

HUELLAS

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DEL NORTE



Foucault: nuevos rumbos de la filosofía (II) • Interrogantes falsos y respuestas verdaderas sobre el vallenato • Lazos sutiles de la historia del Caribe • Logicismo y realismo en matemática •
Meira Delmar, poetisa del amor

¿Crescencio o don Toba? Falsos interrogantes y verdaderas respuestas sobre el vallenato

Jacques Gilard

Traducción de Rafael Salcedo Castañeda

En 1950, García Márquez hablaba de la “música vallenata —calificada así por ser originaria de Valledupar”¹. Se trata de una expresión poética y musical donde el cantante toca también el acordeón diatónico y se hace acompañar por un raspador rústico (la guacharaca), de por lo menos una percusión (la “caja”, tan rústica como la guacharaca). Hoy es admitido que esta expresión es propia de la región de Valledupar, rincón mediterráneo y oriental de la Costa Atlántica colombiana. La verdad de la idea será examinada más adelante. Efectuaremos, para comenzar, un acercamiento que, a nuestro conocimiento, no ha sido hecho nunca y que concierne a dos canciones —una considerada como puramente “vallenata”, la otra como “costeña”, sin especificación regional o local precisa.

Comenzaremos por una canción² cuyo autor reconocido es don Tobías Enrique Pumarejo, “don Toba”, oriundo de la localidad de Patillal y miembro de la élite regional de Valledupar. Se trata de “El Alazanito”, que se remonta a la década de los treinta o al puro comienzo de los cuarenta; su antigüedad relativa (en la ausencia de toda grabación comercial) está corroborada por la mención y la citación que hace de ella un artículo aparecido en la prensa de

Bogotá en 1955³. Retomamos la transcripción de la canción dada por Consuelo Araújo Noguera en su *Vallenatología*:

*Se murió, se murió mi alazanito
se acabaron, se acabaron mis placeres,
el que supo conquistar
con precisión las mujeres.*

*Le voy a, le voy a mandá decir
las tres misas, las tres misas a mi caballo,
porque me puede salir
cuando yo esté enamorado.*

*Esa mata, esa mata'e trinitaria
me dan ganas, me dan ganas de cortar;
el pobre no tuvo juicio
pa' dejarse retratá.*

*Esta casa y mi caballo a mí me traen
recuerdos, recuerdos de amores idos;
ay, cómo es posible olvidar
lo que tanto se ha querido.*

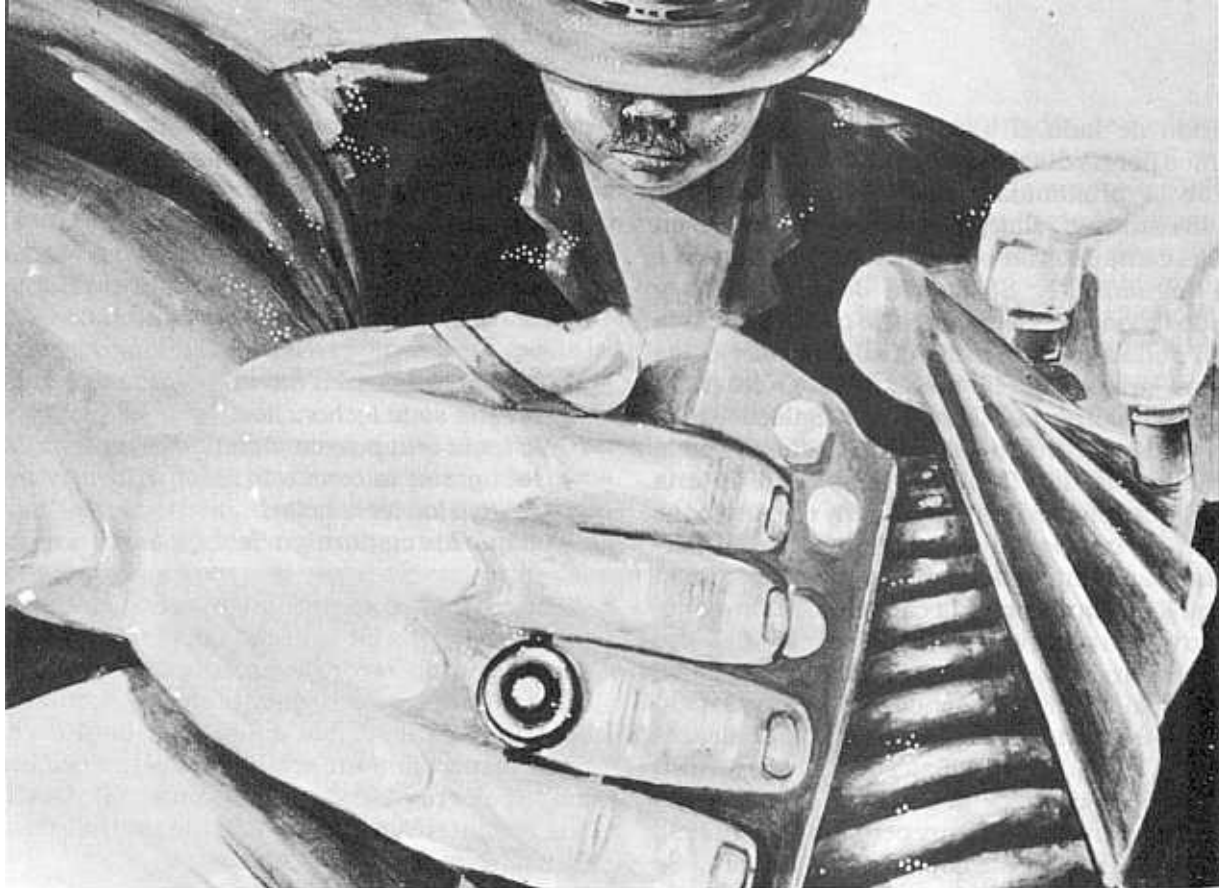
*Las yeguas, las yeguas de Santa Helena
toditas, toditas están de luto:
las pobrecitas lloraban
la muerte de ese difunto.*

*De recuerdo el alazán me dejó
un potrigo y muy simpática potranca*

³ Lázaro Hernández Durán, “Cumblamba en la Zona Bananera”, *Dominical de El Espectador*, Bogotá, 30 de enero de 1965.

¹ Gabriel García Márquez, “Textos costeños”, Barcelona, Ed. Bruguera, 1982, p. 212.

² Ninguno de los autores que transcriben esta canción indica su ritmo. Puede tratarse de un “son vallenato”, puesto que su autor está considerado como un maestro del “son”, o de un “paseo”.



"el acordeón modificó materialmente las condiciones en las cuales se expresaba el canto y que fue el catalizador de esta

mutación que condujo a hacer del acordeonista-cantor un personaje clave de la sociedad rural costeña."

*y del oscuro me quedó
un negrito mano blanca.* ⁴

Dos obras más recientes, escritas por Ciro Quiroz Otero ⁵ y Rito Llerena Villalobos ⁶ dan versiones diferentes de la canción de Pumarejo. La de Llerena, más breve y más densa, es particularmente interesante.

La segunda canción ("Mi caballo alazán", ritmo de paseo) es debida a otro autor costeño, nacido en Palomino, en las riberas del Bajo Magdalena, es decir, fuera de la zona cultural reivindicada por Valledupar: Crescencio Salcedo. El autor dio a conocer el texto, cantándolo probablemente, a Jorge Villegas y Hernando Grisales poco tiempo antes de su muerte, acaecida en 1976:

Se murió mi alazanito,

⁴ Citado por Consuelo (Araújonoguera) de Molina, *Vallenatología*, Bogotá, Ed. Tercer Mundo, 1973, pp. 126-127.

⁵ Ciro Quiroz Otero, *Vallenato. Hombre y canto*, Bogotá, Icaro Ed., 1983, p. 61.

⁶ Rito Llerena Villalobos, *Memoria cultural en el vallenato*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1985, p. 94.

*oiga, compa Juancho,
yo no sé lo que me pasa.*

*Se murió, se murió mi alazanito,
se murió, se murió mi alazanito.*

*Oiga, compa Juancho,
yo no sé lo que me pasa
lo están llorando sus hijitos
y me hace falta mucho en la casa.*

*Estas son las cosas (ter)
las que a mí me están pasando.*

*Estas son las cosas (ter)
que me tienen parrandiando.*

*Se murió, se murió mi alazanito,
oiga, compa Juancho,
mucha gente lo murmura,
lo están llorando sus hijitos
y le hace falta a la pobre viuda.*

*Y lo están llorando sus hijitos,
y lo llora la pobre viuda.* ⁷

⁷ Jorge Villegas, Hernando Grisales, *Crescencio Salcedo: mi*

Dejando de lado el aspecto melódico (que no conocemos por no disponer de grabaciones), es fácil constatar la proximidad de los dos textos. Por suerte, los autores relataron las circunstancias en las cuales compusieron sus canciones: Pumarejo a Araújo Noguera ⁸, y Salcedo a Jorge Villegas y Hernando Grisales ⁹. Se ve, pues, lo que la anécdota personal pudo aportar a uno y otro: a Pumarejo, las escapadas amorosas, la alusión a la fotografía fallida, la alusión a la buganvilla; a Salcedo, más sobrio y evasivo, el vacío dejado por el caballo en la vida práctica de una familia y la soledad de una yegua. Estos elementos de orden narrativo se injertaron en un motivo preexistente, el cual pertenece forzosamente a la tradición oral de la Costa Atlántica. En lo que hace a la canción de Pumarejo, la versión tardía recogida por Rito Llerena Villalobos permite pensar que se produjo un retorno al motivo de origen y su tonalidad esencialmente lírica, desprendiéndose el texto poco a poco de sus ingredientes anecdóticos e individuales. Salcedo, fiel en ello a su naturaleza de hombre de la oralidad, aparece más difuso y debe permanecer muy cercano al esqueleto musical primitivo (¿una copla?) que elabora. Se podrá objetar —y los paladines de una autonomía del vallenato no dejarán de hacerlo—, que Crescencio Salcedo pudo haber plagiado a Pumarejo (vivió en la región de Valledupar y sitúa la composición de su canción hacia 1941, lo que es verosímelmente posterior a la composición de Pumarejo).

El recurso, en los dos casos, al diminutivo “alazanito”, y ciertas semejanzas formales, no demuestran más, ni menos, la existencia de una fuente común que la de un plagio, sea cual fuera la cronología. Más interesante es la repetición del motivo de la “viuda”. Si no había sencillamente en el origen una “copla” que deploraba la muerte de un “pequeño” alazán querido —lo que nos parece verosímil—, existe al menos un motivo recurrente (la viudez entre los animales) del cual hemos encontrado trazas en la poseía oral de la Costa Atlántica ¹⁰. Esas trazas son poco marcadas, pero suficientes: el motivo de los “huérfanos”, al que se agrega el de la “viuda”, así como el del desasosiego del patrón.

Es el caso en lo que se refiere a un canto que el

vida, Medellín, Ed. Hombre Nuevo, 1976, p. 62. Hemos reordenado la penúltima estrofa teniendo en cuenta la rima.

⁸ Consuelo (Araújonoguera) de Molina, op. cit., p. 125 y 161.

⁹ Jorge Villegas, Hernando Grisales, op. cit., p. 61.

¹⁰ La poesía oral de la Costa Atlántica colombiana sigue a la espera de ser recogida. El único trabajo de alguna envergadura

periodista y escritor Antonio Brugés Carmona escuchó hacia 1920, durante su niñez, en una interpretación de un gran acordeonista-cantor de la época llamado Pedro Nolasco Martínez. Por supuesto, Brugés Carmona atribuyó a Martínez la paternidad de la canción, que intituló “La puerca mona” ¹¹. El poeta vagabundo cantaba:

*Yo tenía mi puerca mona
con sus siete lechoncitos.
Yo tenía una puerca mona
y el tigre se la comió.
Me dejó los lechoncitos
pa'que los cuidara yo* ¹².

El mismo motivo aparece en una canción compuesta por José Barros en la década del cuarenta. Barros, cercano entonces de la vena popular, pero lleno de talento para las orquestaciones comerciales, contribuyó mucho a la difusión de la música “costeña”, especialmente con cumbias tan célebres como “El alegre pescador” o “La piragua”. La canción que nos interesa aquí es “El gallo tuerto”, de la cual transcribimos algunos versos:

*Se murió mi gallo tuerto
que será de mi gallina.
A las cuatro e la mañana
me cantaba en la cocina.*

*Cocoroyó, cantaba el gallo,
cocoroyó, a la gallina.
Cocoroyó, cantaba el gallo,
cocoroyó, en la cocina* ¹³.

Como lo podemos ver, tanto la canción de Tobías Enrique Pumarejo como la de Crescencio Salcedo partían de un sustrato antiguo, muy formalizado, según todo parece indicarlo, al cual le daban un giro particular en función de circunstancias personales. Ver en la existencia de esas dos canciones tan cercanas el origen de una posible querrela de autoría, preguntarse cuál precedió a la otra o quién plagió al otro, sería plantear falsas preguntas.

es: Jaime Exbrayat, *Cantares de vaquería del folklore cordobés y bolivarense*, Medellín, Ed. Bedout, 1959.

¹¹ Consuelo Araújonoguera (p. 74) y Ciro Quiroz (p. 228) destacan la existencia de una “puya vallenata” más reciente que lleva el mismo título. Se trata de dos canciones diferentes.

¹² Citado por Antonio Brugés Carmona, “Vida y pasión del Porro”, *Sábado*, Bogotá, No. 99, 2 de junio de 1945, p. 11 y 14.

¹³ No tenemos las referencias de la grabación original. La

Volvamos a lo que no deja de ser una evidencia: en el campo de la poesía oral no puede existir verdadera autoría. Son, en consecuencia, otras preguntas, mucho más importantes, que nos plantean esas dos canciones —o que nos plantea ese motivo reelaborado por dos “autores” (las comillas se impondrían de hecho a cada instante en lo que concierne a esa palabra y a algunas otras)—, otras preguntas que piden respuestas también importantes, que conciernen la noción y la denominación de “vallenato” e incitan a poner en tela de juicio la evolución reciente de la música conocida bajo ese nombre.

Importa situar mejor ahora, cultural y socialmente, a Pumarejo y Salcedo. Aunque se mantiene enigmático por no pocos aspectos ¹⁴, Crescencio Salcedo es un nombre muy importante de la música “costeña”. Se lo encuentra citado en las polémicas a las cuales dieron lugar las canciones colombianas que tuvieron notoriedad internacional en la década de los cuarenta y al comienzo de la década de los cincuenta: “Santa Marta y Cartagena”, “El calmán”, “La múcura”, “La varita de caña”, “El cafetal”. Algunos músicos se atribuyeron en el extranjero la autoría —y los derechos— de canciones que no podían haber compuesto: por ejemplo, el argentino Eugenio Nóbile en lo que hace a “Santa Marta y Cartagena” ¹⁵, el puertorriqueño Daniel Santos en lo que hace a “La múcura”, rebautizada “Déjala dar contra el suelo” ¹⁶. Parece que sucedió lo mismo en Colombia ¹⁷. Incluso si no fue el autor de todas esas

transcripción es hecha del disco publicitario “Cuarenta años de música costeña”, editado en 1967 por la Agencia Nova de Barranquilla, dirigida entonces por el escritor Plinio Apuleyo Mendoza. Pese a algunas debilidades en la cronología, ese disco publicitario es una interesante fuente de datos.

¹⁴ Los elementos autobiográficos transcritos por Villegas y Grisales (op. cit.) son contradichos en parte por viejos reportajes de prensa en los cuales Salcedo aportó otros elementos. José Nieto, “Crescencio Salcedo”, *El Tiempo*, Bogotá, 29 de julio de 1947, p. 4. Así mismo: Athala Morris, “¡Compae Mochilal Crescencio Salcedo”, *El Espectador*, 16 de abril de 1961, segunda sección, p. 3.

¹⁵ A partir del 8 de noviembre de 1944, *El Heraldo* de Barranquilla publicó una serie de notas anónimas denunciando el acto de piratería de Nóbile e intentó determinar la identidad del autor de la canción. Esa serie de notas fueron publicadas durante dos meses.

¹⁶ Disco “Aquellas canciones” (Daniel Santos con el Cuarteto Flores y la Sonora Matancera), RCA Victor, LPR-1033.

¹⁷ “Santa Marta y Cartagena” no parece tener autor reconocido:



“Se trata de una expresión poética y musical donde el cantante toca también el acordeón diatónico y se hace acompañar por un raspador rústico (la guacharaca), y de por lo menos una percusión (la “caja”, tan rústica como la guacharaca).”

canciones de éxito, Salcedo arregló un buen número de ellas. Sus recuerdos exhalan una fuerte amargura cuando evoca las sumas ganadas por aquellos que registraron los derechos de autor de esas canciones. Salcedo tenía un sentido muy justo de las realidades de la cultura oral: para él, la noción de autoría no tenía sentido en materia de canción; no habla, en lo que se refiere a sus propias actividades, sino de “recoger un motivo” y su propia concepción de la “autoría” (una palabra que emplea abundantemente), no concernía sino a darle forma a un motivo preexistente que era propiedad común de todos y no podía, por consecuencia, volverse el bien de un solo individuo, cualquiera fuera el talento de éste. Salcedo, recolector de canciones, maestro de la oralidad, se encontró inmerso en una época de ruptura donde el desarrollo de la comunicación moderna

el nombre más citado en 1944 fue el del acordeonista Chico Bolaños, a quien Salcedo afirma haber “donado” esta canción (Villegas y Grisales, op. cit., p. 51). “El Calmán” se atribuye en general a un músico de Barranquilla, José María Peñaranda. La autoría de “La Múcura” es oficialmente reconocida a Toño Fuentes, músico de Cartagena, fundador de la principal firma fonográfica colombiana.

favorecía la apropiación individual y la mercantilización del viejo canto colectivo.

"Don Toba" Pumarejo representa una concepción bien diferente del canto y de la autoría, incluso si su inspiración se nutre de las mismas fuentes que las de Salcedo—lo que no se puede decir de los actuales compositores de Valledupar. Pumarejo, simplemente, no menciona sus fuentes—sino a él mismo, por lo menos aquellos que lo citan y lo comentan, pudiendo ser considerada Consuelo Araújonoguera como su portavoz. Parece haberse atribuido la plena autoría de sus canciones. Gran terrateniente, miembro de una de las dos principales familias de la región de Valledupar, Pumarejo no debió intentar nunca percibir sus derechos de autor como tampoco matizar o hacer que los otros lo hicieran, la noción de su propiedad intelectual sobre sus canciones ¹⁸. Había allí un paso decisivo hacia una concepción individualista, más moderna, si se quiere, por la cual la poesía oral—bien de todos que, transformado por un individuo, vuelve a todos—comienza a ser tratada como algo escrito y puede entrar en el engranaje de los medios de comunicación y del comercio. Un poco más tarde, Rafael Escalona—oriundo de la misma localidad y ligado al mismo grupo social de Pumarejo—, dará un paso más registrando el derecho legal de sus canciones; si las ganancias obtenidas sobre las ventas de los discos debían ser modestas ¹⁹, el verdadero problema es que se reconoce la fuente popular de un buen número de canciones de Escalona ²⁰. Incuestionablemente, el comportamiento de Pumarejo estaba más adaptado que el de Salcedo a la revolución de los medios de comunicación (el caso lo es mucho más poco después con Escalona), pero traduce también y sobre todo un sentido diferente del canto, transformado en una suerte de propiedad privada antes de que otros lo traten como un simple bien material: este aspecto social no puede ignorarse, ya que la pertenencia de clases del autor marca una mutación de la cual salió esta discutible noción de "vallenato" que se ha impuesto hoy.

¹⁸ Es el caso en lo que se refiere a un paseo famoso, titulado "Callate corazón", cuya autoría le es por cierto disputada, de creerle a Ciro Quiroz (op. cit., p. 48), por otro compositor, Aquiles Lanao. De hecho, como lo subraya asimismo Quiroz, ese "paseo" es solamente una compilación de coplas tradicionales.

¹⁹ Cf. Gabriel García Márquez, op. cit., p. 47.

²⁰ Se podría, sobre ese punto, entrar largamente en detalles. Remitimos al lector a Ciro Quiroz, op. cit., p. 61, para un caso particular.

Esto nos lleva a consideraciones que sobrepasan la simple geografía. A propósito de Salcedo, no hemos hecho alusión a un enraizamiento espacial bien determinado. Salcedo recorrió en todos los sentidos la Costa Atlántica, viviendo durante años entre los indígenas de la Guajira, algún tiempo en la región de Valledupar, pero no se consideraba como perteneciente a un lugar en particular—a tal punto que dejó composiciones donde utilizaba ritmos del interior andino como el bambuco y el pasillo. Por el contrario, Pumarejo, y después de él Escalona y muchos otros compositores "vallenatos" (entre otros Freddy Molina, Gustavo Gutiérrez, surgidos del mismo grupo social), se presentan como de Valledupar: la élite regional tradicional basada sobre un poder agropastoral modernizaba sus formas de dominación anexando poco a poco el canto colectivo y orientando hábilmente las conciencias hacia un puro y simple chauvinismo. Por amistad y admiración con Escalona, García Márquez se encuentra tomado en esta maniobra de largo alcance, que se vuelve completamente clara cuando desemboca, en 1967, en la creación de un nuevo departamento: el Cesar, cuya capital es Valledupar. Desde abril de 1968 nace el "Festival de la Leyenda Vallenata", que pone el acordeón y el canto al servicio de la élite regional.

Crescencio Salcedo logró ver la significación del proceso, pese a que se colocaba en el simple punto de vista de una autoridad poética de tipo tradicional, y no dejó de lanzar invectivas contra "los señores de Valledupar" ²¹. Estos han hecho del "vallenato" publicitado un canto de identidad patrioter; su moda entre intelectuales colombianos (más que del papel directo de García Márquez hay que hablar aquí del impacto de "Cien años de soledad") ¡tendería incluso a hacer de él la cumbre de la expresión "nacional"! La clase dirigente del altiplano, a su turno, recupera...

En realidad, al comienzo no existía sino una sola matriz—y es precisamente eso lo que se buscó y logró ocultar para que el "vallenato" pareciera haber nacido de sí mismo en una región bendecida por el destino. Esa matriz no es otra que la poesía oral hispánica que se reconoce bajo variaciones siempre identificables (el papel de las condiciones locales) desde el sudoeste de los Estados Unidos hasta la Patagonia. Diversas modalidades de nacionalismo y de regionalismo han preferido ignorar esta unidad profunda, desplazadas más recientemente por un tercermundismo que continúa, por otras vías, a

²¹ Cf. Villegas y Grisales, op. cit., pp. 63-65, principalmente.

hacer el juego de los viejos particularismos —y, en el caso de la música “costeña” de acordeón, el juego de la élite de Valledupar. Es cómodo y, al menos por un tiempo, eficaz, negar toda deuda relacionada con España, aun cuando al hacerlo se utiliza la lengua de Cervantes.

Pero después de haber tomado las cosas de bastante lejos, hay que regresar a tierra, o dicho de otra forma, a la cultura “costeña” de Colombia. La idea central, tal como lo indica o parece indicarlo ²² la denominación de la música “vallenata”, es que Valledupar y su región poseen una verdadera autonomía cultural, como si hubieran gozado de una suerte de insularidad, en vez de encontrarse en el tejido humano de la Costa Atlántica. No obstante, hemos visto en párrafos anteriores en relación a dos canciones — una reconocida como “vallenata”, y la otra que no lo es —, que ellas surgen de un mismo humus cultural. Y agregaremos, para más claridad, que durante la emergencia del “vallenato” y antes que la difusión masiva y la comercialización enredaran más el asunto, el lazo del “vallenato” con la “copla hispánica” era evidente: basta leer superficialmente los pocos cantos recogidos y citados por los primeros exégetas de la música de acordeón, en la década del cuarenta, en particular por Antonio Brugés Carmona. Todos percibían la existencia de ese lazo, sin medir bien la importancia ni buscar precisarla ²³.

²² Hay un acuerdo general de los autores que estudian esa música en cuanto a que el término “vallenato” designó al comienzo a personas afectadas por una enfermedad de piel, llamada “carate” en Colombia. El lazo establecido entre la ciudad y su región, por una parte, y los habitantes, por la otra, podría ser perfectamente arbitrario. Es, en todo caso, otro signo de la manipulación a que ha dado lugar la música “vallenata” desde la primera mitad de la década del cuarenta. Un merengue compuesto por el dentista José María Gómez Daza, “Compae Chipuco”, es el primer elemento conocido de esta recuperación demagógica de los valores populares. Las primeras alusiones a “Compae Chipuco” se encuentran en un artículo anónimo de *Sábado* (“Semana Santa en Valledupar”, *Sábado*, Bogotá, No. 92, 14 de abril de 1945, p. 7); y en: Enrique Pérez Arbeláez, “Literatura Popular del Magdalena”, *Revista de América*, Bogotá, vol. IV, No. 12, diciembre 1945, p. 361.

²³ Fuera de Brugés Carmona y Pérez Arbeláez (citado en la



“Volvamos a lo que no deja de ser una evidencia: en el campo de la poesía oral no puede existir verdadera autoría.”

Los paladines de una autonomía del “vallenato” insisten sobre el papel jugado por el acordeón en esta música, de la cual es instrumento axial. Es verdad que el acordeón modificó materialmente las condiciones en las cuales se expresaba el canto y que fue el catalizador de esta mutación que condujo a hacer del acordeonista-cantor un personaje clave de la sociedad rural “costeña” ²⁴. Pero eso no prueba nada en cuanto a la autonomía del “vallenato” en relación con el ambiente geográfico.

No se podrá demostrar jamás, en efecto, que fue en Valledupar donde el acordeón fue adoptado en primer lugar y que es de allí donde se trenzan las influencias decisivas: es demasiado tarde para encontrar las trazas y las etapas de una penetración ligada al contrabando, y ninguno de los pretendidos testimonios recogidos sobre ello es digno de fe, Antonio Brugés Carmona, el primero que intentó verificar esta historia, planteó algunas hipótesis, pero las juzgaba sólo como tales y se limitaba a constatar un hecho: el acordeón era conocido desde

nota precedente) hay que citar a García Márquez y al poeta Héctor Rojas Herazo.

²⁴ Con el acordeón, el mismo intérprete podía asumir un doble papel, que jugaban anteriormente por lo menos dos personas distintas, el flautista y él o los cantantes, ya que el nuevo instrumento dejaba libre la boca para cantar y favorecía en consecuencia un profesionalismo naciente. Esta evolución debe haber ocurrido poco tiempo después de la llegada del acordeón a la Costa Atlántica, que debió producirse en las postrimerías del siglo XIX.

la Guajira y la Serranía de los Motilones (límite con Venezuela) hasta las riberas del Magdalena: dicho de otra forma, en Valledupar y varios otros lugares. Agreguemos que Brugés Carmona no parecía conocer la situación en las sabanas de Bolívar, al oeste del Magdalena, y que existe allí una zona oscura sobre la cual no se ha demostrado mucha preocupación. La verdadera diferencia entre Valledupar y el resto de la Costa tiene que ver probablemente con una sola cosa: sólo el grupo dirigente de Valledupar vio el beneficio que podía sacar de la recuperación de un folclor desdeñado en todos los otros sitios.

Es evidente, en todo caso, que los primeros acordeonistas que hicieron conocer esta forma de expresión, a través de emisoras radiales de Barranquilla —Pacho Rada, Abel Antonio Villa—, y luego a través de discos —Abel Antonio Villa²⁵—, eran hombres del río, no de Valledupar. Ninguna barrera natural (el Magdalena era un lazo de unión y no una frontera) frenaba al acordeón; una vez que tocaba un puerto colombiano podía penetrar en el país tanto por los puertos de Cartagena, Barranquilla o Santa Marta (y luego remontar el río) o por fondeos contrabandistas de la Guajira, por donde, se dice, habría llegado a Valledupar. De la misma manera, ninguna frontera separaba a la poesía oral de Valledupar de la de las otras regiones de la Costa: era la misma que en todos los otros lugares de Colombia y en la América de lengua española. También una vez recibido aquí o allá —más probablemente: aquí y allá, el acordeón debía producir los mismos efectos al modificar un canto tradicional que era el mismo en todas partes, y que en la Costa conocía condiciones específicas y notablemente homogéneas. Esta evolución y su resultado no eran el bien exclusivo de Valledupar, y el nombre de “vallenato” no es, por consecuencia, injustificado.

Mientras que en 1948 ignoraba el término y hablaba del acordeón como del instrumento por excelencia “de las riberas del Magdalena”²⁶, García Márquez empleaba ese término dos años más tarde,

²⁵ CF. Francisco Rada, “Historia de un pueblo acordeonero”, Barranquilla, Ed. Mejoras, 1979, pp. 109-116. Igualmente: Julio Olaciregui, “Abel Antonio: el negro bonito del vallenato”, *Coralibe*, Bogotá, No. 10, octubre de 1979, pp. 58-61.

²⁶ Gabriel García Márquez, op. cit., pp. 79-80.

en 1950²⁷, porque se comenzaba a hablar de “vallenato” en Barranquilla —y de hecho este término con sabor de terruño era bien cómodo para designar una música que los medios de comunicación difundían cada vez más, después de haberla revelado. Pero García Márquez consideraba entonces a Crescencio Salcedo como el “gran Lutero” de la cofradía de los compositores “vallenatos”. Salcedo —quien fue hasta su muerte el excomulgado—, habría rechazado con razón esta asimilación a un terruño determinado, pero al menos había una gran verdad en lo que decía entonces García Márquez, una verdad dentro de la cual Salcedo vivió toda su vida: en 1950, antes de que empezaran a funcionar plenamente los efectos nefastos de la manipulación ideológica y del mercantilismo, un espíritu sagaz podía percibir todavía la unidad del folclor poético y musical “costeño” y reconocer en ese nuevo género de canciones de éxito la base tradicional de donde ellas provenían. El sentido de esta unidad y de su origen hispánico —incluso en García Márquez, quien entró, sobre ese punto, en el juego del grupo social al que pertenece su amigo Escalona. La evidencia terminó por embrollarse.

Una región usurpó la paternidad de una forma específica de canto —específica en su proceso, no en su esencia—, y una casta desvió en su beneficio exclusivo esta usurpación que ella misma quiso, porque supo utilizar la mutación de los medios de comunicación hacia la mitad del siglo y que tuvo entonces la suerte de disponer de hombres de talento, el más importante de los cuales fue y sigue siendo Rafael Escalona. La historia del “vallenato” desde 1945 muestra bien como se puede torcer el canto colectivo en beneficio de una clase dirigente y crear íntegramente una conciencia de identidad.

Que la música comúnmente llamada “vallenato” no sea más de Valledupar que de otras regiones “costeñas” —ni menos, sin ninguna duda—, no quita evidentemente nada a su valor emocional, que es grande, ni al interés del proceso que la ha dotado de rasgos propios. Pero ese no era nuestro tema aquí. Subrayemos, sin embargo, como epílogo a nuestras reflexiones, que hoy se puede medir, en lo que es a ojos de muchos una rápida decadencia, los efectos destructores del desvío que sufrió esta música cortada de sus orígenes y transformada en una simple moda eminentemente perecedera.

²⁷ Gabriel García Márquez, op. cit., pp. 212-213.