en las fuentes originales de la tradición oral y guardando un sagrado respeto por la obra y los ritmos desarrollados por los abuelos campesinos, aportan sus nuevas propuestas musicales y literarias, plenas de poesía, con sabor a tierra, a campo, a pueblo.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



Se escuchan desde entonces los nombres de los compositores-cantores Gustavo Gutiérrez Cabello, Santander Durán Escalona, Pedro García Díaz, Octavio Daza, Freddy Molina, Rita Fernández Padilla, Armando Zabaleta, Rafael “Wicho” Sanchez, Nicolás Maestre Martínez, Rafael Gutiérrez Céspedes, Fernando Meneses Romero, Tomás Darío Gutiérrez, Alonso Fernández Oñate, Julio Oñate Martínez, Daniel Celedón Orsini, Camilo Namén, Alfredo Gutiérrez, los hermanos Alfonso “Poncho” y Emiliano Zuleta Díaz, Hernando Marín, Sergio Moya Molina, “ El Indio” Máximo Movíl, Alberto “Beto” Murgas, Mateo Torres Barrera, Alfonso “Poncho” Cotes Jr., Antonio Serrano Zúñiga, Isaac “Tijito” Carrillo, Rosendo Romero Ospino, Nicolás Bolaño Calderón, Edilberto “Beto” Daza, Adriano Salas, Raúl Garrido, Adolfo Pacheco Anillo, Joaquín Rodríguez, Juancho Polo “Valencia”, Carlos Huertas “El Cantor de Fonseca”, Roberto Calderón, Adrián Villamizar, Rafael Manjarréz, Fernando Dangond Castro, quienes, entre muchos otros, actualmente integran el gran grupo de juglares contemporáneos del vallenato.

De igual manera surge una nueva camada de intérpretes de acordeones y cantantes, tales como Colacho Mendoza, Emiliano y Alfonso “Poncho” Zuleta, Miguel y Pablo López, Jorge Oñate, Diomedes Díaz, Israel Romero, Rafael Orozco, Alberto “Beto” Zabaleta, Alberto “Beto” Villa, Silvio Brito, Orangel “El Pangué” Maestre, Julio de la Ossa, Alberto “Beto” Rada, Rafael Ricardo, Otto Serge y la cuota femenina representada por las voces de Rita Fernández Padilla, Stella Durán Escalona, Cecilia Meza Reales, Madelaine Bolaños, Ludys de la Ossa y Patricia Teheran.

Es esta una generación que tuvo el privilegio de cantar y aprender a componer canciones, bebiendo directamente de la fuente de los grandes maestros Tobías Enrique Pumarejo, Emiliano Zuleta Baquero, Antonio “Toño” Salas, Lorenzo Morales “Moralito”, Alejandro Durán Díaz, Náfer Durán Díaz, José Benito Barros Palomino, Julio Erazo, Luis Enrique Martínez, Andrés Landero, Leandro Díaz, Alfonso Cotes Querúz, Alberto Fernández y Rafael Escalona.



Rosendo Romero.

Más de trescientos compositores e intérpretes que han dado un gran y definitivo impulso a la música vallenata, para tomarse a Colombia y penetrar los mercados internacionales.

4.9.- Las guitarras en la región del vallenato

Las primeras referencias al uso de instrumentos de cuerdas en el Nuevo Mundo son presentadas por los Cronistas de Indias. En sus narraciones se recoge la presencia de vihuelas llegadas a América con los conquistadores y posteriormente, durante la Colonia, se relacionan vihuelas y guitarras en manos de juglares españoles y portugueses. Así mismo se destaca el uso que los curas doctrineros le dieron a estos instrumentos musicales en las iglesias, en donde fueron utilizados para seducir con sus melodías a las comunidades indígenas y para enseñarles el castellano, por medio de rondas y villancicos. En las iglesias se formaron los primeros músicos criollos.

Es de anotar que, durante la Colonia, debido a las dificultades de comunicación entre el puerto de Riohacha con los pueblos y pequeñas ciudades situadas al sur, cuya ciudad más importante era Valledupar, los únicos instrumentos musicales que por su pequeño





**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



tamaño y fácil manipuleo podían ser transportados por los caminos de herradura eran las vihuelas y guitarras. En la época de la Colonia, las vihuelas y guitarras se escaparon de las iglesias, en manos de los indígenas y los hijos de los españoles sin fortuna, para irse a los barrios periféricos de las ciudades y villorrios, a cumplir una función de comunicación e integración social y cultural entre las poblaciones marginadas.

Debido a que las acciones de los grupos marginados por lo regular no son tenidas en cuenta en la construcción de la identidad histórica de estos territorios, existen pocas referencias que permitan precisar a los intérpretes de vihuelas o guitarras en la región durante el período comprendido entre la colonia, la independencia y los albores del siglo XX. Nos aventuramos a sostener que fue sobre la música de guitarras y vihuelas en donde se elaboraron los primeros versos cantados en español criollo, nacidos en el espacio geográfico denominado con el nombre de “El Valle de Upar”. Cantares a los cuales consideramos referentes de los actuales cantos vallenatos. Sin embargo, se ha encontrado testimonio oral (grabación magnetofónica) de la existencia de por lo menos una (1) vihuela en la población de Patillal (Valledupar), en el año de 1930. (Doña Abigaíl Escalona. Diciembre de 2012). Así mismo resaltamos que los dos primeros pianos que llegaron a la ciudad de Valledupar, fueron transportados a lomo de mula desde Riohacha, aproximadamente en 1916. El primero era propiedad del hogar conformado por Don Aníbal Guillermo Castro y Doña Dominga Palmera y el segundo, propiedad de Doña Fabriciana María Calderón, esposa de Don Rigoberto Benavides.

Años después, ya en la primera mitad del siglo XX, se registra una destacada presencia de guitarristas en Riohacha, Valledupar, Atánquez, Fonseca, San Diego, así como un taller de ebanistería en Valledupar, propiedad de Don Luís Egurrola, en el cual se construían guitarras, lo que nos habla de la necesidad de producción de estos instrumentos musicales, para un mercado de intérpretes que los solicitaban.

Estos intérpretes, hombres de carne y hueso, no aparecen en la historia por generación espontánea o por arte de birlibirloque. Ellos, en esos momentos, formaban parte de los últimos eslabones de una ininterrumpida cadena de conocimientos musicales iniciada en la Colonia, conservada y transmitida por medio de la tradición oral, entre una secreta, bohemia y romántica cofradía integrada por abuelos, padres, hijos, nietos, compadres y compañeros de parrandas, quienes, generación tras generación, recibían y transmitían este legado musical, convirtiéndose en depositarios de los sagrados secretos de la música de cuerdas que había llegado de España.

5.- ESPACIOS, SOCIABILIDAD, TRADICIONES, PRODUCCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA VALLENATA TRADICIONAL

5.1.- La “Parranda ValLENATA

La Parranda vallenata, es un encuentro de amigos y familiares en donde la música fluye entre tertulias, comida y bohemia, para cumplir con una función integradora. Un referente anterior a la Parranda vallenata se encuentra en las cumbiambas o merengues, reuniones festivas amenizadas por un conjunto organológico chimila de gaita o flauta, tambor y guacharaca, alrededor del cual la gente bailaba y donde el ritmo más interpretado, bailado y cantado era el de la tambora.



Parranda familiar
(Archivo de la Biblioteca del Banco de la República (Valledupar))

La presencia de la parranda existe por sí misma y no tiene este carácter festivo y dancístico; aparece por la necesidad de compartir y sentir el afecto de la amistad, a través de un encuentro mayormente casual, al que se van incorporando personas para compartir sentires y saberes. La música se convierte en el pretexto perfecto, en el elemento integrador y es mediante la escucha y observación de sus intérpretes donde surge el respeto y la admiración por quienes son capaces de transmitir la vida misma en cada verso.

Las parrandas pueden tener origen en los descansos de jornaleros y vaqueros en sus largas travesías. En la noche, a la luz de la luna y alumbrados por mechones y fogatas, se



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



aprovechaba aquel encuentro para contar historias, ya sea a través de la narración simple o acompañadas con música y en forma de versos.

En su desarrollo, y desde un principio, la Parranda se acompaña de licor y comida. Se configura como la liturgia del folclor y requiere, para su ejecución, el cumplimiento de una serie de códigos no escritos, fundamentados en la tradición oral. Ejemplo de esto es que “un parrandero no baila en pareja lo que otro canta”, puede “jamaquearse” un poco dada la sabrosura del canto mientras lanza exclamaciones tradicionales como “Ay, ombe”, “güepajé” y otras que se convierten en distintivos de la región en donde se escenifica la Parranda. Durante la parranda, además de cantos, se presentan cuentos, narraciones y chistes que utilizan un modo particular de contar la vida mezclando lo real y la ficción en una amalgama que es la matriz de donde surge lo que en literatura universal contemporánea se ha dado por llamar “Realismo mágico”. La Parranda es, asimismo, el laboratorio musical del folclor en donde se ponen a prueba cantos, cantores, acordeoneros y verseadores y en donde se van cultivando, puliendo y cosechando los mejores exponentes del vallenato tradicional, a tal punto, que podemos afirmar que si el vallenato fuese una religión, la Parranda sería su Eucaristía.

Una de las modificaciones sufridas por la parranda, en un segmento de la población, fue la fuerte aparición de la guitarra, que sería determinante para el fomento de la creación de los compositores vallenatos. También aparecieron orquestas y bandas que llevaron al pentagrama los ritmos vallenatos para amenizar parrandas pero sobre todo bailes de salón, clubes o casetas populares. En la parranda vallenata tradicional, el conjunto amenizador se encuentra integrado por acordeón, caja y guacharaca y la gente guarda un respetuoso silencio mientras están en la interpretación. En cuanto a la guitarra, continúa siendo la fiel compañera del compositor. Sin embargo, se señala al acordeonero como el portador de la tradición, y se les llama juglares si a la vez son compositores y cantantes.

Pero, si bien la música es el elemento esencial de la parranda, la comida es el factor esencial del convite. En tiempos antiguos, los resultados de una buena caza, ya sea de un venado, puerco espín, ñeque, iguana, morrocoy, armadillo o cualquier otro animal del monte o del río, era un motivo para invitar a los amigos a la casa, fortalecer el compadrazgo y recrear la vecindad. Reunidos en los patios daban rienda suelta al disfrute de la amistad compartiendo anécdotas, noticias, versos, chistes, secretos de amor, canciones sin estrenar en búsqueda de aprobación. De este modo se puede afirmar que parranda sin comida no es parranda ya que, según se dice, no hay artista vallenato que cante con hambre⁴.

⁴Una de las preparaciones más recurridas es la del sancocho, el cual ha sido, a lo largo de la historia, un plato fundamental para los pueblos de América. Dice el diccionario que es un plato compuesto por plátano, yuca y carne. No se conoce el origen de esta palabra. En la cocina vallenata se cree que se puede tratar de



Paseo con sancocho en La Vega (Río Badillo) Consuelo Araujo y Rafael Escalona, 1970.

una sátira, una puya con nombre de santo al pan de cada día. La receta más tradicional y exquisita del sancocho vallenato es la del trifásico que contiene: 2 kilos de costillas o de carne salada de res, 2 kilos de carne de cerdo, 1 gallina, 1 kilo de yuca, 6 guineos verdes, 1 kilo de malanga, 1 kilo de ñame, 6 plátanos verdes, 1 libra de batata o de arracacha, 2 kilos de ahuyama, 5 mazorcas y pimienta de olor, ají dulce, cilantro, cebollín, comino y sal al gusto. Para una preparación exitosa se pone al fuego una olla con agua y sal. Cuando empiece a hervir se le echan las carnes y cuando ésta esté algo blanda se saca la espuma que sueltan y se les agrega, en trozos, las verduras y los condimentos, todo lo cual se deja cocinar con la olla tapada y dándole meneo todo el tiempo para que espese y hasta que todo ablande y su sabor sea el esperado. Alcanza para un grupo de 10 a 15 personas a las cuales se les sirve en cuencos de totumo y cuchara del mismo material. Se suele acompañar con arroz blanco, agua de panela con limón o chicha de cáscara de piña cocida con arroz y como postre la inmensa variedad de la bromatología provinciana, de la cual mencionamos los dulces de plátano, batata, ñame, piña, coco, leche, toronja un etcétera enorme.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



5.2.- La “Piqueria”⁵

La Piqueria es el enfrentamiento a versos improvisados que se da, generalmente, entre dos contrincantes. Esta surgió en el espacio típico de las actividades rurales de pastoreo o de descanso, en horas de la noche, cuando dos personas se comunicaban a versos como forma alternativa al diálogo directo, pero casi siempre en una situación desafiante o de “pique”. Dentro de un ambiente de tertulia y canto, el mensaje del contradictor podía ser recibido con el atenuante de una contienda o riña de talentos enfrentados y no como una propuesta directamente ofensiva. Estos pleitos cantados fueron comparados, desde sus inicios, hace más de dos siglos, con la tradición de las contiendas entre “gallos de pelea”, otra herencia española, en donde el verso improvisado es el arquetipo de los picos y las espuelas de aquellas aves de riña. Los descansos del pastoreo o de las cosechas fueron los antecedentes de la Parranda ValLENATA, hacia donde se desplazó posteriormente la Piqueria.

Aunque la tradición oral indoamericana y africana son depositarias de memorias ancestrales el patrón de comunicación o forma de expresarse en el canto tiene un modelo español. La Piqueria y los versos improvisados en general son una herencia ibérica, utilizando la versificación en coplas, cuartetas, décimas y otras formas menos conocidas. Aun quedan rastros en versos y relatos de quienes practicaron esta disciplina, en los siglos XIX y XX, convirtiéndose en verdaderos trovadores del nuevo continente. Con su canto melancólico y picaresco enriquecieron la tradición oral del ámbito territorial del canto valLENATO.

Es bueno aclarar que estas formas de canto antecedieron la aparición de la “canción valLENATA”, la cual se puede identificar a partir de que los juglares, acordeoneros y cantadores de versos lograban recordar y repetir las cuartetas y/o décimas improvisadas y acuñarlas en la memoria popular que luego las repetían en sus respectivas comarcas, mientras los versos seguían la senda de los trashumantes trovadores.

Como los juglares medievales, los decimeros y verseadores de la Región del ValLENATO narraban, acompañados de guitarras o acordeón, en estrofas decimales y cuartetas de líneas octosílabas, anécdotas, historias, leyendas y mitos. Estos testimonios no escritos se transmitían de boca en boca, de una generación a otra, con sus respectivas mutaciones, siguiendo un proceso de selección definido por el gusto popular.

⁵ La palabra “Piqueria” es pronunciada en forma grave y no aguda con tilde en la última ‘i’, como aparece en el diccionario de la lengua castellana, algo que es un carácter común y adicional de identificación en la dicción valLENATA. Otros ejemplos de esto son Jose envés de José; Mama envés de Mamá.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



La décima fue una de las formas estróficas de mayor arraigo, aunque, lamentablemente, hoy es una voz en vía de extinción. En la Región del vallenato, como sucedió en toda América, la décima fue adoptada como poesía popular. En décima se hicieron los cantos a las nuevas patrias, a las luchas de independencia contra España y también al amor y a la naturaleza. Sus creadores fueron personas sin ninguna formación académica, generalmente analfabetas, quienes hacían la improvisación, le ponían música y la cantaban.

En el espacio caribeño colombiano, la décima es el prototipo de la poesía popular y se encarga de describir diferentes situaciones que suelen presentarse dentro del quehacer diario del individuo. De esta manera la décima posee la cualidad de ser tomada por dos vías: la escrita y la oral. La primera fue desarrollada inicialmente por literatos de academia, quienes se mostraron interesados en la publicación de sus obras. La segunda la cultivan los decimeros, curiosos sobre todo por cantar sus versos, por narrar lo que pasa en el pueblo y por dar a conocer esos aspectos esenciales de la condición humana.

Igualmente importante en el desarrollo de la oralidad se presenta la “cuarteta”, también de origen español y de fuerte herencia gallega, que por su menor grado de dificultad le permitió a los trovadores y juglares un tipo de improvisación cantada de fácil recordación por quienes eran testigos del cantar juglaresco. Las cuartetos eran entonadas con melodías consonantes, simples y ampliamente conocidas, a menudo presentadas como estrofas intercaladas por estribillos que eran repetidos por los espectadores, acompañadas de palmas a tempo y síncopa según el “aire” o ritmo del cantar.

Estas cuartetos, de líneas generalmente octosílabas, pueden ser rimadas en forma alterna (primera con tercera; segunda con cuarta), en seguidilla (primera con cuarta; segunda con tercera) o en forma asonante (libre primera con tercera y obligada la segunda con la cuarta). El ejemplo primario de este último tipo de verso lo constituye la obra icónica del Canto vallenato: “El Amor, Amor”, aún sin autor reconocido:

Estribillo: *Yo soy el Amor, Amor/El amor que me divierte/Cuando estoy en las parrandas/No me acuerdo de la muerte.*

Estrofa I: *Yo soy el Amor Amor/El amor bendito sea/El amor tiene la culpa/Que en parrandas yo me vea.*

Estrofa II: *Ay, al pie de tu ventana/Puso la perdiz un nido/Y yo como perdicero/A tus plantas toy' rendío.*



**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



Sobre estas bases, y en ambientes de juglaría y parrandas, los improvisadores han utilizado moldes de un triunvirato de métrica, rima y melodía para extenderse y expresarse en forma romántica, reflexiva, jocosa y burlesca, haciendo prevalecer en el recuerdo de los oyentes los versos más poéticos, inteligentes, sarcásticos e hilarantes.

Muchos nombres importantes se recuerdan en la historia de esta forma de Canto vallenato. Todos los primeros juglares eran verseadores con diferentes estilos y niveles de calidad en el arte del verso improvisado. Se recuerdan en la Región del vallenato, desde finales del siglo XIX, a los juglares (acordeoneros, autores y cantantes) José León Carrillo y Abraham Maestre en los pueblos de la Sierra Nevada; Francisco Moscote, Goyo Sierra, Hernando Rivero, Luis Pitre y Eusebio Ayala en la media Guajira; Sebastián Guerra y Pedro Nolasco en el Cesar y, en el siglo XX, es importante la figura de Francisco “Chico” Bolaño.

Un importante verseador fue el mítico Juan Solano, de la región de Fonseca y Barrancas, de quien se recuerda un verso improvisado a raíz de la novedad que para el pueblo fonsequero representó la llegada del primer aeroplano que sobrevoló los cielos de la baja y media Guajira. Ese día, a mediados de los años 20 del siglo pasado, Juan Solano había salido a su finca situada en las estribaciones de la Sierra y, ensimismado en sus labores del campo, no pudo ser testigo del acontecimiento que sorprendió a los pueblos de la Provincia. En su retorno al pueblo, en horas del atardecer, los campesinos que venían de regreso del pueblo lo abrumaron contándole las maravillas que se habían visto en el cielo de Fonseca aquel día. Cuando Juan se encontró con sus amigos y familiares, estos, sabedores de que Juan no había estado presente durante el paso del primer vuelo recreativo de una aeronave, intentaron humillarlo con la picardía propia de los lugareños. Juan Solano abriendo su acordeón les cantó:

“Pa’ que nadie me eche cuento/Ya yo sé que es el avión:/Un pájaro con motor/Con alas sin movimiento”

El arte del verso improvisado ha estado presente en linajes de familias completas, también llamadas “dinastías” por el imaginario colectivo. Una de estas es la de los Salas-Zuleta de las faldas de la Serranía del Perijá, quienes han sido grandes cultores de la décima con cabecilla. De ella surgieron, entre otros, excelentes improvisadores como Emiliano Zuleta Baquero, Simón y Toño Salas y, más recientemente, Iván Zuleta. En una ocasión, el gran patriarca de la familia Zuleta, el Viejo ‘Mile’ (Emiliano Zuleta Baquero) se descargó con gran maestría, en décima y en aire de merengue, ante su hermano Toño Salas, con unos versos que luego se registrarían para la posteridad y que precisamente llevan por título “*La Piquería*” y cuya cita nos sirve de ejemplo:



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



“A mi hermano “Toño “ Salas/Le mandé a pedir perdón/Le hice una composición/Que no le vaya a da’ rabia/Que se acuerde que en La Jagua/Subido allá en la gallería/Me llevaba a to’a carrera/que no me dejo hacer nada/pero fue en cuatro palabras/que eso lo canta cualquiera.”

Emiliano se refiere, así, a la forma popular de nombrar a las cuartetitas como versos de ‘cuatro palabras’ y cuyo grado de dificultad es mucho menor que el verso en décima. Toño Salas, en una de las tantas Piquerías con su hermano mayor, le replicó (en cuatro palabras):

“Ha tenido mucha Fama/Y Emiliano es muy decente/Se ha ganado a mucha gente/Pero meno a Toño Sala’.

En los últimos 30 años se destacan algunos grandes exponentes de la Piquería como Rafael “El Curita” Vega, Máximo Movil (q.e.p.d), Andres Beleño, los hermanos Luis y Alcides Manjarres de Fonseca (Los Cieguitos), Rubén Toncel, José Felix Ariza, Luis Mario Oñate, Pedro Luis Martelo, Julio Cárdenas, “El Mono” Frago en Urumita, Wilman Felizzola, Jose Bornacelli y Armando Prasca, entre muchos otros.

Las reglas de la piquería son variadas e incluyen (entre otras):

- La confrontación a tema libre, casi siempre inicia como una provocación entre un verseador y otro.
- Un tema propuesto por terceros sobre el cual ‘disertan’ los verseadores.
- El pie ‘forzao’ en el cual los verseadores deben terminar siempre la cuartetita o décima con la misma oración octosílaba.
- Completar el verso del contendor en las dos últimas líneas.
- Iniciar el verso de respuesta con la última línea del verso anterior del rival.

5.3.- Los festivales vallenatos

La creación en 1967, por el Congreso de la República de Colombia, del Departamento del Cesar, y la designación de Valledupar como su capital, brindó un nuevo impulso al posicionamiento de los cantos vallenatos. La negociación, al más alto nivel político, para lograr la aprobación del proyecto de ley que creó el departamento, fue posible gracias a la música vallenata y al trabajo de un grupo de jóvenes políticos regionales y al liderazgo de un respetado cantor vallenato y excelente relacionista, el maestro Rafael Escalona. Ellos

estuvieron acompañados de los más importantes músicos y representantes de los diferentes sectores culturales de la región, con quienes lograron impulsar una corriente de opinión a nivel nacional, que logró vencer las resistencias de orden político existentes y hacer posible la aprobación de esta iniciativa.

Un factor importante en la difusión y consolidación de la música vallenata como un emblema cultural de Colombia, fue la creación, en 1968, del Festival de la Leyenda Vallenata, en Valledupar, por iniciativa y apoyo del gobierno seccional del departamento del Cesar. Los personajes, ya fallecidos, implicados en la creación del Festival pensaron que era hora de hacer algo para que todo ese acervo cultural y musical no desapareciera y decidieron crear el Festival de la Leyenda Vallenata para recrear toda la magia de una tierra donde los mitos, las costumbres, las propias vivencias y una riqueza lingüística y oral nutren la literatura y el pentagrama donde se tejen las letras y las melodías del vallenato. Estos personajes, ya fallecidos, fueron el expresidente Alfonso López Michelsen, en ese entonces primer gobernador del recién creado Departamento del Cesar, el maestro Rafael Escalona Martínez, la Cacica Consuelo Araujo Noguera y Miriam Pupo.



Es importante mencionar aquí que el Maestro Rafael Escalona, de algún modo, replicó en Valledupar la experiencia vivida por él y otros actores de la cultura popular que asistieron y participaron el 17 de marzo de 1966 en Aracataca, Magdalena, en el primer gran encuentro regional de intérpretes de músicas de acordeón o música provinciana, como eran también conocidos los aires vallenatos. Sobre este punto citamos un texto de Gabriel García Márquez que dice:



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



“Un día de 1963 durante el festival de cine de Cartagena, le pedí a Rafael Escalona que me reuniera a los mejores conjuntos de música vallenata para oír todo lo que se había compuesto en los siete años que yo había estado fuera de Colombia.

Escalona que ya era compadre mío desde unos 12 años antes, me pidió que fuera el domingo siguiente a Aracataca adonde él llevaría la flor y nata de los compositores e intérpretes de las jornadas más recientes. El acuerdo se llevó a cabo en presencia de la muy querida amiga y periodista sagaz Gloria Pachón -que hoy es la esposa del senador Luis Carlos Galán- y ella publicó la noticia al día siguiente que a todos nos tomó por sorpresa: “Gran festival vallenato el domingo en Aracataca”[...]

Aquella pachanga en Aracataca no fue el primer festival de música vallenata- como ahora pretenden algunos- ni quienes la promovimos sin saber muy bien lo que hacíamos podemos considerarnos sus fundadores. Pero tuvimos la buena suerte de que le inspirara a la gente de Valledupar la buena idea de crear los festivales de la leyenda vallenata”. (Gabriel García Márquez: “Valledupar, la parranda del siglo” Diario El País, miércoles 22 de Junio de 1983).

García Márquez, si bien no hace eco de las voces que reclaman para Aracataca la cuna natal de todos los festivales vallenatos, deja una gran puerta abierta a ese postulado, insinuando que aquello inspiró a los gestores del naciente departamento quienes, con la fuerza coyuntural del fenómeno político, proclamaron a Valledupar como epicentro de la música vallenata ligando de paso al Festival al imaginario de una arraigada y multitudinaria fiesta patronal de la Virgen del Rosario. Este argumento cobra mayor fuerza cuando se consulta el registro del evento de Aracataca en la prensa regional de la época. El Diario del Caribe de Barranquilla en la edición del sábado 19 de marzo de 1966, dos días después de evento, tituló en primera plana: “Escalona y Colacho triunfan en Aracataca”. Este mismo titular, acompañado de fotos del acordeonero “Colacho” Mendoza, de Luis “El Mello” Pérez, Armando Zabaleta y de Gabriel García Márquez y Rafael Escalona, señala que Valledupar será la sede del segundo festival y atribuye la organización del “Primer Festival de la Canción Vallenata” a Gabriel García Márquez.

Esta idea de llamar “festival” a los encuentros, a veces casuales e informales, de acordeoneros es, incluso, mucho más temprana. Jacques Gilard en el prólogo del volumen 1, de la colección de textos periodísticos de García Márquez titulada Textos costeños, -a propósito de la columna “Punto y aparte”, que el entonces joven escritor hacía para el periódico El Universal de Cartagena- habla de un “Festival Vallenato” realizado en Barraquilla en ese mismo año:



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



“Haría falta una investigación específica sobre el tema, pero es indudable que, si la nota del 22 de mayo de 1948 no es exactamente la primera, es al menos una de las primeras en hablar del acordeón costeño en la prensa colombiana. García Márquez tuvo, pues, un papel pionero en su divulgación, aunque es imposible afirmar que ese papel le perteneció entonces exclusivamente. Hay que recordar, sin embargo, que el primer Festival Vallenato, modestísimo en realidad, de desarrolló en el Teatro La Bamba, de Barranquilla, en noviembre de ese año – o sea, seis meses después- y que causó sensación por la novedad que ofrecía, según puede apreciarse en la prensa local”.

Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio y Consuelo Araujo Noguera (Archivo Biblioteca del Banco de la Republica, Valledupar).

Lo cierto es que el Festival de la Leyenda Vallenata, fue el primer escenario sistemático en el que participaron los acordeoneros de la región. Fieles a una legendaria tradición de nuestra juglaría, se presentaron grupos musicales conformados por tres integrantes, quienes interpretaban los instrumentos musicales considerados representativos de nuestra tradición folclórica: caja, guacharaca y acordeón. En la mayoría de los casos, el acordeonista (o acordeonero) era, al mismo tiempo, quien cantaba y en muchas oportunidades, también era quien componía las canciones que allí se interpretaban. En la segunda versión del Festival Vallenato, en 1969, se abrió el concurso de compositores, al cual



comenzaron a acudir masivamente los viejos juglares y los jóvenes compositores, ya formados en el canto y la poesía, que habían salido con sus familias de los campos en la década de 1960 debido a los cambios generados por el cultivo del algodón. A partir de 1970, los reglamentos del concurso autorizan a aumentar a cuatro el número de integrantes de cada grupo, para darles así la oportunidad de presentar un cantante. Esta determinación, que obedecía, también, a un proceso que se daba espontáneamente en las parrandas, en donde todos los participantes podían cantar, lo que brindó un escenario para el surgimiento de importantes voces que, posteriormente, marcaron y posicionaron a la música vallenata por medio de grabaciones fonográficas.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



El éxito promocional del Festival de la Leyenda ValLENATA, motivó a nivel nacional la creación de más de cincuenta festivales de la cultura valLENATA. Entre estos festivales podemos anotar: festivales de compositores, de intérpretes profesionales, de intérpretes aficionados, de intérpretes infantiles, de danzas, de piquería (poesía repentista en décimas y cuartetos), de escuelas de música valLENATA, de cocina típica regional, de labores del campo, de música valLENATA interpretada por bandas de instrumentos de viento, de música valLENATA interpretada en guitarras, de cantantes valLENATOS, y otros que han promovido, ampliado y fortalecido el escenario de la cultura valLENATA a nivel regional y nacional.

Algunos de los festivales locales y regionales más representativos, son:

- ***Departamento de La Guajira***

Festival Nacional de Compositores ValLENATOS de San Juan del Cesar; Festival del Carbón de Barrancas; Festival Cuna de Acordeones de Villanueva; Festival del Retorno y Escuelas de Música ValLENATA de Fonseca; Festival Flores y Calagualas de Urumita; Festival Francisco el Hombre de Riohacha.

- ***Departamento del Cesar***

Festival de la Leyenda ValLENATA; Festival Mi Pedazo de Acordeón, en El Paso, Festival de Música tradicional de Tamboras en Tamalameque; Festival de Gaitas Kankuamas y música Tradicional de la Sierra Nevada en Atánquez; Festival de Guitarras ValLENATAS en Codazzi; Festival Tierra de Compositores en Patillal; Festival del Arroz en Badillo; Festival de la Voz ValLENATA en La Paz; Festival Juglares de la Sierra Montaña en Manaure; Festival de Música ValLENATA en Bandas de Valledupar; Festival de Guitarras ValLENATAS en Valledupar; Encuentro Mundial de Acordeones en Valledupar.

- ***Departamento del Magdalena***

Festival El Hombre Caimán en Plato; Festival de Acordeones en Pivijay; Festival El Tigre de la Montaña en El Difícil; Festival de Guitarras Guillermo Buitrago en Ciénaga.

- ***Departamento de Bolívar***

Festival Nacional de Acordeoneros y Compositores de San Juan Nepomuceno; Festival Sabanero de Arjona.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



- ***Departamento de Córdoba***

Festival Vallenato de Lorica; Festival Vallenato de Chinú; Festival Vallenato de Sahagún.

- ***Departamento del Atlántico***

Festival de Decimeros Campesinos de Campo de la Cruz, Atlántico.

- ***Departamento de Antioquia.*** (Urabá Antioqueño)

Festival Vallenato de Apartadó. Festival Vallenato de Turbo.

- ***Departamento de Santander***

Festival Vallenato del Magdalena Medio de Barrancabermeja.

- ***Departamento de Norte De Santander***

Festival Vallenato de Ocaña.

- ***Departamento de Boyacá***

Festival Vallenato de Nobsa.

- ***República de México***

- Festival Voz de Acordeones de Monterrey

5.4.- Compositores e intérpretes

La oralidad cantada, como vehículo de transmisión de saberes y legados, está ampliamente documentada. El aislamiento comunicativo de la Región vallenata y su mestizaje, aportan junto al paisaje el caldo de cultivo de esta gran oralidad, que se gesta a espaldas de la escritura y mantiene el pensamiento mágico como un determinante importante del imaginario colectivo.

Los juglares son hijos de esa época sin fronteras territoriales y su tradición cantoral está representada en el resto de los habitantes de la región. Su habilidad para la expresión oral es un valor social de incalculable estima, dada su importancia en la comunicación efectiva

y en la trasmisión de aspectos propios de la identidad regional que se acentúan aún más en quienes escuchan y veneran a estos verdaderos magos de la palabra, el canto y el acordeón. El juglar, con su arte, produce al cantar efectos inmediatos cuyas consecuencias son la base de la eternización de su círculo virtuoso a partir del afecto y la recordación.

En el afecto, los contenidos en versos con rima producen 'anticipación', es decir, el que escucha, en fracciones de segundo, recorre su propio diccionario mental para arribar a un abanico reducido de posibilidades que casi siempre coinciden en algún momento con las del juglar. El acierto causa risa, afecto y éste se potencia si las características del discurso demuestran inteligencia y picardía. Si no se produce la coincidencia inicial, un nuevo verso reiniciaría el ciclo y la comunicación será al mismo tiempo efectiva y lúdica, produciendo aún más afecto por el arte del canto popular.



Año 1.983 Festival Vallenato Gabriel Garcia Marquez.,Rafael Escalona,
Gustavo Gutierrez, Alejo Duran, Orlando Velázquez G. Andres Becerra

La rima genera la recordación que permite un juego posterior de reemplazo o complementación del mensaje por los testigos del juglar, quienes repetirán éste a quienes no lo escucharon.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



En este vaivén de afecto y recordación, las generaciones nuevas van aprendiendo y despertando su interés por aprender la tradición. Los niños imitan al juglar porque su figura está en lo más alto de la valoración de la base popular, en su mayoría ágrafa, pues son ellos una fuente cíclica de información. Las melodías son moldes que se repiten de sector en sector de la Región vallenata y adquieren sus propios contenidos. El pueblo venera al juglar, replica su información, la complementa, la tergiversa y hasta la desafía con nuevas propuestas textuales.

Antes de la música estaba el canto y a nuestros creadores sólo les hace falta la inspiración para producir hermosas melodías y narrar sus historias. Con razón se ha dicho que el vallenato es un “cuento cantado”.

Si bien en un principio todo acordeonero era compositor, a partir de Rafael Escalona este oficio se separa un poco y pasan a brillar con luz propia autores como Tobías Enrique Pumarejo, Leandro Díaz Duarte, Gustavo Gutiérrez Cabello, Freddy Molina Daza, Octavio Daza Daza, Santander Durán Escalona, Rita Fernández Padilla, Sergio Moya Molina, Rosendo Romero Ospino, Hernando Marín Lacouture, Mateo Torres, Deimer Marín y muchos más. Igual sucede con los cantantes. Si en la época de la preponderancia de la tambora y la décima, el canto era el hilo conductor entre la música y quienes la escuchaban, al entrar el acordeón este comenzó a reinar restándole importancia a la belleza de la voz.

Sin embargo, en 1972 arrancó con fuerza un movimiento de cantantes cuyo iniciador fue Jorge Oñate -con el conjunto de los Hermanos López- y hoy el cantante compite con el acordeonero en liderazgo e importancia. Ejemplos de ello son Poncho Zuleta, Rafael Orozco, Silvio Brito, Diomedes Díaz, Beto Zabaleta, Iván Villazón, Daniel Celedón, Jorge Celedón, entre muchos otros.

Entre los primeros trovadores, aquellos que acompañados de su acordeón difundían sus canciones como verdaderas narraciones cantadas, cabe destacar a Rafael León Carrillo, Cristóbal Lúquez, Abraham Maestre, Agustín Montero y Francisco Moscote (más conocido como Francisco el Hombre), Luis Pitre, Juancho Polo Valencia, Abel Antonio Villa, Andrés Landero, Fortunato Peñaranda, “Chico” Bolaños, Eusebio Zequeira, “Chico Sarmiento”, Juan Muñoz, Ramón Zuleta, Carlos Araque, Juancito López, Fortunato Fernández, Eusebio “El Negro” Ayala, Fulgencio Martínez, Francisco “Pacho” Rada, Carlos Huertas Gómez.

Modernos intérpretes y compositores de este género son Carlos Vives, Los Diablitos, Los Gigantes del Vallenato, El Binomio de Oro, Los Inquietos del Vallenato, los hijos de Diomedes Díaz: Diomedes Dionisio, Rafael Santos y Martín Elías, Silvestre Dangond, Peter Manjarrez, Los Kvrass, Wilfran Castillo, Tico Mercado, Felipe Peláez, entre otros.



**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



Los ojos del mundo y de muchos cantantes reconocidos de la actualidad también se han fijado en este ritmo. Es así como Joan Manuel Serrat, Julio Iglesias, Paloma San Basilio, Gloria Estefan y Rubén Blades, han incluido en sus trabajos musicales el vallenato, apoyándose en el talento de reconocidos acordeoneros como Egidio Cuadrado y “El Cocha” Molina, lo que es gratificante y estimulante para esta música.

A través de los tiempos la música vallenata también viajó en las cuerdas de las guitarras. Entre estos intérpretes tenemos a Guillermo Buitrago, Bovea y sus Vallenatos, Trío Los Inseparables, Trío Malanga, Dueto Serenata, Los Hijos de Sergio Moya, Los Colibríes y Los Carrascal, entre otros.

5.5.- Las escuelas de interpretación del Vallenato

Daniel Samper Pizano y Pilar Taffur, en el texto que acompaña la producción musical Cien años del vallenato (1997 sello MTM), manifiestan que *“lo más probable es que el canto vallenato haya nacido caminando y, por lo tanto que se haya criado y formado en distintos lugares. Siendo música de vaqueros y trovadores, acompañaban a quienes la creaban y difundían. Por esta misma dispersión resultaba inevitable que desarrollara diversas modalidades en regiones distintas”*

Amplia discusión se genera entre los conocedores del tema cada vez que se propone una clasificación o caracterización de escuelas o estilos interpretativos del Vallenato. No existe un consenso de si estas ‘diferencias’ se marcan por el tipo de composición, el aire predominantemente escogido para la obra, los contenidos líricos de la misma, la estructura de los versos para su elaboración o la ‘temática’ que inspira al autor. Tampoco existe consenso para esta clasificación por el tipo de melodía dado, si en ella predominan solo 3 acordes primarios o si combinan acordes secundarios, si son sencillas o más elaboradas o si la tonalidad de estas es mayor o menor. También se discute si la diferencia es básicamente interpretativa en el acordeón, si se utilizan o no en las introducciones e intermedios de las estrofas la melodía básica principal de la canción vallenata en cuestión o si existe una propuesta alternativa pero consonante con dicha melodía o de si el ejecutante utiliza o no los fraseos o secuencias singulares, conocidas como rutinas, o si en la forma de tocar los bajos están más o menos acentuados los golpes que definen el aire (existen distintos ‘golpes de bajo’ para cada uno de los aires) o si el manejo de la percusión con silencios, repiques y síncopas se realiza con algún tipo de matriz de uso frecuente que permita la identificación de grupos de intérpretes por subregión o época.

Tal vez en los primeros intentos de analizar la manifestación musical, cuando todavía los cuatro aires que lo identifican no estaban claramente definidos, se pudieron establecer ciertas diferencias que llevaron a los primeros investigadores a identificar ‘estilos’ que posteriormente llamarían ‘escuelas’ y que asociaron a sectores del área de influencia



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



geográfica y cultural. Otros por el contrario situaron las escuelas más del lado de quienes seguían como ejemplo los estilos de los principales juglares que se destacaron al comienzo de la segunda mitad del siglo XX.

El abogado e historiador Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa, propuso en su obra “ValLENato: Teoría, origen y pruebas” una clasificación por zonas-escuela teniendo en cuenta aspectos musicales, de carácter étnico y también geográfico:

- zona central: epicentro Valledupar
- zona negroide: epicentro El Paso
- zona ribana: epicentro Fonseca
- zona ribereña: epicentro Plato

Intenta Gutiérrez, en esta clasificación, ubicar las escuelas dentro de la Región del vallenato y no por fuera de él como es el caso de la clasificación de Consuelo Araujo Noguera. Enfatiza sobre los aires que predominaron en cada zona antes de la masificación que poco a poco fue cubriendo por igual la gran región con los registros fonográficos y la radiodifusión. Explica por ejemplo que en la zona ribana no se conoció el aire de son, oriundo de la zona de influencia negra y ribereña o que la puya vallenata tuvo sus raíces en la zona central y ribana, es decir, Valledupar, Fonseca y sus alrededores. Se trata de una clasificación en la que se distinguen los aires o ritmos que preponderaron en la región, mientras se unificaban criterios y este concepto tiene especial validez hasta finales de la primera mitad del siglo anterior cuando Francisco “Chico” Bolaño Marzal, de la zona central, estableció diferencias para la interpretación de cada aire en la forma de ‘marcar’ los bajos del acordeón y de allí en adelante fue fácil para otros acordeoneros y la gente del común conocer las diferencias y difundir los aires por toda la región del ValLENato.

En su libro “ValLENatología”, Consuelo Araujo Noguera, de manera empírica, propuso en 1972 una clasificación de estilos para la ejecución del vallenato que cuenta con defensores y contradictores. ‘La Cacica’ (apodo con el que se le reconoció en vida), desarrolló una clasificación por ‘escuelas’ dada por estilos interpretativos de los aires vallenatos, con más significantes geográficos e históricos que académicos:

- *ValLENata vallenata*

Circunscrita por las poblaciones que van de Riohacha a Becerril y de Villanueva a El Copey, en los departamentos del Cesar y la Guajira, con epicentro en Valledupar y donde se desarrollaron simultáneamente los cuatro aires vallenatos: puya, paseo, merengue y son.



**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



- *Vallenata bajera*

Circunscrita por las poblaciones de Santa Marta a Tamalameque y de La Jagua de Ibirico a Plato, en los departamentos del Cesar y Magdalena, con epicentro en El Paso. Dominada por los cantos de boga y de vaquería, la tambora y posteriormente donde se desarrollaron el merengue y el son.

- *Vallenata sabanera*

Circunscrita por las poblaciones de San Jacinto a Ayapel y de Pedraza a Loricá, con epicentro en Sincelejo, por extensión del Vallenato fuera de su escenario original, hacia una región donde igualmente predominaban el canto de vaquería, la gaita, las décimas y la tambora.

Esta clasificación destaca los aires folclóricos predominantes en cada región previo al establecimiento de “el Vallenato”, pero no precisa cuáles serían las características musicales que marcan las diferencias entre una y otra escuela. Existe una ferrea oposición a esta clasificación por parte de un grupo de músicos, investigadores e intelectuales de la región sabanera, liderados por el Maestro Adolfo Pacheco Anillo quienes sostienen que el “Vallenato sabanero” no existe. Esta posición sostiene que la música de la región comprendida entre el margen izquierdo del río Magdalena hasta las selvas del Darién tiene un recorrido histórico y melódico independiente y aún más rico (por variedad y complejidad) que el del folclor vallenato. Afirma al respecto el investigador Sahagunense Edwar Cortés Uparella:

“En primer lugar, se sigue hablando de “vallenato sabanero”, lo cual no existe. Esta es una expresión caprichosamente acuñada por Consuelo Araujonoguera en su libro “Vallenatología”, para poner a la rica tradición musical sabanera en acordeón como apéndice de la música vallenata, lo cual es un verdadero exabrupto.

El “vallenato sabanero” no existe; existen la música sabanera y la música vallenata, con elementos y ritmos comunes pero distintos en su ejecución.

El país debe entender que no todo lo que se toca en acordeón es ‘vallenato’. Que en la costa Caribe colombiana coexisten dos escuelas de música en acordeón con sus propias características de estilo y ejecución: la vallenata y la sabanera”.

A pesar de que esta posición es defendida por un amplio sector de conocedores del tema en el Caribe colombiano, es evidente, en términos históricos, que hasta bien entrada la década del 70, los intérpretes de acordeón oriundos o residentes en las sabanas del viejo



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



Bolívar, tenían una sonoridad y cadencia que hacían fácilmente distinguible cuando un merengue o paseo tradicional eran tocados por un acordeonero de dicha región. El cronista y hombre de radio Juan Gossaín Abdala, registró en Abril del 2011 para el periódico El Tiempo, el siguiente comentario:

“La diferencia consiste en que de Santa Marta hacia arriba el vallenato es más un género literario que musical, pero de Cartagena hacia abajo es más un género musical que literario. La abundancia de grandes cronistas y narradores está en la provincia; pero la sabana lo volvió más cadencioso por influencias de la gaita, la cumbia, el porro, los cantos de vaquería, la décima de monte, las romanzas de las pilanderas o de las mujeres que lavan ropa a manducazo limpio a la orilla de un río. Cada quien ha aportado lo suyo a esa herencia común que no tiene precio. Nos pertenece a todos. El único intérprete que siempre tuvo un pie puesto en cada barranca del río fue Alejo Durán, y ello se debía a que nació en una hacienda de El Paso, que es Cesar, pero pasó la mayor parte de su vida en Planeta Rica, que queda en Córdoba. Por eso, precisamente, fue el más grande.”

Actualmente la necesidad de aplicar a las normas sonoras ‘no escritas’ del Festival de la Leyenda ValLENATA, han llevado a que en distintas regiones, no sólo de la Región Caribe sino de todo el país, los acordeoneros se preparen practicando tenazmente una forma interpretativa basada en la columna vertebral de la música vallenata tradicional. Esta norma la lidera el estilo de Luis Enrique Martínez natural de ‘El Hatico’ – Fonseca, la Guajira para paseos, merengues y sones y otros estilos menores conexos como el de Nicolás E. Mendoza, natural de Caracolí -. San Juan del Cesar, La Guajira- para merengues y paseos; el de Alejandro Durán Díaz, natural de El Paso, Cesar y Francisco Rada natural de Plato, Magdalena, para sones y el de Alfredo Gutiérrez Vital, natural de Paloquemao – Los Palmitos, Sucre para puyas y paseos.

De esta forma y en gran medida, hoy resulta prácticamente indistinguible reconocer la procedencia de un acordeonero a ojos cerrados sólo por el sonido de su acordeón, como era común hace un par de décadas. Las escuelas o academias de formación de jóvenes tienden a unificar estos criterios dada la presión que frecuentemente ejercen los padres de los alumnos a los maestros en un constante esfuerzo por prepararlos, no para que conozcan el folclor y sus variantes históricas, sino para que puedan conquistar los festivales de música vallenata, principalmente el evento de abril en Valledupar.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



5.6.- El entorno ambiental y geográfico como fuente de inspiración

Desde las épocas precolombinas, pasando por la conquista, la colonia, la república y hasta finales del siglo XX, los pueblos habitantes de los Valles del Ranchería, Cesar, Ariguaní, Magdalena, Sinú y San Jorge, fueron recurrentes en sus cantos a la exaltación del ambiente natural en el que vivían. Dadas las características geográficas y naturales muy particulares de la región del vallenato, los creadores de cantos populares tuvieron en ella una fuente inagotable de motivaciones y recursos de inspiración para que la oralidad musical quedara marcada para siempre por su condición telúrica, biótica y paisajista.

El encierro natural que durante varios siglos generaron los accidentes geográficos montañosos y las selvas al sur y occidente de la región del vallenato determinaron un ambiente social de comarca. Sus habitantes, principalmente dedicados a la explotación de los bienes del cultivo, la pesca y la ganadería, respondieron con cantos testimoniales y cantares de exaltación al hombre, la mujer, la familia, la vida y la muerte, utilizando siempre descripciones y referencias a la naturaleza y al entorno para darle un sentido estético singular y una dimensión espiritual y naturista a los contenidos de sus cantos.

Muchos son los ejemplos de esta condición del cantar vallenato y no podríamos determinar alguna corriente, estilo o escuela en particular de este tipo de cantos, porque prácticamente todo cantar vallenato tradicional tiene en su contenido una identidad que lo conecta siempre al entorno desde donde el autor clama y proclama.

Leamos a Leandro Díaz: *“Ahora se ven los árboles llorando/Viendo cambiar su vestido/Los que han tenido con tanto placer/Los que el invierno con gusto les da/Uno por uno se ven decaer/Y por el suelo les toca rodar”*
(El Verano – paseo- fragmento).

A Lorenzo Morales: *“Yo soy el ave zancuda/Que al ver ‘gente’ desespera/ Y que se para en la laguna/ Hombre’ a esperá la primavera”*
(Primaveras Florecidas – paseo- fragmento).

A Máximo Movil: *“Yo me siento lo mismo que un laurel/ Que ha nacido a la orilla del Cesar / La corriente lo puede tambalear / Se sostiene y no se deja caer...”*
(El Firme – merengue- fragmento).

A Sergio Moya Molina: *“Ayer estuve en el campo / Cuando era muy tempranito / Me puse a escuchar el canto / De tres lindos pajaritos” / “Primero escuché un turpial / Silbando con emoción / Como queriendo imitar/ Las notas de mi acordeón”*
(La Fiesta de los pájaros – puya).

A Juan Polo Cervantes, “Valencia”: *“¿Cuál es ese pajarillo que canta por la mañana? / ¿Cuál es ese pajarillo que canta al amanecer? (Bis) / Oigan mis amigos que me alegra tanto el*



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



alma... / ¡Óyeme caramba que me da tanto placer! (Bis)-Estríbillo: ¡Pero déjenlo que cante! / ¡Déjenlo que alegre! / ¡Déjenlo que turbe / El silencio en la montaña!(Bis)”
(El Pájaro Carpintero – Son – Fragmento).

A Santander Durán Escalona: *“Así como nace el río / Brotando el agua de arriba e’ la cordillera / Y al bajar al caserío / Le brinda vida en su corriente a la pradera / Así tu amor llegó un día / Brotando suave como un manantial / Y una mañana al quererte olvidar / En su corriente se ahogó el alma mía”*
(Porqué será – paseo – fragmento).

A Octavio Daza: *“La tierra pa’ calmar su sed / y cerrar sus grietas necesita lluvia / Y yo para mi sed de amor / y curar mis heridas las caricias tuyas”*
(La Tierra tiene sed – paseo – fragmento).

Son innumerables las referencias que podríamos hacer para ejemplificar el vínculo indisoluble que el canto vallenato tradicional tiene con su entorno geográfico, natural y social. Los cantos vallenatos fueron reconocidos y apreciados por fuera de esta gran comarca debido a esa particular manera de contar la vida con un lenguaje bucólico, romántico y alusivo al medio ambiente de sus creadores, tanto así que podrían identificarse plenamente en otros escenarios ya que la obra musical podía, por si sola, decir o predecir de dónde era y quién era su autor:

Cantó Julio Vásquez: *“Yo salí de Fonseca y pasé por La Distrá, / Después por Buenavista / también llegué a San Juan / En El Molino, Villanueva y Urumita / me daba tristeza recordar al Cardonal”*
(El Viajero – paseo- fragmento).

O cantaba Carlos Huertas una elegía al paisaje, que invitaba al forastero a conocer esos lugares: *“Yo me crié en una región de verdes cañaverales / De gemidos de trapiche Y relinchos de caballo / Y de muchachas bonitas, cual tardes primaverales / Tierra alegre de acordeón, de fiesta y riña de gallo.”*
(Hermosos tiempos – paseo – fragmento).

5.7.- El lenguaje

Junto a la evocación del paisaje y la naturaleza como admiración o referencia de comparación en analogías o parábolas, un elemento adicional hace parte de la identidad de los cantos vallenatos tradicionales: el lenguaje y la dicción, propios del dialecto que se habla en la región desde hace unos 300 años.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



El autor o juglar del vallenato tradicional compone sus versos, espontáneamente en una línea de continuidad con la dicción y el acento del dialecto lugareño. La región del vallenato tiene una forma particular de conjugar los verbos. Esto hace parte de una marcada herencia andaluza que comparte con la región que habla el español marabino o maracucho (Maracaibo), basada en un tipo de voseo verbal que no reemplaza el pronombre tú. Sin embargo, en algunas zonas como Corral de Piedras, Cotoprix y El Molino, entre otros, se conserva aún el “vos” como pronombre pero pronunciándolo con la ‘s’ muda: “Vo”.

“Vení, decíme, contáme,” son formas de conjugación para la segunda persona del singular presentes en los cantos vallenatos y derivan del antiguo español “venid, decidme, contadme” que pertenecen al *vosotros*. “Ajuiciate, condolete, figurate” son modos imperativos de conjugación propios de la región y presentes en los cantos vallenatos y reemplazan a las formas normativas de pronunciación del castellano: “ajuíciate, conduélete, figúrate”.

Alberto Murgas escribió en “Después de Viejo”: *“Ahora después de viejo me encontré una muchachita / Ay pero que cosa más curiosa / Le gusta que la mime y que le diga cositas / Para hacer más alegre la visita / Contando su experiencia entonce’ ella me dice:*

Estribillo: *“tranquilizate viejo / componete mi viejo / despreocupate viejo / porque eso es tuyo viejo”.*

Todos los verbos cuatrisílabos en modo imperativo se pronuncian en este canto en forma grave y no esdrújula. El verbo trisílabo componer, cuyo imperativo para la segunda persona del singular (tú) debería ser: ‘componete’, tanto en el dialecto vallenato como en sus cantares es ‘componete’.

Así mismo, como reemplazo a “sabes, quieres y puedes” se oyen en la calle y en los cantos: *“Tú sabeí, querei, podeí,”. “Tu vereí a ve, si no la cogei”* entona en una animación el cantautor Diomedes Díaz, en su versión del paseo “A Nadie le Cuentas”, del compositor Fredy Molina.

No se trata aquí de hacer un tratado lingüístico buscando ilustrar en detalle la relación entre la dicción y el acento de toda la región vallenata y la forma cantada de la comunicación entre sus pueblos, sino de dejar claro que este es otro elemento más de la singularidad e identidad de los cantos vallenatos tradicionales y como tal merece ser salvaguardado.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



5.8.- Bailes y danzas

La danza más tradicional que se menciona al hablar del vallenato es la del Pílon, cuyo origen es bastante difuso. La versión más documentada es la que habla de que por allá por los años 40 del siglo pasado, cuando don Evaristo Gutiérrez, “Oscarito” Pupo y “Tino” González, habían convertido en tradición sacar de sus camas a los señores que dormían para que les acompañaran en su juerga. Estos amanecían festejando, mientras las mujeres en los patios pilaban el maíz para hacer las arepas. Más adelante, ellas comenzaron a sumarse al jolgorio, con Lola Bolaños a la cabeza, las mujeres empezaron a sacar a la calle esta herramienta de trabajo casero que es el pilón, por lo que se decidió bautizar a esa parranda callejera como “Pílon”. Entonces la expresión era: *vamos a sacar el pilón*, lo cual significaba ir tocando acordeón y otros instrumentos de viento, cantando, haciendo versos y bailando, sacando a los amigos de sus casas para andar por las calles hasta cuando el sol calentara.

El Pílon se sacaba generalmente en la época de carnaval. Se recuerda que para entonces Evaristo Gutiérrez y “Papá Tino” se vestían de mujer y a las mujeres parranderas, como Lola Bolaños, que les seguían la cuerda y les acolitaban la parranda, para diferenciarlas de las nobles trabajadoras que pilaban el maíz y que llaman pilanderas, el pueblo decidió llamarlas piloneras.

Años más tarde, esa tradición fue oficializada por iniciativa de Cecilia Monsalvo, como parte del Festival de la Leyenda Valenata, introduciendo el Desfile del Pílon como parte de la programación. La activista cultural Mayuris Aragón Villalobos, a propósito de la relación de esta manifestación dancística relacionada con el Festival, dice:

“El Pílon es un canto popular de autor anónimo, con su propia coreografía, manteniendo por la tradición oral como herencia sentimental y costumbrista de uno de los más arraigados rituales domésticos, como lo era para nuestras abuelas, la pilada, la cocción, y elaboración de los alimentos a base de maíz. Todo lo cual se hacía en amplios traspacios de las casas solariegas de antaño en las madrugadas plateadas por la luz de la luna y en compañía de un lucero inmenso y brillante que muchos consideran que es el planeta Venus; pero que para nuestros abuelos era el molendero. Con esta tradicional danza se inauguran los grandes eventos del pueblo vallenato, entre ellos, cada una de las versiones del festival de la leyenda vallenata, que se inicia con un multicolor y masivo desfile de varios grupos de piloneros de todas las edades, los cuales a su vez participan en la competencia del concurso de piloneras, creado por la



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



fundación en 1977 y en el cual se llegan a reunir hasta 3000 bailarines que van por las calles danzando y anunciando el comienzo del festival”.

Esta misma autora describe el vestido típico de las piloneras de la siguiente manera:

“El vestido de piloneras es una amplia pollera o falda hecha de tela de algodón estampada en flores menuditas, larga y rizada, con dos o tres arandelas en el ruedo, rematadas estas con encajes o letines; y en la parte superior, una chambra o corpiño de manga de tres cuartos, ajustados a la cintura, desde la cual se desprende otra arandela igual a la de la falda que cae sobre las caderas. Las piloneras portan en sus manos bateas o bongos de madera, utensilio, este imprescindible para amasar el maíz que emplean graciosamente para embellecer la coreografía del baile. Lucen en su cabeza grandes y hermosos ramos de trinitarias o cualquier flor típica de la región, cuando no la cubren coquetamente con coloridas pañoletas o pedazos de telas iguales a los del vestido. Los hombres lucen franelas o camisas blancas de mangas largas remangadas hasta el codo, pantalón preferiblemente blanco y sombrero de cañita amarillo como los típicos de la región. Delante o detrás, de acuerdo a como lo prefieran los danzarines, va el grupo musical que acompaña la danza y que está formado por el cantor de las coplas, el acordeonero, el cajero el de la guacharaca u otros más que es el que lleva sobre sus hombros un pilón de verdad que forma parte fundamental del ritual. Este pilón se coloca en el suelo cada cierto tramo del recorrido, y alrededor de el se baila una parte especial de la coreografía”.

En cuanto al baile en salones comerciales -llamados también casetas-, en bares o en las salas familiares, se inicia con las primeras grabaciones. Desde entonces se dice que el vallenato es para bailar en cerrado abrazo, ya que su acorde melodioso lleva a la pareja a un encuentro fluido en donde todo el cuerpo se desplaza con armonía ligera. Cada aire o ritmo del Vallenato tiene su estilo propio de baile. El son se baila suave y con los cuerpos pegados, así como el paseo. La puya y el merengue invitan al despliegue de brazos y piernas, que con la agilidad exigida por el ritmo obliga a los danzantes a deslizarse por la pista en forma circular, bien sea agarrados o separados. El paso del acordeón se lleva con los brazos y frente a la pareja uniéndose y separándose de adelante hacia atrás.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



5.9.- Los espacios de interpretación del Vallenato

El comunicador social y periodista Juan Cataño Bracho, en su libro “El Canto Vallenato, Arte y Comunicación”, describe los diferentes espacios geográficos y temporales en donde el Vallenato se gesta; cobra importancia y encuentra su caja natural de resonancia para convertirse en el medio de comunicación, cohesión e integración de los pueblos de la región. Cataño Bracho cita además a otros estudiosos y escritores en su obra que aportan elementos de gran valor, como Tomás Darío Gutiérrez y Simón Martínez Ubarnez.

Estos tres autores han investigado, desde los albores de los cantos del pueblo hasta nuestros días, los espacios naturales de la gesta e interpretación del Vallenato. Mencionan desde la zona rural con celebraciones de cosechas, vaquerías y zafras, pasando por los pueblos y veredas con cumbiambas, verbenas, fiestas patronales y familiares (cumpleaños, matrimonios, bautizos, aniversarios) y bailes populares, hasta los tiempos urbanos con casetas, carnavales y festivales. Otro ámbito o espacio de interpretación del Vallenato, más familiar que festivo, es el de la Parranda ValLENATA, descrita anteriormente y comentada en varios capítulos de este documento.

El Vallenato también encuentra momentos y espacios de presentación en diversos escenarios naturales, en tanto sus creadores e intérpretes buscan ambientes en donde la inspiración fluya y el canto se vuelva un elemento más del paisaje. No es raro encontrar a orillas de manantiales, cascadas, playas marinas y otros escenarios, solitarios intérpretes de acordeón y/o guitarra practicando rutinas y cantos o dándole forma a nuevas obras que encuentran en dichos ambientes espacios de verdadera inspiración.

Son famosos los “cantos de lavanderas” en los pueblos ubicados a orillas de los ríos que bajan de las formaciones montañosas de la región. Las mujeres de los pueblos acuden por grupos a lavar la ropa de las familias y acompañan el fragor del lavado y el golpe de los manducos (palos de lavar) sobre las prendas con cantos conocidos o tonadas ancestrales. Estos se renuevan a versos y responsoriales y son aprendidos de manera tradicional por las más jóvenes.

También los conjuntos vallenatos acompañan el esparcimiento y el descanso en actividades familiares como las vacaciones o los paseos a estos escenarios naturales. A orillas del mar, en los balnearios del mar Caribe y en los ríos con piscinas naturales como el Guatapurí suelen encontrarse conjuntos vallenatos dispuestos a amenizar los momentos de diversión en medio de estos escenarios.

En las calles y caminos de los campos, pueblos y ciudades se pueden escuchar, desde la calle, tamboreos de caja y rasgueos de guacharaca que provienen de niños, jóvenes y



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



adultos que ensayan y practican las habilidades que luego llevarán a la interpretación de los conjuntos típicos vallenatos. También se pueden oír, a través de patios, los gemidos a veces tristes y otras risueños de sonoro acordeón.

Es importante mencionar que los meses del año que anteceden a los festivales de música vallenata en cada pueblo son ocasiones para poder escuchar, como parte del ambiente de las casas, los ensayos de cantos y rutinas de aquellos que se preparan para concursar.

5.10.- La serenata

Un importante espacio para la trascendencia del vallenato como acompañante de la vida misma de estos pueblos es la serenata. La serenata, al igual que la parranda, ha sido un escenario en donde el autor o compositor puede atreverse a ‘estrenar’ su canto en público o a hacerlo oficial. Es posible que no sólo los destinatarios primarios de la serenata se percaten de esta sino también vecinos y transeúntes que, al día siguiente, comentarán a favor o en contra de los contenidos, melodías e interpretación de estas canciones vallenatas.

El canto a la mujer amada ocupa más del 50% del cancionero vallenato de todos los tiempos y ningún momento como la Serenata para que este tipo de canto adquiera su interpretación más sensible y donde el efecto sea más claro y contundente. La Serenata vallenata cuenta con varios formatos de interpretación, entre los cuales figura el del cantor solo acompañado de guitarra, el dúo o trío de guitarras con o sin guacharaca y la presentación de canto vallenato con guitarra y acordeón. Inclusive un enamorado empedernido puede llegar hasta una ventana y con su sola voz o la compañía de una voz amiga atreverse, en un canto vallenato, a declarar o reclamar amor:

*“Muy buenas noches pedacito de mi alma
Despierta, que ya llegó tu amor...”*

(Sol y Luna– Paseo – Fabio Zuleta – Fragmento)

*“Hágame el favor - compadre ‘Debe’
Llegue a esa ventana marroncita,
Toque tres canciones bien bonitas
Que a mí no me importa si se ofende”*

(La ventana marroncita – Paseo – Diomedes Díaz – Fragmento)



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



*“Del sanjuanero es costumbre demostrar
En serenata cuando esta enamorado’
Si ella es gustosa la tiene que aceptar
Y al día siguiente le manda algún recaó”*

(Luna sanjuanera – paseo – Roberto Calderón – fragmento)

El motivo de la Serenata no solo es el amor en su faceta positiva de cortejo, correspondencia y consolidación, sino en su etapa de decepción y de finalización. Los cumpleaños de amigos y familiares también son motivos de Serenata y la veneración entre amigos, en especial de discípulos con maestros, también ha sido pretextos de Serenatas vallenatas:

*“Soy el que de madrugada
Llego hasta una ventana
Reclamando un querer
Y entre las brumas del tiempo
Te devuelvo a momentos
Felices del ayer”*

(Yo soy el Canto Vallenato – paseo – Adrián Villamizar – fragmento).

Son muchos los espacios y ambientes para la interpretación del vallenato en donde podemos evidenciar cómo, desde la cuna hasta la tumba, este cantar es la marca registrada de un conglomerado humano que responde genuina y consecuentemente con el paisaje, con su historia y con sus costumbres. Mencionamos para el cierre de este capítulo el momento fatal de la despedida de los seres queridos. El Vallenato acompaña, en numerosas ocasiones, los velorios, las liturgias, el sepelio, los aniversarios y todo tipo de recordación de los que ya partieron. Esto incluye la visita ritual y recurrente de los amigos parranderos a la tumba del ausente y suele ocurrir que allí se canten canciones y hasta se consuma licor recordando momentos especiales vividos entre amigos y familia.

*“pero yo vuelvo al Valle,
Voy a Hurtao’ y me encuentro con todos
Y voy a ‘Jardines del Ecce Homo’,
Quiero a Héctor Visitar”*

(Ausencia Sentimental – paseo – himno del Festival Vallenato – Fragmento- Rafael Manjarréz).



**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



6.- FUNCIONES SOCIALES Y CULTURALES DE LA MÚSICA VALLENATA TRADICIONAL

Lo que verdaderamente le da sentido a la música vallenata tradicional son sus funciones sociales. De modo que la transformación o la pérdida de estas funciones genera un deterioro y decadencia de la manifestación cultural. En ese sentido el presente PES tiene como intención la protección y preservación de algunas de las funciones sociales de la música vallenata tradicional.

A través de los conversatorios abiertos a la comunidad, encuentros, foros de especialistas, socialización del proceso en los municipios que detentan la manifestación cultural, del intercambio con cultores, y los foros virtuales en las redes sociales, se identificaron las principales funciones sociales del Vallenato tradicional, así como la identificación de los problemas y riesgos que afronta la manifestación cultural.

6.1.- Describe realidades históricas, sociales y culturales de la región y del país

Diversos investigadores han reconocido como la gran virtud de la música vallenata tradicional, el tema y la letra de las canciones, por encima de la musicalización o instrumentación. En una región donde la mayor parte de sus habitantes eran personas sin acceso a la educación, dedicados a las tareas rurales, aislados del resto del país por la falta de vías y medios de comunicación en general, que se mantuvo por mucho tiempo como una comunidad rural habitada por campesinos, el canto se convirtió en un medio eficaz que garantizaba la comunicación y el intercambio de conocimientos. Los nativos de la región del vallenato utilizaban el canto como razonero o noticiero, a través del cual llegaba, de pueblo en pueblo, el acontecer de la región al conocimiento de todos. De esta manera los cantos vallenatos se convirtieron en el canal a través del cual sus hacedores compartían ideas, emociones y sentimientos. Mediante versos se expresaban los últimos acontecimientos, la historia, la leyenda, las dichas, las desdichas, los sucesos políticos, religiosos, laborales, románticos, graciosos y hasta tenebrosos. Todo cabía en estas narraciones musicalizadas que se difundían en las parrandas y luego corrían de boca en boca como si se tratara de un periódico o noticiero.

Según concepto del periodista e investigador Juan Cataño Bracho: “En nuestro medio se produjo un tipo de música que llevaba un mensaje impreso con fuerza comunicativa, lírica y narrativa en la medida en que nuestra gente, que no tenía un dominio de la lectura y de la escritura, necesitaba de esos mensajes de comunicación para contextualizarse con la realidad”.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



Es así como el vallenato, desde su origen hasta los años ochenta aproximadamente, manejó en sus letras diversidad de temas que dan cuenta de la historia y el acontecer por más de un siglo. En la región vallenata múltiples son los ejemplos que se pueden traer a colación para ilustrar lo anteriormente expuesto:

En “El Testamento”, el Maestro Rafael Escalona anuncia un viaje a Santa Marta, da a conocer sus sentimientos por una linda dama y prevé lo que podría llegar a ocurrir:

*Oye morenita te vas a quedar muy sola
porque anoche dijo el radio que abrieron el Liceo
como es estudiante, ya se va Escalona,
pero de recuerdo te deja un paseo
que te habla, de aquel inmenso amor
que llevo, dentro del corazón
y dice, todo lo que yo siento
que es pura pasión y sentimiento
cantado con lenguaje grato
que tiene la tierra e´ Pedro Castro....*

El compositor Hernando Marín hizo de las creencias del pueblo en brujas, espantos y diablos un misterio para algunos de sus cantos, como sucede en “La Bola de Candela”:

*Vengo a contarles la historia
de cosas que pasan en nuestra Región
hay muchos que creen en el diablo
que piden dinero con la condición
de que le entrega un trabajador todos los años
el distinguido, que entre todos sea el mejor
y el diablo dice: que cuida´o con un engaño
que su dinero nunca cambia de valor....*

El Maestro Leandro Díaz, en su tema “La Historia de un Niño”, cuenta la desgracia de una familia a la cual le nace un niño ciego dotándolo de un maravilloso don. Esa es su propia historia:

*La madre naturaleza
Como es tan sabia y grandiosa,
Le dio una mente asombrosa
Supo captar su belleza
En una triste mañana
Se volvió compositor y superó su dolor
Con la pureza del alma*



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



*Vive Hatonuevo contento
igual que los barranqueros,
porque se escuchan sus versaos
aquí y en el mundo entero.*

El maestro Escalona es un fiel ejemplo de este canto vallenato que contaba historias y compartía con todos lo que ocurría en la región. Es así como en “Señor Gerente”, luego de un fracaso en un cultivo de arroz, tiene que convencer al gerente de la Caja Agraria para que le vuelva a prestar y así poder pagar el préstamo anterior:

*Señor gerente como voy hacer
para pagarle lo que me prestó
llegó el gusano y se comió el arroz
y no me queda con qué responder
y el gerente me contestó
no te preocupes Rafael
la Caja te lo arregla bien
para eso soy gerente yo.*

En Máximo Móvil Mendoza, encontramos a un gran versificador de la historia de Colombia, ejemplo de ellos son estos versos en los cuales emite su juicio sobre el presidente López Pumarejo y, con espíritu rebelde, invoca la revolución:

*En el año treinta y cinco, cuando López Pumarejo
el país estuvo bueno, tenemos que recordar
y en el cuarenta y ocho que mataron a Galán
le cayó a Colombia un mal que todavía lo tenemos
Creo que es el momento pa' que nos recuperemos
De ese momento que no quiero recordar
Si no sucede así nos tendremos que quedar
A pasar el sufrimiento y a vivir de los recuerdos.*

Santander Duran Escalona, con “La Canción del Valor”, narra una etapa de la historia y un episodio durante la época de la conquista española, que puede considerarse un monumento a la resistencia indígena. Quien narra la historia es el protagonista Perigallo quien, en el año 1616, realizó el último ataque indígena sobre Valledupar:

*Invoco a los espíritus del viento
De la guerra, de la paz y del amor
A la sombra de los antepasados
y a la poesía futura de un cantor.*



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



*Para que cante la gesta de mi pueblo
cuando no exista ni el eco de mi voz
Y hayan pasado los siglos y la historia
no sea contada por el conquistador.*

Los campesinos de la época, guiados por sus creencias en el poder de la naturaleza y que los cambios que en ella se producían eran maquinados por la voluntad divina, estaban prestos a invocar a sus santos protectores como ocurre en “San Isidro Labrador” de Enrique Pertúz:

*San Isidro labrador
patrono de los labriegos
tú que estás allá en el cielo
me vas a hacer un favor
Me le dices al Señor
Que con su mano derecha
Que me ayude en la cosecha
Que soy un agricultor.*

La temática del Vallenato tradicional, como se puede apreciar, abarca una gran diversidad de situaciones narradas que le dan una característica muy particular y que, al día de hoy, no se encuentra en las nuevas canciones, las cuales no responden a la expresión artístico literaria implícita en el canto vallenato tradicional.

6.2.- Factor de integración y cohesión social

En el desarrollo histórico de los pueblos, la música y el territorio han sido factores importantes para su identificación cultural. En la conformación de las diferentes formas de la canción folclórica latinoamericana existen importantes puntos de coincidencia, relacionados con los variados grados de mestizaje de sus actores; la integración de cada uno de los instrumentos musicales aportados por cada cultura y el uso del castellano como elemento integrador en la elaboración de los mensajes literarios. En este sentido, las comunidades del Caribe colombiano nos hemos apropiado del territorio y de las diferentes actividades llevadas a cabo en él, como símbolos de pertenencia e identidad y consideramos la música, en sus diferentes manifestaciones, como el eje transversal que nos convoca, nos une y nos diferencia. En este proceso de consolidación de una identidad cultural propia, la música vallenata tradicional ha sido uno de los más importantes aglutinantes para nuestra cohesión social.

Un ejemplo puede ilustrar mejor la capacidad de la música vallenata tradicional para generar cohesión social, incluso, en medio de condiciones adversas. En marzo de 1952



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



Gabriel García Márquez llegó a La Paz, en ese entonces, un pequeño pueblo del departamento del Magdalena. Hacía exactamente un mes que ese pueblo, en donde se podía escuchar “la música vallenata en su estado original”, 25 casas se habían incendiado y dos campesinos habían muerto. El pueblo estaba en una especie de luto generalizado, de modo que los acordeoneros se negaban a ejecutar el acordeón. García Márquez en su columna de El Heraldo del 15 de marzo de 1952, titulada “Algo que se parece a un milagro”, nos muestra la capacidad de cohesión y de integración social de la música vallenata:

“ [...] Un poco antes de las ocho, cuando el silencio hacía suponer que estábamos en el filo de la medianoche, nos decidimos a convencer, por cualquier medio, al acordeonista Pablo López, hermano de Juan y miembro de una familia de músicos tradicionales, de que nos permitiera oír su música por un instante. No fue fácil la tarea. Todos los argumentos parecían inútiles cuando Pablo López alegaba que hacía un mes que no tocaba el acordeón, que había perdido la práctica, que había veinticinco casas incendiadas y dos campesinos muertos; que las mujeres no salían de sus casas, que no cantaban, que no querían comer. Resultaba difícil destruir aquellos argumentos y hasta habríamos desistido de nuestra empresa si no es porque en ese instante una mujer que vino de la casa de enfrente, con un niño acaballado en la cadera, le dijo a Pablo López: “Por nosotras no te preocupes, Pablo. Si quieres, toca, que hace un mes que no se oye música en este pueblo”. [...] Pablo le dijo a uno de sus chicos: “Bueno, muchacho, tráeme el acordeón para ver qué pasa”.

Y pasó lo que tenía que pasar. Pasó que Pablo López tocó como nunca en su vida. Al cabo del rato llegó un hombre en un burro y se le dijo: “Canta, Sabas”. Y el del burro dijo: “Qué canto”. Pero lo que Sabas tenía era deseos de cantar; y cantó. Y luego cantaron todos los que fueron llegando. Y cantaron las mujeres. Y a la medianoche cuando dejamos a Pablo López, inclinado aún sobre su acordeón, nos encontramos de repente en un pueblo completamente distinto. En la esquina acucillado en el umbral, un muchacho tocaba una dulzaina. Y más allá, en el pueblo recién despertado, sentados a las puertas de sus casas, dos o tres hombres más tocaban el acordeón. Las tiendas estaban iluminadas y en mitad de la plaza, a todo grito, con una voz destemplada, un borracho cantaba el último paseo de Rafael Escalona”.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



6.3.- Valora y preserva la tradición oral

El cantar vallenato es, originalmente, referente de la historia de la región y fuente de recordación de costumbres, lugares y personajes. De abuelos a padres y de hijos a nietos, estos cantos van trazando la vida y la memoria de los pueblos y caminos. Inicia por arrullos desde la cuna, luego en rondas y juegos, luego en cantos de imitación a adultos o parodias y parafraseos con los que juegan niños y adolescentes; hasta que llegan a la edad de ser elegibles para la ejecución misma de la música, de los bailes y las parrandas.

Desde siempre, las horas de la noche han sido propicias para la reunión familiar previa al descanso y posterior a la cena. Luego de la comida de la noche era común ver a las familias que se sentaban en las puertas de la casa. Los mayores comentaban lo ocurrido en el día, se discutían proyectos, inversiones y todo tipo de situaciones personales, familiares o de la comunidad en sí. Era un espacio de reflexión en donde una voz podía improvisar o evocar versos y canciones que lograran ambientar el momento o que sirvieran de inspiración para obras que podían contar lo sucedido. Los menores de edad, obligados a cierto grado de escucha silente y contemplativa, incorporaban forzosamente vivencias y otras formas de la oralidad en la cual el cantar siempre estaba presente.

De generación en generación se transmitieron tonadas y cantos de juglares que atravesaron los caminos como estafetas musicales. Los nuevos oyentes, sin la obligatoriedad de la trashumancia, se apegaron a estilos y melodías para ser los nuevos creadores. Los espacios del recogimiento familiar, en torno a la luz de la última vela o mechón de la noche, eran el lugar para sus primeros ensayos, a capella o acompañados de acordeón o guitarra.

El Vallenato, en su conjunto, se recicla a si mismo en la tradición oral a través de familias y clanes familiares, que acostumbran a sus miembros al gusto por esta manera de entender la existencia misma como un canto:

*“No sé qué viento llegó del norte y borró la huella,
Que en la memoria de los cantores dejó el pasado,
Se fue quedando como un tatuaje la noche aquella,
Cuando canté mis primeros versos, enamorado”*

(Una Canción Eterna – Paseo – Fragmento – Jacinto Leonardy Vega).



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



6.4.- Medio para la transmisión generacional de la memoria y los saberes

Es una de las funciones del canto popular en general y del vallenato en particular servir de medio para la transmisión de esa antigua piedra filosofal que conocemos como sabiduría popular. Esta es transmitida por la oralidad, utiliza básicamente el refrán, el dicho, la máxima, el proverbio o el adagio, como estructura, como forma de comunicación. Estas formas están presentes en la música vallenata tradicional, sea que se tomen de la cultura popular y se recreen en un canto, o sea que el autor desarrolle estas a modo de reflexión y se transformen luego en dichos populares. Es común encontrar el refranero popular en los cantos vallenatos como motivo, título, aderezo o corolario de una obra y hay tantos ejemplos como dichos populares. En cuanto a la segunda forma, el refrán, menos común pero más frecuente, nace en el canto y se incorpora en el lenguaje popular:

“Yo quiero a la que me quiere y olvido a la que me olvida”

(El Mejoral – paseo – Rafael Escalona – fragmento).

“Cuando el alma es noble nunca miente”

(Eterno Enamorado – paseo– Leandro Díaz – fragmento).

Así, la sabiduría popular se ha transmitido también con cantos que han sido verdaderas formas de educar, advertir y moldear el carácter como textos o decálogos de un buen vivir, propendiendo a la armonía entre las gentes y entre el hombre y la naturaleza. Ejemplo de esto es “La Profecía” de Julio Oñate Martínez, en la que el autor predijo un futuro de devastación ecológica como el que actualmente sufre la región:

*“Si te descuidas vallenato,
Se cumplirá tu profecía
Como dijera Pedro Castro (bis)
El desierto te alcanzaría”*

(La Profecía – paseo – Julio Oñate Martínez – fragmento).

Fórmulas de preparación de curas o remedios para las enfermedades se ejemplifican para el conocimiento de los vallenatos:

*“El indio Manuel María
Que vive en Guayacanal
Ese si sabe curar
Con plantas desconocidas.”*

(El Indio Manuel María – paseo – Escolástico Romero – fragmento).



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



*“Ya tengo la formulita
que me recetó un doctor,
Unas tres cucharaditas
de calma y resignación
y también una sgoticas
De olvido pa’ decepción.”*

(La formulita – merengue – Sergio Moya – Merengue).

Muchas son las advertencias que sobre ‘el mal de amor’ hace el cantar Vallenato, sin la intención primaria de dejar una enseñanza, pero que propician la reflexión:

*“Cuando un hombre se enamora
De una muchacha bonita
La vida se le complica
Piensa en ella a toda hora”*

(El Colibrí – merengue- Luciano Gullo Frago – fragmento).

La música vallenata tradicional entrega un mensaje, por banal que sea, por simple en su construcción o complejo en el lenguaje poético, siempre al final debe quedar una sensación de haber entendido algo más allá de las palabras:

*“Porque en la vida hay cosas del alma
que valen mucho más que el dinero.”*

(Ese muchacho – paseo – Diomedes Díaz – fragmento).

“La tierra donde uno nace es la que debe querer.”

(Aracataca Espera – paseo – Armando Zabaleta – fragmento).

“La sociedad que te corrompe luego te margina.”

(Mujer Marchita – paseo – Daniel Celedón – fragmento).

*“Así fue pasando el tiempo y no se me olvidaba
Que al viejo no le gustaban las malas acciones.”*

(Placeres Tengo – paseo – HernandoMarín – fragmento).

El vallenato puede contar, además, lo que la historia oficial, que se imparte en escuelas y colegios se niega a hacer o comenta apenas de costado. Ejemplo cabal de esto es la obra “Las Bananeras” de Santander Durán Escalona.

Puede ahondar en reflexiones sobre la vida y la muerte y con el último compás de la obra dejar una moraleja:

*“Y cuando el alma se acaba
Se retira de este mundo
Y en aquel sueño profundo
La vida se vuelve nada”*

(Alicia Adorada – paseo- Juan Polo Cervantes, “Valencia”).

Todos los espacios de pensamiento y reflexión, de meditación superficial o profunda, de descubrimiento de las razones primarias del universo son y pueden ser abordados por el Vallenato desde su particular óptica pintoresca, alegre y sentimental.

6.5.- Destaca el papel de la mujer en la sociedad

La mujer ha jugado un papel preponderante en todas las épocas y procesos que confluieron en la creación y estructuración del vallenato, tanto en su manifestación original como en su manifestación actual. En un entorno regional de idiosincrasia tradicionalmente machista, contrasta enormemente la estructura matriarcal de la unidad familiar en la cual la madre es el centro de acción y asume la responsabilidad por la crianza, orientación, formación e incluso imposición de correctivos en los hijos, mientras que el padre es el proveedor económico, el centro de atenciones y la figura que infunde respeto e incluso temor. La madre, de esta forma, se convierte también en la amiga y cómplice, despertando en los hijos un sentimiento casi reverencial. Es quien, en la mayoría de los casos, escondida del padre, estimula y apoya las inclinaciones y talentos musicales de los hijos, ya que se estableció la creencia, que aún hoy persiste, de que quienes se inclinaban por la música como actividad, terminaban siendo borrachos e irresponsables.



Cecilia Meza Reales, Rita Fernández Padilla y Stella Durán Escalona.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



Por otra parte, la mujer ha sido constante fuente de inspiración en la canción vallenata, cuya creación, hasta la década de los 60 del siglo XX, correspondió casi exclusivamente a la inspiración masculina. La mujer se convirtió, así, en el objeto de la seducción y la conquista amorosa, que se presenta, casi como una constante, en los versos y estrofas vallenatas desde sus primeras manifestaciones hasta nuestros días. Actualmente, los juglares y compositores de las distintas escuelas continúan siendo inspirados, positiva o negativamente, por la figura femenina, habiendo pasado de ser un tema recurrente, que compartía protagonismo con el entorno y con las ocurrencias cotidianas, al único tema de los compositores que integran la nueva generación del vallenato.



**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



7.- PROBLEMAS Y RIESGOS DE LA MANIFESTACIÓN

De acuerdo con lo descrito anteriormente, el Plan Especial de Salvaguardia deberá estar encaminado a resolver y enfrentar una serie de problemas que ponen en riesgo al Vallenato tradicional. La identificación de estos problemas permite priorizar las medidas de salvaguardia, generando de esa forma un PES que garantice y fomente acciones efectivas para el “fortalecimiento, revitalización, sostenibilidad y promoción” de la manifestación (Ley 1185 de 2008).

Se han identificado cinco grupos de problemas que afectan la salvaguardia de la música vallenata tradicional. Un primer grupo de problemas intrínsecos a la manifestación, se relacionan directamente con los componentes y las funciones sociales descritas anteriormente y que obedecen a fenómenos históricos, sociales, económicos y culturales en los que el PES podrá servir para sembrar entre los pobladores de la región el interés por la salvaguardia y el rescate de la memoria de esta tradición.

Los otros problemas son externos a la manifestación y surgen de situaciones como la falta de una organización sectorial fuerte involucrada en la salvaguardia de la música vallenata tradicional, un contexto regional marcado por el conflicto y una política sectorial cultural desconocedora de la importancia del patrimonio cultural inmaterial. En este mismo sentido podemos señalar el desinterés de las universidades y los medios de comunicación en la investigación académica y musicológica que logren tener un impacto regional o nacional, y la presencia de situaciones económicas precarias en las que viven muchos portadores de la música vallenata tradicional.

7.1.- Problemas relacionados con el contexto regional, político y de conflicto

7.1.1.- La aparición del negocio de la droga

Conjuntamente con el auge del algodón, a espaldas de unas comunidades urbanas y rurales dedicadas a la agricultura, el comercio, las pequeñas industrias y la ganadería, una nueva y sombría realidad se proyectaba sobre los campos y ciudades de Colombia: la aparición de los cultivos ilícitos. A comienzos de los años 70, las siembras de la marihuana se trasladaron desde México –donde fueron erradicadas- a Colombia, y se establecieron las primeras parcelas en las zonas de alta montaña de la región Caribe, situadas en la Sierra Nevada de Santa Marta y la Serranía de Perijá. En 1977 se presenta la gran bonanza económica de la marihuana y la influencia del negocio de la droga se comienza a sentir en todos los ámbitos –social, económico, político y cultural- y en todos los niveles sociales.



9º Festival de Vallenato (Valledupar). Rita Fernandez, Cecilia Meza (pandereta) y Lucho Uribe

Al igual que la marihuana, en 1970 se inician los cultivos de coca en diferentes regiones del país y, más tarde, en 1989 se inician los cultivos de amapola o adormidera en la Cordillera Central. Rápidamente los cultivos se extendieron por todo el país y los grupos regionales dedicados a la comercialización y control de los cultivos ilícitos se fortalecieron y se convirtieron en paradigmas de audacia, organización y éxito para importantes sectores de la población. Más tarde, debido a la competencia para controlar las rutas para el mercado de estupefacientes, surgieron liderazgos en diferentes regiones del país y se presentaron conflictos entre dichas organizaciones, así como un enfrentamiento a muerte con el gobierno nacional, generándose una escalada de violencia y de terrorismo urbano que llenó de víctimas a la Nación. En los enfrentamientos y venganzas, cayeron muchas personas inocentes y entre ellos fueron muertos, de manera violenta, algunos compositores e intérpretes Vallenatos.

Los años 70 son todavía recordados en la región como los de la marihuana. En efecto, el primer foco importante de producción y comercio de esta droga fue la Costa Atlántica,



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



desarrollándose, sobre todo, en la Guajira, en el Cesar y en Magdalena, sin alcanzar al interior del país. A finales de esta década la Guajira dejó de ser el principal exportador y comenzó el proceso de la erradicación con glifosato. Sin embargo, aunque en la región no se conformó una verdadera mafia que desestabilizara el Estado, si quedó en el Caribe la semilla de la corrupción y la idea de que todo puede ser comprado por el dinero y se instaló el paradigma del dinero fácil como modelo a seguir.

Las canciones vallenatas no escaparon a esta influencia y, a partir de ese momento, comenzaron a escucharse en las grabaciones fonográficas comerciales, la inclusión de saludos y la aparición de canciones elaboradas para exaltar a determinados personajes relacionados con el narcotráfico. Esta situación produjo un cambio abrupto en la orientación de las composiciones, y un desvío de los temas tradicionales y la espontaneidad de los compositores para resaltar los aspectos importantes de su cultura sin que mediara un interés monetario, que no corresponde al espíritu que se expresa a través de la música vallenata tradicional.

7.1.2.- El conflicto interno

Al tiempo que el país fijaba su atención en el problema del narcotráfico, en el sector rural se desarrollaban otros procesos. Desde 1950, Colombia ha enfrentado un conflicto interno debido al surgimiento de grupos guerrilleros que pelearon, en sus inicios, por un modelo distinto de repartición de la tierra y las riquezas en nuestro país. Estos grupos crecieron lentamente hasta principios de los años 90, cuando cambiaron su estrategia de financiación y encontraron en los cultivos ilícitos la manera de fortalecerse económicamente para enfrentar la guerra por el poder. En ese momento surgió una fuerza guerrillera perfectamente equipada, con capacidad de movilización, que planteó una nueva modalidad de la guerra, basada en la recuperación y el control de territorios. Al fracasar las conversaciones de Paz de San Vicente del Caguán en 2002, la ofensiva de las fuerzas militares de Colombia, obligó al repliegue de la guerrilla y se inició una nueva etapa en la guerra interna que sufre el país. Mientras tanto, en ese periodo, los cultivos ilícitos se extendieron por todo el territorio nacional y se consolidaron las estrategias de mercadeo de la droga. Una de las respuestas a esta situación provino de la sociedad civil, que entró a participar en el conflicto, organizando grupos armados irregulares para controlar el accionar guerrillero: las llamadas “Autodefensas Campesinas”.

Con el crecimiento de las Autodefensas, éstas también adoptaron el narcotráfico como estrategia de financiación para la guerra y para el enriquecimiento personal y, de esta manera, el conflicto y la violencia indiscriminada se desbordaron, desarrollándose una lucha sin cuartel entre los frentes guerrilleros y las Autodefensas por el control de las áreas productoras de cultivos ilícitos. En el centro del conflicto, inermes, desamparados y sumidos en la miseria, se encuentran grandes sectores campesinos, tales como colonos,



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



indígenas, grupos étnicos minoritarios y pequeños empresarios del campo, quienes son los que han recibido, directamente, los impactos de las confrontaciones armadas y la lucha por el control de las zonas de cultivos ilícitos.

El control de las zonas productoras de coca, marihuana y amapola, por parte de las fuerzas en conflicto obligó a los campesinos asentados en esas regiones a abandonar pueblos enteros, parcelas y pequeñas empresas agrícolas, para salvar sus vidas. El desplazamiento forzado, consecuencia del conflicto armado, ha conllevado a una crisis sin precedentes para el Estado colombiano, generando, además, impactos en la concentración de la tierra. El desplazamiento forzado es hoy una de las grandes tragedias de la historia de Colombia, con cifras que alcanzan las 3'000.000 de personas movilizadas desde los campos hacia los centros urbanos.

Los efectos de este conflicto arrojan un tenebroso balance. En el campo cultural no existen cifras de cuántos actores han sido desplazados, desaparecidos o ejecutados en los campos y ciudades de Colombia. Lo cierto es que, además de perder sus activos (casas, propiedad de la tierra, ganados, cultivos, etc.), se ha destruido gran parte del tejido social rural y urbano del país (parientes, amigos, costumbres, valores, cultura), afectando a miles de hogares, promoviendo el desarraigo y aumentando la pobreza.

El desplazamiento forzado también ha generado un rompimiento intergeneracional, ya que los jóvenes y niños desplazados, aislados de sus raíces culturales, sin contacto alguno con los paisajes rurales en los que se desarrollaron las vivencias de padres y abuelos, luchan por sobrevivir en ambientes urbanos extraños, muchas veces hostiles a los recién llegados, donde los ven como intrusos, ignorando que estos llegan con el fin de proteger sus vidas. En ese sentido, los desplazados han sufrido procesos de culturización urbana adoptando, a falta de las suyas, las influencias culturales presentes en las ciudades y difundidas por los medios de comunicación masiva, perdiendo así, poco a poco, la visión y el conocimiento de sus orígenes históricos.

Debido al posicionamiento comercial de la música vallenata tradicional, a partir de 1990, surgió una nueva generación de intérpretes y compositores. Unos llegaron de los campos y pequeñas poblaciones, huyendo de la guerra, otros nacidos y criados en pueblos o en nuestras ciudades, desconocen el sector rural. Estos jóvenes valores, protegidos con toda razón por sus padres, quienes los encerraron en una burbuja citadina para protegerlos de la terrible guerra que asola a nuestros campos, perdieron el contacto con la realidad y fueron aislados de sus raíces culturales.

Por ello, unos y otros ignoran los cantares y costumbres del campo, la belleza de nuestros paisajes tropicales, los secretos de la narración oral, la historia y las obras de nuestros trovadores campesinos y juglares, los temas clásicos del cancionero Vallenato, los



**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



quehaceres de la vida campesina y todos aquellos factores que dieron origen a nuestra diversidad musical y posicionaron a la canción vallenata, como los textos literarios cantados, de mayor aceptación nacional. Como resultado se formó un talentoso grupo de intérpretes y compositores, quienes, incitados y apoyados económicamente por las empresas discográficas del país, iniciaron la búsqueda de novedosas propuestas musicales alternativas, las cuales han adaptado – forzosamente - a las matrices rítmicas propias de los aires fundamentales, en los cuales se componen las canciones vallenatas.

7.2.- Problemas intrínsecos de la música vallenata tradicional

7.2.1.- Las hibridaciones del vallenato: la fusión, la adaptación y la combinación

Sin desconocer los espacios que han logrado las nuevas corrientes del vallenato, es importante que se logre hacer la diferenciación entre vallenato tradicional y el nuevo vallenato, no tanto por su desvinculación cuando se presenta en los canales comerciales, sino por el momento histórico de valoración que se está haciendo de la música vallenata tradicional como patrimonio cultural inmaterial de la región, producto de una cultura y una identidad que poco a poco ha perdido espacios de expresión y que merece ser salvaguardada. Se trata de resaltar el vallenato tradicional dentro del conjunto de músicas, dándole un lugar especial en la memoria y la conciencia de la gente, para que no desaparezca, y para que se reconozca su papel en la construcción de la identidad regional buscando, quizás, que tenga la oportunidad para volver a ser escuchado, disfrutado y apreciado por las nuevas generaciones a través de la creación de nichos de mercado alternativos para su pervivencia.

En el imaginario colectivo de quienes participan de la producción, divulgación y disfrute de la música vallenata tradicional está arraigada la certeza de que el vallenato es una expresión meramente folclórica. Tras esa naturalización se enarbolan banderas y se construyen escudos de salvaguardia de la “autenticidad” y la “tradicición” pues ése carácter vernáculo la hace representativa y “típica” de una comunidad y toda alteración de sus componentes degrada el ideal de la cultura de la que es referente. “Hay que defender el folclor” o “el folclor se está acabando” son expresiones recurrentes que se escuchan por parte de los investigadores, gurúes, melómanos y muchos músicos de corte tradicionalista.

Con relación a lo anterior, es fundamental ofrecer referentes conceptuales que ayuden a moderar el paradigma canónico, folclorista y esencialista, que poco tolera el hibridismo (que hace parte de la esencia vallenata en cuanto expresión criolla o triétnica) y solo considera auténtico y revelador de identidad el vallenato de generaciones anteriores. Para



**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



ello es puntual, inicialmente hacer énfasis en un aserto que inicia cobrando importancia pero que no es reconocido por muchos Vallenatólogos: que entonces el vallenato no es música folclórica sino música popular tradicional. (Medina Sierra, 2011).

La música vallenata en sus actuales circunstancias de producción, circulación, distribución, uso y consumo se encuentra muy lejos de ser un producto musical localizado, revelador de pertenencia étnica, anónimo (sin dueño), pues está desligado de funciones culturales distintas al esparcimiento, y su circulación va más de la mano de los medios de comunicación que de la propia oralidad, para solo señalar algunos aspectos. Sin embargo, a la par de esto, existe un importante grupo de cultores, intérpretes y compositores, que conservan en sus expresiones artísticas, las características del vallenato tradicional que de algún modo han sido invisibilizados, para las nuevas generaciones, por las actuales dinámicas de producción y comercialización de la música.

La música vallenata en la actualidad se hace para ser vendida, circula a través de los medios y las industrias culturales, es cada vez más desanclada del entorno en que se produce y transnacional; surge de prácticas locales como de sucesivas apropiaciones, cooptaciones, modificaciones y resignificaciones de influencias externas por lo que no conoce de delimitaciones locales o nacionales sino más bien lo contrario, ésta se muestra receptiva y en constante readecuación, por lo que se puede reconocer un vallenato menos oral, cuyas creaciones no son anónimas, y que además dejó de ser no institucionalizado desde que la industria cultural, los medios, los festivales y las escuelas de formación decidieron participar en su producción, divulgación y consumo. En este sentido se podría decir que el vallenato actual es más urbano, masivo, ligero, comercializable e híbrido aunque siga ligado a la tradición.

7.2.2.- El nuevo Vallenato

Con el éxito alcanzado por diversas agrupaciones vallenatas entre los que podemos destacar a los Hermanos Zuleta, Diomedes Díaz, Jorge Oñate, Silvio Brito, Iván Villazón, Otto Serge, el Binomio de Oro, etc, que difundieron entre los años 70 y 90 aproximadamente, con el apoyo de diversos medios de comunicación, el vallenato narrativo costumbrista de nuestros viejos juglares y el movimiento romántico y social de una siguiente generación de compositores integrada por jóvenes talentosos, algunos de ellos con estudios académicos superiores, como Gustavo Gutiérrez Cabello, Octavio Daza, Santander Durán, Freddy Molina, Alonso Fernández Oñate, Rita Fernández, Rafael Manjarrez, etc, surge un desmedido interés en los jóvenes de la región por obtener reconocimiento, dinero y éxito, a través de la música vallenata, que empezaba a encontrar sus nichos de mercado en diversas regiones del país.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



Es así como surge un nuevo movimiento de compositores e intérpretes que prácticamente desconoce la tradición narrativa costumbrista, que por más de cien años constituyó la esencia de la música, el folclor y la cultura vallenata, así como las matrices armónicas, melódicas y rítmicas que integran sus cuatro aires y se orientan hacia un híbrido musical que abandona sus raíces, se vuelve monotemático y se fusiona y mezcla con otras músicas populares nacionales y extranjeras, alejándose de sus orígenes.

Los avances tecnológicos para la reproducción y difusión de la música, así como algunos vicios, permiten que la “Nueva ola”, como ha sido reconocido este movimiento, penetre rápidamente, desde finales de los 90, todas las esferas sociales del país y traspase fronteras, empezando a ser reconocidos como “El Vallenato” que identifica musicalmente a Colombia en el exterior, desplazando y silenciando todo un patrimonio musical y cultural que generó un verdadero proceso de comunicación y se constituyó en el recurso más efectivo para transmitir sentimientos, emociones y formas de percibir la realidad a través de un lenguaje contextualizado en el territorio.

Frente a la banalidad de las temáticas trabajadas en el “nuevo vallenato”, que surge como un producto netamente comercial y presenta una marcada inversión de valores, cobra real trascendencia la intención comunicativa de la música vallenata tradicional, en el cual se narra el último acontecimiento de la región, el incidente familiar, amoroso o de trabajo, lo que se siente y se resiente, lo que se ha perdido, se imagina, se desea o se añora lo accidental o trascendental; de acuerdo con Juan Cataño Bracho, periodista investigador del tema, los vallenatos que han alcanzado mayor vigencia y trascendencia son los que guardan mayor relación de objetividad y veracidad con los hechos que los motivaron.

Es muy comprensible que cada grupo humano determinado, en una época concreta, tenga su cultura y su filosofía propia; por ello, los jóvenes que siguen esta nueva corriente están haciendo propuestas diferentes en las matrices rítmicas y armónicas que ya nada o muy poco tienen que ver con la música vallenata tradicional, y cada día están más lejos de su esencia. Sin embargo, insisten en denominarlo “vallenato” conservando la presencia de la caja, la guacharaca y el acordeón en la banda musical, sin dimensionar que el vallenato es más que su formato típico. En la música vallenata tradicional los valores están contenidos en el mensaje, el vallenato es poesía, es producto de vivencias y experiencias propias o ajenas y refleja la cosmovisión de su hacedor, y está sujeto a unos patrones rítmicos que lo hacen ser paseo, puya, merengue o son.

La experiencia está demostrando que a nivel nacional e internacional se está reconociendo como vallenato una música producto de fusiones, combinaciones y adaptaciones, que no guarda relación alguna con los cuatro aires autóctonos de la música vallenata tradicional, con su estructura lírica, poética ni temática y se va perdiendo en el tiempo, la distancia y en el panorama global musical, la oportunidad de aprovechar las



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



nuevas tecnologías para mostrar y posicionar un patrimonio musical como la música vallenata tradicional, que enamora con sus temas, letra, poesía, historia y anécdotas a todo aquel que tiene la oportunidad de conocerlo y disfrutarlo.

7.2.3.- La “Payola”

El término “Payola” es un anglicismo derivado de las sílabas iniciales de la frase “*pay out law*”, que en español significa “pago fuera de ley”. Se impone a partir de la expansión de la radio como elemento primordial de comunicación masiva, y que sirve de plataforma de competencia comercial de los grupos musicales que buscan posicionarse en el mercado a través de su aparición en los programas radiales de mayor audiencia, que se convierten en un vehículo de penetración en los gustos y preferencias populares a fuerza de la repetición de las canciones que se desean ubicar en los primeros lugares de sintonía. Consta entonces del pago que el programador radial de turno recibe ya sea para hacer sonar los temas de interés del pagador o bien sea para no programar las agrupaciones musicales contrarias al favor recibido.

Esta práctica, ya arraigada abiertamente como un costo, no declarable, que se debe tener en cuenta a la hora de promocionar determinado grupo y su canción líder, va en contra de todo principio ético y valor moral, ya que subestima el verdadero talento artístico, tanto del compositor, como del cantante y del grupo musical, los cuales se ven relegados a un segundo plano frente al poder del dinero que compra las conciencias de programadores y directores de radio, posicionando expresiones musicales de poca representatividad y valor cultural y que contribuyen a destruir y a provocar la desaparición de la expresión auténtica de nuestro patrimonio cultural inmaterial.

Hoy en día se mantiene esta dolorosa práctica, que a pesar de no estar tipificada como delito, sí representa una malhadada y tangencial forma de competencia desleal, en una sociedad amenazada por la inversión de valores y violación del “espíritu” de la ley. El propósito del PES, en este sentido, es buscar la generación de conciencia ente los programadores y los dueños de las emisoras, para abrir espacios de difusión de la música tradicional, apoyando así la recuperación de la memoria y de valoración de esta manifestación que se ha trazado la región.

7.2.4.- La decadencia de la “Piquería”

En los últimos 30 años los distintos festivales de música Vallenata han acogido esta modalidad de canto vallenato como parte de la competencia, con lo que se ha formado una verdadera cuerda de verseadores de alta competitividad, pero cada vez menos espontáneos en sus escaramuzas de improvisación. Se conocen tan bien los unos con los



otros que establecen una rutina de competencia diseñada tácticamente para el enfrentamiento dependiendo del rival de turno.

Es común escuchar de la mayoría de los conocedores de estos cantos que la Piqueria ha entrado en peligrosa monotonía y decadencia, en la cual se repiten versos entre festival y festival o se copian inicios (primeros dos versos) o terminaciones (últimos dos versos). Algo cada vez más común y que de algún modo muestra el quiebre de la tradición es que cada vez son menos los verseadores libres que inician el “sentido del verso” (semántica y



La Vieja Sara

sintaxis) desde las dos primeras líneas de este y, por el contrario, estas líneas de inicio se convierten en muletillas que le permiten al verseador ganar tiempo o autohabilitarse antes de construir algún sentido lógico con las dos líneas finales. Hoy en día estas dos líneas iniciales en las cuartetas de los verseadores recurren a lugares comunes como “*Mis palabras son sinceras / Esto te quiero decir...*”; o “*Aquí canta fulanito [nombre del que versea] / Oiga lo que estoy cantando...*”; o “*El que puede es el que puede / Mis versos vienen y van...*”; o “*Atención a mis palabras / Canto lo que puede ser...*”

Igualmente decadente es para algunos verseadores la intención de “versear” en décima, ya que desconocen o no respetan la regla de rimas obligadas (consonantes o asonantes) o acuden insistentemente al cambio en la acentuación (agudo versus grave) para forzar dichas rimas.

7.2.5.- Pérdida de la intención testimonial del Vallenato tradicional

La intención testimonial del Vallenato, que en años anteriores fue motivo de admiración debido a que los cantos mostraban, además de la maravilla del contenido documental, la gracia y la belleza con que el autor plasmaba su testimonio, hoy ha sido mutada a la canción ficción de corte netamente romántico o festivo. Hay actualmente una clara proyección hacia obras para bailar y hacia otras de corte serial con modelos repetitivos que aseguran el efecto del gusto popular, a través de clichés melódico – literarios previsibles, que se han impuesto a fuerza de ser difundidos por los medios de comunicación.



Parranda Vallenata, Stella Duran con Oscar Negrete

Lo que algunos conocedores del tema llaman la propensión “cantoril” del pueblo, se debate entre apostarle a la realidad y hacer de ésta una versión ‘artística’, o apuntarle al goce y al dibujo de un mundo que no existe, donde se habla de la mujer malvada que traiciona a un hombre después que el hombre sembró flores y bajo muchas estrellas a los pies de la amada. En este sentido el vallenato que se pretende incluir en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial del ámbito nacional, será aquel que genere sentimientos de identidad y establezca “vínculos con la memoria colectiva”, y sea “transmitido y recreado a lo largo del tiempo en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia y contribuya a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana” (Artículo 8, ley 1185 de 2008).

7.2.6.- Pérdida del espacio de validación de las composiciones en la Parranda

La Parranda vallenata ha visto la pérdida del ejercicio de validación que tiene la cofradía parrandera sobre la obra musical inédita. Entendámoslo de esta manera: un autor, compositor, cantautor o hacedor de versos encuentra en este espacio, dedicado al culto a



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



la amistad, basado en una matriz cultural vallenata y donde la música es el elemento integrador, la sustancia que amalgama los espíritus de los parranderos. Es, entonces, la mejor oportunidad de poner a prueba el impacto emocional que su obra puede causar. Suelen ser los amigos parranderos unos jueces implacables a la hora de señalar defectos y virtudes en los cantos vallenatos que se ponen a su consideración en la liturgia parrandera. Hasta hace unos 10 años, aproximadamente, muchos compositores connotados del estilo lírico – poético – romántico – costumbrista, solían foguear sus obras frente a los amigos parranderos antes de acercarse a los artistas que requerían de sus composiciones para engalanar los trabajos musicales vallenatos que cada agrupación producía al menos una vez por año⁶. Y es que entre los compositores se daba una cierta rivalidad pero, dentro de la ética parrandera, con respeto, se disputaban el honor de robarse los mejores comentarios de aquellos conocedores – todos- de cómo se presentan y definen los buenos cantos vallenatos.

7.2.7.- Prevalencia de unos ritmos y ausencia de otros en las grabaciones y desfiguración de las formas percutivas del Vallenato tradicional

En los últimos 20 años la música popular nombrada por los medios como “vallenata”, fue dominada por los paseos vallenatos a modo de balada o “fusiones sentimentales”, como las denomina Hernán Urbina Joiro y que se han descrito anteriormente. Esta tendencia se caracteriza por su sabor a balada, con acordeón y guacharaca, y con una extraña

⁶Un ejemplo vivo de esta validación lo representó el Kiosko Parrandero de Joseito Parody en San Juan del Cesar, La Guajira. Joseito era mecánico de bombas hidráulicas y en su casa, al lado del taller donde construía y reparaba desde hace más de 50 años, se mantiene, aunque enfermo por los años, un pequeño Kiosko de palma y piso de cemento de no más de 4 o 5 metros de diámetro, por donde desfilaron con sus obras la gran mayoría de los compositores del sur de La Guajira, desde finales de los sesenta hasta el comienzo de este milenio. Joseito los escuchaba en su kiosko, al cual acudían amigos, conocedores y otros compositores que aportaban comentarios e incluso sugerían modificaciones muchas veces tenidas en cuenta por los autores.

Desde mediados de la década de los años 70 hasta finales de los 80, un trío de compositores, en particular, halló en este sitio un lugar de encuentro y un laboratorio vivo de canciones. El cancionero de este trío acaparó durante muchos años los primeros lugares de preferencia entre las agrupaciones de la época. Nos referimos al llamado “Trío de Oro”, compuesto por Hernando Marín (q.e.p.d), Máximo Movil (q.e.p.d) y Sergio Moya Molina. Ellos tres, junto a acordeoneros y guitarristas que acudían al llamado de Parody, desarrollaban en el kiosko parrandero unos verdaderos talleres musicales donde orfebrenamente participaban los selectos concurrentes y entre cantos, cuentos, chistes, anécdotas, trago y comida, se le ponían los puntos y las comas, por así decirlo, a la obras musicales de este tridente mágico. Joseito poseía, además, una de las primeras grabadoras de cassettes que existieron en la Provincia y hasta allá llegaban luego algunos artistas como Jorge Oñate, Silvio Brito y los Hermanos Zuleta a escuchar y comentar las canciones que finalmente pasaban a ser grabadas oficialmente y conocidas por el Pueblo.

Espacios como el de Joseito Parody también se escenificaron en el barrio “El Cafetal” de Villanueva (La Guajira), donde desnudaban su alma poética grandes autores como Rosendo Romero Ospino, Daniel Celedón Orsini y Lázaro Alfonso “Poncho” Cotes Ovalle, por mencionar los más reconocidos.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



persistencia e insistencia en describir el fracaso del amor, en un ambiente sentimental, triste, melancólico y cursi. Los textos que estructuran estos cantos ‘románticos’ fusionados con balada no suelen ser productos de elucubraciones poéticas sino una descripción del estado desolado del autor-cantor-intérprete quien se victimiza hasta las lágrimas por la traición y el desamor de su eventual pareja: es raro encontrar en los textos figuras literarias de valía e ingenio, en cambio son comunes las frase de cajón, las obviedades y los clichés como: *Sin tí no vivo - Me muero sin tu amor - Si no regresas moriré - Voy a morir si no estás - cómo hago para olvidarte - enséñame a olvidar - No me pidas que te olvide - Cuando te fuiste quedé solo.*

Los autores y compositores de estos vallenatos-baladas son ampliamente reconocidos por sus éxitos nacionales e internacionales. Estas composiciones se graban en bachatas que suenan en Santo Domingo, Queens y New Jersey como aires propios de Quisqueya⁷; canciones románticas sin identidad vallenata que rápida y fácilmente son recogidas por los Gruperos del Norte de México en sus propios ritmos musicales y se convierten en éxitos entre la población nortea y chicana de Texas, Arizona y California. En algunos casos, estos autores de vallenato-balada son verdaderos magnates de la composición sentimental y transitan sin problemas entre los diferentes estilos pudiendo producir hasta tres y cuatro obras por día. Ellos, al ser entrevistados, manifiestan que la gran mayoría de sus obras son –además de fusiones– verdaderas ficciones románticas; sus canciones no representan un acontecimiento o un hecho real sino un invento, una situación de hipotético conflicto amoroso que pudiera ocurrirles. En otras ocasiones se trata de encargos puntuales o canciones hechas a la medida del intérprete a quien se le presenta la obra para que le calce, como la zapatilla de la Cenicienta, a sus habilidades vocales.

El éxito de estos “paseos románticos” interpretados a modo de balada ha hecho que la música vallenata tradicional y sus aires se escuchen y se conozca cada vez menos y que se instale en el imaginario la idea de que esas composiciones son canciones vallenatas, cuando no tienen nada que ver con la música vallenato tradicional. Es problemática la falsa idea de que estos vallenatos–baladas hacen parte del género musical vallenato y que se piense que es la única manera de componer cantares vallenatos.

Al analizar el contenido de los trabajos discográficos actuales, da la impresión de que solo graban paseo lento, mientras la sumatoria de merengues es mínima y la de la puya y el son, en la mayoría de los casos, es totalmente nula. Adicionalmente, los artistas graban un paseo que se fusiona con ritmos como chandé, merecumbé, fandango y porro. En este caso el cajero debe arrancar en aire de paseo y luego tiene que hacer todos esos cambios en

⁷Nombre dado al conjunto de islas de la República Dominicana.



**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



una sola canción, lo que pone en riesgo el modo de percudir la música vallenata tradicional.

En formato instrumental del vallenato tradicional, la caja es el instrumento líder. Su presencia identifica el ritmo que se ejecuta, imitando y reafirmando los sonidos de los bajos del acordeón. De esta manera, la caja se convierte en el elemento que aporta a la sonoridad el ambiente festivo y alegre, dadas las posibilidades de variación que propone el acordeonero y que sigue el cajero durante la ejecución, en las que se logra un amplio rango de frecuencias sonoras graves y agudas. En el nuevo vallenato, estas variaciones que le impone el acordeonero al ejecutante de la caja y que son básicas en los cuatro aires de la música vallenata tradicional, no son respetadas y el resultado es la inclusión de nuevos patrones rítmicos que no corresponden a las matrices de la música vallenata tradicional. Son elementos importados de otros géneros musicales como el merengue dominicano, el chandé, y diferentes expresiones contemporáneas de la música popular.

La ejecución de la caja, en la música vallenata tradicional, consta de tres golpes distintos los cuales se conocen como el golpe seco o apagao, el segundo como abierto o fondo y el tercero como brillo o aro, estos tres golpes se realizan en la mano derecha, en la mano izquierda solo se realizan los golpes de brillo y abiertos (ver gráfico). Para el paseo y el son en un compás de cinco golpes y para el merengue y la puya en dos compases de seis golpes.

GRÁFICO AUDIO CAJA VALLENATA

PASEO



MERENGUE



SON





**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



PUYA



La importancia de mantener vivos los golpes de la caja reside en que son éstos los que marcan y definen a cada ritmo o aire del vallenato tradicional. En este sentido, si desaparecen los golpes de la percusión de la caja se pierde uno de los elementos centrales de identificación de la música vallenata tradicional.

7.3.- Problemas relacionados con la normatividad, las políticas y la organización del sector

7.3.1.- Pérdida de importancia de los concursos en los festivales vallenatos

Uno de los aspectos que los compositores de todas las edades considera como problemático, es la forma en la que se realizan los concursos dentro de los diferentes festivales de música vallenata. En efecto, poco a poco los concursos, uno de los espacios de salvaguardia más importantes de la música vallenata tradicional, están pasando a un segundo plano, siendo reemplazados por espectáculos comerciales de otra índole. Se prefiriere mostrar grandes “luminarias” de la música contemporánea, dejando que la expresión de lo típico se aleje de estos eventos que antes habían sido creados para promover y valorar lo tradicional.

Para la mayoría de los festivales lo que cobra mayor importancia es la presentación de un grupo musical de carácter mediático -a veces ni siquiera identificado como interprete de vallenatos- y a los participantes, que deben ceñirse a los cánones del vallenato tradicional, no se les da la importancia que merecen como detentores de la tradición. Con esto lo que se está mandado es un mensaje erróneo para la salvaguardia de la música vallenata tradicional, puesto que las nuevas generaciones lo que observan es que interpretar la música vallenata tradicional no tiene ningún reconocimiento.

7.3.2.- Auge de la comercialización y la masificación a nivel nacional

Como se detalló anteriormente, la música vallenata fue difundida en medios de comunicación y comercializada desde los años 40 del siglo XX y, en la década de 1970, la



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



aparición de los festivales le dio un nuevo aire y la fortaleció en el Caribe colombiano. Pero, en los años 80 y 90, con el fortalecimiento de la radiodifusión y de la televisión y con la entrada a una era marcada por el poder de las comunicaciones, el Vallenato se convirtió en un producto generalizado por la mayoría de disqueras del país y con una fuerte presencia dentro de los medios de comunicación masiva.

La aceptación de esta música se amplió, superando las fronteras de la costa atlántica e inclusive las fronteras nacionales. La música vallenata, rechazada por mucho tiempo en el interior del país, donde se consideraba una música de 'la clase social baja', se convirtió en la más oída y celebrada, y es hoy reconocida como la "música de Colombia". Pero esta situación provocó que el vallenato se convirtiera en un producto comercial regulado por las leyes del mercado y que, a la vez, se mostrara expuesto al juicio valorativo de los consumidores del mismo. La comercialización y masificación del vallenato, a pesar de la visibilización que le ha dado a la región en el resto del país y del mundo, y a pesar de otras consecuencias buenas que ha podido tener, ha provocado que se produzcan únicamente algunos tipos de canciones que se alejan de las matrices de la música vallenata tradicional.

7.3.3.- Influencia de las disqueras en la producción de los autores

En la actualidad los autores están construyendo canciones a la medida de ciertos cantantes vallenatos y, en círculos muy herméticos, concretan arreglos armónicos y detalles para luego ir a un estudio de grabación y, de una manera muy técnica y profesional, grabar la obra musical dentro del estilo propio de cada cantante, tratando con esto de convencer al máximo de las bondades de la obra y favorecer así su selección final para el repertorio del artista.

Otros autores, con gran reconocimiento comercial y apetecidos a la hora de 'buscar' canciones, suelen tener talleres propios de creación y, dentro de ellos, le dan forma a un sinnúmero de ideas que van registrando en forma constante a lo largo de cada día y gracias a múltiples fuentes, para luego, en juiciosa disciplina, convertirlas en cantos, muchas veces con la colaboración o asistencia musical de expertos armonizadores y letristas que trabajan interdisciplinariamente junto al creador que aparece, finalmente, firmando la autoría de la obra.

Estas obras musicales suelen ser presentadas tanto a los artistas (cantantes líderes de las agrupaciones) como a los managers de los conjuntos y a los administradores de talento de las casas disqueras a donde pertenecen, por contrato, los afamados artistas vallenatos.

El tipo de contrato que generalmente firman los cantantes, implica un grado de exclusividad en donde cualquier grabación que el artista realice debe estar bajo la validación del administrador de talento de la división vallenata de la disquera, también



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



llamado Director de Artistas y Repertorio (A&R). Ellos son los principales determinadores de cuáles obras se graban y cuáles no y son, a su vez, los que escogen, junto a los cantantes, a cuáles obras de la producción se les aplicarán estrategias de mercadeo y publicidad que incluyen los contactos con las emisoras de FM, televisión y otros medios, en donde se escenifica otra de las amenazas que se ciernen sobre la preservación en el gusto popular del Vallenato tradicional: la Payola.

Lo anterior atenta contra la música vallenata tradicional porque se pierde la espontaneidad y el carácter vivencial de la producción musical vallenata debido a las reglas de juego desarrolladas por el mercado de la producción discográfica.

7.3.4.- La falta de criterios comunes en la organización y manejo de los festivales.

A pesar de la proliferación de festivales vallenatos existentes en toda Colombia, que surgen a partir del éxito y acogida del Festival de la Leyenda Vallenata, si bien sus requisitos de participación pretenden mantener las raíces de la música vallenata tradicional, no se logra una proyección de su funcionamiento al no haber objetivos comunes sobre la preservación, salvaguardia y apoyo a las músicas tradicionales del vallenato. Así las cosas, debe buscarse la coordinación entre los diferentes festivales de música vallenata para que se preocupen por la salvaguardia de la música vallenata tradicional y se establezcan unos acuerdos mínimos para los concursos, premios y requisitos de participación, así como de eventos que complementen la finalidad de preservación del patrimonio que tienen estos festivales.

Los festivales como eventos dedicados al espectáculo y al entretenimiento, se alejan del propósito de la preservación y la salvaguardia de la música vallenata tradicional, corriendo el peligro de convertirse en meros espacios para la difusión y comercialización de la música popular y de moda, dejando en un segundo plano su función como escenarios para la remembranza de la música tradicional y la premiación de sus mejores intérpretes. El acuerdo sobre los objetivos comunes de estos festivales, apoyará la consolidación de la identidad cultural regional alrededor de las músicas de la música vallenata tradicional.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



7.4.- Problemas relacionados con la formación, la investigación y la memoria de la música vallenata tradicional

7.4.1.- Pérdida de las formas y los espacios de transmisión de la tradición

A medida que se fue instalando la luz eléctrica, y luego la radio y la televisión, el gusto por la escucha al mayor (padre, abuelo) se cambió directamente a las radio novelas o telenovelas que, junto a la música tropical y la ranchera, ocuparon la prioridad que tenían los abuelos de ser escuchados. De modo que los descubrimientos de la modernidad pasaron a ser fenómenos que modificaron el comportamiento social de una manera abrupta en comparación a como se habían dado los procesos históricos anteriores.

En la etapa actual las características testimoniales del vallenato han perdido vigencia debido a que también ha perdido vigencia la escucha contemplativa de los mayores. Este laboratorio de oralidad, que forjó a generaciones enteras las cuales encontraron en aquellos cantares y sus formas primitivas, un medio de comunicación, se ha ido acabando con el tiempo. Es este quiebre de la línea de transmisión de la tradición oral el que tiene herido de muerte al vallenato, ya que, a pesar de que los individuos poseen aún las características y habilidades para la elaboración musical y la elucubración poética para plasmar su realidad y su historia a través de cantos, no encuentran razones para plasmar, en sus modernos cantos, lo histórico, lo político, lo social, lo anecdótico, lo jocoso, lo romántico y lo ecológico.

7.4.2.- Riesgo de desaparición de la memoria histórica del vallenato tradicional

Las primeras producciones discográficas, los primeros relatos escritos, las narraciones orales de antaño, los primeros cantos y composiciones, las fotografías y antiguas filmaciones cinematográficas y, más aún, la memoria de los actuales juglares de los ríos, montañas y sabanas, hacen parte del patrimonio cultural inmaterial de la música vallenata tradicional que, a falta de un lugar para su conservación, disfrute público y referencia para investigaciones, corre el riesgo de perderse.

Otro de los problemas con la memoria, es la carencia de archivos para las composiciones que se presentan en los festivales, con lo cual se pierde un valioso cúmulo de obras representativas del vallenato tradicional, que podrían ser grabadas, difundidas y apreciadas por el público.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



7.4.3.- Falta de opciones para que los niños y jóvenes conozcan la música vallenata tradicional

Las escuelas de música vallenata, si bien han sido efectivas en promover el aprendizaje de la interpretación de los instrumentos del formato típico del vallenato, carecen de espacios de apreciación histórica musical de la manifestación, de sensibilización sobre las raíces de la música que practican, y de valoración del proceso historiográfico que devino en el reconocimiento del vallenato como amalgama que une a toda una región y es base de su identidad cultural.

7.5.- Problemas relacionados con la difusión y circulación de la música vallenato tradicional

La creciente tendencia de las productoras de música fonográfica y de las emisoras por grabar y emitir temas del “nuevo vallenato”, ha limitado los espacios de difusión y escucha del vallenato tradicional, que cada vez encuentra menos salidas hacia el público en la radio. Otros espacios como la prensa escrita y la televisión, no tienen criterios éticos suficientes para difundir información sobre las músicas tradicionales, y terminan por crear mayor confusión entre el público consumidor sobre la diferencia que existe entre la música vallenata tradicional y el nuevo vallenato que muchas veces promocionan.

El problema más serio de las nuevas propuestas se presenta en la creación de canciones, en las cuales los noveles compositores desconocen o cambian las matrices melódicas y los fundamentos rítmicos de la música Vallenata y han ignorado diferentes aspectos tradicionales utilizados en la redacción de los textos literarios de las canciones.

7.5.1.- Excesiva identificación del vallenato como espectáculo mercantil

Los espacios de expresión de la música vallenata tradicional se reducen, día a día, hacia el embudo del espectáculo como única motivación para su puesta en vivo o en escena. La orientación generalizada de los medios de comunicación es mostrar a la música vallenata como una expresión de carácter festivo oailable. De hecho la llamada “nueva ola”, que ocupa un alto porcentaje de la programación radial vallenata de las principales emisoras, es una corriente musical que privilegia la fusión polirítmica en veloces andantes, acompañada de bajos, bombos y baterías que motivan el aspectoailable y frenético. Por ser una variante en donde la posibilidad de escucha contemplativa y fascinante no puede darse dadas las características propias de su estilo, lo único que puede generar en las masas es la hilaridad y el goceailable. Esto es bien aprovechado tanto por los medios de comunicación como por los managers de artistas y los promotores de espectáculos para montar grandes y coloridos escenarios de difusión o eventos multitudinarios, en estadios y parques, para poder apreciar a lo que se conoce actualmente como “vallenato”.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



Las agrupaciones vallenatas, que saben que la industria discográfica ha cambiado sus modelos de participación en los mercados, ya no le apuestan a la venta de sus obras prensadas en discompactos (CD) sino a la posibilidad de ser difundidos ampliamente a través de la radio, las redes sociales, internet y teléfonos móviles. Esto genera una gran audiencia y una aceptación y asegura, de alguna forma, la asistencia masiva a los eventos y espectáculos en donde se programa su presentación. Las empresas de telefonía celular y las fábricas de licores, en asocio con cadenas radiales y de televisión se disputan la presencia de los más solicitados artistas vallenatos del momento. El carácter íntimo, comunicador, sensible, reflexivo, ensoñador de la música vallenata tradicional no encuentra en este ambiente de espectáculo un lugar cómodo para poder llegar e impactar la estética existencial de las comunidades en donde se presenta y las nuevas generaciones están conociendo el concepto de lo que es 'el vallenato' solo por lo que significa como músicaailable y fiestera.

7.5.2.- Carencia de espacios de difusión importantes

Aunque es difundida en algunos momentos, la música tradicional tiene horarios y fechas no relacionadas con las horas pico de mayor audiencia: las madrugadas y los fines de semana en la mañana. La radio programa músicaailable durante la tarde y noches de viernes y sábado y, en el amanecer, coloca clásicos vallenatos, tal vez entendiendo que a esa hora la gente está más proclive a emocionarse y cantar canciones vallenatas con contenidos tradicionales. Las emisoras de amplitud modulada (AM), universitarias, comunitarias y estatales suelen equilibrar la balanza en cuanto a la programación y algunas de ellas netamente favorecen a la música vallenata tradicional, pero su nivel de audiencia es incomparablemente inferior al de las grandes cadenas radiales. La Radio Nacional de Colombia, que se escucha a través de las ondas hertzianas en todos los rincones de la patria, utilizando el espacio electromagnético oficial y la red de repetidoras estatales que también sirve a nuestras Fuerzas Armadas, la Defensa Civil y la Cruz Roja, hace aproximadamente una década dejó de tener al aire, de lunes a viernes, el programa "Estampas Vallenatas". Era un programa diario de una hora y media de duración dedicado a la música vallenata tradicional y a nuevas producciones que representaban al auténtico vallenato, complementado con los comentarios de dos grandes conocedores de nuestra música: Carlos Melo Salazar y Álvaro González Pimienta. Con el tiempo, Carlos Melo fue relegado dentro de la emisora oficial de la Nación, a un programa de una hora y media que se emitía sólo los domingos por la mañana hasta que, finalmente, en el año 2012, la radio de todos los colombianos retiró de la parrilla oficial de la emisora cualquier programa dedicado a la música vallenata. Existen ahora, en la Radio Nacional de Colombia, programas variados de música colombiana que no ocupan mucho espacio dentro de las horas de mayor audiencia y que, en ocasiones, programan algo de este vallenato tradicional que queremos salvaguardar, pero de forma insuficiente.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



8.- OBJETIVOS DEL PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA

8.1.- Objetivo General

Valorar las músicas de la música vallenata tradicional y sus aires propios, como elementos identitarios de la Región del vallenato, buscando la preservación de sus matrices melódicas, armónicas y literarias, velando por el rescate y validación de las tradiciones asociadas a la manifestación y su apropiación y retransmisión por parte de las nuevas generaciones.

8.2.- Objetivos específicos

-Generar mecanismos que posibiliten la viabilidad y la sostenibilidad de la manifestación a través de la generación de criterios y acuerdos comunes en torno a las características identitarias del vallenato tradicional, su diversidad rítmica, su carácter poético y testimonial, y la definición de criterios para su difusión en los festivales de música.

Desarrollar iniciativas tendientes a fomentar la enseñanza y el conocimiento de los legados de la música vallenata tradicional desde perspectivas musicológicas, antropológicas, históricas y sociológicas.

Preservar los conocimientos de la tradición oral alrededor de la música vallenata tradicional a través de la investigación y la generación de espacios de diálogo intergeneracional.

Fomentar la creación de canales de difusión y comercialización de la música vallenata tradicional con criterios claramente definidos y generar estrategias de visibilización que faciliten la dignificación de actores y gestores de la manifestación cultural.



**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



9.- MEDIDAS DE SALVAGUARDIA

Las medidas de salvaguardia contempladas en este Plan Especial de Salvaguardia se basan en los problemas y riesgos identificados en los capítulos anteriores, y en las conclusiones de los encuentros, discusiones y conversatorios realizados. El PES como eje orientador de las acciones para preservar, valorar y mantener vivas las tradiciones del vallenato, sus cuatro aires, algunas de sus funciones sociales aún vigentes, y los espacios habituales de aparición, uso y disfrute, plantea una serie de iniciativas que, en su ejecución, pretenden mitigar los riesgos que enfrenta la música vallenata tradicional, y generar conciencia entre las nuevas generaciones sobre la importancia de su resguardo para la comprensión y el afianzamiento de la identidad cultural regional. Con esto en mente, se proponen en el PES tres grupos de medidas de salvaguardia, aunadas a sus respectivas iniciativas para su desarrollo.

9.1.- Medidas para garantizar la viabilidad y fijar criterios organizativos, institucionales y normativos del vallenato tradicional

Es necesario crear mecanismos que contribuyan a la organización de la expresión cultural del vallenato tradicional, implementando la aplicación voluntaria de sus fundamentos expresados en este PES. De modo que estas acciones deben tener en cuenta sus características poéticas, su diversidad rítmica y su sentido anecdótico. Se procurará incentivar mesas de trabajo propositivas a la mejora de las políticas gubernamentales y a la coordinación de los diferentes festivales de música vallenata en la región, buscando su vinculación al proceso de salvaguardia a través del PES.

| PERFIL DE INICIATIVA PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA "PES" | |
|---|---|
| DESCRIPCIÓN DE LA INICIATIVA: 1.-COORDINACIÓN DE FESTIVALES VALLENATOS | |
| IDENTIFICACIÓN DEL PROBLEMA: No existe coordinación entre los diferentes festivales de música vallenata sobre la construcción criterios mínimos para los concursos, premios y requisitos de participación, así como de eventos que complementen la finalidad de preservación del patrimonio que tienen estos festivales. | OBJETIVO DEL PROYECTO: Lograr un Acuerdo de Voluntades entre organizaciones que llevan a cabo festivales de música vallenata, de tal manera que se puedan desarrollar criterios de regulación de los componentes que hacen parte de la organización y desarrollo de los festivales acordes con la política de salvaguarda consignada en el presente PES. |
| POBLACIÓN OBJETIVO: Actores y gestores de la música vallenata. | METAS: Dos reuniones previas de aproximación. Un gran Congreso de Festivales de Música Vallenata de la región del Vallenato. Documento final con la firma de las organizaciones que realizan festivales de música vallenata, comprometidos con la defensa del vallenato tradicional. |
| ENTIDADES RELACIONADAS: Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, Ministerio de Cultura, festivales de música vallenata, entes territoriales y Clúster de la Cultura y la Música Vallenata. | |
| | COSTO ESTIMADO: \$ 80'000.000.00 |



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



9.2.- Medidas de fomento a la transmisión de conocimientos: formación, investigación y memoria

Para la transmisión de conocimientos es necesaria la aplicación de proyectos que se encarguen del fomento a la enseñanza del conocimiento y la salvaguardia de las tradiciones populares tanto en el sector urbano, como dentro de los sectores rurales de donde son originarias las expresiones artísticas de la música vallenata tradicional.

Teniendo en cuenta que en un proceso de transmisión se debe conocer el legado que ha sido transferido históricamente a cada nueva generación, se propende por ahondar en el conocimiento de la música vallenata tradicional desde perspectivas históricas, musicológicas, antropológicas y sociológicas, y preservar los conocimientos de la tradición con apoyo de los mayores en espacios de diálogo intergeneracional con las nuevas generaciones.

Este tipo de iniciativas busca rescatar la memoria que poco a poco se desvanece cada vez que muere un juglar, generar opciones de difusión para que el autor y el juglar puedan expresar su arte con igualdad de oportunidades dentro de la programación radial y de otros medios de comunicación. De igual forma, es necesario impulsar, desde la pedagogía, todos los aspectos pertenecientes a los valores de la tradición oral, es decir, que en las escuelas los niños entren en contacto con su historia, con la habilidad para narrar la vida de sus ancestros y que, a la vez, también se pueda estimular el canto natural y la espontaneidad a través de una serie de talleres creativos.

Es pertinente fomentar la capacidad de los juglares de contar la vida cantando, de promover el estilo narrativo – poético y resaltar la importancia de la tradición de los cantos populares y su conexión indisoluble con la realidad. De manera que como medida de salvaguardia es fundamental velar por que el canto popular sea un elemento netamente integrador, conectado a la realidad social, paisajística e histórica.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



| PERFIL DE INICIATIVA PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA "PES" | |
|---|--|
| DESCRIPCIÓN DE LA INICIATIVA: 1.- CREACIÓN DEL OBSERVATORIO DE LA MÚSICA CULTURA VALLENATA TRADICIONAL | |
| IDENTIFICACIÓN DEL PROBLEMA: Existen pocos registros de preservación de la tradición oral de la música Vallenata por no existir un ente que se encargue de la investigación y registro documental de esta expresión. | OBJETIVO DEL PROYECTO: Propiciar y gestionar la creación de un ente que se ocupe de la investigación, rescate y conservación de la tradición oral en forma permanente que registre la documentación audiovisual relacionada con la expresión tradicional de la música Vallenata, garantizando la asequibilidad, sin fines comerciales, por parte de los diferentes centros de estudio y de la comunidad en general, y que a su vez permita ofrecer y demandar programas de intercambios culturales. |
| POBLACIÓN OBJETIVO: Universidades, Colegios, Escuelas, Centros de Estudio, Bibliotecas, visitantes turistas, población estudiantil, profesionales, especialistas en la temática de la música Vallenata y comunidad en general. | METAS: <ul style="list-style-type: none"> - Formulación del proyecto para el Observatorio - Creación de un centro de documentación para la preservación, disfrute y análisis de los elementos materiales e inmateriales asociados al vallenato tradicional. - Gestionar el apoyo de los entes territoriales a los objetivos del proyecto. |
| ENTIDADES RELACIONADAS: Gobernación del Cesar, Gobernación de la Guajira, Gobernación del Magdalena, Alcaldía de Valledupar, Red de Universidades, Cámaras de Comercio, Clúster de la Cultura y la Música Vallenata. | |
| COSTO ESTIMADO: \$ 218.000.000.00 | |

| PERFIL DE INICIATIVA PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA "PES" | |
|--|--|
| DESCRIPCIÓN DE LA INICIATIVA: 2.- FORMULACIÓN DEL PROYECTO PARA LA IMPLEMENTACIÓN DE LA CÁTEDRA VALLENATA | |
| IDENTIFICACIÓN DEL PROBLEMA: Los jóvenes estudiantes de primaria y bachillerato, no tienen la oportunidad de recibir educación sobre la historia de "El Vallenato" y crecen desconociendo sus raíces y la importancia que significa preservar un patrimonio cultural. | OBJETIVO DEL PROYECTO: Diseñar los contenidos de la cátedra vallenata que se ofrecerá en los niveles de básica primaria y secundaria de los establecimientos de educación pública y privada, y fomentar la participación de los "Juglares en el aula" con el fin de crear espacios de reflexión sobre la identidad cultural de la música vallenata tradicional. |
| POBLACIÓN OBJETIVO: Jóvenes estudiantes de básica primaria y secundaria. | METAS: <ul style="list-style-type: none"> - Redacción de los contenidos del texto - Diseño del material pedagógico - Gestión para la adopción voluntaria de la Cátedra. |
| ENTIDADES RELACIONADAS: Ministerio de Educación, entes territoriales de la Región Vallenata y el Clúster de la Cultura y la Música Vallenata. | |
| COSTO ESTIMADO \$ 100.000.000.00 | |



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



| PERFIL DE INICIATIVA PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA "PES" | |
|---|--|
| DESCRIPCIÓN DE LA INICIATIVA: 3.- FORTALECIMIENTO DE LOS CONOCIMIENTOS EN LAS ESCUELAS DEL VALLENATO TRADICIONAL | |
| IDENTIFICACIÓN DEL PROBLEMA: Actualmente no existen espacios en donde se enseñe un conocimiento profundo que vaya más allá de solo interpretar los instrumentos. Surge la necesidad de crear una oferta integral en la enseñanza de la música vallenata ligada a la tradición. | OBJETIVO DEL PROYECTO: Mejorar, entre los estudiantes de música vallenata, los niveles de conocimiento, apreciación y valoración de la historia y la tradición del vallenato en aras de una mayor apreciación de la música tradicional y sus componentes fundamentales. |
| POBLACIÓN OBJETIVO: Las escuelas y espacios de enseñanza musical Creadas y por crear. | METAS: Alcanzar una aproximación con la totalidad de las escuelas de música vallenata existentes en la Región Vallenata. Generar conciencia entre los jóvenes aprendices de música, de la importancia de mantener vivas las tradiciones del vallenato. |
| ENTIDADES RELACIONADAS: Ministerio De Cultura, Ministerio De Educación, Universidad Popular Del Cesar, cámara de comercio, Alcaldía de Valledupar, Gobernación del Cesar y el Clúster de la Cultura y la Música Vallenata. | |
| | COSTO ESTIMADO \$ 110.000.000.00 |

| PERFIL DE INICIATIVA PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA "PES" | |
|---|---|
| DESCRIPCIÓN DE LA INICIATIVA: 4.- PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN Y MEMORIA DEL VALLENATO TRADICIONAL | |
| IDENTIFICACIÓN DEL PROBLEMA: No existen iniciativas de investigación y preservación de la memoria del vallenato tradicional que garanticen una oportunidad de acceso a documentación pertinente. | OBJETIVO DEL PROYECTO: Establecer un programa itinerante a través de una unidad móvil conocida como "Placeres tengo", para la recuperación, compilación, preservación, divulgación y valoración de la memoria del vallenato tradicional, que sirva como vehículo para la apropiación comunitaria de la tradición musical regional, y el fortalecimiento del vallenato como factor cohesionador de la identidad cultural. |
| POBLACIÓN OBJETIVO: Investigadores y depositarios de la cultura vallenata tradicional, población estudiantil, profesionales y especialistas en la temática de la música Vallenata. | METAS: Adquisición y adecuación de una unidad móvil de investigación. Estudios investigativos sobre la cultura vallenata tradicional. Programa de memoria sobre los juglares, y espacios tradicionales de ocurrencia de la manifestación. |
| ENTIDADES RELACIONADAS: Ministerio De Cultura, Ministerio De Educación, Universidad Popular Del Cesar, Cámara de Comercio, Alcaldía de Valledupar, Gobernación del Cesar y el Clúster de la Cultura y la Música Vallenata. | |
| | COSTO ESTIMADO: \$ 468'666.000 |



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



9.3.- Medidas de fomento y mejoramiento de la promoción, la difusión y la sostenibilidad de la música vallenata tradicional

Actualmente no hay una difusión adecuada de los elementos culturales constitutivos de la música vallenata tradicional. De esta manera surge la necesidad de interlocutar con los diferentes medios de comunicación para que se puedan establecer ciertas pautas que ayuden a la promoción de la música vallenata en un modo pedagógico, promoviendo las diferentes expresiones de la música vallenata tradicional para dar trascendencia a su sentido en la identidad cultural regional.

Proteger los cantos sociales y a sus autores, facilitándoles una caja de resonancia mediática y una cadena de visualización, es una labor importante para el Plan Especial de Salvaguardia. Se busca favorecer el desarrollo sostenible de los compositores e intérpretes que no sólo canten las temáticas de moda, sino que también reflejen el sentir de los pueblos ante todas las formas de injusticia y violencia.

| PERFIL DE INICIATIVA PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA "PES" | |
|--|---|
| DESCRIPCIÓN DE LA INICIATIVA: 1.- FOMENTO DE LA DIFUSIÓN DEL VALLENATO TRADICIONAL EN EL ESPACIO ELECTROMAGNÉTICO DE LA NACIÓN. | |
| IDENTIFICACIÓN DEL PROBLEMA: Ausencia, a nivel nacional e internacional, de programas que propicien la difusión y promoción del Vallenato tradicional. | OBJETIVO DEL PROYECTO: Generara alianzas con los medios del espectro electromagnético de la Nación, tales como las Emisoras Comunitarias, la Radio Nacional y de la Policía, así como los Canales Regionales de Televisión, para fomentar la difusión, promoción y pedagogía del vallenato tradicional como un elemento básico de la identidad cultural regional y nacional. |
| POBLACIÓN OBJETIVO: Radioescuchas y televidentes del nivel nacional. | METAS: Alianzas entre emisoras comunitarias y canales regionales para la difusión del PES y del Vallenato tradicional en horarios de alta audiencia. Elaboración y/o asesoría de los contenidos de los programas de difusión del vallenato tradicional en los que se resalte sus valores históricos y socioculturales. Promoción de la salvaguardia del patrimonio inmaterial de la región vallenata, enfocado en el vallenato tradicional. |
| ENTIDADES RELACIONADAS: Ministerio de Comunicaciones, Ministerio de Cultura, Policía Nacional, Inravisión, Canales Regionales de TV y todos los miembros activos del Clúster de la Cultura y la Música Vallenata. | |
| | COSTO ESTIMADO: \$ 210'000.000.00 |



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



| PERFIL DE INICIATIVA PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA "PES" | |
|--|---|
| DESCRIPCIÓN DE LA INICIATIVA: 2.- FORMACIÓN EN GESTIÓN, PRODUCCIÓN Y MARCO LEGAL PARA EMPRENDIMIENTOS Y TURISMO CULTURAL. | |
| IDENTIFICACIÓN DEL PROBLEMA: Actualmente en la región ValLENATA no hay suficiente apoyo para la gestión, el emprendimiento empresarial cultural y el desarrollo de proyectos de turismo cultural relacionado con la música valLENATA tradicional. | OBJETIVO DEL PROYECTO: Generar procesos de gestión empresarial que contribuyan al desarrollo de proyectos de emprendimiento cultural que vincule a la comunidad y a los cultores del valLENATO tradicional, y que conviertan a la región del valLENATO tradicional en un destino turístico del país ligado a esta manifestación. |
| POBLACIÓN OBJETIVO: emprendedores de los lugares más representativos de la región ValLENATA dedicados a la oferta de servicios turístico culturales | METAS: Implementación de 6 talleres de emprendimiento empresarial cultural. Cobertura de los 42 municipios de la región valLENATA para la identificación de emprendimientos culturales. Al menos 12 emprendimientos formulados a modo de proyectos |
| ENTIDADES RELACIONADAS: Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, Ministerio de la Cultura, ONGs, entes territoriales y Clúster de la Cultura y la Música ValLENATA. | |
| COSTO ESTIMADO | |
| Socializaciones y Talleres: \$ 130'000.000.00 | |

| PERFIL DE INICIATIVA PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA "PES" | |
|--|---|
| DESCRIPCIÓN DE LA INICIATIVA: 3.- INCLUSIÓN DE MERCADOS CULTURALES DE LA REGIÓN VALLENATA EN EL CIRCUITO NACIONAL DE MINCULTURA | |
| IDENTIFICACIÓN DEL PROBLEMA: Escasos eventos de orden turístico cultural, de asistencia masiva, con elementos de carácter promocional orientados al posicionamiento nacional e internacional de la región como epicentro de la cultura valLENATA. | OBJETIVO DEL PROYECTO: Realizar anualmente opciones de Mercados Culturales centrados en el ValLENATO tradicional como eventos regionales masivos turístico culturales, con el fin de permitir la promoción de las diferentes expresiones del valLENATO en todas sus manifestaciones. |
| POBLACION OBJETIVO: Actores y gestores culturales, entidades de apoyo, empresarios de los sectores artístico, cultural y turístico, del orden nacional e internacional. | METAS: Organizar seis (6) componentes: Vitrina Promocional, Rueda de Negocios, Muestra Comercial, Ciclo Académico, Encuentro Regional Indígena y un Congreso de Gestión Cultural. Presencia de un mínimo de veinte (20) empresarios nacionales de la cultura y un mínimo de cinco (5) empresarios internacionales. |
| ENTIDADES RELACIONADAS: Ministerio de Cultura, Ministerio de Comercio Industria y Turismo, | |
| COSTO ESTIMADO: | |
| \$ 500.000.000 | |



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



| PERFIL DE INICIATIVA PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA "PES" | | |
|--|--|---|
| DESCRIPCIÓN DE LA INICIATIVA: 4.- FORMULACIÓN DEL PLAN DE DESARROLLO TURÍSTICO-CULTURAL DE "EL VALLENATO TRADICIONAL" | | |
| IDENTIFICACIÓN DEL PROBLEMA: Gran parte de los turistas que visitan la región Vallenata no encuentran plenamente identificados los ambientes relacionados con la historia de la música Vallenata debido a que no hay una infraestructura adecuada para la prestación de servicios turístico culturales. | OBJETIVO DEL PROYECTO: Identificación de sitios de consideración patrimonial, relacionados con la música vallenata de modo que se pueda elaborar una cartografía del vallenato tradicional y hacer la gestión necesaria ante las instituciones competentes pertinentes para la financiación del proceso de recuperación y adecuación de los sitios. | |
| POBLACIÓN OBJETIVO: Turistas y visitantes en general. Oferentes y demandantes de servicios turístico culturales. | METAS: Documento Final con la definición de la Ruta del Acordeón con inicio en Riohacha y destino en Valledupar. La Recuperación de la tumba de Francisco el Hombre y su entorno y la construcción de paradores turísticos en los principales poblaciones del centro y sur de la Guajira. | |
| ENTIDADES RELACIONADAS: Gobernación de la Guajira, Alcaldía de Riohacha, Cámara de Comercio de Riohacha, Fundación Cultural Guajira y Clúster de la Cultura y la Música Vallenata. | | |
| | | COSTO ESTIMADO: \$ 130.000.000 |

| PERFIL DE INICIATIVA PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA "PES" | | |
|---|---|--|
| DESCRIPCIÓN DE LA INICIATIVA: 5.- PLATAFORMA VIRTUAL SOBRE "EL VALLENATO TRADICIONAL" | | |
| IDENTIFICACIÓN DEL PROBLEMA: No se cuenta con una plataforma web permanente manejada por los mismos depositarios de la cultura tradicional. | OBJETIVO DEL PROYECTO: Tener un lugar en el espacio cibernético, específico sobre el vallenato tradicional que permita la interacción virtual entre actores, gestores y público en general, para la difusión y circulación virtual de servicios y productos turístico-culturales tradicionales y el conocimiento de la identidad cultural vallenata ante el mundo. | |
| POBLACIÓN OBJETIVO: Actores, gestores, unidades de cultura, urbanos y rurales, depositarios de la tradición, y festivales de toda la Región Vallenata. | METAS: Diseño y construcción de plataforma web interactiva robusta y suficiente para el intercambio y carga de videos, fotografías y documentación, así como de programas y herramientas para el fortalecimiento de industrias culturales. | |
| ENTIDADES RELACIONADAS: Gobernaciones del Cesar, Guajira y Magdalena y Clúster de la Cultura y la Música Vallenata | | |
| | | COSTO ESTIMADO: \$ 140'000.000.00 |



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



| PERFIL DE INICIATIVA PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA "PES" | | |
|--|--|---|
| DESCRIPCIÓN DE LA INICIATIVA: 6.- ALIANZA CON LOS LABORATORIOS SOCIALES DE CULTURA Y EMPRENDIMIENTO - LASO, DEL MINISTERIO DE CULTURA | | |
| IDENTIFICACION DEL PROBLEMA: No hay una oferta suficiente ni cobertura para el logro de los objetivos LASO, en la Región Caribe, que actualmente solamente se orientan al fortalecimiento del sector musical. | OBJETIVO DEL PROYECTO: Propiciar un convenio de cooperación interinstitucional con el Ministerio de Cultura para operar y/o coordinar los Laboratorios Sociales de Cultura y Emprendimiento "LASO" de la Región Caribe en todas las expresiones culturales, a partir de los Centros de Producción Musical | |
| POBLACION OBJETIVO: Actores y gestores culturales, músicos, compositores e intérpretes, docentes e investigadores. | METAS: Formar anualmente cincuenta (50) nuevos formadores de los procesos creativos de las industrias culturales. | |
| ENTIDADES RELACIONADAS: Red de Universidades, Ministerio de Educación, Ministerio de la Cultura, ONGs, entes territoriales, SENA y Clúster de la Cultura y la Música ValLENATA. | | |
| | | COSTO ESTIMADO: \$ 336.866.000 |

| PERFIL DE INICIATIVA PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA "PES" | | |
|---|--|---|
| DESCRIPCIÓN DE LA INICIATIVA: 7.-VALLENATO AL PARQUE | | |
| IDENTIFICACIÓN DEL PROBLEMA: Existen pocos espacios de promoción y difusión de productos culturales relacionados con el vallenato tradicional. | OBJETIVO DEL PROYECTO: Posicionar varios eventos en las diferentes capitales de la Región ValLENATA orientados a la promoción y difusión de productos culturales de expresión tradicional, en fechas diferentes a las de eventos ya posicionados. | |
| POBLACIÓN OBJETIVO: Agrupaciones musicales de vallenato tradicional. Mercado nacional e internacional de la música. | METAS: Desarrollo de cuatro eventos "Vallenato al Parque" en Valledupar, Riohacha, Santa Marta y Montería. Participación mínima de 30 nuevos conjuntos de vallenato tradicional por cada evento. | |
| MIEMBROS DEL EQUIPO: Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, Ministerio de la Cultura, ONGs, entes territoriales y Clúster de la Cultura y la Música ValLENATA. | | |
| | | COSTO ESTIMADO: \$ 290'000.000 |



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



9.4.- Cronograma implementación del PES a 10 años

| LÍNEAS ESTRATÉGICAS | PROYECTOS Y ACCIONES | 1 | 3 | 5 | VALOR ESTIMADO |
|---|--|---|---|---|----------------|
| Gestionar la viabilidad y fijar criterios organizativos, institucionales y normativos | <i>Red de Festivales vallenatos para estandarizar políticas y procesos</i> | | | | \$ 80'000.000 |
| Fomentar la transmisión de conocimientos: formación, investigación y memoria | <i>Creación del Observatorio de la Música y cultura vallenata tradicional</i> | | | | 218'000.000 |
| | <i>Formulación del proyecto para la implementación de la cátedra vallenata</i> | | | | 100.000.000 |
| | <i>Fortalecimiento del conocimiento en las escuelas sobre la música vallenata tradicional</i> | | | | 110.000.000 |
| | <i>Programa de investigación y memoria la música vallenata tradicional</i> | | | | 468.000.000 |
| Fomentar y mejorar la promoción, la difusión y la sostenibilidad de la música vallenata tradicional | <i>Fomento de la difusión del vallenato tradicional en el espacio electromagnético de la nación.</i> | | | | 210'000.000 |
| | <i>Formación en gestión, producción y marco legal para emprendimientos y turismo cultural.</i> | | | | 130'000.000 |
| | <i>Inclusión de mercados culturales de la región vallenata en el circuito nacional de Mincultura</i> | | | | 488.000.000 |
| | <i>Formulación del plan de desarrollo turístico-cultural de la música vallenata tradicional</i> | | | | 130.000.000 |
| | <i>Plataforma virtual sobre la música vallenata tradicional</i> | | | | 140'000.000 |
| | <i>Alianza con los laboratorios sociales de cultura y emprendimiento - laso, del ministerio de cultura</i> | | | | 336.000.000 |
| | <i>Vallenato al parque</i> | | | | 290'000.000 |

Total: \$2.700.000.000



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



10.- FINANCIAMIENTO

La pertinencia del Plan Especial de Salvaguardia del vallenato tradicional como elemento clave de la identidad cultural de la región, y las propuestas de salvaguardia que de allí se desprenden, requieren del apoyo de las entidades territoriales, el Estado nacional, universidades, centros de investigación y el sector privado. Con esto en mente, se proponen trece (12) iniciativas presentadas con una inversión proyectada de 2.700 millones de pesos para ejecutarse e 5 años.

Las principales fuentes para la financiación de estas iniciativas son:

- Los recursos provenientes del impuesto al consumo de telefonía móvil, reglamentado por el Decreto 4934 de 2009, y que para este caso cubija los departamentos de Cesar, Guajira y Magdalena con la posibilidad de extenderlo a los departamentos de Bolívar, Sucre y Córdoba.
- Aportes de las empresas privadas, a través de las políticas de responsabilidad empresarial y de los mecanismos de deducción tributaria consagrados en la Ley 1185 de 2008 y el Decreto 2941 de 2009.
- Recursos provenientes del Ministerio de Cultura a través del Programa nacional de concertación cultural.
- Recursos provenientes del Plan de Salvaguardia de la música vallenata tradicional en los planes de desarrollo de los municipios inclusión identificados en el presente PES como detentores de la manifestación.
- Cooperación internacional a medida que se vayan fortaleciendo las capacidades de gestión teniendo en cuenta el reconocimiento y aceptación que tiene la manifestación a nivel internacional.

El Comité de Seguimiento deberá velar por el claro manejo de los recursos, y la armonía y pertinencia de los proyectos para el cumplimiento de los objetivos de salvaguardia de la manifestación.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



10.1- Matriz de Cofinanciación

Es necesario tener en cuenta el apoyo de las diferentes entidades y también de la empresa privada, debido a que su colaboración es fundamental en la realización del Plan Especial de Salvaguardia. Para la ejecución del PES, se cuenta con fuentes de recursos de obligatoriedad legal provenientes del 4% adicional al impuesto al consumo de la telefonía celular, los cuales deben ser tramitados por los Entes Territoriales de la Región vallenata, según las disposiciones del Decreto 4934 de 2009. De igual forma se solicitará a la OCAD regional recursos de regalías se buscarán aportes eventuales de empresas privadas, para lo cual se ha pensado en la implementación de una estrategia que admita su vínculo activo con las iniciativas de protección de la manifestación, además del acceso a privilegio de impuestos que se puedan obtener apoyando los ejercicios del proceso. De la misma manera se espera la inclusión de estas iniciativas en los Planes de Desarrollo Municipal y Departamental, así como del acceso a recursos del presupuesto nacional a través del Ministerio de Cultura.

MATRIZ DE COFINANCIACIÓN PLAN ESPECIAL DE SALVAGUARDIA "PES"

| ENTIDAD | APORTE | % |
|---------------------------------------|----------------------------|---------------|
| RECUROS DE REGALIAS OCAD REGIONAL | \$ 1.215.000.000.00 | 45 |
| RECURSOS 4% IVA TELEFONÍA CELULAR | \$ 783.000.000.00 | 29 |
| ENTES TERRITORIALES REGIÓN VALLENATA | \$ 432.000.000.00 | 16 |
| MINISTERIO DE CULTURA | \$ 270.000.000.00 | 10 |
| TOTAL MATRIZ DE COFINANCIACIÓN | \$ 2.700.000.000.00 | 100.00 |



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



10.2.- EVALUACIÓN, CONTROL Y SEGUIMIENTO AL PES

Gracias al trabajo que lideró durante tres años de elaboración del PES, el Clúster de la cultura y la música vallenata fue designado como la entidad gestora del PES, quien cumplirá la labor de movilizar la realización de las iniciativas identificadas y priorizadas, y a su vez tendrá la opción de ser el ejecutor de algunas de las acciones propuestas orientadas a la protección de la manifestación.

Las medidas de seguimiento, control y evaluación del PES de la música vallenata tradicional estarán a cargo del Comité de Seguimiento elegido en las reuniones de octubre de 2012 en Fonseca (La Guajira), con representantes de los tres departamentos. Para el cumplimiento de este objetivo el Comité realizará reuniones periódicas con el fin de evaluar el estado del proceso y hacer las recomendaciones pertinentes para la correcta orientación de las acciones del PES.

El Comité deberá construir indicadores de cumplimiento basados en cada una de las variables que componen las iniciativas con el fin de responder por la ejecución y proyección del Plan Especial de Salvaguardia para la música vallenata tradicional del Caribe colombiano.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA Lolita, “El Vallenato: Patrimonio Inmaterial de la Humanidad”, <http://eldiariovallenato.blogspot.com>. Octubre 17 de 2011.

AMAYA, María Bernarda. *Género, dependencia y discriminación en el discurso de la Canción Vallenata*, Valledupar, Unicesar, 2010.

ARAUJONOGUERA, Consuelo. *Vallenatología: orígenes y fundamento de la música Vallenata*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1973.

ARIZA DAZA, Oscar Andrés. “Las canciones Vallenatas como sistema de interpretación del mundo”, revista ÍTACA. Volumen 4 (2005).

_____. *La Transgresión del Silencio, Aproximaciones a La Poética Musical de Hernando Marín*, Ediciones Unicesar, 2004.

_____. *Narratología del Vallenato*, Valledupar, Ediciones Unicesar. 2009.

BERMÚDEZ, Egberto. “¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica” en Ensayos, Historia y Teoría del Arte, Vol. IX, N° 9, 2004.

CATAÑO BRACHO, Juan. *El canto vallenato arte y comunicación*, Valledupar, 2007.

CONDE CALDERÓN, Jorge. *Espacio Sociedad y Conflictos. Provincia de Cartagena. 1595 – 1740*, Barranquilla, Universidad del Atlántico, 1998.

CORREA ESCOBAR, María Victoria, “¿Existen juglares contemporáneos? De Francisco Moscote a Vicente Munive”, blog parranda vallenata.com, 2008.

DE FRIEDEMANN, Nina S. de. “El Negro y su Contribución a la Cultura Colombiana”, Revista Divulgaciones Etnológicas, Segunda Época, N° 1. 1980. Universidad del Atlántico.

_____. “Rutas del Carnaval en el Caribe”, en Cuadernos de Literatura. Vol. IV. Número 7 – 8, enero – diciembre de 1.988.

DUQUE MEJÍA, Jaime, *Los pasos perdidos de Francisco El Hombre*, Valledupar, Cámara de Comercio, 2001.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



ESCALANTE, Aquiles. *El Negro en Colombia*, Universidad de Colombia, Facultad de Sociología, Bogotá N° 18. 1968.

ESCAMILLA MORALES, julio, et. al. *La canción Vallenata como acto discursivo* Barranquilla, Universidad del Atlántico, 2005.

FELICIANO, Héctor (editor). *Gabo periodista. Antología de textos periodísticos de Gabriel García Márquez*, Colombia, Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2012.

GARCIA MÁRQUEZ, Gabriel, *Obra Periodística*, Santafé de Bogotá, Editorial Norma, 1997.

GILARD, Jacques (prólogo y recopilación). *Gabriel García, Márquez: obra periodística. Textos costeños*, Vol. 1, Barcelona, Mondadori, 1999.

GONZÁLEZ Héctor. *Vallenato tradición y comercio*, Cali, Universidad del Valle, 2007.

GOSSAIN, Juan y SAMPER, “El Mester de juglaría”, Discurso al tomar posesión como miembros de la Academia Colombiana de la Lengua, Revista Festival de la Leyenda Vallenata. 2005.

GUTIÉRREZ HINOJOSA, Tomas Darío. *Cultura vallenata: orígenes, teorías y pruebas*, Bogotá, Plaza & Janés Editores, 1992.

IBAÑEZ, Ana María y MOYA, Andrés. ¿Cómo el desplazamiento deteriora el bienestar de los hogares desplazados? [http://economía.uniandes.edu.co/documento cede 2006-26.htm](http://economía.uniandes.edu.co/documento%20cede%202006-26.htm). [http://economía.uniandes.edu.co/documento cede 2006-26.htm](http://economía.uniandes.edu.co/documento%20cede%202006-26.htm).

LLERENA VILLALOBOS, Rito. *Memoria cultural en el vallenato*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1985.

MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: una vida*, México, Debate, 2009.

MEDINA SIERRA, Abel, “El vallenato: ¿música folclórica o popular tradicional?”, en <http://portalvallenato.net/2011/05/08/el-vallenato-¿musica-folclorica-o-popular-tradicional/>, 8 de mayo del 2011.

_____, *El vallenato: constante espiritual de un pueblo*, Riohacha, Fondo Mixto Para la Promoción de la Cultura y de las Artes 2002.



**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

**CLUSTER DE
LA CULTURA
Y LA MÚSICA
VALLENATA**



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

OÑATE MARTINEZ, Julio. *El ABC del vallenato*, Bogotá, Taurus, 2005.

PACHECO ANILLO, Adolfo, "Vallenato sabanero", en *Respirando el Caribe. Memorias de la Cátedra del Caribe Colombiano*, Vol. I, Observatorio del Caribe Colombiano, 2001.

PALMA BARAHONA Elkin, *El vallenato en el ser latinoamericano*, duvangraphic@hotmail.com, copyright, 2010.

POSADA Consuelo, *Cantos al Ganado y Otros Versos Con Animales en la Oralidad de isla Colombiana de Mompox. Los cantos de Vaquería*, Universidad de Antioquia. Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso, La Habana Cuba. 2008.

POSADA, consuelo, "La décima cantada en el Caribe y la fuerza de los procesos de identidad". Medellín, Universidad de Antioquia, 2008.

POSADA, Consuelo. *Canción Vallenata y tradición oral*, Universidad de Antioquia, Departamento de Publicaciones, Medellín, 1986.

QUIROZ OTERO, Ciro. *Vallenato, Hombre y canto*. Bogotá, ÍCARO, 1982.

RUIZ, Jorge Naín, "El Merengue", El Tiempo.com, blog Vallenateando, julio del 2006.

SALCEDO RAMOS, Alberto. *La Eterna Parranda. Crónicas 1977-2011*, Bogotá, Aguilar, 2011.

SANCHEZ CONTRERAS, Cesar, "Función social de la música Vallenata", Valledupar, Grupo de Investigación Guatapurí, 2006.

TRAPERO, Maximiano. "La poesía improvisada y cantada en España", en *La Palabra: Expresiones de la tradición oral*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, 2002, 95-120.

WADE, Peter. *Música raza y nación: música tropical en Colombia*, Bogotá, Vicepresidencia de la república de Colombia, 2002.