

Una mirada a la historia de la música *costeña* de acordeón

Juan Moreno Blanco
Universidad del Valle

Resumen

Se elabora una inspección-descripción histórica de la música vallenata en el Magdalena Grande, como ejemplo de la importancia que tiene para la auto-imagen de nuestra cultura el reconocimiento de las expresiones culturales populares y regionales.

Palabras clave

Vallenato
Magdalena Grande
Cultura popular
Cultura regional
Oralidad

En el mundo *global* de hoy, se ha vuelto frecuente encontrar en las tiendas especializadas de las ciudades *cosmópitas* músicas provenientes del mundo periférico. Se encuentran en estantes denominados « World Music » y entraron en los hábitos culturales de la civilización del consumo ; se les identifica por su « diferencia » con relación al centro de la modernidad histórica. Se les clasifica al tenor de un gusto sensible a lo « nuevo » que apareció en las sociedades de los países europeos y de América del Norte en las últimas décadas del siglo XX. Así, el fenómeno está lleno

Juan Moreno Blanco

de ambigüedades pues el criterio de diferente con relación a lo conocido dentro de la modernidad metropolinana da como resultado la reunión, en una misma estantería o en una misma categoría, de cosas que simplemente no son comparables. Un conocedor de la música latinoamericana, por ejemplo, se sorprenderá de encontrar, comprendidos por la categoría « salsa », discos de merengue dominicano. Pero, más allá del acto a-sincrónico de consumo en los países de las metrópolis, esta demanda puede proyectar su radio de influencia hacia los países de procedencia de esta música. Es gracias al éxito de la película *Buenavista Social Club* que la demanda del mercado produjo el regreso a la escena musical de Compay Segundo, uno de los miembros del antiguo dúo *Los Compadres*, y de sus contemporáneos, todos veteranos del *son cubano*, la música más conocida de Cuba. Si la demanda produjo este « regreso a la escena », se trata de una escena *global* que incluye a esta música en su propia economía interna de codificación donde no existe la dimensión diacrónica y podemos preguntarnos si esa recategorización, que paradójicamente torna de actualidad al son cubano después de que ha pasado la época dorada de la salsa, no es una forma de recubrimiento que conlleva una resignificación de este producto musical para los mismos latinoamericanos.

En el caso de la música y los músicos colombianos, podemos considerar el caso de Carlos Vives y *Totó la Momposina*. Quizá «la internacionalización» de la que ellos fueron agentes traiga consigo una resignificación que lleve a los colombianos a ver al vallenato, por ejemplo, con los ojos de la globalización, es decir, con ojos que han perdido conciencia de la larga duración histórica de la que esa música es el resultado.

Vives logró darle «otro rostro» a viejas cumbias y viejos vallenatos para ofrecerlos al mercado internacional ; en él hacen aparición al lado de los instrumentos tradicionales la guitarra, el bajo, instrumentos electrónicos y, en verdad, una nueva riqueza rítmica y harmónica que no deja indiferente al bailador. Vives hace algo nuevo con lo viejo. En *Totó la Momposina*, quizá la primera artista colombiana a haber sacado allende las fronteras nacionales algunas de las músicas colombianas, podemos distinguir dos periodos. El primero caracteri-

zado por una preocupación por permanecer cerca de una autenticidad de los orígenes y el segundo, marcado por un deseo de ir más allá de la tradición y crear una nueva música basada en los ritmos colombianos. La vimos entonces en escenarios internacionales presentar una música que ella llamaba «una propuesta». Y oímos una música en que el ritmo de cumbia, música estrictamente colombiana, es forzado a parecerse al son cubano y, además, el tiple, instrumento de cuerda del altiplano colombiano, es puesto a sonar de tal forma que reemplace al tres, instrumento de cuerdas cubano. Es ahí cuando el bailarín advertido *no sabe sobre qué pie bailar* mientras que el público internacional encontrará eso *muy interesante*. De golpe, músicas como la cumbia y el vallenato, nacidas de un concurso de circunstancias específicas, según nos parece muy concretas y analizables, se convierten, en medio de todo ese vecindaje donde se mezclan intereses comerciales, exigencias efímeras de un público con poder de compra e ignorancia de la otredad, en «world music», «musique du monde», es decir, en música de ninguna o de cualquier parte. Con la ayuda de las leyes implacables de la mediatización, esa música vuelve a los colombianos cargada del prestigio de tener un público internacional, pero un poco separada de su ropaje propio. Los instrumentos, los versos, el ritmo y la historia social de la que ella es resultado son banalizados; poco a poco ella corre el riesgo de volverse también efímera para los colombianos. Y es ahí cuando las ganancias del mercado revelan ser directamente proporcionales a la pérdida de identidad.

Podemos interrogarnos con relación a las aristas que en esa música delatan aún sus orígenes. Habiendo perdido su ritmo de cumbia y puesta en un formato musical nuevo, ¿es que *La piragüa*, de José Barros, cantada por Carlos Vives, continúa a hablarnos todavía del río donde la frágil embarcación transporta a los descendientes de *los bogas*? Puede ser que el tipo de recepción actual de esa música conduzca a creer que se trata más bien de una invención salida de la inspiración de un autor cualquiera no ligado a una temporalidad o a una cultura particular. Puede ser que la nueva envoltura impida escuchar esos versos que hablan bien de una historia, de un colectivo social y de un universo imaginario.

Juan Moreno Blanco

Me contaron los abuelos que hace tiempo
Navegaba en el Cesar una piragüa
Que partía del Banco, viejo puerto,
A las playas de amor en Chimichagüa.

Capoteando el vendaval se estremecía,
Impasible desafiaba la tormenta
Y un ejército de estrellas la seguía
Tachonándola de luz y de leyenda.

[...]

Doce bogas con piel color majagua
Y con ellos el temible Pedro Albundia
Por la noche a los remos le arrancaban
Un melódico rugir de hermosa cumbia.

[...]

Doce sombras ahora viejas ya no reman,
Ya no cruje el maderamen en el agua,
Solo quedan los recuerdos en la arena,
Donde yace dormitando la piragua [...]

¡Qué elocuente armadura de sentido! Cuántas cosas que escapan sin duda al oído del público global que, situado en el vasto espacio, ha perdido la posibilidad de escucha para las historias que nacieron en un lugar. Toda una trama (que viene desde la colonia cuando aún había vendavales en los ríos, hasta el siglo XX en que «el progreso» de la modernidad los ha secado o contaminado, dejando clavado en la arena los restos de las señeras embarcaciones de antaño), está ahí para aquellos que tienen a bien dejarse alfabetizar por la oralidad. Los *bogas* no son ni amerindios ni esclavos negros sino seres cuya piel es del color de la materia vegetal con la que se hacen las hamacas, *la majagua* ; los descendientes del esclavo negro y del amerindio, sobrevivientes al holocausto de la Conquista y de la Colonización van *capoteando el vendaval* y con ellos el *Señor, temible*. Como *la piragüa*, la oralidad refleja luz y leyenda ; está *tachonada*, enriquecida, cargada de respiración y vida social. Pero hoy, esa palabra pronunciada en un lugar, a medida que se aleja de su nicho cultural y entra en el espacio, corre el riesgo de no decir nada al público que los críticos de la cultura dejaron caer en la ignorancia mediático-letrada.

Otras canciones cantadas en escenarios internacionales por el mismo Vives, tales como *La gota fría*, alejadas de las vestimentas propias del vallenato, logran un éxito que está en completo desfase con el contexto que les ha dado vida. Los universos de sentido y las coordenadas pragmáticas de donde viene *La gota fría* se vuelven oscuros y la canción no tiene más valor que por su inmanencia misma y por la imagen de su intérprete. Se vuelve difícil ligar esa canción con el mundo social de las *piquérias* de los cantantes de vallenato que servían de escena pública para crear y comunicar los nexos sobre los cuales la memoria encontraba sus referencias y formas canónicas. La rapidez con la cual los mecanismos autónomos de la modernidad instalan la red que servirá de plataforma a una mercancía, apenas parecida a la rapidez con la cual un nuevo dispositivo la volverá caduca, además de servir a la venta de un producto opera también como una cortina que esconde el fondo histórico de una música. A ese paso, probablemente un día el vallenato no será sino una música hecha para responder a la demanda urbana e internacional y, como es el caso de la salsa, ya no tendremos más que *vallenatos light* y baladas reformateadas con ritmo de vallenato... y se olvidará que un día el vallenato tuvo una historia.

La música *costeña* de acordeón, más conocida con el nombre de *vallenato*, tiene en efecto una historia que es importante recordar para eludir la banalidad y el valor efímero que la está cubriendo en la civilización del consumo. Este ejercicio de explicitación de la historicidad de una expresión cultural regional permite hacer visible duraciones y temporalidades que no tienen a la modernidad y sus aparatos codificadores como sus referencias principales. Queremos mostrar que, sólo a condición de construir nuestros propios objetos de conocimiento, nuestra crítica cultural puede ofrecer resistencia a la tendencia homogenizadora de la globalización.

Esta música nació a comienzos del siglo XX, en el seno de una sociedad campesina fruto del mestizaje en el Magdalena Grande¹ entre tres grupos étnicos : amerindios, negros y blancos. Ahí, los hombres recorren los grandes espacios a lomo de burro o a pie; en el río Magdalena, aparte de los grandes barcos a vapor del comercio o del transpor-

¹ Antigua región conformada por los departamentos actuales de Magdalena, Cesar y Guajira.

Juan Moreno Blanco

te de turistas, las canoas continúan siendo el medio más utilizado para la navegación. No hay grandes ciudades en la Costa profunda; Santa Marta está lejos y Barranquilla aún no se ha convertido en el gran puerto y el gran centro urbano que la hará la ciudad más importante del litoral. La ruralidad es el denominador común de este universo y el campesino porta en él la herencia cultural recibida del pasado de la colonización. Bien se trata de los lugares en que la *boga* y las *haciendas* sostuvieron el grueso de la economía en la época colonial ; ahí la gran mayoría de la población es descendiente de los que desde siempre estaban para servir de mano de obra: los esclavos negros y los amerindios. Se trata de gente que no ha tenido un gran contacto con la modernidad ni con los centros urbanos, es decir, gente que pertenece a una cultura mantenida a través de las generaciones por la oralidad. En la semblanza que Alberto Salcedo Ramos hace de Emiliano Zuleta Baquero se puede ver la descripción del universo social y cultural que ha arrullado la infancia de los artistas del vallenato:

[...] En esta pequeña aldea de la Guajira [La Jagua del Pilar] nació Zuleta el 11 de enero de 1912.

La primera carretera que hubo en la Jagua del Pilar fue construida a finales de los años cincuenta. En aquel tiempo nadie había visto por allí un periódico ni escuchado un programa de radio. No había escuelas ni hospitales. Las noticias de la vida y de la muerte andaban a lomo de burro.

Interpretar los caprichos del clima en medio de semejante aislamiento no era poca cosa. De eso dependía el prestigio y la estabilidad económica de los hombres de bien. Todavía hoy el viejo Mile [Sobrenombre de Zuleta] se ufana de su habilidad para anticipar con precisión si lo que anuncian las nubes es una lluvia o una sequía.

El campo en el que Zuleta creció como un muchacho silvestre de pie en el suelo era una despensa universal que lo abastecía de todo lo que necesitaba. En el principio fueron remedios : las raíces de las plantas servían, según el caso, contra la insolación o como analgésico. Con la cortesa del paico, un árbol ordinario que abunda en la región, se creaba el jarabe conocido como «Carlos Santos», que lo mismo se recetaba para matar los parásitos que para aliviar un dolor de muelas. Las matas tenían nombre de acuerdo con las enfermedades para las cuales se utilizaban : había «Calentura de vieja» y «Languidez de

muchacho», «Sofoco de señorita» y «Comezón de abandonado». En el campo estaban, en fin, los medicamentos para todos los malestares del mundo, y el que se moría era porque le tocaba, de la misma manera en que se muere la gente en los hospitales.

—Los hombres vivían felices y se morían viejos— dice el maestro.

La choza donde nació y se crió Zuleta fue construida con paja y bahareque a mediados del siglo XIX. El piso era de tierra y la segunda planta, donde dormían todos, era un zarzo de varas de bambú protegido con esteras de junco.

[...]

—Fue una infancia feliz y se lo digo con toda la boca— afirma Zuleta, nostálgico—. No teníamos nada pero al mismo tiempo lo teníamos todo. Teníamos el agua, la leña y la verdura. Sembrábamos caña de azúcar para hacer panela y endulzar con ella todo lo que hubiera que endulzar. La carne era gratis, porque cazábamos palomas, perdices, saínos y conejos. Lo único que había que comprar era el sebo de la res y la sal. El resto estaba en la casa, oyó, hasta el fuego.” (Salcedo, 2002: 29)

Francisco «Pacho» Rada, cantor, compositor y acordeonero desde 1911 hasta el año de su muerte, 2003, dibuja en la película *Sur la route des accordéons* un retrato de la música campesina de comienzos del siglo XX, antes de la llegada del acordeón a Colombia:

[...] entonces cuando vinieron los acordeones uno aprendió a tocar la música. La música que había, que se tocaba, era chandé y esas cosas... baile negro. Eso era la música indígena. Ellos tenían sus tambó y ahí cogían un poco e palos, se formaba una bulla con los palos y a cantá... y a bailá brincao. Eso era sin acordeón, eso era con la boca y cantao y con las palmas [cominza a producir un ritmo con las palmas de las manos] : volá, volá, volá pajarito ... Volá, volá, volá pajarito, y comenzaban a cantá y a tocá palmas ... y el tambor [hace como si tocara el tambor con las manos] Tim, ti, rin, tim, tim ... Eso era la música que había antes de haber venido los acordeones.

Eso se estaba administrando la música, no es verdá. Uno metiendo ron, tocando el acordeón; el otro también metía ron y el otro también metía ron. Tocábamos el acordeón y a cualquiera se le venía una musiquita y la tocaba y eso se fue entonces llenando como cuando usted está llenando una botella de manteca con otra ; un poquito así y así... hasta cuando se fue dando el merengue, paseo y [incomprensible], pero eso no lo había antes” (Lemoine, 1995).

La historia del nacimiento de la música costeña de acordeón se une con la experiencia de vida de la gente entre los siglos XIX y XX. En las haciendas los hombres ocupados del ganado pasan el tiempo muerto cantando a capela los *cantos de vaquería*. Como lo declara «Pacho» Rada, antes de la llegada del acordeón a la región no había sino música amerindias. Según estudios del folklor local había en efecto danzas como *la chimila*, *la malla* y *el currulao* y músicas bailables como *la cumbia* y *el chandé* (de la que hace mención «Pacho» Rada). A imagen de las leyendas-relato extendidas en la región en torno al río Magdalena, esas creaciones folklóricas son expresiones a través de las cuales el campesino guarda y transmite la memoria social y sus maneras de percibir el mundo². Esos rasgos culturales se extienden en toda la región que va, por el Oeste, desde el río Magdalena hasta, por el Este, la Sierra Nevada de Santa Marta (dejamos de lado la historia de la cumbia que, en contraste, aparentemente, no tuvo influencia de los *cantos de vaquería* como tampoco integró el acordeón).

Podemos pensar que la danza *la chimila* es la más antigua de las expresiones mencionadas pues «hoy sólo se escenifica en eventos folclóricos por grupos de proyección de universidades y de colegios, y no como una forma de diversión colectiva» (Sinning, 2002 : 315). Según las descripciones que de ella se hacen, la música para esa danza y los instrumentos empleados permiten hacerse una idea de la larga duración de una civilización material que pasó de los amerindios a los campesinos; instrumentos como la *gaita*, las *maracas* y la *guacharaca* de la danza *la chimila* provenientes de los amerindios están en efecto presentes en muchas músicas del Caribe. En cuanto al papel de la voz, la música llamada *chandé* y los cantos de *vaquerías* tienen de común el hecho de basarse en zócalo de una voz: «...es fundamental [en el *chandé*] la participación de un cantador o cantadora, que es compositor de los versos que se entonan, mientras que los otros integrantes del grupo folclórico musical contestan con un estribillo que identifica el

² Rito Llenera Villalobos se refiere a esas representaciones colectivas como “*abrevadero semántico de la ideología “provinciana”*” (Llenera, 1985 : 42) o “*acrisolamiento mental de la experiencia pasada y su proyección dinámica hacia el futuro*” y también “*acervo mental*” (Ibid. : 23)

canto» (Ibid. : 287). De su lado, Ciro Quiroz Otero confirma la importancia del cantor-compositor en los cantos de *vaquería*:

Cantares, en los que importaba el carácter narrativo antes que la voz del cantor, nacían con el amanecer cuando se iniciaban las labores del ordeño o por la tarde cuando debían ser trasladados los terneros a sus bebederos. Mañanas y tardes iguales que imponían la monotonía como motivo para el canto. Pero nunca monótonos los cantos nacidos de la especial movilidad en el oficio de la vaquería, que va enriqueciendo las percepciones con su desplazamiento territorial y los hace alegres, variados y ricos.

Algunos de ellos, antiguos y anónimos, fueron parte de extensas tonadas de vaquería que encontramos incorporados hoy en paseos, merengues y sones vallenatos, con supuestos autores que no han hecho sino variarlos ligeramente. El bello paseo “Calláte corazón”, cuya autoría se disputan Tobías Enrique Pumarejo y el cienaguero Aquiles Lanao, tiene origen en versos que aparecen en trozos de antiguos cantos de guías y correccaminos inspirados, cuyos textos originales y sin nombre dicen:

Una pena y otra pena

Son dos penas para mí,
Ayer penaba por verte
Hoy peno porque te vi.

Morenita si no me quieres
No se lo digas a nadie
Ponte la mano en el pecho
Dile al corazón que calle.

Ayer pasé por tu casa
Y tú no me viste pasar,
Si mañana ya no paso
No te pongas a llorar.

Juan Moreno Blanco

Los cantos de vaqueros son hoy filones casi extinguidos, pero su carácter de cantera de la música vallenata es indiscutible (Quiroz Otero, 1983: 48).

A fines del siglo XIX todo un conjunto de creaciones de la tradición verbal oral, acompañado de instrumentos provenientes de las culturas amerindias y de la tradición aportadas por los esclavos negros, sirvió para conservar una memoria. El arte de *la gente* en el Magdalena Grande no era entonces una práctica que demandara el dominio de una técnica y una sofisticación que diferenciara a una elite de artistas de un público sino una práctica socialmente horizontal y accesible a todos y cada uno. Por lo demás, Consuelo Araujo y Quiroz Otero sostienen que la música *costeña* de acordeón era mirada con desprecio por las elites de las ciudades de la región:

[...] como testimonio vergonzante de la subestimación que los representantes de la ‘sociedad’ vallenata tenían al único valor auténtico y grande de nuestra cultura como lo es la música, ahí está aún, porque todavía nadie se ha decidido a hacerlos modificar, los célebres estatutos del Club Valledupar S.A., que en la página 68, artículo 62, dice textualmente : “Queda terminantemente prohibido llevar a los salones del club música de acordeón, guitarras o parrandas parecidas, etc. (Consuelo AraujoNoguera, Vallenatología, citada por Llenera, 1985: 39).

Durante décadas, el desprecio por el campesino o provinciano y sus hábitos fue un fenómeno creciente en Santa Marta, todo lo suyo era comparado desfavorablemente con los elementos de civilización de la ciudad. El vallenato ingenuo sólo encontraba allí el ridículo y la burla por su comportamiento.

Incluso la música de acordeón, que era la música del pueblo, se escuchaba despectivamente. Tal discriminación de clase la sintetizó el viejo Emiliano Zuleta cuando dijo : «El acordeonero no era de la gente, sino de la menos gente» (Quiroz Otero, 1982: 19).³

³ Reproducimos otros comentarios de Quiroz Otero sobre el mismo tema : “En una fecha tan cercana como 1936 el eminente musicólogo Daniel Zamudio, bajo la influencia del pasado socio-cultural excluyente, llega todavía a decir en su apreciación sobre la cumbia : ‘Su melodía ejecutada en una pequeña flauta tiene alguna originalidad ; pero es muy corta y se hace terriblemente fastidiosa ... poco interés tiene el baile ; los bailarines se concretan a dar vueltas en torno de los que tocan, moviéndose perfectamente desligados del ritmo. Van caminando sin

La ironía de la historia quiere que la cultura de *la menos gente* haya creado un maravilloso bouquet de músicas mientras que las elites de las ciudades no dejaron sino huellas de su esterilidad cultural. A ese propósito es sorprendente constatar que los instrumentos de cuerdas, que hubieran podido ser el aporte de los *blancos*, los criollos respetuosos de sus nexos con la cultura española, no intervinieron para nada en la formación de músicas como el vallenato o la cumbia. Y es gracias a esta ausencia del componente melódico propio a la música europea (la guitarra) que el conocedor puede identificar una música del Caribe colombiano al lado de otras músicas de la macro-región. No sucedió en el Caribe colombiano el contacto entre lo rítmico y lo melódico y por tanto estas músicas colombianas no tuvieron lo que, a propósito de la música de Cuba y Puerto Rico, Angel Quintero Rivera llama la *melodización de ritmos*:

...Habiéndose identificado en América la música de tradición africana con los elementos de percusión, la transferencia de estas características a elementos melódicos, o la melodización de ritmos, ha sido una de las maneras principales como, en el Caribe, se ha manifestado esta presencia oculta. [...] los ritmos, fundamentalmente negros y afro-árabes se separan de los tambores, con los cuales se identificaba la música de la plantación. La combinación polirítmica se establecerá en el rejuego de otros instrumentos : la guitarra, el cuatro (u otras variantes locales de las cuerdas con plectro, como el tiple o la bordonúa), el güiro y la voz. [...] La guitarra, tan identificada con la cultura española (aunque, en realidad, proviene de su veta árabe-andaluza), marca el ritmo central (equivalente al toque en la bomba) mientras establece el patrón armónico. Así, ritmos sincopados, tipo guaracha, habanera o tumbao, se camuflan a través de una armonía que «suenan» española (Quintero, 1999 : 2001-243).

hacer figuras, ni movimientos ni pasos especiales, produciendo el efecto de que no hay intención de expresar nada. Los que toman parte en el baile llevan en la mano derecha, puesta en alto, una o más velas encendidas' ... 'Al hablar de ella es forzoso preguntar si debemos expedirle carta de naturaleza en nuestro folclor'. Diez años después, en 1946, el periódico El Siglo del 5 de enero, dice en nota editorial : 'Las radios de Puerto Rico han resuelto eliminar del folklore nacional ciertas canciones picarescas como el Caimán y otras ... Se trata no sólo de defender, como en Puerto Rico, el folklore nacional, sino el prestigio de nación culta que tiene Colombia. Y, de eso estamos seguros, no se puede juzgar que es culta una nación cuando en sus programas de radio que pueden ser oídos en todo el mundo se pone en moda el más pésimo (sic) castellano, el peor gusto y el lenguaje menos decente. A purificar, pues, señores la radio, nuestro folklore y nuestro lenguaje'". (Ibid. : 41)

El análisis de Quintero nos brinda la ocasión de hacer notar otra diferencia entre la música *costeña* colombiana y las otras músicas del Caribe: contrariamente a lo que pasó en esas islas, sobre el continente, en todo caso en Colombia, los amerindios no fueron exterminados por la conquista y la colonización y pudieron dar sus aportes a las expresiones culturales de todo tipo, al lado de los aportes de los afroamericanos.

En la tercera década del siglo XX la música *costeña* de acordeón se halla bien instalada en la atmósfera de la *Zona Bananera*. Disentimos de las afirmaciones según las cuales esta música habría nacido en Valledupar. El historiador Eduardo Peña Consuegra afirma la presencia de esta música en el entorno local de la infancia del escritor Gabriel García Márquez : « A Aracataca llegaron a tocar en las parrandas y celebraciones especiales los juglares vallenatos como Luis Enrique Martínez, Pachó Rada, Alejo Durán, José María Peñaranda, Abel Antonio Villa, etc. Cuando Gabo tenía como siete años ya escuchaba vallenatos sin tener que viajar a Valledupar...” (Peña Consuegra, 1997 : 27). Las afirmaciones de los autores de dos de los trabajos más citados sobre la historia del vallenato, Ciro Quiroz Otero y Rito Llenera Villalobos, van en el mismo sentido:

La canción hoy denominada ‘vallenato’ en sus cuatro ritmos reconocidos culturalmente como son, paseo, merengue y puya [...] Este tipo de texto cultural fue generado y ha sido mantenido como tal por la cultura popular tradicional de las áreas rurales (campesinas y pueblerinas) de lo que fue la antigua Provincia de Santa Marta (hoy departamento del Magdalena, Guajira y Cesar) y los pueblos ribereños del Bajo Magdalena, especialmente los de la región de Mompos. De esta zona se fue difundiendo por toda la Costa Atlántica la interpretación de los ritmos tradicionales de la música popular con el acompañamiento del ‘conjunto de acordeón’. (Llenera, 1985: 29)

“Es indiscutible que la música vallenata nació en el Viejo Magdalena y se recogió con mejor resumen y legitimidad en el Cesar y la Guajira. Aunque se dice que tuvo origen en un sitio determinado, lo más probable es que surgiera simultáneamente en varias partes o, simplemente, que obedezca a una transculturación que conjugó factores de diversas entidades”. (Quiroz Otero, 1982 : 98)

En el intercambio entre Rito Llenora y Francisco “Pacho” Rada, testigo incontestable de esta historia, éste se expresa sin ambages a ese propósito:

—“Maestro, ¿usted estuvo por la Zona Bananera?

—Pasó esto que yo en esa época no paraba pie por la Zona. Yo oí que pasó lo que pasó [la huelga y masacre de las bananeras, ocurrida en 1928 en Ciénaga], pero entonces yo vivía era para acá por los laos de Mompós. Yo tenía esto que a mi no me gustaba componerle cosas de los músicos que estuvieran en su zona ; yo dejaba que los que estuvieran en su zona, yo vería a vé cómo me componía con la mía.

(...)

—¿Había parrandas por allá en la Zona?

—Tenía que haber porque eso era cuando en la Zona habían buenos músicos ahí se levantaron ahí un poco e músicos que ahí fue aonde yo conocí los festivales primero [...] (Llenora, 1985 : 162).

Indirectamente, Llenora abunda en el mismo sentido cuando afirma la relación existente entre esta música y la obra literaria de Gabriel García Márquez:

Muchos aspectos etnográficos de las comunidades de esta zona han sido incorporados artísticamente en la obra del escritor Gabriel García Márquez, entre otros autores costeños ; la obra de García Márquez y el “vallenato” comparten un mismo mundo de referencia textual : la cultura en sus aspectos materiales y espirituales (Llenora, 1985 : 16).

Este ‘espíritu dionisiaco’ de la cultura de la región de Valledupar, y de la Costa Norte en general, ha sido intuitivo, recogido e incorporado en la obra del escritor García Márquez como dato de la realidad sometido a un tratamiento artístico. Ya hemos afirmado que la obra de Gabriel García Márquez es rica en información etnográfica de esta zona, y se observa una mutua relación de encabalgamiento o de intertextualidad entre el vallenato como forma de la cultura oral costeña y la obra de nuestro Premio Nóbel de Literatura. Su obra y la canción vallenata comparten, en amplios trechos, un mismo mundo de referencia textual, unos mismos principios y esquemas subyacentes a los comportamientos cotidianos [...] (Ibid. :76).

Juan Moreno Blanco

No es sino por una verdadera convicción y un recuerdo fiel a sus orígenes que Gabriel García Márquez nunca cesará de reconocer la marca profunda dejada por esta música en su formación intelectual. Así lo declara el escritor en 1977:

Sin lugar a dudas, creo que mis influencias, sobre todo en Colombia, son extraliterarias. Creo que más que cualquier otro libro, lo que me abrió los ojos fue la música, los cantos vallenatos. Te estoy hablando de hace muchos años, de hace por lo menos treinta años, cuando el vallenato apenas era conocido en un rincón del Magdalena. Me llamaba la atención, sobre todo, la forma como ellos cantaban, como se relataba un hecho, una historia... Con mucha naturalidad. [...] Esos vallenatos narraban como mi abuela, todavía lo recuerdo (García Márquez/El Manifiesto, 1995 : 114).

Y volverá sobre el mismo tema en un video-documento francés:

Como yo dije desde el principio, toda mi formación es en base a la cultura popular. Hombre... yo conozco otras culturas y he estudiado, pero lo que a mi realmente me ha sustentado, me conmueve y me motiva es la cultura popular. Y eso no lo he estudiado pero sí me he compenetrado mucho con eso. No es cuestión de estudiarlo académicamente sino de vivirlo. Yo estoy siempre en eso [...] Yo estoy siempre dándome cuenta de cómo van las cosas por ahí, de qué están cantando los cantantes —no sólo de dónde son los cantantes sino qué cantan los cantantes— (García Márquez/ Billon ; Martinez, 1998).

Las músicas de la región (y no solamente el *vallenato*) son en la vida compartida de todos los días un ingrediente esencial de la cotidianidad del Magdalena Grande donde el escritor nació y creció; estamos del todo de acuerdo con lo que dice Ángel Rama: «Cuando en 1967 Gabriel García Márquez publica Cien años de soledad, no es simplemente una obra maestra la que surge sino una cultura entera, la correspondiente al complejo fluvio-minero de Colombia» (Rama, 1982 : 192). Muy probablemente esta música estaba ya ahí antes que la *fiebre del banano* trajera a la *hojarasca*, y se convirtió en la música de los asalariados de las plantaciones, de los cuadros medios de la

administración privada y pública, de los comerciantes, de las prostitutas, de los veteranos de la *Guerra de los mil días* y de los viajeros y aventureros para quienes ella no era un arte de especialistas sino un lenguaje compartido y practicado por todos. Además, en una época en que no había todavía los medios eléctricos y de reproducción diferida, cada uno tocaba y cantaba sin el peso de una sanción social. La música estaba por todas partes ; el tejido de canciones se extendía como propiedad común por un territorio que sobrepasaba el radio vital de un compositor:

Las personas que tarareaban sus versos [de Zuleta] en aquellos pueblos y veredas retirados de la civilización no lo habían visto a él ni en pintura. No sabían cómo era su rostro ni les interesaba. Pero reconocían en sus coplas el mejor correo posible, porque no les informaba sobre lo urgente —nada era urgente— sino de lo importante. Por eso las acogían aunque llegaran retrasadas : venían de muy lejos y conservaban el aroma de los montes. Quienquiera que fuera su autor les estaba regalando ricas historias, contadas a la manera de las buenas crónicas periodísticas: historias completas, redondas, en las que había burla, deliciosos arcaísmos, apuntes sobre la suerte de las cosechas, regaños para bajarle los humos a algún aparecido, guiños a una mujer amada que hoy se llamaba Manuela y mañana María (Salcedo, Ibid. : 35-37).

Alejada de las grandes ciudades y practicada en los espacios rurales y pueblitos, en las veladas de los días de paga o en ocasión de los *festivales*, esta música no era un espectáculo sino un momento de connivencia, de comunicación, de expresión de sentimientos amorosos o de amargura ; con ella y a través de ella los medios expresivos llegaban a canonización, se ponía en pie una leyenda, se fijaba la memoria de un hecho, un chisme se propagaba. Jacques Gilard cita a este propósito un comentario de Antonio Brugés Carmona, aparecido en la prensa colombiana en 1945:

En aquella ocasión, como otras semejantes, el músico del pueblo cantó todos los sucesos que por una u otra causa habían dejado alguna impresión en la epidermis de la comarca. Se cantaron los amores y

Juan Moreno Blanco

los amoríos de las muchachas más hermosas; se relató las riñas de las comadres, el chasco del señor alcalde y los últimos caprichos de la moda. En la trenza musical de los paseos, Pedro Nolasco dijo sátiras y puyas. Lo mismo ensalzaba las excelencias de la cría ganadera, que las peripecias de los amoríos de una mosita del pueblo (Gilard, 1987: 62).

La composición y la interpretación de canciones no era una profesión y el acordeonista-autor-intérprete no derivaba de ello un medio de subsistencia. « Yo fui trabajador. Yo era acordeonista pero trabajaba ... y cuando se me acababa un acordeón se reunían entre todos : ‘vamos a comprarle un acordeón a Alejo’ ... Me compraban mi acordeón y los sábados ellos (los trabajadores) formaban su pachangona y yo era el músico. Con ese fin compraban el acordeón, para tener con quien parrandía », dice Alejo Durán a Llenera (*Ibid.* : 34). Los temas de las composiciones eran los temas comunes de *la gente* y en esos temas aparecía la creencia en lo sobrenatural, a veces atribuida al saber del indio, como lo afirma Brugés Carmona:

Hace poco vi y oí cantar en El Paso a algunos de los últimos juglares. Los oí diciendo emocionadamente el suceso trivial en que la hija del rico poderoso de la región regala sus amores al cantor. Y ponderar la habilidad genial de un vaquero que tiene « pauta con el diablo » para enlazar sus novillos cimarrones. Con intencionado y fino humor los oí burlarse de la ciencia médica en fracaso frente a la invencible sabiduría de un curandero del pueblo. Y ya en un ámbito de mayor resonancia y trascendencia pude solazarme oyendo el canto a la aviación, a la muerte del caudillo nacional y a las excelencias de lo imperecedero de las obras del espíritu” (Citado por Gilard, *Ibid.*: 62).

El *abrevadero semántico*, *el acervo mental*, de la sociedad rural encuentra en esas canciones la resonancia de su manera de pensar y es por eso que ellas duran en la memoria colectiva. « En un primer momento, estos cantos estaban dirigidos a un público provinciano reducido, que participaba de las mismas prácticas socio-económicas del compositor y se constituía, por consiguiente, en el destinatario directo e inmediato de lo que se cantaba... » (Escamilla et al, 1993 : 43). Pero además, en la historia de esta música hay un marco social en que suce-

día el enfrentamiento entre cantores célebres que ponían frente a frente sus talentos en competencia: *la piquería*. En efecto, antes de que la tecnología de la radio y el comercio de los discos llegara, el frente a frente de dos músicos tejía, a veces en espacios geográficos y periodos de tiempo bastante bastos, una tensión a la cual nadie que perteneciera a esa comunidad de gran escala podía o hubiera querido sustraerse. Gracias al relevo social del chisme, cada uno de los músicos puestos en rivalidad se enteraba del último guante que le era arrojado; y ahora que la pelota estaba de su lado, todo el mundo esperaba que respondiera y así sucedía. Alberto Salcedo comenta a propósito de la muy famosa *piquería* habida entre Zuleta et Morales:

La discordia con su hermano [el hermano de Zuleta] no fue tan enconada como la que, años después, mantuvo con Lorenzo Morales, otro juglar valioso de la región.

Azuzados por sus seguidores, los dos cultivaron la antipatía a la distancia, sin conocerse siquiera. En su casa de Guacoeche, alguien le contó a Morales que Emiliano andaba diciendo que era mejor que él. Zuleta, por su parte, escuchaba con frecuencia, en su casa de El Plan, que el rey del acordeón y los versos era Lorenzo Morales. En ese correveidile, ambos se fueron llenando de requisitos para desplumarse cuando se encontraran.

Zuleta y Morales pasaron nueve años detestándose por correspondencia, lanzando coplas envenenadas en el buzón del viento, para que el monstruo del odio común, que ambos necesitaban, no fuera a resecarse por el abandono. Cada agresión los lastimaba y los redimía. A ellos y a sus corifeos. Y, de paso, iba levantando un reguero de polvos y colores en los senderos. Documentando el recuerdo. Haciendo la hora llevadera mientras llegaba la hora inevitable de cruzarse en alguna vereda neutral, para desenterrarse las espinas y definir de una vez por todas quién era el mandamás de la rima y del acordeón (Salcedo, *Ibid.*: 47).

No es difícil imaginar todo aquello que la imaginación verbal colectiva podía agregar a la cosa para intensificar las apuestas. Nada había en el aire de más importancia, la sociedad se reconocía en una praxis de la palabra social que la comprometía enteramente. De ahí que la más célebre y celebrada de las canciones vallenatas de todos

Juan Moreno Blanco

los tiempos, *La gota fría*, trate de una puya compuesta por Emiliano Zuleta Baquero para continuar una *piquéria* con Lorenzo Morales:

[...]

Ay! ...me lleva él o me lo llevo yo
Pa'que se acabe la vaina
Pero Morales a mi no me lleva,
Porque no me da la gana.

Acordate, Moralitos, de aquél día
Qu'estuviste en Urumita
Y no quisiste hacer parranda ;
Te fuiste de mañanita,
Sería de la misma rabia. [...]

Sin embargo, tratándose de *piquérias* célebres, la más conocida es la que tuvo lugar entre Francisco El Hombre y el diablo. Es la más célebre porque representa la praxis de contacto con lo sobrenatural en lo cual la gente del Magdalena cree a pie juntillas. Además, Francisco El Hombre es la cristalización de una función que hacía las veces de *mass média* local. Para *la gente* era una figura social verosímil aunque desconocida, tal como lo dice Alejo Durán:

El asunto de Francisco El Hombre, se ha hablado mucho de él y ninguno ha hablado la verdad de Francisco El Hombre. Francisco El Hombre fue el primer acordeonista que se conoció en esa región y según dicen los viejos aunque yo no lo vi, que Francisco El Hombre era un individuo como para difundir una noticia. Sucedió esto: Usted quería mandar una razón, se la decía, y entonces él salía con el acordeón a los pueblos: 'Fulano de tal te mandó a decir fulano que vayas allá, la hija de fulano se murió', así empezó, oyó. Según dicen los viejos porque si eso lo logramos llevar a una controversia yo me jalo porque yo no vi eso, sino por lo que me dicen (Llenera, 1985: 199).

En el Magdalena Grande circularon varios cantos cuyo tema era este encuentro entre el diablo y un Francisco El Hombre que ya no era

un hombre mítico sino un hombre verdadero. Citamos la composición de Pedro Nolasco Martínez, *El Malino*, que él habría hecho después de su encuentro con el diablo:

Esas cosas que sofocan de tarde y mañanita
 ””””
 Me encontré con el malino del paso pa la ceibita
 ””””
 Pedro Nolasco reza
 Que ahí viene el diablo a tocar
 Ahí viene el diablo a tocar
 Pedro Nolasco reza
 Le rezo un Credo y se va y un Padre Nuestro na mas”

En una conferencia en Riohacha, José Miguel Coley ha afirmado que el «verdadero» Francisco El Hombre era un guajiro llamado Francisco Moscote. En esa ocasión citó, siguiendo una tradición del Magdalena Grande, un fragmento de canción que da cuenta del famoso duelo.

El diablo:
Vengo de tierra leja
Soy el diablo desatao
Prepárate Francisco el Hombre
Que te tengo acorralao

Francisco:
Muy diablo puede sé
No me tiene acorralao
Por sé diable desatao
Te reso el Credo al revé (Coley, s.d. : 7).

Otra arista de la música vallenata es su calidad de dispositivo contestatario frente al poder, ante el cual el campesino es impotente. Entonces la música es una salida para expresar el sentido ideológico o de ejercicio transgresor. Quiroz Otero focaliza este aspecto para señalar que el vallenato no es indiferente a los conflictos sociales:

Juan Moreno Blanco

Lo cierto es que el folclor, integrado en el sentido histórico de la sociedad, entra a cuestionar, como medio de comunicación colectiva y como expresión de un estado económico, la contradicción existente entre los detentadores de las formas económicas individualistas y el pueblo [...] La trova va paralela a la mentalidad del pueblo y sólo obedece a las adaptaciones a que éste las somete ; se vuelve concepto y se integra de acuerdo a su manera de ver, describir y criticar los sucesos.

Si en el pasado el vallenato utilizaba el símil en algunos cantos, adaptándolos a los acontecimientos, y expresaba éste con sutil suspicacia, hoy asume versiones más radicales que muestran directamente el hecho. Aunque antes los cantos no incrustaran en sus textos una terminología política, no quiere decir que el vallenato dejara de estar influido por la posición predominante de su época, o que no estuviera en conflicto con el estado económico y político operantes. Por eso, creado el Departamento del Cesar, y conocidos sus gobernadores-terratenientes sin más afirmación intelectual que los vínculos políticos y económicos con la estructura del poder, los cantos palparon y transmitieron en coplas esa inmediatez, que mostró físicamente el manejo clientelista del poder. El acomodo en la administración de la comarca, observado por el pueblo, fue convertido en un retrato de estilo burlesco y que hace referencia a cualquiera de sus gobernadores :

En examen de geografía
le preguntaron : ¿qué es el Cesar?
contestó : es una finca mía
que desemboca en Valledupar.

Otros cantos denuncian hechos importantes de incidencia política, derivados de la realidad que los condiciona, e igualmente relacionan actos políticos y situación social. Así sucede en el siguiente fragmento de un merengue anónimo de los años 30 del presente siglo, que nos muestra esa condición cuestionante que jamás le ha sido ajena:

Ahí viene el avión, ahí viene el avión donde viene Eduardo Santos que ésta mala situación, que ésta mala situación, que esta mala situación, señores ya no la aguanto.

Se confirma con ello la directriz histórico-narrativa del vallenato, que recoge todos los accidentes sociales y humanos” (Quiroz Otero, 1983: 78–79).

Entre las dimensiones semánticas del vallenato podemos también señalar la de su alcance lírico que a veces avecina los temas fantásticos. Eligio García Márquez (2001) aborda de manera muy amplia este tema en su libro consagrado a su hermano mayor.

Mirar la historia de la música vallenata es sin duda la mejor manera de percibir la larga duración y los rasgos culturales de *la gente* del Magdalena Grande. Consideramos que este objeto de la oralidad es la punta de llegada del largo proceso de formación histórica que va a conocer con la llegada del acordeón la eclosión más visible de la creación verbal de los campesinos provenientes de los procesos de transculturación entre amerindios, afroamericanos y europeos. Su historia nos demuestra que La Cultura Popular no es una abstracción intelectual sino una perenne realidad de nuestra identidad heterogénea. Impedir que esta riqueza cultural quede resignificada como algo efímero y superficial dentro de la civilización del consumo es una tarea que los investigadores y educadores debemos asumir desde la crítica de la cultura y los proyectos formativos.

Bibliografía

- COLEY P., José Gabriel, s.d., *García Márquez, la Guajira y su música*, Texte inédit d'une conférence, 11 pages.
- ESCAMILLA et al, 1993, «El lirismo y la narratividad como proyectos discursivos de la canción vallenata», *Revista Huellas*, N° 38, Universidad del Norte, Barranquilla, pp. 40-50.
- GARCIA MARQUEZ, Eligio, 2001, *Tras las claves de Melquiades. Historia de Cien años de soledad*. Santa Fe de Bogotá, Editorial Norma.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel / BILLON, Yves ; Martinez-Cavard, Mauricio, 1998, « Gabriel García Márquez. L'écriture sorcière », *Un siècle d'écrivains*, n° 183. [Vidéo]. Les films du Village / France 3 / ABCiné.
- / EL MANIFIESTO, 1995, « Entrevista a Gabriel García Márquez. El viaje a la semilla », *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez*, t. 1, Juan Gustavo Cobo Borda (Comp.). Santa Fe de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo. Première publication : *El Manifiesto*, 8 et 29 septembre, et 13 octobre 1977, Bogotá.
- GILARD, Jacques, 1987, «Vallenato, ¿cuál tradición narrativa?», *Revista Huellas*, N° 19, Universidad del Norte, Barranquilla, pp. 56-67.
- LEMOINE, Lizette, 1995, *Où chantent les accordéons. La route du Vallenato*, film-vidéo (V.H.S./ Pal), LA HUIT.
- LLENERA VILLALOBOS, Rito, 1985, *Memoria cultural en el vallenato. Un modelo de textualidad en la canción folclórica colombiana*. Medellín, Centro de Investigaciones. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad de Antioquia.
- PEÑA CONSUEGRA, Eduardo, 1997, “El universo macondiano”, *Metáfora*, Año 6, n° 11. Cali.
- QUIROZ OTERO, Ciro, 1983, *Vallenato hombre y canto*. Bogotá, Icaro Editores.
- RAMA, Angel, 1982, « Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922 – 1972) », *La novela latinoamericana 1920 – 1980*. Bogotá, Procultura S.A. / Instituto Colombiano de Cultura.
- REY SINNING, Edgar, 2002, *El hombre y su río*, Armonía Impresores.
- SALCEDO RAMOS, Alberto, 2002, «El testamento del viejo Mile», *El Malpensante*, N° 36, Bogotá.

Juan Moreno Blanco. Profesor Titular de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle. Docteur en Études Ibériques et Ibéro Américaines, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III. El presente texto hace parte del proyecto de investigación “Oralidad cultural y literatura. Aplicaciones al contexto colombiano” inscrito en la Vice-Rectoría de Investigaciones de la Universidad del Valle con la referencia C.I. 4237 y financiado por ésta.