

**DE LOS JUGLARES A LA NUEVA OLA DEL VALLENATO. UN ACERCAMIENTO A
LOS CAMBIOS GENERACIONALES DEL FOLCLOR**

NICOLÁS MÉNDEZ GALVIS

Trabajo de grado para optar al título de Comunicador Social

Periodismo

Asesor

ROBERTO SEPÚLVEDA ROMERO

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE
COMUNICACIÓN SOCIAL**

Bogotá, 2016
ARTÍCULO 23

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Bogotá D.C., noviembre 8 de 2016

Doctora

MARISOL CANO

Decana Académica

Facultad de Comunicación y Lenguaje

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Bogotá D. C.

Respetada decana:

Muy comedidamente, me permito presentar el trabajo de grado **De los juglares a la nueva ola del vallenato. Un acercamiento a los cambios generacionales del folclor**, realizado como estudiante de Comunicación Social, con énfasis en periodismo, para optar por el título profesional.

El trabajo recoge desde lo teórico conceptos claves para comprender la relación entre la comunicación, el periodismo, la cultura, el folclor vallenato y la nueva ola para entender cómo ha evolucionado uno de los géneros más representativos de la música colombiana.

La investigación presentada está basada en una metodología basada en las ciencias sociales y técnicas periodísticas, en el que además se desarrolló un trabajo de campo en Valledupar del que salió un reportaje multimedia que evidencia lo encontrado y cómo conviven dos tendencias musicales marcadas por el cuidado de lo ancestral y tradicional y la explotación comercial. Un aporte a la comunicación, al periodismo y al folclor vallenato.

Cordial saludo

Nicolás Méndez Galvis

Bogotá D.C., noviembre 8 de 2016

Doctora

MARISOL CANO

Decana Académica

Facultad de Comunicación y Lenguaje

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Bogotá D. C.

Respetada decana:

Muy comedidamente, me permito presentar el trabajo de grado **De los juglares a la nueva ola del vallenato. Un acercamiento a los cambios generacionales del folclor**, realizado por el estudiante **Nicolás Méndez Galvis**, como requisito para optar al título de Comunicador Social.

El trabajo recoge desde lo teórico conceptos claves para comprender la relación entre la comunicación, el periodismo, la cultura, el folclor vallenato y la nueva ola para comprender cómo ha evolucionado uno de los géneros más representativos de la música colombiana.

La investigación presentada por el estudiante cumple los requisitos metodológicos y conceptuales desde lo académico, además, hace un buen trabajo de campo y desarrolla un interesante producto multimedia para observar desde lo periodístico cómo conviven dos tendencias musicales marcadas por el cuidado de lo ancestral y tradicional y la explotación comercial. Un buen aporte a la comunicación y al periodismo.

Cordial saludo

Roberto Sepúlveda

Referencia: Formato Resumen del Trabajo de Grado

FORMATO **RESUMEN** DEL TRABAJO DE GRADO CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Este formato tiene por objeto recoger la información pertinente sobre los Trabajos de Grado que se presentan para sustentación, con el fin de contar con un material de consulta para profesores y estudiantes. Es indispensable que el Resumen contemple el mayor número de datos posibles en forma clara y concisa.

FICHA TÉCNICA DEL TRABAJO

Autor:

Nombre(s): Nicolás

Apellido(s): Méndez Galvis

Campo profesional: Periodismo

Asesor del Trabajo: Roberto A. Sepúlveda Romero

Título del Trabajo de Grado: De los juglares a la nueva ola del vallenato. Un acercamiento a los cambios generacionales del folclor

Tema central: Cambios en el vallenato

Subtemas afines: Cultura vallenata; folclor vallenato; música popular; nueva ola; juglares vallenatos; acordeón.

Fecha de presentación: **Mes:** Noviembre **Año:** 2016 **Páginas:**73

II. RESEÑA DEL TRABAJO DE GRADO

2. Contenido (Transcriba el título de cada uno de los capítulos del Trabajo)

INTRODUCCIÓN

1. El vallenato, de las parrandas en los patios con palo e' mango a Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad

1.1. Cultura

1.1.1. Cultura popular

1.2. Folclor

1.2.1. Folclor vallenato

1.3. La tendencia de la nueva ola

2. Proceso metodológico para acercarnos a la música del valle del cacique Upar

2.1. Historia de vida

2.2. Etnografía

2.3. El perfil periodístico

2.4. Reportaje

2.4.1. Reportaje multimedia

3. El folclor entre la tradición y la modernidad

3.1. “Yo soy vallenato puro”

3.1.1 En caseta, patio o gallera

3.2. Era folclor

3.3. La ola de Alejo

3.4. www.deljuglaralanuevaola.com

3.4.1. Perfiles de Nafer Durán y Peter Manjarrés

3.4.1.1. Un sombrero blanco y un acordeón en tono menor

3.4.1.2. El precursor de la nueva ola

3.4.2. Video

3.4.3. Línea del tiempo

3.4.4. Opiniones de personajes influyentes en el folclor

3.4.5. Lista de reproducción

3.4.6. Otros

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

3. Autores principales (Breve descripción de los principales autores referenciados)

Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa

Julio Oñate Martínez

Consuelo Araujo Noguera

Santander Durán Escalona

Néstor García Canclini

Guillermo Abadía Morales

Javier Ocampo López

Jorge E. Nieves Oviedo

4. Conceptos clave (Enuncie de tres a seis conceptos clave que identifiquen el Trabajo).

1. Vallenato

2. Cultura

3. Folclor

4. Nueva ola

5. Juglares

6. Periodismo

5. Proceso metodológico. (Tipo de trabajo, procedimientos, herramientas empleadas para alcanzar el objetivo).

Revisión documental

Historia de vida

Etnografía

Reportería

Perfil Periodístico

Entrevista semi-estructurada

Reportaje

Reportaje multimedia

6. Reseña del Trabajo (Escriba dos o tres párrafos que, a su juicio, sintetizen el Trabajo).

Los juglares vallenatos se dedicaban a recorrer diferentes regiones de la costa Caribe montados en una mula y con un acordeón al hombro, por medio de sus melodías vallenatas expresaban sus sentimientos y su afecto hacia la tierra, los ríos, las aves; además, enviaban mensajes de pueblo en pueblo. A medida que van surgiendo las nuevas generaciones, algunos se empiezan a interesar por este instrumento y por la música vallenata en específico, pero cada vez que va surgiendo una nueva generación, a este género se le van imprimiendo nuevos ritmos o se le van dando cambios musicales, muchas veces tan pequeños que no son tan sencillos de notar.

Esta investigación propone analizar algunos de esos cambios, ejemplificándolos con algunos personajes reconocidos del folclor. Se propone también denotar cómo cada generación plasma en el vallenato su contexto cultural y cómo esto va llevando a cambios que a largo plazo determinan una gran diferencia.

Este acercamiento se da desde esos juglares, que se alcanzaron a conocer a comienzos del siglo XX hasta los intérpretes vallenatos actuales, lo que se conoce como “la nueva ola”. Cabe aclarar que no se trata solo de esas dos generaciones, sino que entre ellas se evidencian otras más, por lo que, para el análisis y ejemplificación, por medio de la historia de vida, se analizan esos cambios tomando como referentes a un juglar de mitad del siglo XX en contraste con un artista del siglo XXI; así como tampoco se busca juzgar si uno es bueno o es malo, sino que solamente se busca plasmar el contexto musical y cultural de cada uno.

III. PRODUCCIONES TÉCNICAS O MULTIMEDIALES

1. Formato (Video, material escrito, audio, multimedia).

Multimedia.

2. Descripción del contenido

Se realizó la elaboración de una plataforma multimedia online en donde a la vez se exponen diferentes formatos entre textos, fotografías, canciones, una línea del tiempo, un video explicativo realizado a modo entrevista y algunas frases destacadas del proyecto de grado. Todo este material se puede encontrar en www.deljugaralanuevaola.com.

AGRADECIMIENTOS

Sin duda este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda o intervención de varias personas, por eso quiero agradecerles la ayuda incondicional que de una u otra forma brindaron para la realización de este proyecto.

Primero agradecerle especialmente a Laura Carpintero por la ayuda constante y el acompañamiento incondicional. A mi familia por el apoyo tanto económico como espiritual, para lograr todos los retos que se presentaron. A mi asesor Roberto Sepúlveda, quien me acompañó constantemente y quien comparte esta pasión vallenata.

También quiero agradecerles a quienes colaboraron de una u otra forma con contactos, llamadas u otro tipo de ayudas que fueron indispensables en ese momento, tanto en Bogotá como en Valledupar.

Un agradecimiento especial a Mary Luz Méndez quien materializó esta idea y que colaboró con convicción y sin esperar retribución alguna.

A todos ustedes gracias por haber colaborado este proyecto.

*A mi abuelo,
por algún día regalarme un acordeón.*

*A mi familia,
por el constante e insaciable apoyo durante toda la carrera.*

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN.....	8
1. El vallenato, de las parrandas en los patios con palo e' mango a Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad.....	10
1.1. Cultura.....	11
1.1.1. Cultura popular.....	13
1.2. Folclor.....	16
1.2.1. Folclor vallenato.....	19
1.3. La tendencia de la nueva ola.....	27
2. Proceso metodológico para acercarnos a la música del valle del cacique Upar.....	35
2.1. Historia de vida.....	35
2.2. Etnografía.....	38
2.3. El perfil periodístico.....	49
2.4. Reportaje.....	42
2.4.1. Reportaje multimedia.....	43
3. El folclor entre la tradición y la modernidad.....	46
3.1. “Yo soy vallenato puro”.....	46
3.1.1 En caseta, patio o gallera.....	48
3.2. Era folclor.....	49
3.3. La ola de Alejo.....	52
3.4. www.deljuglaralanuevaola.com	56
3.4.1. Perfiles de Náfer Durán y Peter Manjarrés.....	57
3.4.1.1. Un sombrero blanco y un acordeón en tono menor.....	57
3.4.1.2. El precursor de la nueva ola.....	62
3.4.2. Video.....	68
3.4.3. Línea del tiempo.....	68
3.4.4. Opiniones de personajes influyentes en el folclor.....	68
3.4.5. Lista de reproducción.....	69
3.4.6. Otros.....	69
CONCLUSIONES.....	70
BIBLIOGRAFÍA.....	72

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo propone hacer un acercamiento investigativo a los diferentes cambios que ha tenido el vallenato a lo largo de la historia, tomando dos enfoques específicos: los juglares y lo que se considera como la nueva ola; teniendo en cuenta que no se trata de enfrentar estos dos hitos musicales sino evidenciar los diferentes cambios que ha tenido el folclor, debido a la modernidad y las expectativas comerciales de la industria musical. Igualmente, debe tenerse en cuenta que durante la historia se han presentado otros momentos relevantes, los cuales también se analizan en la investigación sin perder el rumbo del contraste entre los dos primeros.

En esta investigación se recogen algunos planteamientos de teóricos que han estudiado la cultura y de folclorólogos que se han preocupado por analizar los diferentes fenómenos musicales que se presentan en el país, con el fin de delimitar los tópicos que se van a observar y precisar el objeto de estudio. De igual manera, se tienen en cuenta estudiosos del vallenato –lo que se conoce como la vallenatología– que han trabajado su propia cultura a partir de las ciencias sociales, es decir, desde la observación participante.

Por su parte, el tema de “la nueva en el vallenato” no ha sido estudiado académicamente, aunque ha habido acercamientos, por lo que en el trabajo se encontrará una construcción de este término, de por qué es usado y de dónde surge, además de plantear un posible significado y delimitación de este vallenato moderno.

En el primer capítulo se definen términos como cultura y en este caso cultura popular, debido a que el vallenato está enmarcado en este campo de estudio, como también se ejemplifica por qué este género en el pasado era una contracultura; de igual forma, mirar por qué es un folclor y qué define al folclor vallenato, para preguntarse, por ejemplo, si el vallenato denominado de la nueva ola sigue siendo folclor.

En el segundo capítulo se presenta el proceso metodológico que se llevó a cabo y que fue la ruta que se tomó para poder analizar, en casos concretos, lo investigado en el primer capítulo. Se usaron técnicas adoptadas de las ciencias sociales, así como también técnicas periodísticas para la investigación y para el producto. Entre las técnicas se encuentran la historia de vida, la etnografía y

la entrevista semiestructurada. Se realizó una búsqueda documental que fue contrastada con un trabajo de campo en Valledupar, de donde se recolectaron los distintos testimonios e información para los perfiles, además de hacer un análisis de observación no participante.

En el tercer capítulo se describen las diferentes épocas del vallenato a lo largo de su historia, para plasmar el resultado en un producto periodístico que evidencie estos cambios de una forma clara, atractiva y concisa. En este caso se realizó un reportaje multimedia para evidenciar lo mencionado y recoger dos historias paralelas, de dos intérpretes vallenatos de diferentes épocas, Náfer Durán (juglar) y Peter Manjarrés (nueva ola), el cual se puede encontrar en internet en el enlace www.deljuglaralanuevaola.com

Considero que este es un aporte a la comunicación, porque se presenta un producto multimedia que responde a los desafíos de la era digital y del periodismo transmedia y que evidencia las diferentes posibilidades que tenemos los comunicadores para expresar y crear canales de comunicación a través de internet. En el producto, además de los perfiles periodísticos, se incluyen voces de personajes relacionados con el folclor vallenato, videos y fotografías que ayudan en la comprensión del tema investigado.

También, busca aportar a los estudios que se han realizado sobre el vallenato, teniendo en cuenta que no hay bibliografía sobre el fenómeno denominado como “la nueva ola”. Igualmente, es importante porque la mirada del investigador no es participante, como sí lo han sido la mayoría de trabajos realizados sobre la historia del vallenato y de los juglares.

CAPÍTULO 1

El vallenato, de las parrandas en los patios con palo e' mango a Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad

El vallenato más que un género musical de la costa Caribe colombiana se ha convertido en una música que se ha llevado al culto, que ha perdurado y que ha enmarcado generaciones en regiones específicas, por lo que ha tenido varios cambios no solo en la musicalidad sino en las costumbres y tradiciones. El vallenato como fenómeno cultural y folclórico ha sido más conocido por su música popular que por su tradición folclórica en donde las personas de un país hacen relación con algunos objetos como el acordeón o el sombrero *vueltaio* y a su vez que esto genere una identidad inverosímil. Pero más allá de un simple sentimiento patriótico el vallenato es realmente una identidad como fenómeno para los pobladores de la región Caribe, en donde se retratan y en la que a su vez, refleja la riqueza cultural colombiana, llena de leyendas y tradiciones, que han sido reconocidas, inclusive, por la Unesco como Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad.

Por ello, la importancia e interés de plasmar unos planteamientos teóricos que se presentarán en esta primera parte, que si bien no darán directamente un esclarecimiento teórico del vallenato como tal, sí nos darán una idea de por qué el vallenato no es un simple género musical que ha permeado un país y se ha extendido a nivel internacional, sino que conlleva otros elementos como cultura, folclor, música, cultura popular e identidad que como términos sí han sido estudiados por muchos teóricos desde las ciencias sociales y que ayudarán a entender el alcance de este género y la importancia que tiene para el estudio de la cultura y de la comunicación.

Se hace necesario hablar de estos tópicos, debido a que, precisamente, lo que se ha llegado a considerar como la vallenatología (termino de Consuelo Araujo Noguera) que estudia los fenómenos del vallenato como cultura, busca hacer entender a ajenos al folclor vallenato algunas de las más importantes tradiciones y expresiones que para la mayoría de personas en la región son indispensables para su sentido de pertenencia para con la región y además explicar todo el contexto que puede haber en una música popular.

Es así como diferentes folclorólogos y académicos, empiezan a sentir la preocupación por estudiar sus raíces musicales y culturales y plasmarlas en investigaciones que han hecho a lo largo de su vida, es decir, tener una mirada académica, pero a la vez participante de esa realidad que los ha

aquejado durante siglos no solo a ellos sino a sus raíces familiares, en donde se ven reflejadas tradiciones de sus ancestros.

Cultura

“Cultura es lo que queda cuando se ha olvidado todo”

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Analizar la cultura en Colombia y en toda América Latina, se ha convertido en una preocupación constante para las ciencias sociales que a lo largo y ancho del continente se han inquietado por las tradiciones y cómo las diferentes culturas han ido cambiando poco a poco por factores como la modernidad, la globalización, el rápido avance de la tecnología y su influencia en los medios de comunicación, lo que ha hecho que en esta parte del continente hayan surgido grandes teóricos que se cuestionen por estos cambios y las consecuencias que conlleva en lo político, económico y sobre todo cultural. Y es que enmarcar el término cultura siempre ha sido una tarea ardua por su amplia definición y significado, por ello, en este apartado se intentará dar una visión de lo que funciona como cultura dentro de los diferentes planteamientos teóricos enfocado en esta investigación y que servirán de guía no solo en los planteamientos teóricos que se requieren, sino en el trabajo de campo y producto que se va a presentar.

Uno de los antropólogos y comunicólogos que más se ha interesado en analizar la cultura en los últimos años es Néstor García Canclini, quien hace una aclaración pertinente para enfocar el desarrollo de la investigación cultural en fenómenos específicos como el vallenato, caso específico que se estudia en esta investigación, donde diferencia el tipo de investigaciones que se realizaban anteriormente respecto a este tópico, marcan alguna diferencia con las que se realizan en la modernidad.

La elaboración de un discurso científico sobre lo popular es un problema reciente en el pensamiento moderno. Salvo trabajos precursores como los de Bajtín y Ernesto de Martino, el conocimiento que se dedica en forma específica a las culturas populares, ubicándolas en una teoría compleja y consistente de lo social, usando procedimientos técnicos rigurosos es una novedad de las tres últimas décadas.

Algunos acusarán de injusta esta afirmación porque recuerdan la larga lista de estudios sobre costumbres populares y folclor que vienen realizándose desde el siglo XIX. Reconocemos a esos

trabajos el haber hecho visible la cuestión de lo popular y fundado los usos habituales, aun en nuestros días, de esa noción. Pero sus tácticas gnoseológicas no estuvieron guiadas por una delimitación precisa del objeto de estudio, ni por métodos especializados, sino por intereses ideológicos y políticos (García, 2009).

Es por lo tanto dispendioso hablar de un término tan difícil de encasillar y tan complejo de delimitar ya que se ha tornado para que los diferentes estudiosos den diferentes definiciones de lo que significa la cultura, debido a que como afirma Raúl Barrera Luna la cultura es algo “que ha impregnado buena parte de las mentes de hoy para referirse a “aquello intangible” que define un grupo, usualmente extraño y diferente – el “nosotros” y el “otro” – para las masas de los espectadores, oyentes y demás categorías que se quiera encontrar” (Barrera, 2013).

En un comienzo el término de cultura surge como una respuesta para diferenciar unos conocimientos ligados a la diferencia de clases. Es decir, que se llamaban cultas a las personas que tenían un conocimiento relacionado con las artes y que presidían de él bien fuera por el conocimiento influenciado por los padres o tutores o por la educación, mientras que se hablaba de personas incultas a aquellas que por el contrario tenían un desconocimiento hacia estos saberes. Como bien lo referencia Barrera citando a Grimson: “Para Grimson (2008) el primer concepto de cultura surgió para oponerse a la idea de que hay gente con “cultura” e “incultos”, los que tienen esa “Alta Cultura” que define un grupo en concreto –minoría, por cierto– de la gran masa “sin cultura” –ni media ni baja–. Pues debemos recordar que en el siglo XVIII estamos ante la visión de que una persona “culto”, es una persona leída, sensible a las artes –ópera, teatro–, con ciertas costumbres que le identifican con un grupo pudiente” (Barrera, 2013).

Esto hablando de definiciones modernas, pero si se quiera mirar a estudiosos clásicos, por ejemplo, Tylor se denota que la cultura hacía más referencias a las tradiciones, conocimientos y costumbres. “La cultura en su sentido etnográfico, es ese todo complejo que comprende conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en tanto que miembro de la sociedad” (Tylor, 1871).

Uno de los principales investigadores en la disciplina de la antropología moderna Clifford Geertz se refiere a este término como “la cultura, ese documento activo, es pues pública, lo mismo que un guiño burlesco o una correría para apoderarse de ovejas. Aunque contiene ideas, la cultura no existe en la cabeza de alguien; aunque no es física, no es una entidad oculta. El interminable debate en el

seno de la antropología sobre si la cultura es "subjetiva" u "objetiva" (Geertz, 1992), lo cual nos da también una luz de lo complejo de encasillar y definir cultura en algún contexto o sociedad, pero que sin duda en algo que a pesar de que no es tangible está presente, como también menciona que depende del punto de vista desde donde se analice, es decir, algunos podrían afirmar que algo es cultura mientras que para otros no lo es, pero tampoco quiere decirse que todo puede ser cultura.

Volviendo al texto de Barrera, después de contrastar las diferentes posiciones de diferentes autores importantes en diferentes épocas el autor asegura que “en este punto, me gustaría resaltar como línea de salida para este apartado la segunda entrada del diccionario Vox ilustrado (Biblógraf, Barcelona; 1995) del término Cultura: “Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos, grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época o grupo social”. Como una definición útil para “ese todo” que se percibe y se contempla sin llegar a saber correctamente que es, una definición útil que no académica desde luego dada su “generalización” interna”. Lo cual nos encierra más el panorama de lo que interesa enfocar esta investigación, con palabras claves como “modos de vida”, “costumbres”, “conocimiento”, “arte” y “en una época o grupo social” (Barrera, 2013).

Entonces, cultura no puede ser todo, así se vea desde una mirada subjetiva, más bien se trata de determinadas costumbres y tradiciones que pueden estar representadas, por lo general en las artes, y que a su vez representan a un territorio no delimitado, que genera una identidad para un grupo o contexto social y que puede ser interpretada en una época determinada.

Aun así, si se requiere un acercamiento más concreto, mirando el vallenato como caso de estudio, se tiene que hablar de cultura popular, debido a que en esta raíz de la cultura se concibe el vallenato, ya explicaré oportunamente el porqué de esta afirmación.

Cultura popular

Sabiendo ya que el vallenato se trata de una cultura popular, es válido hacer una aclaración que delimitará aún más el objeto de estudio, debido a que la cultura vallenata está enmarcada en lo popular, esto debido a que el vallenato como expresión autóctona de la región Caribe –y más específicamente hablando de la música hecha por juglares– era presentado en plazas públicas, galleras, casetas o patios, es decir, nace de la cotidianidad de las gentes de esta región, según los argumentos de Zubieta y los otros autores de Cultura popular y cultura de masas. Conceptos,

recorridos y polémicas, el vallenato es una cultura popular no oficial, porque la cultura popular no oficial nace del saber popular y cotidiano, como bien surgió el vallenato cuando los juglares tocaban por divertimento, sin pesar que su música fuera a ser tan relevante (Zubieta, et al., 2000).

Se mira a la cultura popular no oficial a –la cual de ahora en adelante nos referiremos solo como cultura popular, entendiendo ya la anterior diferenciación de la oficial y no oficial– como toda expresión de grupos que no hacen parte de una elite, sino que hacían parte de unas clases subordinadas. Pero es interesante mirar los cambios que ha tenido en este sentido el vallenato debido a que ha permeado, tanto la cultura de la región que ahora es una élite la interesada en estudiar y rescatar estas tradiciones, mientras que el vallenato moderno o de nueva ola se convierte en lo popular, puntos que se analizarán en la investigación más adelante.

Considerando lo anterior, es reconocido que no muchos de los juglares vivieron en una situación privilegiada económicamente hablando, incluso la mayoría vivía en las tradicionales rancherías – como se le suelen llamar en la costa al conjunto de chozas o ranchos, que por lo general presentan una situación precaria– donde muchas veces solo podían subsistir con la comida esencial y que sus familias mismas cultivaban.

A partir de esto, es explícito que cuando teóricos como Gramsci o Burke, intentaban tener un acercamiento a lo que para la época se denominaba cultura popular, tenían un acierto al afirmar que la cultura popular no es de élites. Si bien son reconocidos los juglares tradicionales como una élite en el campo cultural, en su momento no tuvieron ese reconocimiento, donde, si lo hubieran tenido muy seguramente hubieran podido ascender en la escala económica y no solo serían reconocidos por su labor artística casi que anónima.

Gramsci, quien por su parte consideraba la cultura popular como algo relacionado con una contraposición a las concepciones oficiales, es decir casi como una contracultura, entendiendo que este teórico italiano estudiaba esta temática entre 1929 y 1935, tiempo en el que escribió su libro *¿Qué es la cultura popular?*, mientras estaba en una cárcel por sus ideas marxistas y en contra de Benito Mussolini. Por lo que estos estudios hablan de una cultura popular más política que la estudiada en este caso y que se enmarcaba en otra época y en otro contexto (Gramsci, 2011).

Burke por su parte escribió *La cultura popular en la Europa moderna* a finales del siglo XVII y comienzos del XIX en donde hablaba por ejemplo de que no se podía hablar de una cultura popular

sino de culturas populares o una cultura de las clases populares” por lo que este estudioso lo entendía como una división entre lo culto y lo inculto, que se acerca un poco más a como está concebido en el vallenato, pero que no alcanza a abordarlo de la mejor manera (Burke, 1978).

Por eso, es interesante pensar en que ese nivel socioeconómico que presentaban los juglares, es una forma de identificación y caracterización de lo que eran como individuos en la escala social. Tal vez si hubieran tenido una diferente relación económica y social, el modelo de juglar y la tradición oral no harían parte, del mismo modo, de ese folclor en el que se incluye esta tradición popular, pensando específicamente en esa transformación que sufrió el género y la tradición a medida que fue llegando la modernidad, en ese momento se dejó de hablar de juglar, a pesar de que varios artistas piensen en rescatar esa tradición.

Por lo anterior podríamos referirnos a que, el modelo de juglar que se expresó en la costa Caribe en el siglo XX con estos personajes que impulsaron el folclor musical se trataba de un modelo de contracultura haciendo referencia a lo mencionado por Burke (Zubieta, et al., 2000), refiriéndose a esa cultura que se diferencia y rechaza a la cultura dominante, es decir que no pertenece a una élite y que en algún sentido hace contraposición o resistencia a lo que Burke llama cultura dominante.

Y esto resulta revelador cuando al mirar históricamente las tradiciones culturales de la élite en la costa Caribe, estos grupos apreciaban la música de las Antillas que llegaba por las diferentes embarcaciones y puertos, por su cercanía por el mar Caribe, música cubana por ejemplo, era lo que sonaba en los tocadiscos de las familias costeñas pudientes, mientras que el acordeón era visto como un objeto inculto y hasta aberrante, debido a que era la música de los campesinos, de los vaqueros, de esos juglares que andaban a lomo de mula por diferentes tierras de la región. Por ello, el vallenato es una contracultura, cuando hacía contraposición a esas tradiciones de las clases altas y termina siendo esta, la cultura dominante.

Hablar de cultura popular refiere a una forma de expresión simbólica en donde el pueblo que se representa por medio de un discurso comunicativo, en este caso la música, adopta esta forma de expresión y la convierte en un elemento comunicativo de su realidad. “Por lo tanto las culturas populares se constituyen en dos espacios: a) las prácticas laborales, familiares, comunicacionales y de todo tipo con que el sistema capitalista se organiza las vidas de todos sus miembros; b) las prácticas y formas de pensamiento que los sectores populares crean para sí mismos, para concebir y manifestar su realidad, su lugar subordinado en la producción, la circulación y el consumo” (García,

1982). Los juglares se encargaban de narrar prácticas cotidianas, dar mensajes, divertir multitudes, representar su diario vivir y tradiciones, su identidad, pero a su vez en ella encontraban un espacio de distracción después de las labores en el campo, la usaban como unión familiar y así se siguió haciendo con generaciones posteriores, pero además como afirma García Canclini, servía para manifestar su realidad. Por ejemplo, varias de las primeras composiciones vallenatas se enfocaron en hacer letras y versos hacia el río, los pájaros, los senderos, su trabajo (en donde incluso se habló de cantos de vaquería), los amores o encuentros.

Es claro también que los juglares y en general la cultura Caribe maneja un lenguaje particular que no se puede desconocer y que hace parte de las letras de las composiciones, donde García Canclini asegura que “ambos espacios, el de la cultura hegemónica y el lenguaje particular de los obreros o los campesinos es en parte construcción propia y en parte una resemantización del lenguaje en los medios masivos y el poder político, o un modo específico de aludir a condiciones sociales comunes a todos” (García, 1982). Esto ejemplifica en gran medida la cultura vallenata porque precisamente los juglares eran campesinos que hicieron una construcción de un lenguaje propio, donde expresaban condiciones sociales comunes y que a través del tiempo la cultura vallenata lo ha enmarcado en su identidad.

Folclor

No siempre que se habla de cultura, necesariamente va ligado con el folclor, aunque muchas veces al contrario sí sea el caso, pero, sin duda el vallenato también es un folclor, a simple vista porque tiene unos ritos específicos enmarcados en la música, la parranda, el saber popular, las leyendas, pero que serán referenciados más específicamente en este apartado.

Mucho se dice de la procedencia del término de folclor (antes usado como folklore o folclore, este último también válido para el español) y etimológicamente se ha referenciado como una división entre *folk* y *lore*, el primero aludiendo a pueblo y el segundo a conocimiento o saber, y de entonces la combinación da por resultado el saber del pueblo, uniendo estos vocablos de origen alemán para formar esta palabra, pero resulta necesario aclarar aún más de donde proviene esta palabra.

Varios filósofos coinciden en que esta palabra proviene de los celtas como BAL que significa “fuerza, multitud” que luego fue cambiando a VAL para incorporarse así al idioma osco y luego pasar al latín. Ya incorporado en la lengua romana, se dividió en tres segmentos: *valere* como

significado de “pasar bien, gozar de salud, ser fuerte, valer ante los demás”, otro sería *vallere* como “cercar con murallas o barricadas, fortificar” y por último *vulgare* como “difundir, publicar, divulgar” y de ahí saldría vulgo con sus derivados, lo cual dio origen al término *volk* y luego pasaría a convertirse en el inglés a *folk*.

Al llegar a las lenguas modernas, del alemán *Das Volk*, que se refiere a colectividad, pueblo, pero no pueblo en general sino a una masa ignorante y a su vez relacionado con lo plebeyo. Después se denotaría una gran similitud entre *Volk* y *vulgus*. Por otro lado, *Kunde* en alemán tiene cierta similitud con la significación inglesa de *Lore*, esto no quiere decir que *Das Volk* equivalga a *people*, así como *Kunde* no puede traducirse literalmente a *learning*. Por ejemplo, la expresión del inglés “*learning people’s*” vendría siendo “aprendizaje institucionalizado del pueblo, de la colectividad”, mientras que *Volk-s-Kunde* o *Folk-Lore* se traduce como el conocimiento no entendido, o conocimiento del vulgo, sino más bien como determinado tipo de conocimiento (Gómez Vergara, 1971).

También cabe aclarar, dependiendo de la región de donde se esté empleando el término, cambia el significado. Juan José Prat Ferrer asegura que “en Alemania se creó el término *Volkskunde*, que los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm introdujeron en 1818 y que sigue vigente hoy día en los países de habla alemana, junto con el término *folklore*; también se ha usado *Volklehre*, de significado análogo al de *folklore*. En otros idiomas se han usado términos como *folkminne* (en Suecia), *lok sahitya* (en la India), o incluso *orature* (en África francesa), por dar solo algunos ejemplos. Ninguno de estos términos significa exactamente lo mismo y cada uno de ellos refleja concepciones semánticas y metodológicas diferentes a las del vocablo inglés *folklore*” (Prat Ferrer, 2006).

Así mismo, uno de los mayores problemas que se ha presentado con el término es que se usa la misma definición para lo metafísico y la disciplina que lo estudia, por eso en varias ocasiones se han tratado de plantear diferentes alternativas como “demótica, demopsicología, demobiografía, demología, trademología, con el que se busca significar “ciencia de las tradiciones populares”, pero ninguno ha sido tan completo como el de folclor por lo que ha permanecido en los estudios de esta rama.

Raúl Iturria, en su texto *Tratado del folklore*, hace una interesante analogía que no podría definir mejor la importancia de los estudios folclóricos en las diferentes culturas: “Al igual que los restos arqueológicos, los restos culturales perecen si no se les documenta de modo que puedan pervivir.

Por supuesto que ambos se ayudan, cada vez que un arqueólogo encuentra restos de una ciudad o de un grupo humano, está hallando elementos que también constituyen acciones culturales o documentos que indican o enseñan aspectos de una antigua comunidad” (Iturria, 2008).

De igual manera, Iturria hace referencia a que hay dos tipos de folclor: uno es el que se transmite de forma oral, por medio de la palabra, y el otro por medio de la “acción imitada”; el primero hace referencia a dos tipos de formas, la primera es la literaria, donde se enmarcan las tradiciones, leyendas y mitos, el segundo al lingüístico, donde está relacionado con el habla popular, el lenguaje, los refranes, los dichos y las adivinanzas, y el tercero con lo científico, que es donde están las creencias populares, las supersticiones, las adivinanzas y la medicina natural o primitiva. Mientras que en la acción imitada se encuentran la música, el baile, los juegos, los oficios, las costumbres. Aunque también hay otros tópicos donde se habla de hechos folclóricos y se refiere a la vida material, espiritual y social, hechos que se pueden ver comúnmente reflejados en el vallenato.

También se puede diferenciar el folclor rural del urbano, en donde “el urbano se da en los barrios y zonas aledañas a las grandes ciudades”, mientras que el folclor rural “es aquel que nace, vive y anda por los campos, por los caseríos apartados y tiene notas especiales que lo hace más profundo y auténtico” (Iturria, 2008), esto si miramos en contraste el vallenato de los juglares y el de generaciones más contemporáneas a ellos.

Una característica común en todos los tipos de folclor es la tradicionalidad en donde “hace que no importe quién sea el autor del material, y mucho menos su nombre; el hecho de que este se transmite de un individuo a otro en una larga cadena, con los cambios y recreaciones que toda transmisión no regulada implica, difumina aún más al autor, hasta el punto de que por lo general se desconoce el nombre o la persona que ha creado el material original” (Iturria, 2008). Esta referencia evidencia un fenómeno que se daba en el folclor vallenato antes de que existieran las disqueras y se organizara el género musical, y es que las composiciones podían pasar en la tradición durante generaciones o territorios muchas veces sin saber el autor exacto de alguna pieza; una de las más recordadas es *El amor amor*, canción que le ha servido a muchos intérpretes de este género para *versear* pero que ha pasado por generaciones, en donde cada intérprete imprime subjetivamente su forma de tocar y cantar este tema musical.

Folclor Vallenato

Colombia es un país con gran riqueza cultural, por lo que investigadores se han interesado en estudiar muchos de estos fenómenos, pero sobre todo se han estudiado costumbres del interior del país y se ha tendido a generalizar el folclor en el Caribe, pero sin duda el vallenato requiere de un estudio de caso específico. A mediados del siglo XX, las instituciones educativas se concentraban en el centro del país, dejando a las regiones aledañas con pocas oportunidades de acrecentar el conocimiento. Cuando algunos estudiosos de la región pudieron tener las facultades para investigar, se dedicaron a mostrar su realidad, su contexto y a exigir una diferenciación entre el folclor vallenato y los otros de la región, como la cumbia o el porro, aunque la mayoría de ellos a su vez hacían una investigación participante, hecho que hay que mencionar.

Con estos estudiosos interesados en observar el folclor de su tierra, nace un término que ya mencionamos y que dio un precedente también para la investigación en este sentido. La vallenatología, término que además recopila la obra de las pioneras en el estudio del vallenato y una de las más influyentes Consuelo Araujo Noguera, quien además se interesó por crear una fundación sin ánimo de lucro que pudiera conservar, rescatar y expresar las tradiciones culturales de este folclor. A partir de estas investigaciones realizadas por Araujo varios investigadores de las ciencias sociales empezaron a estudiar el vallenato como fenómeno social.

Varias de las investigaciones han revelado, por ejemplo, que el vallenato no nace de otros géneros musicales, sino que es un género autóctono, que si bien presenta raíces por los instrumentos y tradiciones raizales. Por ejemplo, el hecho de la conquista influyó en el sentido más profundo del mestizaje, debido a que afectó la realidad cultural. “Toda vez que desde un comienzo nos acostumbramos a partir de la cultura hispano latina, prescindiendo de lo autóctono, de lo ancestral, de tantas realidades sobre modo valiosas que fueron relegadas al olvido o destruidas en gran parte por los conquistadores” (Gómez Vergara, 1971) pero lo curioso de este caso es que ese hecho de la conquista generó un mestizaje cultural, pero en el que predominaron las raíces indígenas. Es decir, si miramos los instrumentos vallenatos tradicionales están compuestos por caja (africana – esclavos), guacharaca (indígena) y acordeón (Europa) –antes del acordeón se utilizaban las gaitas– vemos que estos instrumentos representan ese hito latinoamericano, del que se engendró este folclor.

Según la historia del vallenato, en específico del acordeón, que como muchas se han convertido en leyendas de ese saber popular y le han dado más razones para ser un tipo de folclor, como lo han sido la propia historia de Jaime Molina, del diablo de Francisco el Hombre, o la misma llegada del acordeón a la costa Caribe, donde se cuenta que para ese entonces por uno de los puertos marítimos de nuestro país, algún marinero de los muchos que nos visitaban por distintas razones, introdujo un instrumento desconocido para la época, procedente de lejanas tierras.

El acordeón recibió el rechazo de las clases sociales de aquel entonces y no era aceptado en las reuniones y festejos de los pudientes de las grandes ciudades de la costa Atlántica colombiana. Los instrumentos más usados entre ellos eran: el piano, la guitarra, el tiple, el violín y otros no menos sofisticados, que servían para interpretar la música procedente de las Antillas, principalmente de Cuba, que era la mayor influencia musical que existía, debido a que ya las emisoras de radio sintonizadas allí, habían logrado dar en el blanco al gusto de los Costeños. (Puello, 2004)

Varias son las leyendas, como afirma Puello de cómo llegó el acordeón a la región, pero lo importante en este caso es que el acordeón no llegó a cambiar la música que se hacía, simplemente reemplazó las flautas (macho y hembra) que hacían la función de pitos y bajos del instrumento alemán, pero las melodías continuaron siendo las mismas.

Guillermo Abadía Morales, en su texto *Compendio de teorías del folklore en Latinoamérica* define folclor como la “tradición popular típica y viva”, aclarando que será un concepto que puede resultar resumido pero que no deja de ser completo hacia el folclor.

Según este concepto Abadía se refiere a la tradición, como las creencias y prácticas que pasan de una generación a otra, lo cual estaría directamente relacionado con *Lore*. A popular, como el patrimonio del pueblo y en donde se abarca no solo el aspecto sociológico sino también etnológico, por lo que en el caso del folclor vallenato “etnia” se refiere a todo el pueblo amerindio. Así mismo, habla de lo típico como asignación al carácter colombiano como un tipo típico que se da en distintas variedades. Y a lo vivo como la característica fundamental de lo folclórico en la que se explica una dinámica social y se distingue de lo arqueológico y de lo histórico vigente (Abadía Morales, 1975).

Guillermo Abadía es uno de los más reconocidos e importantes estudiosos del folclor en Colombia, como menciona en su texto *ABC del folklore colombiano*. Abadía habla del folclor como una “autoexpresión del pueblo”, es decir una manifestación cultural que ha sido creada empíricamente,

en esencia por las tradiciones que se reflejan a partir de las costumbres de las comunidades, relacionando lo popular y lo tradicional (Abadía, 1997).

Igualmente, Abadía hace una división del folclor mediante lo que él llama un “esquema del árbol del folklore” el cual se divide en cuatro ramas que son representadas en: literatura, música, coreografía y el material o demosófico. Y a partir de esto menciona que hay 24 hojas de estas ramas. En literatura se encuentra el coplerío, los refranes, los dichos y las adivinanzas; en musical los instrumentos, las tonadas y los cantos; en coreográfico los trajes típicos, las danzas y los juegos coreográficos y en el material las artesanías, los mitos y las supersticiones, además de la medicina popular, las comidas y las bebidas (Abadía, 1997).

Si bien a simple vista se podría pensar que los tópicos mencionados anteriormente no se podrían relacionar con el vallenato y los juglares, a excepción del ámbito musical, se puede analizar que todos y cada uno de ellos están entrelazados y tocan el folclor de la música vallenata. Por ejemplo, un juglar incorpora las coplas, los refranes y los dichos entre sus letras, usa los diferentes instrumentos musicales e interpreta las melodías, la vestimenta también es muy importante, como la mochila Wayúu o el sombrero *vueltaio*, objetos que se convierten en trajes típicos; existen también, artesanías, mitos, leyendas comidas como el sancocho típico en la parranda y las bebidas alcohólicas, siempre ligadas al vallenato, en especial el whisky o el ron. Es decir, el vallenato toca casi todos los elementos referenciados por Abadía, aunque hay uno polémico, la danza, debido a que antes no se bailaba el vallenato, teniendo en cuenta que esto se consideraba como un irrespeto con los músicos, pero a medida que ha pasado el tiempo y por la alegría de estos cantos este género ha adoptado una especie de danza, que no se constituye como tal.

A pesar de que Abadía no se interesó a fondo por el vallenato en uno de sus apartados hace referencia al paseo vallenato –uno de los ritmos más característicos– y su recursividad.

El paseo es ante todo un canto, y así la melodía puede estar realizada sólo por la voz del trovador y el acompañamiento reducido a la guacharaca, en los casos en que el instrumental completo no se halla a la mano. Tal ocurría con los primeros cantores de paseos, trovadores errantes que en sus andanzas sólo llevaban la pequeña caña o guacharaca para marcar el pulso rítmico del canto. El paseo constituye una verdadera institución regional y tiene un contenido sociológico igual al de las trovas antiguas de las edades clásicas griegas. Porque el paseo es un periódico cantado una crónica viva de todo lo interesante que ocurre en las provincias de la zona (Abadía, 1977).

Es así como se evidencia que no se trata solo de un canto o una representación musical, sino que según Abadía se convierte en un relato que es lo que denomina claramente, el carácter de juglar. El hecho de que el cantautor vaya en forma de “periódico cantado” o como una “crónica viva mostrando lo interesante que ocurre en las provincias” es la evidencia del papel comunicativo de los compositores de la región Caribe.

Abadía comenta también que, los sucesos políticos, religiosos, amorosos, laborales y demás caben en las narraciones musicales que se publican simbólicamente en las parrandas, como si se publicara un periódico que pasa de boca en boca a partir de los cantautores populares, donde se evidencia una historia que puede ser emotiva ya sea alegre o triste que llega al sentimiento de quienes la están escuchando. El texto puede ser inventado o memorizado lo cual vuelve singular esta manifestación cultural y le agrega un componente más a lo que ya se ha mencionado, se convierten en mensajes que se divulgan rápidamente o hasta se llegan a grabar en disco sin necesidad de que se haya conocido una partitura musical.

Sin duda, Abadía es un referente al hablar del folclor en el país, pero hay quienes afirman que desde su posición de estudioso desde el interior del país en algunas ocasiones llega a ser irresponsable al considerar el folclor vallenato como un resultado de la música Caribe. Por ejemplo, Tomás Darío Gutiérrez, hace referencia a esto aludiendo a que el vallenato es autóctono de la gran región del valle del cacique Upar, contemplada entre la mitad de La Guajira, El Cesar y hasta el río Magdalena, y que por ello encontró la necesidad de hablar de teorías en el vallenato, la única forma de presentar pruebas sobre este fenómeno folclórico (Gutiérrez Hinojosa, 1992).

Gutiérrez es uno de los pocos teóricos del vallenato, por no decir el único, que con su obra *Cultura Vallenata, origen, teoría y pruebas*, en donde ha estudiado el vallenato desde las teorías y es una crítica en algún sentido también a Guillermo Abadía, quien asegura que el vallenato había surgido de una mezcla de otras culturas, lo cual refuta Gutiérrez al considerar que el vallenato nace por sí solo gracias a los juglares vallenatos, inclusive, antes de la llegada del acordeón, por lo que Gutiérrez realiza un estudio serio donde hay teorías que evidencien eso que se habla sobre el vallenato pero que no se había estudiado en profundidad.

Un elemento importante que se debe resaltar en la cultura, el folclor y la tradición vallenata y Caribe, es el hecho de que un hombre, desde pequeño está rodeado y permeado por la cultura vallenata y sobre todo en su mayoría por la tradición de aprender a tocar acordeón; basta con revisar

quiénes son considerados juglares y se encontrará que si no todos, la gran mayoría de ellos, empezaron a tocar el acordeón a temprana edad, porque era el instrumento que podían obtener, a pesar de las dificultades económicas, pero todos eran recursivos al momento de conseguir el preciado instrumento.

Por eso, es interesante cuando Octavio Marulanda, en su recopilación *Folklore y cultura general* se refería años antes a este hecho, aludiendo a que “nadie puede negar que si la infancia se educa rodeada de los elementos que conforman el carácter de su nacionalidad, otorgándole el derecho a disfrutar de aquello que ha pertenecido a sus mayores, los nexos de sangre cobran su verdadera dimensión y, por lo tanto, fijan el verdadero camino de los sentimientos patrióticos” (Marulanda, 1873) en este caso refiriéndose a un contexto más global nacional, pero perfectamente aplicable a la cultura netamente Caribe o costeña.

Otra distinción que trata Marulanda, es que lo folclórico no es sinónimo de popular, así en este caso pueda llegar a serlo. “Por una denominación de valores (o falsificación) muchas gentes otorgan el calificativo “folklórico” a lo popular, y viceversa. Lo folklórico delimitado ya por las características mencionadas en la primera parte de estas notas, presenta un contenido propio, particularmente diferenciado por la anonimia, la antigüedad y la espontaneidad, (prelogicidad y funcionalidad), dentro de un medio colectivo primario. Pero como lo folklórico expresa gustos, tendencias y necesidades comunitarias en un ambiente dado, puede, en consecuencia, popularizarse, es decir, obtener aceptación generalizada. Esta peculiaridad no debe confundirse con el verdadero sentido de lo “popular en la cultura” (Marulanda, 1873).

Es válida esta aclaración por el hecho que, así como lo anterior podría ser considerado folclor no popular, todo lo popular no puede ser folclor, por lo que el concepto de lo popular es mucho más amplio y vital que el de lo folclórico como tal. Como afirma Andrés Pardo Tovar, citado por Marulanda: “Mitos, leyendas, danzas, canciones, costumbres, creencias y oficios cuyos orígenes se pierden en la prehistoria de un pueblo, son objeto de la ciencia folklórica; pero... todas las manifestaciones artísticas de un pueblo, espontáneas y colectivas, que no son tradicionales o no ancestrales, entran en el campo de lo meramente popular” (Marulanda, 1873).

En el imaginario popular y colectivo se cree que el vallenato ha sido tan cambiante que se han perdido esas tradiciones que los juglares adoptaron, pero como bien afirma Ocampo, refiriéndose al folclor, “estos hechos culturales se transmiten por tradición; adquieren anonimato, porque al pasar

de individuo a individuo y de generación en generación, sus orígenes van perdiéndose poco a poco, hasta desaparecer completamente” (Ocampo López, 1984), por lo que al ser una música que se transmite de generación en generación, cada una de ellas va imprimiendo su toque personal a las musicalidades y desde su opinión van aportando al vallenato como género musical, por lo que es cambiante, hasta que desaparece la tradición que se había impuesto en un comienzo.

Es por ello que el vallenato llega a ser considerado Patrimonio cultural de la nación y Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad por la Unesco, al igual que todos los juglares, aunque muchos de ellos llegaron a ser reconocidos en sus últimos años de vida y muchas de sus composiciones quedaron sin registrar los derechos de autor, pero por conocimiento popular se sabe que son canciones autóctonas de cada autor, por eso las organizaciones deciden hacer reconocimientos y festivales para rescatar la tradición folclórica. “Así mismo, son hechos que se manifiestan en el pueblo de forma espontánea, siendo considerados por este como su patrimonio cultural (...) Los hechos folclóricos son transmitidos por el pueblo espontáneamente; se conocen por tradición; pero sus orígenes se pierden en el tiempo, lo cual les infunde precisamente ese carácter de anónimos” (Ocampo López, 1984).

Consuelo Araujo Noguera fue otra de las estudiosas y pioneras en tratar el tema del vallenato con seriedad, como un folclor, una cultura y estudiarlo y escribir de él con investigación seria y dedicada. Esta intelectual se refiere al vallenato dividiéndolo en cuatro vientos reconocidos que son paseo, puya, merengue y son, Abadía también menciona otros que si bien no hacen parte del vallenato, componen musicalidades culturales de la región como: el bullerengue, los porros, la cumbia, que también han sido interpretados tanto en la modernidad, por compositores de lo que se denomina la nueva ola, como también por juglares vallenatos en la tradición cultural de juglar, que resultan importantes mencionar al hacer parte de esa cultura vallenata, desde hace medio siglo.

Las comunidades indígenas también juegan un papel importante en el folclor vallenato, en especial la comunidad Wayúu, quienes han estado permeadas por esta musicalidad y que la han adoptado ya en su cultura como tradición folclórica. Es tanto así que esta comunidad y los costeños –gentilicio para la persona nacida en la costa Caribe colombiana– han tenido intercambios culturales no solo en la música sino en las artesanías y hasta en la vestimenta. “Las gentes de la Costa Atlántica colombiana, en la cual se integran los departamentos de Bolívar, Córdoba, Sucre, Atlántico, Magdalena, Cesar y La Guajira, descienden de los colonizadores españoles, de los indígenas Tayronas, Chimilas, Arhuacos, Turbacos, Zenúes, Guajiros y pueblos del bajo Magdalena; y de los

negros africanos procedentes de Sudán occidental, costa de Guinea y Congo, portadores de las culturas Yoruba y Bantú, las más generalizadas en los esclavos que penetraron en el Nuevo Reino de Granada. El contacto entre los tres elementos socio-culturales que conforman la etnia costeña, llevó al surgimiento de un verdadero pueblo tri-híbrido racial y cultural y por esencia de un gran mestizaje” (Ocampo López, 1984).

Otro factor indispensable para el folclor vallenato y me atrevería a decir que el más importante, eran –porque ya se ha perdido como fenómeno folclórico– las parrandas, que como bien señala Gutiérrez Hinojosa en su investigación, “la noción correcta y reglamentaria de parranda vallenata se ajusta específicamente al caso de un numeroso grupo de amigos, sobre todo hombres, pero que no excluye a la mujer, reunidos por lo general bajo la sombra de un frondoso árbol en el patio de una casa, o en ocasiones en el interior de la misma, cuando llena ciertas condiciones de espacio para divertirse al ritmo de la música típica, intercalada con otras joyas del folclor como chistes, anécdotas, relatos, etc.” (Gutiérrez Hinojosa, 1992).

Gutiérrez referencia tal importancia de la parranda como rito donde se debían cumplir unos parámetros específicos, como por ejemplo que “en una parranda se reciben con abrazos fuertes a los amigos, no se le puede dar la espalda a nadie y no se baila por ningún motivo, aunque sienta que la música le invada el espíritu o se esté enamorando con coqueteos a una mujer” (Gutiérrez Hinojosa, 1992). Esto desmiente mitos en el imaginario popular, en los que se creía que entre mejor la parranda más se bailaba.

Santander Durán Escalona, a pesar de el mismo hacer la aclaración de que su texto *La parranda vallenata* –el único texto dedicado solo a este ritual– no es una investigación científica como tal, evidencia esto que afirmaba Gutiérrez de que la parranda no se bailaba, como también habla del papel de la mujer donde afirma que sin ella era casi banal hacer una parranda porque no había a quién galantear, esto hablando de la parranda tipo social, porque también existía la parranda de maestros, en donde los compositores mostraban sus nuevas canciones a los colegas para recibir críticas constructivas (Durán Escalona, 2016).

Si bien no se ha consolidado un traje típico como tal, es claro que hay unas vestimentas u objetos que hacen referencia al folclor vallenato, como ya mencionaba el sombrero *vueltaio*, la mochila Wayúu, pero también hay otros como la guayabera (camiseta delgada y fina de color blanco por lo general), esto debido a, como bien referencia Ocampo López, las altas temperaturas de la región.

“El clima ardiente de la costa exige llevar poca ropa; en general el vestido corriente del costeño trabajador consiste en pantalones y camisa, abarcas en los pies y en la cabeza un sombrero de palma” (Ocampo López, 1984).

El mestizaje es otro análisis que realiza Gutiérrez Hinojosa, donde explica que no se puede hablar de negros, indígenas, criollos, sino que se debe ser cuidadoso en ese sentido porque, retomando el hecho de la conquista, a esta región llegaron diferentes tipos de etnias de las que por medio del mestizaje han surgido diferentes combinaciones que identifican a la región, por ejemplo, por las afrodescendientes se pueden encontrar yoruba, bantúes senegaleses, muserengues, mandingas, y por la parte indígena están los chimilas, cogui, arawakos, wiwas (Gutiérrez Hinojosa, 1992). Para evidenciar esto más actualmente está una de las dinastías más importantes e influyentes en el vallenato, la de los Durán de El Paso, Cesar. Náfer y Alejandro Durán son de raza afrodescendiente, al igual que todo su árbol genealógico, Enrique Díaz, también fue un juglar negro.

Ocampo referencia esto también haciendo alusión a la esclavitud que tuvieron que vivir estas razas siglos pasados: “Uno de los aportes de gran influencia en la conformación del folclor colombiano es el negro, que aparece en la etnia y cultura de la segunda mitad del siglo XVI, considerando que su influencia decisiva aparece principalmente en los siglos XVII y XVIII, cuando se inició la explotación intensa de las minas y el laboreo de las grandes haciendas, habiendo sido considerado necesario para reemplazar la población indígena” (Ocampo López, 1984). Por ello, muchos, no solo juglares vallenatos sino personas pertenecientes a la costa Caribe colombiana, son de raza afrodescendiente y se identifican como tal, inclusive en muchas canciones es común escuchar la alusión “negro” o “negra”.

Otro elemento indispensable para el folclor vallenato es el acordeón, un poco en mayor medida a la caja y la guacharaca que también son primordiales, pero este instrumento alemán no es simplemente una herramienta que los acordeoneros usan para acompañar sus canciones, sino que culturalmente tienen un trasfondo con el contexto Caribe.

Por ejemplo, los gallos también son muy importantes en la región y muestran esa relación entre el vallenato y el campo, por lo que muchas veces los mejores acordeoneros son comparados con la finura de los gallos. El escritor costeño Álvaro Ibarra hace la comparación diciendo que “los gallos de nuestra región pertenecen a la raza banquivoide o gallos del grupo de los galliformes domesticados en la India y Sumatra, en donde aún conviven diversos tipos de gallos en estado

salvaje. Los acordeones nacieron en Austria, se criaron en Francia, Italia y Alemania, se terminaron de domesticar en el mundo vallenato, donde conviven las clases ADG, GSF y Cinco letras, de la raza Hohner, de origen alemán”; y concluye: “en nuestra región los acordeoneros se dan silvestres” (Ibarra Daza, 2009).

Por su parte Julio Oñate, otro estudioso del tema explica por qué a estos interpretes vallenatos de la costa Caribe se les debe decir acordeoneros y no acordeonistas, tema que ha causado constante debate en el folclor vallenato. “Como el acordeón diatónico o de botones nació para las clases populares, al llegar este instrumento al continente americano, la música que traía consigo, era representada por aires folclóricos europeos. Posteriormente al ser incorporado al folclor de la provincia del Valle de Upar, se impuso la terminación ero en el Caribe a todo intérprete de música folclórica, encontrando hoy los distintivos de cajero, guacharaquero, tamborero, maraquero, timbalero y acordeonero, términos igualmente usados en la República Dominicana y Panamá” (Oñate, 2010); pero la más clara diferenciación está en que acordeonista hace más referencia a aquellos que interpretan este instrumento con partituras y han tenido una formación académica musical respecto al instrumento y muy posiblemente interpretan en una sinfónica u orquesta, mientras que el acordeonero es el que aprende empíricamente o sin partituras y así mismo interpreta su música sin lecturas musicales.

La tendencia de la nueva ola

Analizar nueva ola como término es algo novedoso para las ciencias sociales, debido a que nada se ha estipulado o hablado alrededor del término y mucho menos haciendo referencia al vallenato y lo que sabemos implica este término para el folclor. Cuando se hace una búsqueda bibliográfica se encuentran referencias hacia la nueva ola, relacionadas con el cine u otras disciplinas, a pesar de que el término siempre ha hecho referencia a algo moderno, a una nueva era. Es por ello, que en este apartado se intentará delimitar el término, a qué se refiere y cómo puede ser usado en este caso y que pueda servir para investigaciones futuras como referencia para hablar de algo concreto.

Armenio Mestra Osorio, locutor del programa de radio *Los tenores del vallenato* de Laud estéreo y conocedor del tema, cuando afirma en una entrevista con Todelar, que el término surgió del jugar Alejandro Durán, por lo que asegura que “comenzaron con un carrito, porque eso no es una historia dizque de la nueva ola, oye lo que te voy a decir, no hay un solo ensayo escrito sobre eso que vendieron las casas disqueras y que todos los replicadores empezaron a hablar, sobre la nueva ola;

de eso hablaba Alejo Durán en un disco: '*ya mi negra me olvidó, cómo me compongo ahora, será porque yo no canto ni toco el ritmo de la nueva ola*', que era el momento bonito de Aníbal Velásquez y Alfredo Gutiérrez" Mestra A. (2015). Entrevista en Todelar. Subido por Carlos Eduardo Pineda Duarte *Arminio Mestre [sic], habla del folclore vallenato*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=prK-UTtloM>.

Alejandro Durán compuso *La ola del vallenato* a mediados del siglo XX, para hacer referencia a que él era interprete vallenato y no de guaracha, como referencia en la canción por lo que criticaba a algunos de sus colegas que estaban cambiando el vallenato, es decir, para este momento ya se empezaban a ver cambios por ejemplo con Los corraleros de Majagual, quienes estaban implementando algo que no iba acorde con el vallenato tradicional. Pero el término nace para apodar a los músicos de comienzo del siglo XXI, porque Luifer Cuello, a quien se le conoce como el fundador de este movimiento, lanzó un álbum ahora titulado *La nueva ola*, lo cual era la misma canción del juglar Durán, pero con un ritmo más moderno y más rápido. Los locutores radiales se agarraron de este término para hacer referencia a esos muchachos que estaban innovando con el vallenato, como Kaleth Morales, Silvestre Dangond, Fabián Corrales y el mismo Cuello, por lo que el término fue permeando la cultura vallenata hasta llegar a hablar de nueva ola en el vallenato desde ese momento.

Hablamos de tendencia porque precisamente las tendencias, muchas veces creadas por el marketing –lo cual no puedo afirmar sea el caso, debido a que tocaría estudiar el fenómeno desde este aspecto– o a veces construidas por la modernidad y los sucesos que la componen hacen que algo que ya venía constituido, como en este caso el folclor vallenato, sea usado para llegar a más públicos, inclusive cambiando lo más valioso como los aires constituidos en son, paseo, merengue y puya, o que se pierda por ejemplo la tradición de la parranda vallenata, pero ya iremos analizando por qué se dan estos cambios y por qué se pierden las tradiciones.

A pesar de que no se ha estudiado el término nueva ola en el vallenato, sí hay autores que se han acercado a los cambios que ha tenido el vallenato en los últimos tiempos, como por ejemplo con Carlos Vives y su grupo La provincia, quienes inyectaron a la música nuevas tonalidades, ritmos e instrumentos que en un comienzo fueron criticados, pero que con el tiempo fueron aceptados inclusive en el ámbito internacional.

Es importante aclarar que no se puede hablar del vallenato de juglaría en contraposición al vallenato de la nueva ola, porque es claro que el vallenato es un folclor que con el paso del tiempo y por la acogida ha evolucionado, ha tenido cambios paulatinos, como en todas las artes; proceso en el que para unos ha perdido la esencia, pero que para otros es producto de la modernidad.

Los tradicionalistas dominan los espacios comunicativos ligados a los festivales donde se pretende recrear y mantener dicha tradición. Es conocido que alrededor de los diferentes festivales que se anuncian como folclóricos siempre se organizan ámbitos institucionales de discusión, como los foros y conversatorios, además de las tertulias espontáneas que al calor de copas se forman en diferentes espacios conexos, como cantinas, casetas, parrandas en casas particulares, etc. La consecuencia directa que no cuesta trabajo establecer una vez se observan con atención estos eventos, es que los músicos terminan produciendo dos tipos distintos de bienes musicales, según qué el propósito sea concursar y aparentar que se acepta el canon o participar libremente del mercado y, en consecuencia, jugar según sus reglas y lógicas. Para corroborarlo, basta con contrastar las ejecuciones en tarima de festivales con las de tarimas de casetas y grabaciones de los distintos reyes vallenatos, sabaneros o sanjuaneros del acordeón (Nieves Oviedo, 2008).

Antes de los que conocemos como juglares, es decir esa generación de Alejandro Durán, Leandro Díaz, Tobías Enrique Pumarejo, Enrique Díaz, Náfer Durán, existieron otros juglares que sí cumplieron esa función de viajar por el gran valle del cacique Upar dando mensajes e interpretando melodías a lomo de mula a principios del siglo XX, como fue el caso de Sebastián Guerra, Manuel Medina Moscote, Víctor Silva, Andrés Montufar, Luis Pitre, Nandito “El cubano”, Abraham Maestre; como también se puede evidenciar que hubo otra generación después de los reconocidos juglares en donde se empezó a separarse la composición de la interpretación y del acordeón, hecho que también fue criticado en su momento, por lo que se puede hablar de la generación de Los Betos, Los Hermanos Zuleta, Jorge Oñate o Diomedes Díaz, y que compositores como Fernando Meneses o Gustavo Gutiérrez Cabello fueron criticados por la temática de sus canciones y por el sentido romántico que le estaban dando al vallenato, buscando incluso nombrarlo “balanato”.

Una parte importante de esta discusión alrededor de los cambios en el vallenato, tiene que ver en gran medida con los festivales en donde se intenta, por lo general, rescatar las tradiciones, como es el festival más reconocido, el que se realiza en Valledupar, el Festival de la Leyenda Vallenata; en el que, por ejemplo, en la competencia de los acordeoneros tienen la obligación de cantar al menos

dos de las cuatro canciones que presentan, acompañados solo de cajero y guacharaquero. Algunas de las canciones son de su propia inspiración o en homenaje al festival.

En contraste, el Festival Francisco El Hombre, que se realiza a comienzos del año en Riohacha, La Guajira, poco antes del de Valledupar, las presentaciones son de agrupaciones, conformadas por varios instrumentos; en donde se pueden hacer fusiones, se incorporan tamboras, gaitas, maracas, es decir, en este festival no se intenta rescatar el folclor, sino que por el contrario se le da espacio a las nuevas generaciones para que hagan del vallenato una nueva música.

En el video promocional del 2016 se afirma: “El festival respeta la tradición y se pone a tono con la modernidad y las nuevas generaciones” (Festival Francisco El Hombre, 2016). Además, aclara que a pesar de que saben que hay un folclor de donde viene el género musical, el fin último es buscar esos nuevos aires y catapultar al mercado a los nuevos artistas.

Otro cambio generacional importante que menciona Nieves Oviedo en su libro, es la profesionalización de los músicos, en donde los juglares venían de la informalidad; inclusive muchas de sus composiciones no tenían derechos de autor, por lo que se las peleaban o las marcaban con su nombre dentro de la misma composición, pero luego las casas disqueras y personas cercanas al marketing musical empezaron a ver un potencial en la música vallenata y sus artistas por la gran acogida que tenían en la región Caribe. “Ahora había que competir con un mercado diversificado por las mediaciones del cine, la radio, las disqueras, las casetas, lo que obligaba a adaptaciones, como el uso de uniformes que mostraran profesionalismo, el uso de nombres que “pegaran”, el acomodo de los animadores de emisoras y casetas con sus tics y sus nominalizaciones arbitrarias, y sobre todo, la casi obligatoriedad de tocar repertorios de moda para poder ser competitivos” (Nieves Oviedo, 2008). Para ejemplificar, se puede observar el caso del Binomio de Oro, con Rafael Orozco e Israel Romero, para denotar lo que está afirmando el autor.

Basado en esta distinción, Nieves afirma que hay dos tipos de músicos para este caso, los “músicos folclóricos”, que son quienes no aceptan estos cambios y quieren imprimir ritmos autóctonos sin variaciones y “músicos populares profesionales”, que son los que van imprimiendo su sello generacional en las composiciones.

Otro tema importante que va cambiando en el vallenato es la temática de las composiciones, que si bien han girado en torno al amor, en la mayoría de casos desde los juglares hasta hoy en día hay una

diferencia grande y que se le ha criticado a las nuevas generaciones; se trata, específicamente, de cómo se le compone al amor, porque anteriormente se le cantaba a este, se elogiaba la mujer y se contaban historias alrededor de las musas de los artistas, mientras que en un momento de transición se empezó a componer “con lágrimas”, como afirma Alejo Durán en un texto de Alberto Salcedo: “Las historias perduran, y las lágrimas se borran”, analogía que hace el juglar y que efectivamente se cumple cuando hoy en día los artistas tienen que estar sacando cada tanto canciones para que el público continúe siguiéndolos por un buen tiempo.

Además de esos evidentes cambios se observan prácticas que eran comunes en otros géneros populares y contemporáneos, como presencia de bandas u orquestas, por lo que en el vallenato se empiezan a ver tarimas con al menos 20 músicos para interpretar vallenato.

Gradualmente, el mercado de bienes musicales (discos y casetes, instrumentos nacionales e importados, equipos electrónicos de amplificación) se fue estabilizando, con lo que se empezó a exigir competencias específicas que correspondieran a las tecnicidades que ahora determinaban las dinámicas de las prácticas musicales; se hizo necesario un mayor nivel de profesionalismo, lo que finalmente condujo a segmentaciones diastráticas en las prácticas musicales. Músicos profesionales, ligados por contratos más o menos estables con orquestas, conjuntos y/o casas disqueras; músicos profesionales nómadas que cambiaban de agrupación cada cierto tiempo, sin vinculación estable; músicos callejeros, dedicados al rebusque en cantinas de pueblo, parrandas de ricos o medio ricos, playas o plazas de las ciudades del Caribe, configurando todos ellos estratos que definieron niveles diferenciales de ingresos y con ello, niveles también diferenciales de calidad de vida y de reconocimiento social (Nieves Oviedo, 2008).

A esto se suma el hecho también del cambio en la escala social de los músicos vallenatos, debido a que los conocidos como juglares, en general, tuvieron una vida económicamente pobre, mientras que los que se referencian como nueva ola, hoy en día son quienes tienen las mejores viviendas en la región y la oportunidad de hacer carreras profesionales, muchas veces en el interior del país; factores que también influyen en los cambios.

Por su parte, el investigador Héctor González, quien también ha tenido un acercamiento al cambio del folclor vallenato, referencia como una paradoja el hecho de que el comercio para el vallenato ha sido una parte tormentosa, pero que por otro lado ha sido lo que ha expuesto al género nacional e internacionalmente.

La introducción del registro fotográfico y los posteriores avances tecnológicos en la grabación han cumplido un papel decisivo en la difusión, estandarización y consolidación del género. La relación de la música vallenata con el comercio es tormentosa, pero, paradójicamente, a ella debe no solo su actual proyección nacional e internacional, sino también el robustecimiento de su ensamble organológico. En efecto, la presión de los modelos comerciales de grabación, que desde las primeras décadas del siglo XX incluyeron en sus estándares para la interpretación de músicas del Caribe un núcleo bien establecido de instrumentos de base, trajo consigo significativos aportes para la conformación de un conjunto mucho más completo que el trío de acordeón, guacharaca y caja que se estaba empleando en los años 30 y 40 (González, 2007).

Sin duda, un hito que marcó el género musical y el folclor estuvo alrededor de un personaje central en esta evolución, Carlos Vives; debido a dos factores directamente ligados, el primero la novela en la que fue protagonista, Escalona: Un canto a la vida, en la que caracterizaba al reconocido compositor Rafael Escalona, ligado al álbum que sacó luego del éxito de la novela, junto a su agrupación La Provincia, en donde hizo una recopilación de esas composiciones que habían hecho los juglares vallenatos, pero con un toque de modernidad; en donde se incluyeron nuevos instrumentos, nuevas melodías, cambios de ritmo, casi que lo único que se mantenía era la letra, para darle proyección internacional. El caso más emblemático es el de *La gota fría*, composición de Emiliano Zuleta Baquero, que con los arreglos hechos por Vives se llegó a conocer la canción internacionalmente.

Carlos Vives y sus nuevos sonidos en el vallenato no surgieron por un capricho del artista, como bien se referencia en la investigación hecha en el libro *Travesías por la tierra del olvido*, fue gracias a *La Provincia*, en general, su banda por excelencia que lo ha acompañado en ese camino al éxito internacional. “Una sola persona no hubiera podido crear la exploración rítmica que está presente principalmente desde *La tierra del olvido* hasta *Déjame entrar*. Es, ante todo, una creación colectiva, típica de los lenguajes de percusión afro” (Cataño, Santamaría, Sevilla y Ochoa, 2014). Esta influencia se debe principalmente a unos integrantes que mezclaban ritmos caribeños autóctonos con la influencia del rock y el pop que había para la época en el país y a nivel mundial.

Sin duda, el concepto de modernidad fue uno de los que más influenció en los cambios del vallenato. Pero hablar de modernidad, en el modo más complejo, se refiere a los avances que van teniendo las sociedades, sus costumbres y su cultura. Para el caso de Carlos Vives, y otros exponentes del género, esta modernidad fue criticada por dejar a un lado la parte folclórica, a la que

Vives ha respondido a través de algunas canciones. Pero la pregunta que se plantean los autores es si efectivamente este artista y su grupo buscaban modernizar el vallenato.

Vistas, así las cosas, nos preguntamos si efectivamente la agrupación buscaba modernizar el vallenato y si fue ese el núcleo de su propuesta. Y si es el caso, hasta cuándo se mantuvo como tal, cómo lo hicieron y a través de qué recursos creativos, qué convenciones y qué alianzas. Dos décadas después de haberse presentado el primer álbum y a un año de haberse presentado el octavo (abril de 2013), con transformaciones sonoras, la entrada y salida de miembros del equipo, ires y venires en los listados de éxitos y en las disco tiendas ¿qué podemos decir de la obra de Carlos Vives y La Provincia en cuanto a su propuesta para una definición –o autodefinición– de esta sociedad, a la colombiana? (Sevilla, Ochoa, Santamaría-Delgado y Cataño, 2014).

Un segundo tópico analizado también en este texto es el tema de la identidad, en el contexto nacional, a lo que aluden como una identidad colectiva y de cómo en muchas ocasiones esto llega a generar distinciones a nivel social. “Al respecto ya es célebre la historia documentada por distintas fuentes, de cómo en un importante y exclusivo club social de Valledupar se prohibió de forma expresa durante muchos años la entrada de músicos de acordeón, por considerarlos incultos y de mal gusto. Con el tiempo solo se abrieron las puertas a los otrora indeseables músicos populares, sino que la ciudad entera –ricos y pobres– se volcó a celebrar la música de acordeón como su más significativo patrimonio cultural” (Sevilla, Ochoa, Santamaría-Delgado y Cataño, 2014).

Así que el vallenato no puede juzgarse entre un pasado y un presente, porque como ya se ha mencionado en este apartado, se trató de unos cambios permanentes ligados a la modernidad y los requerimientos del avance musical, que van transformando no solo la música sino las dinámicas del folclor vallenato al punto de llegar a ser casi excomulgado de ese patrimonio que es la música vallenata. Si bien algunos son críticos acérrimos sobre los cambios que ha tenido el vallenato, es claro a su vez, que estas transformaciones han tenido también ventajas respecto al público y la acogida hacia este género musical, en los que se encuentran las nuevas generaciones y públicos a nivel nacional e internacional.

Por ende, buscamos entender en esta investigación al vallenato de la nueva ola como un cambio generacional, del que ya se habían notado algunas transformaciones, un producto de la modernidad necesario e inevitable, que puede que no tenga los mismos componentes que se consideran folclóricos, pero que a su vez ha mantenido una base que logra preservar algunas costumbres;

considerando también, el hecho de que no toda la música de acordeón que se realiza hoy en día necesariamente es considerada vallenato.

CAPÍTULO 2

Proceso metodológico para acercarnos a la música del valle del cacique Upar

Las diferentes formas de investigación que se expondrán a continuación serán la ruta que se va a seguir para lograr analizar los diferentes tópicos referidos en el capítulo anterior, por lo que es de suma importancia mirar el contenido y la forma de abordarlos, tanto en lo teórico como en la práctica, ya que así se logrará un buen resultado en el producto final.

A pesar de que se trata de un producto periodístico se analizarán algunas metodologías comunes en las ciencias sociales, como el método etnográfico –en periodismo reportería, tomando las distancias existentes entre uno y otro como metodología de investigación– también se tendrá en cuenta la entrevista semiestructurada, debido a que en el camino se encuentran personajes con conocimientos del vallenato o amigos de los entrevistados principales.

De igual forma, se analizará el perfil periodístico, y diferentes recomendaciones de expertos en la materia para lograr un buen resultado; también, la historia de vida, como metodología de las ciencias sociales para investigar un fenómeno cultural a partir de personajes. Así mismo, se tendrá en cuenta la observación no participante que va entrelazada con el perfil periodístico al que se quiere llegar, para lograr una situación y una atmósfera donde, como plantean algunos autores, el investigador influya lo menos posible en las diferentes situaciones y sea casi que invisible para la audiencia.

Por último, se hablará del reportaje multimedia, debido a que será el producto final que se presentará, para aprovechar las ventajas que nos permiten las convergencias tecnológicas, las cuales han impactado el periodismo digital; sin embargo, cabe aclarar que se busca definir, porque no se trata de involucrar diferentes contenidos sin un fin ni un orden, sino que busca encontrar la forma de que cada género periodístico cumpla una función multimedia y que complemente el resultado final de la investigación.

Historia de vida

La historia de vida para estudiar alguna problemática en las ciencias humanas y sociales ha cogido bastante relevancia como método desde principios del siglo XX, debido a que esta forma de estudiar algún tema en específico puede evidenciar varias aristas de toda una comunidad, sociedad o grupo

de personas, pero contada desde un personaje, por lo que además aporta vivencias y experiencias que enriquecen la investigación, además de darle un sentido humano y un rostro a lo que se quiere investigar.

La forma más exacta para definir la historia de vida como método la presenta la autora María Isaura Pereira de Queiroz, donde afirma que es “el relato de un narrador sobre su existencia a través del tiempo, intentando reconstituir los acontecimientos que vivió y transmitir la experiencia que adquirió. Narrativa lineal e individual de los acontecimientos que él considera significativos, a través de la cual se delinear las relaciones con los miembros de su grupo, de su profesión, de su clase social, de su sociedad global, que cabe al investigador mostrar. De esa forma, el interés de ese último está en captar algo que trasciende el carácter individual de lo que es transmitido y que se inserta en las colectividades a que el narrador pertenece” (Pereira de Queiroz, 1991).

Hablando de Náfer Durán, por medio de su historia de vida, primero se transmite la experiencia adquirida por él a través de los años, además de mostrar esa narrativa de acontecimientos donde también da muestras de costumbres vallenatas, del folclor y de toda la tradición de juglar, de cómo eran las clases sociales en la región, lo cual hace que el personaje trascienda y no se quede solo en contar su vida sino unas realidades sociales y culturales.

Inclusive, puede que como es común en el vallenato, algunos relatos que el personaje nos pueda contar sean leyendas o mitos, pero esto no afecta el hecho de que cuente la historia, ya que como afirma Pereira “sea la historia de alguien, sea la historia de un grupo, sea ella una historia real, sea ella mítica” (Pereira de Queiroz, 1991), igualmente, será válida y contará un pedazo de la tradición que se ha pasado por generaciones.

Es relevante también cuando Pereira afirma que “lo importante es que sean captadas las experiencias del entrevistado. Él es quien determina qué es relevante o no para ser narrado, él es quien tiene el hilo conductor. Nada de lo que relata puede ser considerado superfluo, pues todo se encadena para componer y explicar su existencia” (Pereira de Queiroz, 1991), considerando también que en el ámbito periodístico son importantes los detalles para que el público pueda visualizar y hacerse una idea de cómo es el personaje, qué le gusta y qué no, y así es como aspectos que de pronto para el investigador pueden ser banales para el personaje no, por lo que hay que tener cuidado como bien describe Pereira, que se debe mirar qué considera relevante él y qué no. De igual

forma, no hay que desconocer que el investigador es quien hace las preguntas y quien ha escogido el tema o en este caso al personaje, por lo que se debe estar atento a mirar con detalle y escuchar.

Eliane Veras, en un texto científico dedicado a la historia de vida como método, citando a Pereira, afirma que el investigador debe ser un intermediador entre el personaje y lo que se cuenta e influir lo menos posible para que el relato sea sincero: “En este caso es el narrador que, solo, manipula los medios de registro, sea el escrito, sea el grabador [...] no existe la intermediación del investigador; el narrador se direcciona directamente al público, la única intermediación está en el registro escrito” (Pereira de Queiroz, 1991, p. 9). En la biografía, la historia de alguien es escrita por otra persona; hay una doble mediación que la torna semejante a la historia de vida: la presencia del investigador y la posterior transcripción de las entrevistas. Esto también es mirado desde el periodismo como una técnica, más no es una obligación para el investigador, cabe igualmente aclarar que se tratará en lo posible de ser casi invisible en el relato, para que el verdadero protagonista sea el personaje y no el entrevistador (Veras, 2010).

La autora Veras hace una distinción interesante de la historia de vida con la biografía, y es que en la biografía se buscan resaltar aspectos relevantes o hitos en el personaje a través de su vida, mientras que la historia de vida busca dar cuenta de un contexto alrededor del personaje que pueda evidenciar problemáticas o situaciones inclusive de toda una comunidad.

Veras habla de algo llamado la imaginación sociológica que, según ella, es lo que diferencia una historia de vida a una biografía. Citando a Mills, refuerza su idea, ya que este autor dice que la imaginación sociológica es “una cualidad del espíritu que nos permite comprender la historia y la biografía, y las relaciones entre ambas, dentro de la sociedad” (Veras, 2010). Consideró que este último elemento es lo más importante de este método, cómo ese individuo que se está contando hace parte de una sociedad con unos patrones y costumbres estipuladas y enmarcadas en su identidad y finalmente cuál es su rol en la sociedad, o en este caso, en el tema que se está hablando.

La historia de vida es también un método interesante, por el hecho que es desde el mismo personaje que se está retratando una realidad social y que esa persona está contando historias que han pasado por generaciones y que la persona ha interiorizado como suyas en algún momento. Esto es investigado por dos profesores españoles, quienes afirman, en un caso comparado, que “la historia oral como proceso descriptivo y narrativo es tan antigua como la historia misma, de modo que en sociedades ágrafas era la transmisión oral la forma de perpetuar los acontecimientos, conocimientos

y saberes. En este ámbito, las historias de vida ensalzan el proceso de comunicación y desarrollo del lenguaje para reproducir una esfera importante de la cultura coetánea del informante y su aspecto simbólico e interpretativo, donde se reproduce la visión y versión de los fenómenos por los propios actores sociales” (Arjona y Checa, 1998).

En resumen, desde el periodismo se han tomado algunas metodologías de estudio de las ciencias sociales en especial al tratarse del trabajo etnográfico y la forma en que nos podemos acercar a una realidad ajena a nosotros para contarla, es por ello, que este método de la historia de vida es muy útil para esta investigación que se llevará acabo, ya que dará cuenta de factores como el contexto social y cultural del personaje que se va a tratar, no será una simple biografía y buscará explorar detalles que tal vez muchas personas no conocían de los personajes y puedan resultar enriquecedores para el tema y el folclor.

Etnografía

La etnografía como metodología de las ciencias sociales ha pasado de ser el método por excelencia de los antropólogos, para ser utilizado por todas las disciplinas de las ciencias humanas, esto gracias al componente científico que se puede evidenciar en la investigación y el desarrollo del método para el trabajo de campo. Malinowski, con su texto *Argonautas del Pacífico occidental*, da una visión de lo que es la etnografía. Por ejemplo, el hecho de los detalles y cómo se ha llegado a determinadas conclusiones de la investigación cuando afirma que “los resultados de una investigación científica, cualquiera que sea su rama del saber, deben presentarse de forma absolutamente limpia y sincera, (...) una descripción exacta de los aparatos utilizados: la manera en que fueron encauzadas las observaciones; su número; el tiempo que le ha sido dedicado y el grado de aproximación con que se hizo cada medida” (Malinowski, 1922).

También asegura que hay que hacer una clara diferenciación entre lo que analiza el investigador y lo que está observando directamente, ya que esto hará que sea una etnografía con valor científico. “Considero que una fuente etnográfica tiene valor científico incuestionable siempre que podamos hacer una clara distinción entre, por una parte, lo que son los resultados de la observación directa y las exposiciones e interpretaciones del indígena y, por otra parte, las deducciones del autor basadas en su sentido común y capacidad de penetración psicológica” (Malinowski, 1922).

Es importante también, para el desarrollo de esta investigación la temporalidad a la que se refiere Malinowski cuando habla que “el etnógrafo es, a un tiempo, su propio cronista e historiador; sus fuentes son, pues, sin duda de fácil accesibilidad, pero también resultan sumamente evasivas y

complejas, ya que no radican tanto en documentos de tipo estable, materiales, como en el comportamiento y los recuerdos de seres vivientes” (Malinowski, 1922), por lo que hay que tener cuidado con las historias que se puedan presentar, qué puede ser verdad y qué no.

El propósito principal de la etnografía como método es poder mostrar una realidad desde la investigación científica y según lo que el investigador analiza, por eso esa palabra realidad es tan importante en este caso, estudiada a profundidad por Berger y Luckman en *La construcción social de la realidad*, donde afirman, por ejemplo, que “entre las múltiples realidades existe una que se presenta como la realidad por excelencia. Es la realidad de la vida cotidiana. Su ubicación privilegiada le da derecho a que se la llame suprema realidad” (Berger y Luckmann, 1968) y esto se entrelaza con el periodismo cuando retratamos esa cotidianidad en los personajes y en las situaciones que evidencian esa realidad suprema a la que se refieren los autores y que pone el público en un primer plano expectante a una situación.

Profesores de la Universidad Autónoma de Madrid realizaron una guía para la investigación etnográfica y en una parte describen las fases ideales que debería tener cualquier etnografía: “1. Selección del diseño 2. La determinación de las técnicas 3. El acceso al ámbito de investigación 4. La selección de los informantes. 5. La recogida de datos y la determinación de la duración de la estancia en el escenario. 6. El procesamiento de la información recogida. 7. La elaboración del informe” (Murillo y Martínez, 2010).

Sin duda, hablar de la etnografía es explorar diversas disciplinas de las ciencias sociales que han estudiado e implementado esta metodología en sus investigaciones y que por lo tanto resulta demasiado compleja, por ello, en este apartado más que una definición ahondan en la discusión académica del método, se buscan resaltar algunos detalles del método que puedan servir en la etapa investigativa de este trabajo y pueda ayudar a complementar otras técnicas de las ciencias sociales y el periodismo en específico.

El perfil periodístico

Antes que nada, se debe aclarar que para realizar un perfil periodístico hasta el momento no se han escrito teorías concretas que sirvan como fundamento para realizar la reportería, la presentación del producto y todos los componentes que se requieren para hacer una buena investigación. Los escritos que se han realizado dan nociones y consejos de cómo abordar los temas, el personaje y las distintas formas de presentar el trabajo al público.

Belén Rosendo, profesora de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra también se interesó en hacer un texto dedicado al perfil, sus características y cómo lograrlo, en donde habla de cuál sería la mejor forma de abordar y contar la historia de un personaje, además se basa en periodistas de gran bagaje como Clifton Fadiman para sostener, en el prólogo de una recopilación de perfiles hechas para The New Yorker, lo que en ideas sueltas no sería un perfil periodístico, pero que juntas dan idea de que es este género periodístico: “No es una biografía corta, no es un sketch de personalidad, no es un ejercicio de adaptación de la anécdota, no es una crónica escandalosa, no es una evaluación del carácter, no es nada de eso y todo a la vez” (Rosendo, 1997).

Muchas veces los perfiles son motivados por el aporte del personaje en algún campo, en este caso el de Náfer Durán en el folclor vallenato, por ejemplo Helen Patterson afirma que “los perfiles, así como el sketch de éxito o el de personalidad, se ocupan de los actos de las personas: Son artículos de fondo que tienen que ver con los logros de hombres y mujeres, destacados o no, y con el modo en que superaron los obstáculos para adquirir carácter, fama o fortuna” (Rosendo, 1997), que es el caso exacto del personaje que en esta investigación se quiere abordar.

Un perfil también debe dar idea del carácter del personaje, si es serio, engreído, de pocas palabras, el público debe percibir y hacerse una idea de cómo es él, esto debe generar que quien está viendo o leyendo la historia sienta que está conociendo al personaje.

Puede haber perfiles motivados por el hecho noticioso, es decir, que sean temporales con la agenda mediática del momento. Mientras que cabe la posibilidad de hacer relatos atemporales por lo que muchas veces terminan siendo noticiosas por ellas mismas. Náfer Durán sin duda es un caso atemporal, es el relato de un juglar que hoy en día no ocupa los medios que bien en su momento ocupó, pero que su historia se hace indispensable de contar por la influencia que tuvo en el vallenato en tiempos importantes, de todas maneras es una forma de hablar de la declaración de la Unesco hacia el vallenato como Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad, que más que un reconocimiento es una alerta a no olvidar precisamente historias como las de este juglar.

Según el texto escrito por Rosendo, el primer paso para realizar un perfil es la investigación. Esta preproducción puede contener desde organizar cronológicamente hechos relevantes en la vida del personaje, anécdotas en torno al tema principal e inclusive personales que den cuenta de su personalidad, igualmente es importante la información que pueda brindar su familia y personas allegadas que tal vez él o ella no haya contado, ya sea por pena o que no recuerde. La apariencia

también es importante cómo se ve, cómo luce, sus gesticulaciones, además de buscar puntos de inflexión que le darán a la historia un ritmo y un interés a quien la aprecia.

De igual forma, no solo se deben abordar personajes cercanos y con afecto hacia él, sino que también se deben buscar personas que sean sus contendores o hayan tenido alguna rivalidad en algún momento, esto le dará objetividad al relato y evitará ‘endiosar’ al personaje, así como entrevistar a personas en el ámbito personal, profesional y en cualquier actividad que se desenvuelva de quien se va a hablar.

Entre más tiempo se esté con el personaje mejor, ya que esto generará que se puedan evidenciar detalles, tales como qué desayuna, qué come de onces, qué le gusta y qué no le gusta, qué hace en sus tiempos libres, ya que estos detalles son los que lo humanizan y hacer que el lector se acerque más a él.

Es también importante tener cuidado con los prejuicios, Rosendo advierte que “hay que poner especial cuidado –señala– al perfilar a miembros de otras razas o géneros. Todos cargamos estereotipos con nosotros, algunas veces tan establecidos que ni siquiera los reconocemos como falsas generalizaciones. Hay que tratar al sujeto como un ser humano en primer lugar, y luego, circunstancialmente como negro, blanco, castaño, hombre o mujer” (Rosendo, 1997), lo cual para el caso de Náfer es indispensable, debido a que su etnia es afrodescendiente, su niñez y primeros años pasaron en el campo y era de familia –como se conoce en la región Caribe– de vaqueros, además de ser una persona mayor que indiscutiblemente vivió otros tiempos diferentes a los de esta generación.

Otro elemento importante que se resalta en el texto es que “aunque no aparezca en muchas referencias explícitas, no cabe duda de que tal y como advierte Metzler, “el único modo de dar vida a una persona sobre el papel es mostrándola en acción. Procedimiento básico al que ya se habían referido muchos teóricos del relato anteriormente, empezando por Aristóteles en su *Poética*” (Rosendo, 1997). Es importante este componente, debido a que Náfer se destacó como acordeonero, lo que lo hace tener la acción en el momento que está tocando. De igual forma, no solo contarían esas acciones de hoy en día, pues considero que escenas del pasado en sus composiciones, presentaciones, anécdotas en parranda pueden dar esa acción a la que se refiere la autora citando a Metzler.

Por último, la profesora Rosendo explica que se debe tener en cuenta que como reportero se dará un toque de subjetividad, ya que se está presentando el punto de vista del periodista, por lo que hay que evitar que el espectador pueda hacer juicios de valor hacia el personaje, ya sean buenos o malos. De igual manera, al pasar tanto tiempo con el personaje, puede suceder que se termine alagando y que pierda su sentido humano y la verosimilitud la historia (Rosendo, 1997).

Reportaje

Para poder entender mejor el tópico que en realidad nos interesa que es el reportaje multimedia, antes se analizará el género como tal y cómo quienes lo han estudiado lo entienden y lo definen, para así poder vislumbrar mejor las facultades de la multimedia.

El reportaje es uno de los géneros periodísticos más complejos, tanto por su investigación, producción y presentación, debido a que recoge algunos de los otros géneros y los entremezcla entre sí para lograr un conjunto de información que cuenta una historia, pero no solo, en algunos casos se trata de presentar una problemática. Además, es un género interpretativo, es decir, a diferencia de la noticia y su objetividad e imparcialidad, en el reportaje interviene el periodista con su subjetividad, pero sin necesariamente plasmar su posición como en el género de opinión.

Como afirma Gonzalo Martín Vivaldi, “el reportaje –tal como nosotros lo entendemos– es una información de más altos vuelos, con más libertad expositiva. Aquí, el periodista, el escritor, no necesita someterse tanto a la técnica informativa, sobre todo en lo que se refiere al orden de su trabajo. La materia es la misma; las preguntas básicas a que ha de responder la información, han de respetarse. Lo que varía es el procedimiento” (Martín Vivaldi, 2000), por ello, también es importante el enfoque y el punto de vista que el periodista le quiere dar a la historia, muchas veces pasa que un tema ya ha sido explorado por otros colegas, pero el periodista que cuenta una nueva historia puede darle un nuevo punto de vista. Como también analiza Vivaldi, el reportaje además de su narrativa también tiene el deber de informar.

Igualmente, Vivaldi habla del “gran reportaje” y se refiere a él como un género que se acerca a la novela, en donde se cuentan historias fascinantes, en las que los personajes quedan en la memoria de los lectores, pero que todo lo que se cuenta son historias de verdad. “Tan grande es la influencia de este género periodístico en la vida literaria actual que, sin exageración, puede afirmarse que muchas de las obras bautizadas hoy como novelas, no son otra cosa que grandes reportajes. (No

citamos nombres para no sembrar polémica en un libro como éste, elemental y de aspiración esencialmente pedagógica)” (Martín Vivaldi, 2000). Sin embargo, el autor un párrafo más adelante menciona ejemplos de grandes novelas como “El Lazarillo de Tormes, El Quijote, Los hermanos Karamazov, David Copperfield, Rojo y negro y Cien años de soledad”, como ejemplos de historias en donde quedan grabados los personajes.

El reportaje multimedia

Este género en realidad ha emergido en los últimos años gracias a las nuevas tecnologías, a internet y a que ahora las audiencias prefieren informarse a través de plataformas digitales. A pesar de que no hay estudios ni teorías o una metodología clara de cómo abordar y realizar un reportaje multimedia, lo que se intentará en este apartado será dar una idea de qué es este género por medio de algunos ejemplos y artículos donde se ha debatido el alcance y uso de esta modalidad en el periodismo contemporáneo y por lo tanto cómo abordarlo.

La profesora Lilian Marrero Santana, en una investigación realizada a este moderno género, lo define como una “tipología específica de mensaje periodístico, resultado de la práctica del periodismo para y con Internet, que incorpora los rasgos esenciales de la comunicación en red – hipertextualidad, multimedialidad e interactividad– de diferentes maneras y con niveles de desarrollo variables. Si bien el reportaje multimedia puede mantener rasgos formales y de contenido del reportaje tradicional, el nuevo lenguaje periodístico supone la reconfiguración de algunos de estos rasgos y la introducción de otros elementos de carácter novedoso en su tratamiento. Se trata de un género periodístico que se encuentra en pleno proceso de desarrollo y, como resultado del periodismo digital, su conceptualización también se sitúa en un espacio intermedio entre el deber ser del reportaje multimedia y sus manifestaciones en la práctica” (Marrero, 2008).

Y es donde surgen tres términos importantes como la hipertextualidad, la multimedialidad y la interactividad, que la autora define en su texto como: “La hipertextualidad supone una nueva narrativa basada en la multilinealidad de las estructuras de navegación y multiplica las posibilidades de documentación de los contenidos en el género. La interactividad permite el intercambio entre los actores de la comunicación y apunta a trascender la asimetría de los modelos comunicativos precedentes, haciendo del reportaje un producto generador del diálogo y la colaboración. La multimedialidad provoca la coexistencia de los códigos específicos de la prensa, la radio y la

televisión en un mismo soporte y le otorga al reportaje una mayor complejidad formal y un renovado alcance expresivo” (Marrero, 2008).

Sin embargo, Ramón Salaverría Aliaga, profesor de la Universidad de Navarra asegura que, si bien estos tres elementos son fundamentales en el reportaje multimedia, no son a su vez lo más importante, “obviamente, la calidad del contenido informativo no depende del uso de la hipertextualidad, la multimedialidad o la interactividad. Un contenido periodístico puede ser excelente sin recurrir a esas posibilidades lingüísticas y, por el contrario, una producción periodística con infinidad de esos recursos puede carecer de valor informativo alguno. Dicho de otro modo, un texto periodístico no es mejor (ni peor) por el hecho de ser más hipertextual, interactivo o multimedia. Ahora bien, el empleo de esos recursos denota un avance lingüístico y una adecuación al nuevo medio que, sin duda, conviene valorar” (Salaverría, 2005).

El reportaje multimedia también ha tomado gran valor, ya que se lleva de la mano con otro género surgido recientemente, también denominado “periodismo de datos” y la preocupación de los periodistas por mostrar una serie de resultados relevantes para el lector, que a su vez sean fáciles, legibles y entendibles. Este aspecto mejoró con el reportaje multimedia, debido a que en él se pueden usar los datos y que estos factores se cumplan. Salaverría también se refiere a esto aludiendo a la función del hipertexto, donde afirma que “desde esta premisa, el reportaje se dibuja como un género especialmente apto para su despliegue hipertextual (Salaverría, 2005).

Esto porque, en primer lugar, este género interpretativo se caracteriza por su aprovechamiento de la documentación. Los reportajes recurren de ordinario a contextualizar y explicar los acontecimientos novedosos con referencias al pasado. Gracias al hipertexto, esas referencias documentales pueden integrarse en el texto del reportaje de manera sencilla, sin necesidad de saturarlo de datos caducos que muy probablemente ralentizarían la lectura y le restarían interés. De hecho, la misión más común que se encomienda a los enlaces insertados en los reportajes suele ser la de aportar contexto documental a los acontecimientos o declaraciones recientes de las que se da cuenta en el texto (Salaverría, 2005).

Los principales medios le han apostado a este recurso para informar de forma profunda, o lo que se conoce como “periodismo investigativo”, por ello en su mayoría de veces, este género se usa para investigaciones que puede que sean atemporales, pero con temas que aún son vigentes para la sociedad y la agenda informativa. También, se busca que la problemática que se piensa estudiar afecte a una región o una comunidad, es decir, que tenga un público al que pueda estarle pasando la

misma situación. Por ejemplo, temas como salud, migración, ambientales, etc. son algunos de los temas que prefieren los grandes medios para tratar en el reportaje multimedia.

Pero también los perfiles han tomado gran importancia, debido a que se puede tratar al personaje desde diferentes ámbitos y diferentes formas de narrar. Por ejemplo, RTVE realizó un reportaje multimedia sobre el papa Francisco, que denominó “El papa del fin del mundo” (RTVE, 2013), en donde a partir de un conjunto de textualidades y recursos usados entre infografías, tuits (mensajes de Twitter), fotografías se complementaba el texto que daba datos del padre argentino, no solo de su vida religiosa sino detalles en general.

Por último, el reportaje multimedia, cabe aclarar, no lo logra solo el periodista, para su realización es necesario un trabajo en equipo, interdisciplinario, por ejemplo, se necesitan varios periodistas, entre ellos también alguien que maneje los datos –hecho característico del reportaje–, fotógrafo, un diseñador web, un ilustrador –para temas de infografías y videos ilustrativos– y editores de fotografía y video.

CAPÍTULO 3

El folclor, entre la tradición y la modernidad

En Valledupar hay un sentido de identidad entre los habitantes, que está aún más arraigado en un gremio compuesto por músicos, artistas, juglares, investigadores, compositores y demás, en torno al vallenato y a lo que ellos sienten como un folclor propio. De todas formas, el resto de valduparenses, sienten el vallenato como propio y conviven con esos músicos que han logrado permear todo el país con esa música popular, así muchos de ellos no estén de acuerdo con los cambios que ha tenido el género a través de los años.

Por lo general, los estudios relacionados con el folclor vallenato se han realizado por personas que a su vez son partícipes en este, por ello, esta investigación también tiene ese componente particular y es que se trata de un investigador externo que no ha vivido ni convivido con la cultura vallenata, como lo ha hecho la mayoría de los que estudian este fenómeno musical; por lo que esto le dará una mirada no participante, como ya se explicaba en el capítulo anterior, lo cual puede dar una idea diferente a partir de lo que los participantes ya han planteado.

No sería tan preciso afirmar que existieron los juglares y ahora es la nueva ola, debido a que se dejarían muchos años de transformaciones y cambios por fuera, por ello, cabe aclarar que el vallenato no se trata de un antes y un ahora, sino de una serie de cambios que se han dado paulatinamente y de forma casi que silenciosa y muchas veces imperceptible para quien no está tan al tanto de esta movida musical.

Si se quisiera dividir por épocas se podría hablar de generaciones, aunque unas más cercanas a otras y momentos en donde se han dado grandes cambios. El contexto también es importante para mirar por qué se han dado estos cambios y qué ha influido en los artistas vallenatos para que hayan cambiado su estilo y su música; y también, para abrir interrogantes como si el vallenato efectivamente seguirá transformándose a través de los años y las generaciones, o si por el contrario, volverá a sus raíces y a lo que se conocía como un folclor de la región Caribe, en especial de Valledupar.

Yo soy vallenato puro

Desde el interior del país, muchas veces se comete el error de generalizar la cultura costeña, pero qué es eso que llamamos la cultura del costeño (refiriéndose al Caribe) y si en verdad el costeño tiene una misma cultura. Como ya se referenciaba en el primer capítulo, la cultura entendida en este

trabajo se basa en las costumbres, conocimientos y tradiciones de determinada población en un territorio y esto es importante recordarlo, debido a que no se puede generalizar y afirmar que existe una cultura Caribe, sino que se tiene que tener en cuenta que cada región, municipio y ciudad tiene diferentes costumbres, tradiciones e inclusive diferente lenguaje, debido a que todos proceden de diferentes mestizajes. Es decir que la cultura valduparense es distinta a la del villanuevero, por dar un ejemplo, aunque la ciudad está a solo una hora de distancia del municipio; lo mismo sucede con respecto a los barranquilleros, cartageneros, samarios que también son cultura Caribe, pero con particularidades muy marcadas. Esta aclaración es válida para tener en cuenta que no se hablará de una cultura costeña, sino una cultura vallenata, lo cual no quiere decir que solo encierre a la población de Valledupar, sino todas aquellas que de alguna u otra forma interfirieron en los cambios de la música vallenata.

Quienes no conocen Valledupar, tienen el imaginario de que van a encontrar vallenato, músicos, acordeoneros en cada esquina, pero quien llega por primera vez se da cuenta que eso está casi que expuesto como un museo, debido a los diferentes cambios que ha tenido esta cultura y por el constante crecimiento de esta ciudad, por ser la capital del Cesar. Se pueden encontrar tiendas donde hay discografías, fotografías, recuerdos, como también leyendas vivas de lo que se consideraba el folclor vallenato, así como un sector de investigadores activos que han estudiado durante toda su vida el entorno que los rodea.

También, se encuentra que en el transporte público y tiendas se escucha vallenato, pero moderno, es decir, lo que se conoce como nueva ola; esto debido a que por lo general se están sintonizando las emisoras de la ciudad, entre las más destacadas Olímpica Estéreo, Cacica Estéreo, Radio Guatapurí; por lo que todas apuntan a estar a la moda del género que los representa, e inclusive, la mayoría de artistas que suenan a su vez son artistas locales que pueden llegar a sonar en toda la costa Caribe, pero casi que no son conocidos en el interior del país.

Esa generación que creció viendo al vallenato convertirse en una identidad para los valduparenses y la región en general, es melancólica en el sentido que extraña y rememora esos viejos tiempos donde se escuchaban acordeones por doquier; se le componía al amor o al entorno, como por ejemplo al río, la montaña o a un ave. Es decir, hubo una época en la que el vallenato era de los campesinos y las clases populares, después llegó un momento en el que se convirtió en una música de todas las clases sociales, pero ahora ese vallenato tradicional es el añorado por las clases altas mientras que la tendencia de la nueva ola, se ha convertido en la música popular por excelencia, aunque parte de la clase media y alta también la escuche, pero ahora está enfocada en ritmos juveniles.

Un valduparense, muchas veces mal llamado vallenato, se siente orgulloso al hablar de este género, así lo que haya conocido solo sean historias y leyendas como parte del folclor que escuchó en alguna conversación en algún momento; a su vez, conoce algunos o varios artistas, se sabe las canciones así no le gusten y se identifica con su cultura. Mientras que, por otra parte, alguien del interior ve ese mismo vallenato no como una cultura sino como un género popular; una persona de ciudades como Bogotá, Cali, Medellín o cualquier otro municipio de Colombia, dice que el vallenato es colombiano, con orgullo cuando se escucha algún logro de algún artista de este género, pero no lo siente como su identidad o su cultura a pesar de que pueda admirar su música incansablemente y se sepa todas las composiciones de diferentes épocas.

Pero esto es simplemente un hecho natural, no se puede pretender que alguien que no ha vivido allí participe de esa cultura, si no la ha escuchado y sentido toda su vida, es obvio que no pueda sentir lo mismo que alguien nativo de la región. Sin duda, esto también tiene un punto a favor para quien se interesa en esta cultura sin ser participante, porque puede desde una visión externa analizar, desde otro punto de vista, lo que varios ya han analizado desde su visión activa.

En caseta, patio o gallería

Ya hacía referencia a que el vallenato es y siempre ha sido una cultura popular, pero si se analizará en cada caso por qué siempre lo ha sido se encontrará el factor generacional como una variable importante, debido a que en cada generación se han presentado cambios que de todas maneras siempre llevan al vallenato a ser una música popular por excelencia.

Hacia comienzos del siglo XX, cuando el vallenato se originó con los juglares que verdaderamente cumplían esa función, como Sebastián Guerra, Manuel Medina Moscote, Víctor Silva, Andrés Montufar, Luis Pitre, Nandito “el cubano” o Abraham Maestre, ya era claro que esta era una tradición popular, debido a que estos personajes enviaban mensajes, cumpliendo el papel de correspondencia entre regiones del Caribe colombiano, por lo que el pueblo en general se identificaba con ellos y participaba de las comparsas cuando se trataba de entretener.

Otra generación sería la de los más reconocidos juglares, como Emiliano Zuleta Baquero, Alejandro Durán, Leandro Díaz, Rafael Escalona, y toda esta generación que, si bien aún no llegaba a ser tan reconocida a nivel nacional, ya empezaba a sonar en algunas regiones del país, especialmente en la Caribe, es decir, ya había permeado la cultura con sus cantos. Eran composiciones populares, porque se presentaban en plazas públicas, gallerías, casetas, patios, en las que se armaban las populares parrandas, un sagrado ritual de la composición vallenata.

Otra generación vino después, con artistas como Jorge Oñate, Rafael Orozco, los Hermanos Zuleta, Iván Villazón y el mayor influenciador de masas, Diomedes Díaz, quienes serían los encargados de permear el país con el vallenato y volverlo la música popular con excelencia. Aquí ya cambia el sentido de lo popular, ya no como identidad folclórica que representa y habla de una región, sino que hace que las personas del país entero acojan este género como colombiano, pero solo para entretenimiento, lo cual le cambia el sentido en parte a un folclor perteneciente a una región.

Hubo una época en que se criticó también bastante cómo se estaba haciendo el vallenato, inclusive, se quiso llamar “balanato” (vallenato con balada), porque las composiciones eran románticas, casi que “llorándole y rogándole a la mujer”, como asegura Gustavo Gutiérrez Cabello, quien reconoce que cuando él componía esas líricas, donde cortejaba a la mujer por medio de prosa y poesía, fue en su momento también bastante criticado, pero al ver que otros compositores, como Fernando Meneses, Tomás Darío Gutiérrez, Rafael Manjarrés, entre otros, estaban haciendo las mismas composiciones y eran las que gustaban, tanto a los intérpretes como al público, reconoció que esto era importante para el folclor. Sin embargo, afirma que ya sus composiciones no son para esta generación, por lo que decidió retirarse de su oficio y dejar que nuevas generaciones impriman su trabajo como él lo hizo en su época, así no se esté de acuerdo con lo que se está componiendo.

Después vino otra generación de la que muchos, por ejemplo, son los hijos de esta anterior; con personajes como Silvestre Dangond, Peter Manjarrés, Luifer Cuello, Fabián Corrales y el rey de este movimiento Kaleth Morales, quienes comenzaron con esos cambios radicales que ha sufrido el género vallenato y que hasta hoy en día han sido bastante criticados por incluir otros ritmos, cambiar los cuatro aires tradicionales y escribir sobre temáticas completamente diferentes, inclusive, degradando o insultando a la mujer. A pesar de que con estos cambios la popularidad de este género bajó en el interior, en la región Caribe aún se sigue manteniendo entre los más jóvenes, por lo que termina siendo música popular, pero no con el mismo significado que tiene el vallenato clásico para otras generaciones más adultas.

Era folclor

El folclor está directamente relacionado con los rituales, la composición de una cultura, los bailes, cantos, etc.; por ello, es interesante ver cómo a pesar de que el vallenato se mantiene como una cultura, específicamente popular, no termina siendo un folclor debido a sus variantes y el choque con la modernidad. Por ejemplo, desde una perspectiva generacional, hay un punto no exacto donde el vallenato ya dista de ser un folclor porque se pierden las tradiciones. Un aspecto claro y conciso de eso es la pérdida de la parranda vallenata como ritual. La parranda en principio era el momento

más importante de la composición del vallenato, debido a que era el espacio en el que se mostraba a los otros compositores o amigos las canciones que el autor había escrito, mientras que los otros, a su vez, lo retroalimentaban o lo halagaban.

La mujer también tenía un papel muy importante en este ritual, debido a dos componentes en especial, el primero era la comida, debido a que la esposa de, en donde se estaba realizando el festejo, tenía que hacer la comida sin importar la hora que fuera y por lo general se hacía un sancocho de gallina o pescado para que también ayudara a aguantar a los invitados el efecto del alcohol. Dicen leyendas urbanas que Rafael Escalona iba a timbrarles a sus compadres a las tres de la mañana para mostrarles alguna nueva canción.

El otro papel de la mujer era cuando estaban como invitadas, “sin mujeres no se hacía la parranda, porque pa’ qué”, asegura Santander Durán, refiriéndose a que las mujeres debían estar presentes porque eran a quienes había que cortejar con las canciones, a ellas iban dedicadas, pero si alguna iba con su pareja, esa mujer ni se miraba.

La parranda hoy en día casi que se ha olvidado, son muy esporádicas las reuniones que se dan con este fin, debajo de un palo de mango, en cualquier patio de cualquier casa. Se ha perdido por el tocadiscos, por el MP3, por los CD, por YouTube inclusive, aseguran algunos, pero lo cierto es que esta tradición folclórica ha migrado como concepto; se tiene en el imaginario popular por parranda alguna festividad donde haya alcohol y se baile en todo momento, cosa que en la parranda era casi que un pecado. “Los presentes no podían bailar porque esto significaba irrespeto hacia los músicos, porque era como decir que no les importaba lo que ellos estaban tocando”, afirma Durán Escalona. Casi que no podían hablar ni despegar los ojos del acordeón, hoy en día, se podría decir que ni mirar el celular sería permitido.

El trago era importante en el sentido que mostraba el estatus social del grupo, se podía encontrar desde chirrinchi (aperitivo tradicional en la región, de bajo costo) hasta ron, o los más adinerados whisky; aunque muchas veces se conseguía por contrabando, por lo que en la región era más asequible su precio. Se servía en copas, de acuerdo al grado de importancia, por lo que el juglar siempre era el primero en tomar y el que más bebía.

Ya la parranda se ha perdido en la región de donde nunca salió. Y es acá interesante ver uno de los casos analizados, como el de Peter Manjarrés, que demuestra por qué el significado de la parranda cambia para esta generación. Por ejemplo, Manjarrés a pesar de que vivió su infancia en Valledupar, se trasladó en su etapa más importante a Bogotá en un momento donde el vallenato era

escuchado en cada esquina, por lo que empieza a realizar ‘parrandas’ en apartamentos universitarios y fiestas de hasta 500 personas para mostrar su música y cantar composiciones de otros autores; algo impensable en tiempos de los juglares, pero esto no se debe a Peter ni a su llegada a Bogotá exclusivamente, sino a un pensamiento en donde los padres de esa época creían que lo único valioso que le podían dejar a sus hijos era la educación y por ello muchos llegaban al interior del país a hacer carreras profesionales, lo que influía en su cultura y su forma de ver el mundo, en donde terminaban mezclándose no solo culturas sino ritmos de otras regiones del país y del mundo.

El vallenato se dio a conocer cuando las clases altas de Valledupar empezaron a sentirlo como su identidad y ver en los juglares el alto componente cultural y folclórico que había en ellos. Personajes como Consuelo Araujo Noguera o Alfonso López Michelsen, que provenían de familias acomodadas, dedicaron gran parte de su vida a invertir en el vallenato desde las facultades que tenían como profesionales. “La Cacica”, como se conoció a Consuelo Araujo, investigó y documentó la importancia de este folclor para la región y para el país, en un momento donde el vallenato aún era un entretenimiento popular. A esta mujer se le atribuye el mayor apoyo al género y la creación de la Fundación Festival de la Leyenda Vallenata, organizadores del Festival Vallenato más importante de este género y quienes velan por conservar el vallenato como folclor.

Poco a poco llegaron otros investigadores interesados en el tema, a tal punto que se empezó a crear una rama en las ciencias sociales (en parte por Consuelo, debido a que una obra lleva ese nombre) la Vallenatología, el estudio del folclor vallenato. Investigadores como Julio Oñate Martínez, quien escribió *El ABC del vallenato*, libro que explica aspectos claves del folclor y detalla la importancia del mismo. Pero sin duda, la investigación que impuso un paradigma fue *Cultura Vallenata, teoría, origen y pruebas*, debido a que nunca antes se había hablado de teorías vallenatas.

Según argumenta Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa, autor del libro, se vio en la necesidad de estudiar su folclor desde las teorías, porque los estudios folclóricos precedentes señalaban que el vallenato surgía por otras corrientes musicales y otros folclores de la región Caribe, cuando para muchos era claro que el vallenato era autóctono de esta región del Valle de Upar, y que había nacido con las costumbres y necesidades de la propia región y por la interpretación de instrumentos propios.

Recientemente, la Unesco declaró al vallenato como Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad, hecho que conmocionó y llenó de orgullo a los colombianos, pero en especial a los vallenatos de la costa Caribe, lo que ellos mismos consideraron, más que un reconocimiento, como un llamado a las nuevas generaciones a conservar la tradición y las costumbres.

La ola de Alejo

Como ya se había aclarado en el primer capítulo, no se puede hablar de nueva ola de forma genérica, debido a que este nombre fue otorgado arbitrariamente, pero no tiene ningún significado concreto. A partir de la investigación, las respuestas más concretas y verídicas hablan de que el nombre surgió a partir de una composición hecha por el juglar Alejandro Durán; en un comienzo suena extraño que, precisamente, un juglar sea el que le haya dado este nombre al vallenato moderno. Alejo Durán, como es más conocido, compuso la canción *La ola del vallenato*, en donde dice:

Ya mi negra me dejó, cómo me compongo ahora / porque ella dice que yo no soy de la nueva ola / Llorá, llorá corazón llorá / A mi negra que le pasa eso le pregunto ahora / Quiere que toque guaracha, que sea de la nueva ola / Llorá, llorá corazón llorá / A mi negra qué le pasa, lo voy a decir muy duro / Quiere que toque guaracha, yo soy vallenato puro.

Haciendo referencia a esos artistas que estaban introduciendo nuevos ritmos en el vallenato o fusionándolo con otros folclores en esa época.

Pero el término se toma realmente cuando Luifer Cuello, artista que se considera el fundador de la nueva ola, precisamente, porque sacó un álbum en 2004 titulado *La nueva ola*, en el que abre con la canción del juglar Durán; por lo que la prensa, en especial las emisoras de radio locales de Valledupar, empezaron a usar el término para referirse a esa nueva tendencia que se estaba generando entre los jóvenes de la región Caribe.

No quiere decir que desde este año todo puede considerarse como nueva ola y que todo lo pasado no lo sea; precisamente, a Peter Manjarrés se le considera el precursor de esta tendencia, porque él ya llevaba alrededor de 10 años como intérprete vallenato y sacando discos al mercado y no sonaba como el vallenato tradicional, sino que tenía toques más modernos. Por ejemplo, Peter ha sido un artista que siempre ha estado a la vanguardia de las nuevas movidas en el género vallenato y por ello ha estado en constante cambio y adaptándose a nuevos ritmos, lo que ha hecho que se mantenga como uno de los intérpretes más importantes del género hasta la actualidad.

Kaleth Morales y Silvestre Dangond, quienes además de colegas eran muy amigos, también fueron importantes en esta época, en un tiempo en el que los artistas que venían sonando se estaban opacando en el interior del país, por lo que llegan canciones como *La colegiala*, de Dangond, y *Vivo en el limbo*, de Morales, que a los pocos días cautivaron en especial a los jóvenes, debido a las temáticas y las letras movidas.

El hecho de que varios de estos artistas fueron acogidos también por el público del interior del país, fue porque muchos de ellos iban de la costa al interior a formarse en sus carreras profesionales. Peter estudió odontología, Kaleth estudió medicina, por dar algunos ejemplos, pero los jóvenes que tenían las posibilidades tomaban ese rumbo; lo que hizo que aprendieran de otras culturas diferentes a donde se habían criado y que llegaran a fusionar su música con esas otras corrientes de la época, caso contrario a los juglares, quienes, por lo general, nunca salieron de sus regiones, pero las recorrieron a lomo de mula inclusive como nómadas.

Estos cambios son bastante criticados. Por ejemplo, fusionar el vallenato con ritmos caribeños, implementar instrumentos a parte de los tradicionales, que son caja, acordeón y guacharaca, pasar de estos grupos de tres o cuatro personas a orquestas de hasta 30 integrantes e implementar nuevos aires rítmicos a parte de los tradicionales, que son, en orden de velocidad: son, paseo, merengue y puya, son algunas de las críticas que se le hacen a ese vallenato de la nueva ola. Pero, por otro lado, esto también ha generado una mayor exposición y ha hecho que el género musical se haya valorizado a través de los años, es decir, que tenga una exposición más comercial, donde los artistas pueden ganar grandes sumas de dinero por sus presentaciones, hecho que no ocurría anteriormente con los exponentes de este género.

A partir del término la nueva ola, las nuevas generaciones imprimieron cambios que han sido criticados, pero que su vez han acogido un gran público; como el grupo Kvrass, quienes han sido denominados como irreverentes por atreverse a cambiar radicalmente un folclor, pero que a su vez hoy en día tienen la canción número uno en la región y sonando en casi todas las emisoras del país, titulada *La Borrachera*. Entonces, ¿por qué una canción tan criticada, que cambia tanto el folclor vallenato, llega a ser número uno en las emisoras de esa región?

Cuando hablamos de la nueva ola ¿esta es una representación también de la cultura vallenata, como lo del vallenato clásico o de los juglares? Como en cualquier cultura, a través de las generaciones las prácticas sociales y culturales van cambiando, aunque en la mayoría de folclores las prácticas siguen siendo las mismas, y hablando de músicas específicamente, por lo general se mantienen los ritmos, compases, instrumentos, pero el caso del vallenato es interesante en el sentido que todo esto ha cambiado, pero estos cambios han hecho que el género no se haya quedado en una región, sino que se haya expandido nacional e internacionalmente; además, otro factor importante es que haya vuelto a esos artistas tan famosos como en otros géneros de la tendencia musical.

Una crítica dura sobre el vallenato que se hace hoy en día, la realiza Tomás Darío Gutiérrez, aludiendo a que la nueva ola no es vallenato, debido a que las interpretaciones que se hacen

actualmente no se pueden clasificar en ningún aire. Además, asegura que antes que el acordeón fue el vallenato, debido a que la función del instrumento alemán la cumplían las gaitas, macho y hembra (pitos y bajos) y que cuando llegó el acordeón reemplazó estos instrumentos, pero se conservó el ritmo y la métrica. Este autor argumenta que el vallenato no nace con el acordeón por lo que se estima que esta cultura musical llevaba 120 años siguiendo un patrón basado en los cuatro aires característicos, pero que con la nueva generación esto se perdió y por eso no se puede hablar de vallenato; además, porque las letras tocan temáticas diferentes en donde se llega inclusive a lo grotesco, en donde no hay un mensaje y no se tiene un canto narrativo descriptivo; donde además, se crea con la intención de hacer esta músicaailable, lo cual también genera que se pierdan unas tradiciones y sin lograr ser en realidad una danza.

La nueva ola no es vallenato, la nueva ola es una música de acordeón que a la nueva generación le dio por hacer. La música vallenata interpretada con acordeón ya llevaba más de 100 años tocando lo mismo: puya, paseo, merengue y son. Cuando llegó el acordeón a finales del siglo XIX eso mismo se hacía, con una caja y una guacharaca y dos gaitas, el acordeón lo que hizo fue reemplazar la gaita hembra y la gaita macho, que estaban contenidas en el mismo acordeón, porque en los bajos del acordeón esta la función de la gaita macho para resaltar el ritmo, y al lado derecho con los pitos la función de la gaita hembra que era la melodía; el acordeón llegó aquí como si hubiera sido mandado a hacer casi por nosotros, casi que automáticamente, eso no fue de un día para otro, el acordeón reemplazó a estos dos instrumentos y no pasó nada, no hubo cambios, porque las gaitas y el acordeón son aerófonos. De allá para acá el acordeón llevaba alrededor de 120 años en nuestras manos y siempre se hizo lo mismo, fue esta generación la que desertó de nuestra causa cultural, tocan toda clase de cosas que nada tienen que ver con nuestras cuatro formas musicales (T. Gutiérrez, comunicación personal, 7 de julio de 2016).

El instrumento base cambió, pero se conservaban las métricas y las temáticas musicales. Por ello, la mayor crítica que hace Gutiérrez es respecto a olvidar los cuatro aires tradicionales, debido a que la música que se hace actualmente no lleva la misma métrica que debe tener alguno de estos cuatro aires, sino que se pierde en algo que no es concreto. Argumenta que

El vallenato es puya, paseo, merengue y son, cuatro formas musicales producto de una historia y de una evolución cultural muy seria y muy valiosa, para que haya una generación actual de irresponsables que se decidieron a tocar cosas que vienen de todas partes y que no identifican a ninguno, que no tienen una función, que no tienen un mensaje, que no tienen un canto narrativo descriptivo, que definitivamente no hay vallenato y en eso si soy categórico. El vallenato es música tradicional, cultural, cuando usted habla de cultura desde el punto de vista antropológico, requiere, dicen los que saben de esto, una tradición de por lo menos un siglo, lo de ellos se lo acaban de

inventar y es copia de todas las músicas que se están haciendo en el Caribe, dizque para bailar; a ver si lo que hacen es baile, un brincoleo, una cosa ahí que no es danza que no es nada, un canto que no te inspira, que no te transmite, que no te enseña nada, a veces grotesco, grosero; al amor se le cantaba con poesía, con delicadeza, con ternura, ahora se le dicen groserías en el vallenato como si fuera rock, esto no es vallenato (T. Gutiérrez, comunicación personal, 7 de julio de 2016).

El vallenato en un comienzo no se bailaba, era irrespetuoso bailar mientras los músicos estaban en su tonada, debido a que esto se interpretaba como que al público no le interesaba lo que estaban tocando, debido a que las parrandas, como ritual, no tenían como fin entretener, sino que era una reunión de compositores en donde se mostraban y criticaban las canciones, para mejorarlas y luego mostrarlas al público.

Hablar de cultura, folclor, tendencias como la nueva ola, es hablar de un recorrido por diferentes épocas vallenatas que en este caso están ejemplificadas por dos intérpretes del género, enmarcados en distintas épocas, como lo son Náfer Durán y Peter Manjarrés, en ellos se ven reflejadas todas las transformaciones que ha tenido una cultura, una región y sobre todo una música que llena de orgullo.

Peter y Náfer no están al azar, debido a que ellos evidencian una parte de cada época, con valores que otro artista contemporáneo a ellos no podría tener. Por un lado, Náfer dejó un legado importante en el folclor y el género vallenato, considerado como uno de los pocos juglares vallenatos aún con vida; rey vallenato en 1976, rey en Barrancabermeja, también rey de reyes en el mismo lugar, y homenajeado en 2012. Naferito, como sus amigos lo conocen, es considerado “el maestro del tono menor”; también es hermano de Alejo Durán y trabajó como vaquero en su niñez en El Paso, Cesar, el lugar donde nació, además muestra la importancia e influencia de los juglares para el folclor.

Peter, por su parte, es un artista que representa al género actualmente, ha tenido una trayectoria, inclusive de generaciones atrás a esa tendencia que se conoce como la nueva ola, pero que también siempre ha estado a la vanguardia de las nuevas movidas del género, fue quien implementó instrumentos para buscar un sonido diferente en el vallenato y fusiones con otros folclores, como el porro; además, ganó un Grammy Latino en 2008 y ha sacado dos discos en honor al vallenato clásico. ¿Qué podrían tener de diferente Náfer Durán y Peter Manjarrés si los dos son intérpretes del vallenato? La respuesta es: todo.

El reportaje multimedia

www.deljuglaralanuevaola.com

La idea de esta investigación siempre ha sido evidenciar todos los resultados en un reportaje multimedia, esto con el fin de plasmar de forma más amena para el público las diferentes formas de explicar lo que ya se ha detallado en este texto. Por eso es que se pensó en el reportaje multimedia, por su gran auge en los últimos tiempos y en donde pueden converger diferentes tipos de contenidos, además del fácil acceso y desde cualquier parte, hecho que genera también innovación en las formas comunicativas y en el periodismo transmedia.

El producto está centrado en la historia de la vida de los protagonistas, por lo que se busca hacer un perfil paralelo entre un juglar vallenato y un artista de la nueva ola, esto con el fin de evidenciar esos cambios explicados en todo el trabajo y evidenciar desde las dos biografías, todas las virtudes y desventajas que han tenido cada uno de ellos.

Como se aclaró en el segundo capítulo, un periodista, por lo general, debe apoyarse en los conocimientos de otros profesionales para elaborar un reportaje multimedia de alta calidad, debido a las diversas funciones que se necesitan en su producción, como por ejemplo el diseño y el desarrollo web, por mencionar algunas; es decir, se necesita un equipo interdisciplinario para lograr un resultado de calidad. Es por ello, que para la elaboración del reportaje se ha contado con el apoyo de diseñadores y expertos en multimedia y se compró un dominio en internet para poder desarrollar la propuesta. El producto multimedia se encuentra en la siguiente dirección:

www.deljuglaralanuevaola.com

Allí se podrá encontrar todo el material que se explica en detalle a continuación.

Perfiles de Náfer Durán y Peter Manjarrés

Como se mencionó, el centro del producto son los perfiles periodísticos de Náfer Durán, un juglar de El Paso, Cesar, y del artista de la nueva ola Peter Manjarrés, nacido en Valledupar. A continuación, estas historias que son la base del producto periodístico.

Náfer Durán

Un sombrero blanco y un acordeón en tono menor

La primera vez que lo vi estaba sin sombrero, sentado en el antejardín de su casa en una silla de plástico, con una camisa manga corta que tenía un roto al lado de su hombro. Se le veía el cabello blanco, aunque estaba bastante corto al igual que su bigote, este un poco más oscuro.

Si alguien pregunta por Náfer Durán, dirán: “Ah claro, el juglar de sombrero blanco”, ese compositor de tono pausado, que sonríe mientras habla y entrecruza sus dedos para recordar. “Eso de nosotros los Durán es dinastía, desde el abuelo, el papá de nosotros, los hermanos, todos fuimos músicos y todavía los hijos míos lo son. Por ahí el que anda con Farid Ortiz es hijo mío, Jáder Durán”, asegura mirando al horizonte, como queriendo recordar más de lo que está contando.

Aprendió a tocar el acordeón a los siete años, inclusive antes que su hermano mayor y primer rey vallenato Alejandro Durán. “Nosotros nacimos con el acordeón, uno lo lleva en la sangre, el acordeón nuestro es empírico, eso es natural, la persona nace con eso y aprende a punta de oído y práctica, no tiene pentagrama de ninguna clase”.

La alegría de recordar épocas pasadas y la confianza de lo vivido generan un sentido cómico con algunos de sus relatos, casi siempre sonríe cuando termina de contar algo y muchas de las cosas que responde, lo hace en tono jocoso, como cuando se refiere a las canciones que le han grabado otros intérpretes.

- ¿Qué siente cuando esas personas vuelven a grabar sus discos?

- Yo siento alegría porque de eso vivo...

Nos quedamos serios por un segundo –pienso que lo dice en un sentido nostálgico por la expresión en su rostro– pero en seguida me hace una seña muy coloquial para referirse al dinero, roza un par de veces su dedo pulgar con el índice y se ríe.

“Las regalías de Sayco entran por ahí y cuando ellos graban, me llegan buenas regalías porque ellos venden hoy en día bastante, según la generación el cantante que esté de moda llega a grabarle a uno las piezas. Entonces, en cuanto las oigo no es que me alegre para bailar, sino el bolsillo”, y de nuevo suelta una carcajada.

Por ejemplo, Carlos Vives le grabó *Sin ti* –la composición más reconocida de este juglar– en esa recopilación de Clásicos de la Provincia que lo llevaron a la fama, Silvestre Dangond, en su álbum

La IX Batalla, escogió el paseo *La Grabadora*, Rafael Orozco con el Binomio de Oro grabó *La Chimichagüera*; y así, muchos otros artistas han “reencauchado” (como se dice popularmente) canciones del juglar.

¿Qué piensa un juglar vallenato de la música que se graba hoy en día? “Yo estoy de acuerdo en que haya cambios por las generaciones, porque por lo menos no puedo pretender que a un muchacho de 17 años le guste lo mismo que a mí de 80. Pero anteriormente era solo con la caja y la guacharaca, pero hoy hay muchos complementos, como queriéndole dar más auge, pero le van quitando el sabor auténtico a la música”, dice Náfer.

“Pero entonces para representar el propio vallenato, el legítimo, tiene que ser el que se inventó primero, que es el que representa verdaderamente la música colombiana”, continúa, mientras ejemplifica cuál es ese vallenato legítimo al que se refiere, nombrando al compositor de *La Lira*, Pacho Rada; su hermano Alejo Durán de *Mi pedazo de acordeón*; Juancho Polo Valencia, con su *Alicia Dorada*; o Lorenzo Morales, más conocido como “Moralito”, a quien le cayó *La Gota Fría* de Emiliano Zuleta.

Mientras Náfer cuenta esas historias y nombra juglares, en una de las casas, frente al juglar, se escucha una canción muy moderna, como algún día compuso Gustavo Gutiérrez con *Parrandas Inolvidables: Caminitos solitarios hoy quedan, hoy quedan en el recuerdo / no se escucha por el pueblo un acordeón, es un hecho ya perdido / cuanto añoro ese pasado del folclor, se acabó con ese estilo*.

El rey del tono menor

Así es como también se le conoce a este juglar por ser quien innovó con la tonalidad menor en el acordeón. El vallenato siempre se había caracterizado por ser interpretado en tonalidad mayor, que coloquialmente y sin entrar en detalles musicales complejos, este expresa alegría, mientras que la menor suena con melancólica; esto sin importar lo que diga la letra de la canción, aunque pueden coincidir, como es el caso de: “*Sin ti no puedo estar / mi corazón se desespera / no lo dejes sufrir más / porque le duele y se queja / Toda la culpa la tienes tú / si lo dejas que se muera*” o “*Yo tengo una morenita / que ella me quiere y me adora / de tarde y a todas horas ella me brinda su sonrisa / como llora Naferito, como llora su amorcito*”, grabadas en tono menor y que su letra reflejan esa misma melancolía del acordeón de Durán. La canción más representativa del folclor vallenato, *La Gota Fría*, del juglar Emiliano Zuleta Baquero, también fue grabada en tonalidad menor, aunque originalmente fue compuesta en mayor.

Naferito como también es conocido en muestra de cariño, fue el noveno rey vallenato del Festival de la Leyenda Vallenata que se celebra anualmente en Valledupar, el evento más importante de este folclor. Ganarlo es casi como alcanzar la gloria como acordeonero. Fue el rey en 1976, donde recuerda haber competido con personajes como Juancho Polo Valencia, Calixto Ochoa, Alfredo Gutiérrez, por nombrar a algunos.

Siete años después, pasaría un hecho que quedaría en las memorias del folclor vallenato, Náfer fue declarado fuera de concurso, que más que ganar la corona, significa que ese competidor ya sobrepasa el nivel de cualquier otro concursante por un gran rango, hecho que ha ocurrido muy pocas veces. El jurado en esa ocasión estaba conformado por Gabriel García Márquez, Enrique Santos Calderón, Miguel López, Leandro Díaz y Rafael Rivas Posada. “Fui declarado fuera de concurso y le dieron el premio a otro, porque yo ya había tenido reconocimientos, ya era rey y todo. Yo lo tomé como que no tenía contendor”. En ese año, 1983, ganó Julio Rojas, quien ya falleció.

Pero la mayor muestra de cariño fue cuando en Barrancabermeja, la alcaldía, apoyada en todos sus habitantes, le ofrecieron comprarle una casa para que viviera allí y él agradecido no aceptó la oferta. “Uno tiene que portarse bien para que la gente lo quiera a uno, pero si yo voy a una parte y me la tiro de muy grande, pues la gente me va sacando el ‘ziza’. Me quieren mucho, querían comprarme casa y todo, pero no quise por el calor, Barranca es muy caliente”. Tiene razón el maestro, allí la temperatura puede llegar hasta los 36°C, aproximadamente. En esa ciudad fue rey vallenato en el Festival del Rio Grande de la Magdalena en 1987, también rey de reyes –competencia que se celebra cada 10 años y en la que participan solo quienes han obtenido la corona previamente– en 1992 y homenajeado en la XXVII versión, celebrada en el 2012.

Náfer fue el primer acordeonero de Diomedes Díaz. El año en que el juglar fue rey vallenato; “El cacique” participó en la categoría canción inédita, junto a su tío Martín Maestre, y logró el tercer lugar. Náfer vio el talento que tenía en ese entonces un muchacho y sacó un LP llamado *Herencia Vallenata*, conocido como “*Náfer Durán y su conjunto, canta Diomedes Díaz*”, del que según los críticos fue un buen disco, pero lastimosamente la única canción que quedó sonando fue *El Chanchullito*, compuesta por el mismo Diomedes. En el álbum también se encontraban tres composiciones de Náfer, entre ellas, *La Zoológica*, una de sus puyas más reconocidas. Diomedes después compuso *Mi vida musical*, en la que dice en una de sus estrofas: “*Después me vine pal valle pa’ un festival / Y canté en una parranda y se oyó decir / ese muchacho que canta puede servir / por el estilo que tiene para cantar / y en seguida me llevaron pa’ Medellín / y grabé mi primer longplay con Náfer Durán*”.

El vaquero

Los Durán son de El Paso, un pequeño municipio del Cesar, ubicado a dos horas de Valledupar. Son de raza negra y eran vaqueros de oficio, además de ser músicos. Luis Felipe, Alejandro, Sabina y Náfer, en ese orden, son los hijos de Náfer Donato Durán y Juana Díaz. Por ser el mayor, Luis Felipe fue el primero en tocar un acordeón, Náfer lo hizo a los siete años, inclusive antes que Alejandro; “Alejo fue el último que aprendió a tocar”, cuenta Durán.

En el pueblo había grandes haciendas, como Las Cabezas, donde trabajaron los Durán. “Salíamos los trabajadores e íbamos a parrandear todos los fines de semana, pero en ese entonces esa música no tenía el valor que vino a coger después, simplemente nos entreteníamos y ya, nosotros éramos los que amenizábamos las parrandas, tomábamos traguito, pero no era que hubiera mucha plata, comida sí había bastante”; dice Náfer, sin pensar que el vallenato era solo una música campesina que servía para entretenerse, sin saber si eso era folclor, o si algún día se escucharía en todo el país.

La función de los vaqueros era ordeñar, arriar el ganado, hacer queso, entre otras labores de campo. “Eso era anteriormente, no como ahora que hay mucha civilización, uno ve que había mucho atraso en esos años. Hoy pa’ hacer un queso no se necesita meterle mano a la leche ni na’, anteriormente todo el mundo tenía que estar ordeñando”. Tiempo después no solo los Durán sino muchas familias de El Paso y varios municipios aledaños al valle del cacique Upar, comenzaron a trasladarse a las grandes ciudades por diferentes motivos.

Para la época, en la región conseguir los alimentos no era una tarea complicada, debido a que había ganado, pesca, vacas, chivos y las parrandas siempre estaban acompañadas por platos típicos, como el sancocho de gallina o de pescado para que los presentes aguantaran los efectos del alcohol; un elemento fundamental que se podía conseguir en forma de ron caña o whisky de contrabando. Entre tanto, a las mujeres se les cortejaba con canciones, siempre y cuando no fueran acompañadas por su pareja.

Cuenta que su hermano Alejo, otro grande del folclor, “no fue de parrandear ni de tomar traguito ni nada de eso”, dice Náfer en tono serio, mientras rememora aquellos tiempos en El Paso. Cuando le pregunto por él no tiene problema en reconocer con “yo sí”, en medio de una carcajada. Pero se enorgullece de no ser mujeriego y habla con vanidad de su esposa Rosibel, con quien formó la familia que tiene y comparte actualmente su hogar. “Eso de que uno aprende a mujerear porque ve al otro eso es mentira. Hay hombres que no son mujeriegos, eso nace con la persona”.

Los juglares se caracterizaban por componerle al amor y a sus musas, en plural, porque se tiene la idea de que ellos por lo general tenían varios amores y como viajaban por diferentes regiones, en cada pueblo iban dejando enamoradas o muchas veces hasta descendencia. Por su parte, Náfer empezó a componer cuando se sintió enamorado por primera vez: “Uno no lo recuerda muy bien, pero por ahí desde que estaba en el colegio con nueve años se empieza a tener amorcitos y sus cosas”.

El juglar vive en su casa en Valledupar, tiene 12 hijos, “todos con educación”, dice con orgullo; aprovechan cuando están en la ciudad para acompañar a Náfer y a Rosibel a tomar el tinto todas las mañanas en el antejardín de su casa, en un barrio modesto de la capital del Cesar.

La segunda vez que lo vi tenía puesto su sombrero blanco, como siempre se le ha visto; vestía una camisa verde muy bien planchada y en el bolsillo llevaba un estuche con sus gafas y un esfero; venía de la tienda con lo del almuerzo, a pesar de los años camina sin dificultad, después del almuerzo dormirá la siesta en la mecedora del patio hasta que caiga la tarde y al día siguiente volverá el tinto acompañado de su familia. Así pasa la vida tranquila de este hombre jubilado de juglar.

Me pregunto en qué pensará mientras está recostado en su silla, esperando que salga la luna para ir a dormir, una actividad tan común en la región, sobre todo en las personas de mayor edad. Recordará esos momentos como Rey Vallenato, pensará en El Paso o en Barrancabermeja y si se hubiera ido a vivir allá, o tal vez recordará cuando parrandeaba con su hermano Alejo o momentos con Diomedes en Medellín, o si simplemente se preguntará qué hará Rosibel de comida en un rato, o cómo le habrá ido a Jáder en su última presentación.

Náfer permanentemente vuelve sobre las memorias del oficio que le dio la vida, como juglar vallenato, y ahora, pasa el tiempo aprovechando la compañía de su familia. Mientras hablamos en el patio de su casa, se escucha el llanto de un bebé en uno de los cuartos y él se apresura a decir: “Todo el que va naciendo va encontrando en la casa el acordeón”. Por eso, la dinastía de los Durán seguirá y el niño que hoy llora en uno de los cuartos de la casa del juglar, seguramente, tocará con orgullo el acordeón de su abuelo y recordará que él nació en la casa del maestro del tono menor, del hombre que contó historias de la provincia en forma de versos y que siempre lució un sombrero blanco.

Peter Manjarrés

El precursor de la nueva ola

El vallenato empezó a expandirse por el país y cada vez eran más los fanáticos de artistas como los Hermanos Zuleta, El Binomio de Oro, Iván Villazón, Jorge Oñate o Diomedes Díaz; esta música, que en un comienzo era el folclor de una región, ahora se convertía en la música insignia de todo un país. En ciudades como Bogotá o Medellín, el vallenato empezó a coger fuerza porque a los artistas les tocaba trasladarse de la región Caribe al interior para producir sus discos, debido a que las disqueras tenían allí sus cabinas de grabación.

Diferentes cambios se empezaron a presentar en este género musical, debido a las productoras que buscaban estar a la vanguardia, no solo en la parte musical sino en los shows y presentaciones. Ya no se trataba de cantante / compositor / acordeonero junto a un guacharaquero y un cajero, sino que ahora se veía un bajista, alguien en las congas, otro con un teclado, dependiendo de la agrupación y lo que se quería mostrar. No se hicieron esperar las críticas por quienes defendían el vallenato como folclor, pero por otra parte un gran público estaba coreando las canciones y comprando cuanto CD saliera de los artistas vallenatos.

A finales de los años 90, *ad portas* de comenzar un nuevo siglo, empezó a generarse otros cambios en una generación que había visto crecer el vallenato junto a ellos; un género que había sufrido transformaciones donde se cantaba al río Magdalena, a Fidelina, a Teresita o a Matilde Lina, para rogarle a la mujer o aconsejarle a su amigo: ¡Olvídala! Cuando este decía: *“No es fácil para mí, por eso quiero hablarle, si es preciso rogarle, que regrese a mi vida”*. Cambios a los que incluso se les quiso dar el nombre de balanato, por su sentido romántico, pero que no fueron tan criticados como los que vinieron años después.

Pedro Rafael Manjarrés Romero, conocido en el mundo vallenato como Peter Manjarrés, es un valduparense que creció en este contexto, en una región que se sentía orgullosa de su identidad y que empezaba a ser la identidad de todo un país. Creció también con una generación de padres que pensaba que lo más valioso que podían dejar a sus hijos era la educación, por eso ‘Peter’ decidió estudiar odontología en Bogotá, un factor que influenció en su estilo musical.

Antes de la nueva ola

Peter Manjarrés nació en Valledupar, la capital mundial del vallenato, en un momento en que este género empezaba a permear el país. Sus padres lo enviaron a Villanueva al internado de Santo

Tomás, una ciudad musical de donde han salido importantes intérpretes de este género y donde se conoció con “El Mono Castilla”, hijo de Rodolfo Castilla, uno de los más influyentes cajeros vallenatos, por lo que el instrumento que más le llamaba la atención en ese momento era la caja vallenata. Volvió a Valledupar a terminar el bachillerato en el Gimnasio del Norte, donde también estudió con otros músicos representativos del vallenato moderno.

Viajó a Bogotá y se matriculó en el Colegio Odontológico Colombiano, en donde de lunes a viernes repasaba los libros, pero los fines de semana cogía un micrófono y se iba a amenizar fiestas junto a José Fernando “El Morre” Romero, el hijo de Israel Romero. “Llegamos a organizar fiestas hasta de 500 personas”, asegura su primo hermano Alberto “Beto” Murgas Durán, exintegrante de Gusi & Beto y quien actualmente es el mánager de negocios de Peter Manjarrés.

Por su parte, Romero recuerda que podían cobrar por sus presentaciones desde un millón de pesos si solo iba el grupo tradicional, caja, guacharaca, acordeón y cantante o hasta tres millones si iban con más músicos. El Morre cuenta cómo a veces tenían presentaciones y faltaban a clase o tenían que escaparse de ellas para cumplir con los compromisos. “Recuerdo que en una de esas parrandas me encontré a un profesor de la universidad y pues claro me cogió con las manos en la masa porque me había volado de clase, en esa ocasión solo le dio risa y no pasó nada, pero eran situaciones que pasaban en esa época”.

En 1995, Peter y El Morre lanzaron *Por los amigos*, el primer álbum en la carrera de Manjarrés, lo cual era algo sin precedentes, debido a que era un disco vallenato grabado con acompañamiento en piano, casi reemplazando el acordeón. La primera canción del CD es *El cariño de mi pueblo*, del compositor Gustavo Gutiérrez, también, se encontraban composiciones de Rafael Manjarrés y hasta *A mí no me consuela nadie*, del juglar Leandro Díaz.

El “Morre” recuerda que estudiaba música y tocaba el piano con un primo llamado Edwin Contreras, quien tocaba el saxofón, hacían las parrandas en apartamentos con Peter y tocaban canciones vallenatas clásicas en piano, por lo que les agradó esa fusión musical. Decidieron grabar un disco en la casa de Carlos Dangond, amigo de ellos, y que estaba incursionando con el sonido digital; se pusieron de acuerdo y grabaron un disco de vallenato en piano. “La sorpresa fue que se distribuyó tanto que llegó hasta los Estados Unidos, porque César Gaviria estaba allá y disfrutaba del disco con otros compatriotas, entonces, tuvo que regalarlo a varios de ellos. Dijimos vamos a dedicársela a todos nuestros amigos que siempre nos han acompañado en las parrandas y los eventos y por eso se llamó así”, asegura Romero.

El “Morre”, después de realizar el disco se fue a la agrupación de su papá, El Binomio de Oro de América, debido a que desde que había muerto Rafael Orozco tres años atrás este grupo había tenido que reestructurarse y cambiar sus melodías para subsistir. Peter conoció a Juan Mario de la Espriella, quien también vivía en Bogotá, por lo que decidieron unirse musicalmente y lanzar en 1999 *Una nueva generación*, título que ya daba cuenta de los cambios que estaba teniendo este género musical. Peter acabó su carrera de odontología, pero le faltaba el año rural; por esta razón, llegó a Manaure, un municipio de La Guajira.

Los habitantes de esta región del país esperaban a un joven odontólogo, pero se encontraron con un músico vallenato que en vez de instrumentos de dentistería volvió a la costa con dos discos ya grabados y pensando en hacer una carrera musical.

Peter y Juancho siguieron sacando álbumes: *Inolvidable*, en el 2000, al siguiente *Un sentimiento nuevo*, después, *Llego el momento*; pero luego llegó la separación, debido a que Juancho se fue a formar parte de la agrupación de otro artista que también estaba empezando a sonar, Silvestre Dangond.

El estratega del vallenato

Así como el apellido Dangond, en las emisoras de la costa Caribe empezaron a sonar nombres como Luifer Cuello, Felipe Peláez, Fabián Corrales, Jorge Celedón, ahora como solista, y el denominado rey de este movimiento Kaleth Morales. El nombre que se le dio a esta generación de “nueva ola” se atribuye a que Cuello volvió a grabar una canción del juglar Alejandro Durán llamada inicialmente *La ola del vallenato*, donde dice: “*Ya mi negra me dejó, cómo me compongo ahora / Porque ella dice que yo no soy de la nueva ola / Llorá, llorá, llorá corazón llorá / A mi negra qué le pasa, lo voy a decir muy duro / Quiere que toque guaracha, yo soy vallenato puro*”. Aludiendo en ese momento a Alfredo Gutiérrez y Aníbal Velásquez, que estaban haciendo cambios en el vallenato. Cuello volvió a grabar esta canción como *La nueva ola*, donde la letra era la misma pero ahora con un ritmo mucho más rápido.

A Peter Manjarrés se le conoce como “el estratega del vallenato”, debido a que siempre ha estado a la vanguardia de lo que está pasando con el género y siempre se ha acoplado a los cambios con facilidad, como pasó cuando surgieron estos artistas modernos. Ha sido estratega, además por fusionar el porro e instrumentos como el bombardino, característico de este folclor, pero que ahora la mayoría de grupos vallenatos han incluido en sus agrupaciones. Además, por sacar canciones con artistas modernos de otros géneros, como J. Balvin para fusionar el reggaetón, Bazarro All Stars

para introducir la champeta en la canción *Carnaval* o cantarle a la capital de donde surgió como artista con *Te empeliculaste*; aunque estas canciones han sido bastante criticadas por alejarse del vallenato tradicional, Peter se defiende y dice que él ha sido de los pocos artistas modernos que ha sacado dos discos de Clásicos, en honor al vallenato tradicional, de los cuales el primero le otorgó un Grammy Latino en 2008, junto a Sergio Luis y Emiliano Zuleta.

Franco Argüelles es el acordeonero a quien Peter le agradece en su carrera profesional, debido a que más que apoyarlo con la nota musical, él le enseñó a moverse en el medio, juntos sacaron *Estilo y talento*, en 2003, *En vivo*, en 2004 y *Voy con todo*, el mismo año, pero Argüelles se fue con Iván Villazón, quien para la época aún era uno de los artistas más representativos de este género musical. También, reconoce la importancia de Cesar Jaimes, quien fue el que le ayudó a grabar sus primeros discos y a que sonara en las emisoras Olímpica Estéreo, debido a que Jaimes era el director de esta cadena radial.

Pero el verdadero auge de Peter llegó con Sergio Luis Rodríguez, decisión que fue cuestionada por algunas personas cercanas, debido a que “Checho” como es más conocido “aún era un pelado”, pero Peter confió en él por la experiencia que tenía como acordeonero formado en la Academia del “Turco” Gil, integrante de los niños del vallenato y primeros lugares en participaciones en el Festival de la Leyenda Vallenata.

En ese momento se empezó a escuchar la “fusión del vallenato con porro” en la que dice: “*Que siga la fiesta, porque estoy entusiasmao’ / si estoy enamorado de la mujer más bella / No puedo explicarlo, hay nunca me había pasao’ / porque ahora sí comprendo lo que es estar tragado / Como todo sabanero me emociono cuando escucho un porro, me pongo sabroso cuando me enamoro...*”.

Después de esta canción empezó a sonar mucho más el nombre de Peter Manjarrés, pero además consiguió más adeptos ya no solo en la región Caribe sino en todo el país, tanto que el año siguiente haría un Unplugged, donde afirma en uno de sus videos “soy el precursor de la nueva ola, pero canto vallenato tradicional”.

En 2007 se cantaba *El papá de los amores*, el álbum que lleva el mismo título de una de las canciones más reconocidas de este personaje; compuesta por otro intérprete del momento, Felipe “Pipe” Peláez. Al año siguiente se juntaron con Emiliano Zuleta para sacar el primer disco de Clásicos, y en 2009 Sergio Luis se coronó como rey del Festival en Valledupar, máximo reconocimiento para un acordeonero.

El Caballero

Debido al logro de Checho y la nueva canción que estaban por lanzar junto a un nuevo álbum, sale *El Caballero y El Rey*, uno de los discos más exitosos del dúo musical donde se destacaron *El Caballero*, composición también de Pipe Peláez, *Te dejé*, de Omar Geles, *La Sinceridad*, de Wilfran Castillo, *Amigos especiales*, de Sergio Luis y *El rey de las mujeres*, de Nicolás “Colacho” Araujo. Pero a Manjarrés no le bastó con la canción, sino que también quería proyectar esa imagen de caballero.

Por ejemplo, toma alcohol solo en ocasiones especiales, pero no le gusta emborracharse; por ello, ha tenido muy pocos incidentes en conciertos, pero en el Festival del Porro 2016, celebrado en San Pelayo, Córdoba, se presentó un inconveniente que llegó a ser mediático, porque se veía cómo el artista no seguía con su presentación y se bajaba de la tarima. Pero según explicaciones, el altercado se dio porque algunos organizadores insultaron a Manjarrés, pidiéndole que se bajara de la tarima porque a esa hora se debía presentar el show principal; por lo que el artista aclaró que él se bajó por su voluntad, aunque la gente con aplausos le pedía que se quedara. Por un lado, los organizadores argumentan que fue culpa de Manjarrés y su grupo por llegar tarde, mientras que los representantes y el artista afirman que los organizadores no habían ajustado bien el cronograma y estaban corridos de horario, lo cierto es que Peter conservó su calificativo y se retiró del evento.

“El buen hijo vuelve a casa”

Un álbum de éxitos fue el siguiente CD en 2010, *Tu número 1*, en 2011 y *Bendecido* en 2012, Peter ya le había cantado a la sabana de la costa, a Barranquilla y su carnaval, a Bogotá y su vida nocturna, pero faltaba mostrar su *Vallenato de forma Mundial*, título del disco lanzado en 2014. Luego, pensando en seguir las tradiciones vallenatas lanzó *Solo Clásicos Vol. II*, el cual se realizó en un estuche de lujo en forma de acordeón y que tenía un costo de \$300.000 de los que se realizaron 1.500 copias y todas fueron vendidas. Este fue el último trabajo que sacaron en conjunto Peter y Sergio Luis, quienes parecían inseparables; este hecho que tomó por sorpresa a los peteristas, a los medios y al mismo Peter Manjarrés, ya que Sergio Luis decidió retirarse de la agrupación y a los pocos días se conoció que era la nueva pareja musical de Jorge Celedón.

Tres meses duró Peter en solitario y sin saber quién iba a ser su nueva fórmula musical, según afirma, no tenía afán y quería escoger bien su compañero, además de tomarse un tiempo de inactividad. Finalmente, se anunció el acordeonero con la frase “el buen hijo vuelve a casa, Juancho de la Espriella ¡bienvenido al peterismo!”, se trataba de esa persona con la que había sido vecino en

Bogotá y que lo había acompañado tantas veces a presentarse en parrandas universitarias y con quien además había empezado su carrera artística en forma profesional.

Sergio Luis compuso una canción llamada *Goza* y, según él, era precisa para ser interpretada por Celedón; a los pocos días, Peter y su grupo anunciaron el tema *Goza-Goza*, hecho que generó confusión en el público vallenato por la coincidencia y precisamente cuando hubo una separación reciente y sin explicaciones. Hay quienes afirman que inicialmente, Diego Daza, el compositor del *Goza* de Peter había llamado esta canción de otra forma, pero Manjarrés decidió cambiarle el nombre por algo más pegajoso y comercial. Inclusive Celedón vía Twitter escribió: “Gracias @PeterManjarres por el apoyo con el lanzamiento de la canción #GOZA que lanzamos hoy con @sergioluisr09” a lo que Peter respondió “@Jorgitocledon jajaja cuando escuches mi #GoZaGoZa Manito lo vas a bailar en un solo pie como la parranda en el cafetal. Vamos con todo”. El público por su parte, compara cual le parece mejor y opina, por lo que unos dicen preferir la de Celedón y otros la de Manjarrés, lo cierto es que ambas han tenido éxito en las primeras semanas.

Traté de hablar con Peter durante dos meses, aproximadamente, desde el comienzo él se mostró muy interesado en concretar una cita. En un momento, mientras me encontraba en Valledupar realizando la investigación, él no estaba en la ciudad, por lo que quedamos de encontrarnos luego en Bogotá cuando él estuviera en la capital. Peter y su agrupación, por los contratos y presentaciones que surgen, no tiene un lugar específico de vivienda; tiene un apartamento en Bogotá, pero su oficina queda en Valledupar, por esta razón, no es fácil localizarlo. A medida que íbamos hablando, tratábamos de cuadrar un día para hacer la entrevista, pero no se pudo concretar la reunión, por lo que los datos personales y su vida musical se reconstruyeron a partir de testimonios de amigos y familiares.

Nadie puede asegurar qué pasará con la nueva ola del vallenato, hasta dónde llegarán los cambios o si algo vendrá después de esta movida generacional. Lo cierto es que en Valledupar y en general la región Caribe, día a día están saliendo grupos cada vez más jóvenes, con propuestas musicales diversas. Para finales de los 90, en Valledupar solo existían tres estudios de grabación y las disqueras tenían más requerimientos para grabar; actualmente, se encuentran disponibles alrededor de 30 estudios de grabación y la tecnología supone que serán cada vez más las herramientas para grabar y producir, por lo que queda solo preguntarse ¿qué pasará con el vallenato? Esto, solo el tiempo lo responderá.

Video

En el reportaje multimedia, también se encontrará un video de aproximadamente 10 minutos, en el que se ejemplifican las diferentes tonalidades en el acordeón; esto con el fin de explicar al público no conocedor del instrumento, qué son y qué tipo de tonalidades existen, también pensando en que se ha mencionado que Náfer Durán es el “maestro del tono menor”. Para la entrevista se consultó a Juan José Gómez, un profesor de acordeón en Bogotá, quien además de explicar los diferentes tonos y tonalidades, ejemplifica con canciones esto que argumenta. Hablando de la parte técnica, el video funciona también para mostrar las cualidades periodísticas de grabar a tres cámaras, realizar una entrevista, la presentación en televisión y la edición de material audiovisual.

Línea del tiempo

Se utiliza esta herramienta para hacer un recorrido por los diferentes cambios que ha tenido el instrumento musical. Esta muestra está basada en lo expuesto por Alberto “Beto” Murgas y su Museo del acordeón en Valledupar, donde ejemplifica estos cambios y los expone al público en forma de arte, así como también por las referencias que hace Julio Oñate en su libro *ABC del vallenato*. La línea del tiempo funciona para explicar y mostrar de forma gráfica cómo ha ido cambiando este instrumento a través de los años y cómo muchas veces estos cambios han estado enfocados al folclor vallenato.

Opiniones de personajes influyentes en el folclor

Otro apartado que se evidenciará en el producto multimedia son las opiniones de diferentes personajes de la región que hacen parte de este gremio musical y que de una u otra forma han contribuido con el avance y el rescate de las tradiciones vallenatas. Se encontrarán los siguientes personajes: Gustavo Gutiérrez Cabello (compositor), Cecilia “La polla” Mosalvo (historiadora y mejor amiga de Consuelo Araujo), Tomás Darío Gutiérrez (historiador), Álvaro Castro Socarrás (historiador), Santander Durán Escalona (sobrino de Rafael Escalona y estudioso de la parranda), Efraín “El mono” Quintero (vicepresidente de la Fundación Festival de la Leyenda Vallenata), Miguel Morales (cantautor y actual Director de la Casa de la Cultura), Alberto “Beto” Murgas (Museo del acordeón y compositor) y Juan Rincón Vanegas (periodista Fundación Festival de la Leyenda Vallenata).

Lista de reproducción

Se hará una lista de reproducción o *playlist* de las canciones más representativas de los dos personajes principales, con el fin aprovechar el hipertexto; donde otros formatos, como en este caso el audio, puedan acompañar la lectura o complementarla con lo que se está ejemplificando, además de mostrar de forma más clara de lo que se está hablando.

Otros

Además, se presentarán unas fotos de algunas de las estatuas urbanas más representativas de Valledupar. También habrá algunas frases que evidencien lo encontrado en la investigación académica. Por último, se encontrará un poco la explicación del proyecto y del autor, por lo que quien vea y lea el reportaje multimedia podrá saber de dónde surgió esta investigación y aclarar que hace parte de un proyecto de grado.

Conclusiones

A partir de los resultados presentados y lo evidenciado en este trabajo se puede afirmar que efectivamente ha habido cambios en el vallenato, que además de ser un género musical, se convirtió en algún momento en el folclor y la cultura vallenata de toda la gran región del valle del cacique Upar. En el vallenato se han evidenciado costumbres, ritos e identidades, como, por ejemplo, la parranda, ritual que ha ido desapareciendo debido a la modernidad y las nuevas tecnologías.

Ha habido tantos cambios musicales que esto también ha llevado a que se den cambios en el folclor y la cultura, por ello, cabe afirmar que lo que se considera como “la nueva ola del vallenato”, ya no representa un folclor y es precisamente cuando la Unesco declara el vallenato Patrimonio de la Humanidad, para hacerle caer en cuenta a una región que hay unas tradiciones que son valoradas mundialmente, pero que están en vía de extinción. Aunque, desde mi perspectiva, el vallenato denominado “de la nueva ola”, sí continúa siendo vallenato porque a pesar de que ya no se tocan algunos aires la mayoría de canciones están enmarcadas en paseos, algunas veces más rápidos unos que otros, además se han generado evoluciones armónicas, por lo que ahora se evidencian acordeoneros más versados que interpretan cada vez mejor el acordeón.

La nueva ola es vallenato, además, porque continúa representado, así no se quiera, a varias generaciones de Valledupar y la región Caribe y así en algunos momentos los artistas se desvíen un poco, siempre buscan representar su cultura y hacer música para esta región. Aunque cabe aclarar que hay canciones que se salen de ese vallenato de la nueva ola y terminan siendo otros géneros y no vallenato, por lo que no se puede generalizar que todo lo que saque un artista vallenato vaya a ser del género.

Es claro ver la nostalgia con la que se expresan personajes que han estudiado o vivido el folclor vallenato, muchos de ellos hablan hasta con sentimiento de rabia hacia las nuevas generaciones, a veces llamándolos hasta “irresponsables” por cambiar un folclor que llevaba más de 100 años. Por su parte, las nuevas generaciones adoptan la nueva música, la hacen parte de su identidad, pero sin duda ya no se puede hablar de que “la nueva ola” es folclor.

El vallenato seguirá transformándose a través de las generaciones e influirán en gran medida las tendencias musicales en el país, por lo que el vallenato se mantendrá a la vanguardia de lo que los jóvenes están escuchando y cada vez llegará un punto en que las generaciones que van pasando dejen de componer y tocar para darle paso a las nuevas con otros ritmos. No se sabe si los cambios

seguirán siendo bruscos o si la nueva ola perdurará como la conocemos actualmente, lo que sí se puede evidenciar es que desde que se bautizó este movimiento hasta hoy en día, los cambios han sido abismales e impensables; por ejemplo, mientras finalizó este texto, Silvestre Dangond recientemente lanzó *Ya no me duele más*, una canción que sin duda se podría enmarcar en reguetón y que rompe totalmente con las tradiciones vallenatas, o podríamos mirar el caso del grupo Kvrass que ya mencioné en el trabajo, quienes mientras hacía el trabajo de campo en Valledupar tenían su canción *La Borrachera* como la número uno en las emisoras de la ciudad, un grupo que se autoproclama como “irreverente” por su música, por el brincoleo en los conciertos, por usar dos acordeoneros y hasta por vestirse como cantantes de reguetón, pero que a la vez, esa irreverencia ha traído adeptos en todo el país.

Inclusive, se podría hablar de dos nuevas olas, parte 1 y parte 2, porque las generaciones que nacieron en la última década del siglo XX y que crecieron con ese movimiento, consideran algunas canciones, hoy en día, como clásicos. Canciones de Silvestre Dangond como *La Colegiala* o las canciones de Kaleth Morales que hasta el día de hoy no han pasado de moda. Mientras que actualmente, en el vallenato que se escucha, las canciones no duran más de un mes sonando en las emisoras, cuando los artistas ya tienen que sacar una nueva para permanecer sonando, canciones que rápidamente se olvidan y que no logran ser llamadas “clásicos”.

Entonces, el peligro ya no está en que la música cambie, sino que corre el riesgo de que se olviden las tradiciones y lo que era el folclor, que las generaciones de las próximas décadas no lleguen a saber que existían unos juglares que andaban a lomo de mula, o que en los patios se hacían parrandas debajo de los árboles de mango y que se comía sancocho, o que alguna vez ese mismo que toca acordeón cantaba y componía; que esos llamados juglares nunca aprendieron de música en academias o escuelas, sino que era herencia familiar, ese es el gran peligro y el gran reto para las nuevas generaciones.

La gran labor queda, entonces, en manos de los festivales, de las fundaciones, de las investigaciones académicas; todos estos factores que puedan llevar a no olvidar una tradición, a recordar nombres, hablar de Luis Pitre, contar la leyenda de Francisco “El Hombre”, mencionar cuando Gustavo Gutiérrez empezó a componerle al amor, continuar con un Museo del Acordeón, seguir coronando reyes en festivales, seguir haciendo homenajes a los grandes, como recientemente lo hizo Martín Elías. Ese tipo de acciones son las que harán que, si el vallenato se sigue desviando musicalmente, quede la historia de un folclor que tenía unas tradiciones, que hacían llenar de orgullo no solo a una región, sino que llegó a ser la música popular de todo un país.

Referencias Bibliográficas

- Abadía M., G. (1975). *Compendio del folklore en Latinoamérica*. Caracas: Italgrafía.
- Abadía M., G. (1977). *Compendio general del folcklore colombiano*. Bogotá: Instituto colombiano de cultura.
- Abadía M., G. (1997). *ABC del folklore colombiano*. Bogotá: Panamericana.
- Arjona G., Á., y Checa O., J. C. (1998). *Las historias de vida como método de acercamiento a la realidad social*. Almería, España.
- Barrera L., R. (2013). *El concepto de la Cultura: definiciones, debates y usos sociales*. Recuperado de Revista de ClasesHistoria: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5173324.pdf>;
- Berger, P. y Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores S.A.
- Cataño A., C. E., Santamaría Delgado, C., Sevilla, M., y Ochoa, J. S. (2014). *Travesías por la tierra del olvido: Modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá: Editorial Javeriana.
- García Canclini, N. (1982). *Culturas populares en el capitalismo*. México D.F.: Nueva imagen S.A.
- García Canclini, N. (2009). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Debolsillo.
- Geertz, C. (1992). *Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- González, H. (2007). *Vallenato, tradición y comercio*. Cali: Programa editorial Universidad del Valle.
- Gómez V., M. (1971) *¿Qué es el folclor?* Tunja: La rana y el águila.
- Gutiérrez H., T. D. (1992). *Cultura vallenata. Teorías, orígenes y pruebas*. Bogotá: Plaza & Janés editores.
- Hombre, F. E. (2016). *Video promocional del Festival Francisco El Hombre 2016*. <https://www.youtube.com/watch?v=qxCaPiT1FEQ>.
- Ibarra D., A. L. (2009). *Gallero soy*. Recuperado de Gallero soy: http://www.gallerosoy.com/index.php?option=com_content&view=article&id=423:gallos-y-cantos&catid=931:generalidades&lang=es
- Iturria, R. (2008). *Tratado del folklore*. Montevideo.
- Malinowski, B. (1922). *Los argonautas del pacífico occidental*. Península.
- Marrero S., L. (2008). *El reportaje multimedia como género del periodismo digital actual. El reportaje multimedia como género del periodismo digital actual. Acercamiento a sus rasgos formales y de contenido*. La Habana, Cuba: Revista Latina de Comunicación Social.

- Martín Vivaldi, G. (2000). *Curso de redacción* (XXXII ed.). Madrid, España: Paraninfo.
- Martínez, C., y Murillo, J. (2010). *Investigación etnográfica*. Madrid, España. Recuperado de Universidad Autónoma de Madrid:
https://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/InvestigacionEE/Presentaciones/Curso_10/I_Etnografica_Trabajo.pdf
- Marulanda, O. (1873). *Folklore y cultura general*. Santiago de Cali: Imprenta departamental de Cali.
- Mestra O., A. (2015). *Arminio Mestra, habla del folclore vallenato*. (Todelar, Entrevistador)
- Murillo, J., y Martínez, C. (2010). *Investigación etnográfica*. Madrid, España.
- Nieves O., J. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo*. Cartagena de Indias: Convenio Andrés Bello, Observatorio del Caribe colombiano.
- Ocampo L., J. (1984). *Las fiestas y el folclor en Colombia*. Bogotá: El Áncora editores.
- Pereira de Queiroz, M. I. (1991). *Relatos orais: do 'indizível' ao 'dizível'*; Sao paulo: T. A. Queiroz.
- Prat F., J. J. (2006). *Sobre el concepto de folclor*. Segovia: Oppidum.
- Puello, D. (2004). *Historia de la música vallenata*. Recuperado de Vallenateando:
<http://vallenateando.8m.com/historia.html>
- Rosendo, B. (1997). *El perfil como género periodístico*. Navarra, España.
- RTVE. (2013). *El papa del fin del mundo*. Obtenido de RTVE: <http://lab.rtve.es/papa-francisco/>
- Salaverría A., R. (2005). *Hipertexto periodístico: mito y realidad*. Navarra, España.
- Sevilla, M., Ochoa, J. S., Santamaría-Delgado, C., y Cataño A., C. E. (2014). *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá: Editorial Javeriana.
- Tylor, E. B. (1871). *La ciencia de la cultura*. Barcelona: Anagrama.
- Veras, E. (2010). *Historia de vida ¿Un método para las ciencias sociales?* Recife, Brasil.
- Zubieta, A. M., Blanco, O., Domine, M., Gómez Marcelo, I. A., Montes, A., y Soriente, M. (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.