INDICE

CONTEXTO DE LA MÚSICA VALLENATA

1-PARTE HISTORICO-ANTROPOLOGICA. ……..2

1.A.- EL HOMBRE VALLENATO……..2

1.B.-LAS ORGANOLOGIAS……..4

1.B.1-EL ACORDEON ……5

1.B.2-LA GUACHARACA ……6

1.B.3-LAS GAITAS O FLAUTAS VERTICALES……6

1.B.4-DEL TAMBOR BIMEMBRANOFONO INDIGENA A LA CAJA VALLENATA……7

1.B.5-LAS MARACAS……9

1.B.6-NUESTRO TAMBOR AFRICANO……..9

1.B.7-LA GUITARRA……10

1.B.8-EL CARACOL MUSICAL……..11

2- SUBREGIONES O AREAS SUBCULTURALES COMO ESCENARIOS DE LAS ESCUELAS PRIMITIVAS DEL VALLENATO……...12

2.A.-VALLEDUPAR Y SU ESCUELA CENTRAL ……12

2.B.-FONSECA Y LA ESCUELA RIBANA……13

2.C.-EL PASO Y LA ESCUELA NEGROIDE……13

2.D.-PLATO Y LA ESCUELA RIVEREÑA……..14

2.E.-EL CASO DEL VALLENATO SABANERO……...14

3-ESTRUCTURACION Y EVOLUCION DE LOS AIRES EN EL ESCENARIO DEL VALLENATO……...15

3.A- LA PUYA……...17

3.B. EL MERENGUE……17

3.C. EL SON ……18

3.D. EL PASEO ……18

4- EL CANTO: ORALIDAD, COMUNIDAD Y CAMBIO SOCIAL……..19

CONTEXTO DE LA MÚSICA VALLENATA

1- PARTE HISTORICO-ANTROPOLOGICA.

La música vallenata, tal como se la conoce hoy, es el resultado de una complejidad cultural que suma copiosamente factores geográficos, económicos, antropológicos, étnicos y generalmente históricos; no puede ser y no ha sido nunca el producto de un accidente o de una invención individual, como algunos han insinuado, sino la prodigiosa confluencia de ricos elementos de todas las naturalezas mencionadas; tampoco nació o fue creado en una localidad específica, sino que es fruto de un escenario geográfico regional, perfectamente definido y cuyas connotaciones están muy por encima de entes territoriales políticos como Municipios o Departamentos. La cuna de la cultura será siempre una región natural que desde el punto de vista geográfico aporta sus elementos: ríos, montañas, praderas, desiertos, lagunas, fauna y flora, clima etc. Cada uno de estos elementos ejerce un poderoso papel codeterminante a la hora de esculpir al ser humano que forjará y difundirá una identidad. Pues, para nuestro caso, el gran escenario geográfico es el Valle de Upar que según lo definieron cronistas e historiadores del siglo XVI es el gran valle que se extiende desde la sierra Nevada a la sierra de Perijá y desde Riohacha hasta el rio Magdalena. Parece un capricho de la naturaleza pero en este rincón de Colombia están: La Ciénaga de agua dulce mas grande país y una de las más grandes de Suramérica; la montaña mas alta de Colombia; el mayor y mas hermoso desierto, y siete pueblos primitivos y

raizales con sus respectivos idiomas y su música única; además del único rio conocido que corre de norte a sur. Suficientes elementos para que al conjugarse y fusionarse con otros factores a través de quinientos años de historia, se engendrara una identidad cultural simbolizada en una música que hoy es orgullo de Latinoamérica.

1.A.- EL HOMBRE VALLENATO

Obviamente que después del escenario geográfico y los elementos que lo componen, el segundo factor – y a veces el primero-, es el humano, cuyas diferencias están casi siempre marcadas por el medio ambiente natural o ecológico. De todos modos, la riqueza humana parece tener relación directa con la diversidad biótica. Es de esperarse entonces, que el hombre de El Valle de Upar, desde la antigüedad, haya sido prominentemente diverso: idiomas, músicas, religiones, formas de vestir, formas de trabajo. Hubo pueblos pescadores, orfebres, cazadores, agricultores, guerreros, nómadas, sedentarios etc, luego el descubrimiento hizo aportes trascendentales: el ganado, la agricultura de la caña, el arroz, los frutales; las armas de fuego y en general de metal; los instrumentos de trabajo hechos de hierro, la nueva arquitectura, el caballo, el perro, las aves de corral y, desde el punto de vista genético, las nuevas “razas” europeas y africanas. América, de forma no uniforme, pronto acusaría la trietnicidad, o, dicho de mejor manera, la multietnicidad. Esto último fue realmente formidable en el mundo vallenato; no solo “tres culturas” lo poblaron en la prehispanidad sino tres familias lingüísticas como se ha dicho: Chibchas, Caribes y Arawaks; cada una constituida por diversos pueblos con su propio idioma perteneciente a una de las tres familias. Esto implicaba una diferencia cultural, pero también los españoles fueron multidiversos: gallegos, aragoneses, vascos, andaluces etc; eran portadores de idiomas y culturas diferentes. En este sentido el caso africano fue verdaderamente fenomenal a la hora de iniciarse la gestación de la actual cultura vallenata. Los conquistadores españoles llegaron a los puertos de Riohacha y Santa Marta; entre sus mercancías más abundantes traían negros para vender como esclavos, pero

muchos barcos negreros no eran oficiales sino contrabandistas, debían evadir los puertos y llegar a lugares cercanos donde ocultaban su mercancía para tratarle las enfermedades del viaje y alimentarlos para mejorar su precio. Debido al carácter subrepticio de estas operaciones, muchos negros se escapaban hacia tierra adentro en donde se agrupaban y lograban en algunos casos convivencia con los indígenas antes que estas tierras fueran conquistadas por los españoles. Negros africanos vinieron de orígenes culturales Senegaleses, Yorubas, bantúes, carabalíes, muserengues, araráes, lucumíes etc., cada uno con su propio idioma su religión, sus costumbres laborales su música y demás elementos de sus vigorosas culturas. Había surgido la cimarronearía y con ella la implantación de las culturas africanas en América. El Adelantado Alonso Luis de Lugo, cuando atravesó todo el Valle de Upar, desde el cabo de la vela hasta Tamalameque en 1.542 lo llamó la "región de los negros fugitivos". Fue uno de los primeros en llegar, no obstante los negros cimarrones habían llegado antes que él. Un clérigo se quejaría ante el Rey de España, argumentando que los negros en el Valle de Upar, no solo habían llegado primero, sino que, antes que llegaran los españoles, ya les habían enseñado a los indígenas, "sus malas costumbres". Un hecho formidable: ya se había iniciado el incontenible zambaje; en adelante nadie podría evitarlo. Para siempre sonarían en el caribe colombiano las gaitas indígenas junto a los tambores africanos. Luego, la música española con sus cantos y guitarras buscaría la sombra del poderoso árbol musical afroamericano.

La clase y complejidad de las músicas terrígenas estará siempre expresada por la diversidad de las organologías; en este sentido lo vallenato es inefable, desde los caracoles musicales o los caparazones de tortugas de los indígenas, pasando por las gaitas, los tambores, las maracas, las guacharacas y otros, hasta llegar a acordeones y guitarras; la complejidad instrumental del Valle de Upar ha sido tan fabulosa que aun tiene capítulos desconocidos para la etnomusicología. Los indios yukos, hombres y mujeres interpretan el sokske, un maravilloso arco de boca similar al de nómadas tuareg del desierto de Sahara; las mujeres kogui construyen e interpretan el único tambor exclusivamente femenino y ritual, además prohibido para los no indígenas, su morfología y el canto gutural y coral que lo

acompañan son de tal contenido mágico que aún espera ser descrito por un investigador si esto fuera posible.

Intentar la explicación de toda esta diversidad y complejidad, tal vez sea la única forma de desenmarañar el proceso causal del mundo musical vallenato. Lo contrario sería especular y la especulación jamás nos conduce a la verdad que el país necesita para fortalecer aún más el orgullo patrio.

1.B.- LAS ORGANOLOGÍAS

Hay que entender que antes de la actual trifonía constituida por caja, guacharaca y acordeón, y que en el pasado estuvo representada por tambor indígena, gaitas hembra y macho y guacharaca, coexistieron instrumentos diversos pertenecientes a cada una de las tantas culturas indígenas en principio y luego también, africanas y españolas. La diversidad de instrumentos músicos indígenas fue tal que a muchos cronistas de la conquista les inspiró una enumeración y descripción: tambores de diversos tipos y usos, flautas o gaitas largas, cortas con tubo de insuflación o sin él, con cajas de resonancia en algunos casos; maracas, guacharacas, arcos de boca, cornetas de calabazos, de huesos tanto animales como humanos; caparazones de tortugas, sonajeros etc. Los africanos llegarían principalmente con sus tambores, pero su percusión a mano limpia, a diferencia del indígena y el español que percutían sus tambores con palillos, significó un aporte invaluable. El español haría lo propio: guitarras, redoblantes, cencerros, bombos e instrumentos metálicos aerófonos, que para el caso del Valle de Upar no lograron penetrar las clases populares, como si lo haría desde el primer momento el acordeón, llegado a última hora, también del continente europeo.

Veamos detalladamente los elementos de la organología vallenata antes y después del acordeón, lo mismo que las formas musicales tradicionales surgidas a partir de estos:

1. B. 1.- EL ACORDEÓN

El único no raizal de los instrumentos típicos del folclor musical vallenato, llegó tarde, más de trescientos años después de la llegada de la percusión africana y su fusión con las gaitas, los tambores y la guacharaca indígenas. Llegó y penetró por todos los puertos marítimos y fluviales de América, desde Canadá hasta Argentina; había nacido en el siglo XIX dispuesto a conquistar el espíritu musical de los pueblos del nuevo mundo. En nuestra región llegó a Santa Marta, a Riohacha, a Mompox, al Banco, a Tamalameque y, de inmediato, los contrabandistas y viajeros de ganado lo transportaron a la tierra adentro; su instinto comercial les indicó que sería una mercancía de una demanda sensacional en una tierra donde la música era el alma misma de sus gentes. Trajo mazurcas, foxtrot, valses y demás músicas populares europeas que se interpretarían con él, mientras luchaba por incorporarse al conjunto vallenato de siempre, y se amoldaba a cuatro formas musicales tradicionales, propias, hasta entonces de la organología de las gaitas. La Puya y el Merengue fueron los primeros que lo inspiraron. En el primer año del siglo XX, ya muchos de nuestros juglares, habían cambiado las gaitas por el acordeón. Era increíble, el instrumento recién llegado traía incorporados en su estructura, a los carrizos o gaitas hembra y macho. A la derecha la hembra en los pitos, y a la izquierda el macho en los bajos. La fusión musical era la misma pero más rica e inspiradora, pronto sería el rey de todo el valle; grandes maestros de nuestra música empírica lo habían transportado del siglo XIX al XX: Abrahán Maestre en la Junta, Pedro Nolasco en el Paso, Francisco el Hombre en Galán, Cristóbal Lúquez en Atánquez, Juan Solano en Fonseca, Sebastián Guerra en Rincón Hondo, Efraín Hernández en Valledupar, Quin Vásquez en Valencia, Manuel Medina en Punta de Piedras, Fruto Peñaranda en Treinta, Nandito el Cubano en Caracolí, Rosendo Romero en Becerril, Fortunato Fernández en San Diego y muchos otros, tanto que constituyen prueba incuestionable de que al llegar el siglo XX, la incorporación del acordeón a la tradicional música de esta región, ya era un fenómeno colectivo. Honor a aquellos que no alcanzaron el nuevo siglo: José León Carrillo Mindiola había muerto en Atánquez durante la última década del siglo XIX, aún se recuerdan sus

cantos y sus notas, él personalmente había traído su acordeón desde España; el becerrilero Felipe Yepes, cayó abatido por las balas en la batalla de Guamal en 1899, era la fratricida “guerra de los mil días”. En la madrugada anterior había cantado sus Merengues y su inolvidable Puya, “La Velludita”, para animar a la tropa. Pidió, herido de muerte, que lo enterraran con su acordeón. Nunca llegaron a imaginar aquellos grandes precursores, que sus cantos y su instrumento, con olor a corral, a sudor y a angustias históricas, llegaran a ser causa de orgullo para el país que tanto amaron.

1.B.2.-LA GUACHARACA

Hace parte de la familia de instrumentos musicales más antiguos y primitivos en toda la tierra: la de los idiófonos; ellos pueden ser de choque, de sacudimiento o de fricción; la cultura musical vallenata los posee todos, a estas tres clasificaciones pertenecen en su orden, el pilón, las maracas y la guacharaca. Ésta última parece haber sido privilegio exclusivo en nuestra región, de la cultura chimila, pruebas bibliográficas y arqueológicas, así lo demuestran. También con la guacharaca, como con las flautas, se intentó imitar el canto de algunas aves y, para corroborarlo, precisamente este instrumento lleva el nombre de una de ellas: la guacharaca ave, de la cual hay tres especies diferentes en nuestra región, es de las aves canoras que cantan en coros de hembras y machos, por eso la guacharaca instrumento, en el pasado, al igual que las gaitas, estaba constituida por una pareja de hembra y macho y poseía un tamaño superior a un metro. El sonido de este instrumento equivalente, no sólo al canto de la guacharaca, sino también al crik – crik del grillito nocturno o al rak - rak - rak del guasalé, es de los sonidos musicales que los pueblos primitivos de América han considerado siempre como un inductor a la meditación profunda. Éste fue el motivo por el cual los aztecas deificaron al grillito al que llamaban chapulín y lo mantenían en jaulas de oro. También para la cultura vallenata, la humilde, primitiva y rústica guacharaca es objeto de honores en los festivales, y hoy nos merece un pedestal.

1.B.3 LAS GAITAS O FLAUTAS VERTICALES

Fueron en el pasado las representantes del acordeón dentro de la organología trifónica o “conjunto vallenato” que venía desde la pre hispanidad en manos de nuestros indígenas, a la manera de gaitas, guacharaca y tambor, exactamente equivalente a la organología actual, pues al salir las gaitas o flautas verticales y ser reemplazadas por el acordeón luego de su llegada, siendo, tanto aquellas como éste, aerófonos, puede decirse que esencialmente no hubo cambio en la estructura trifónica del histórico conjunto vallenato.

Las gaitas son el símbolo, por excelencia, de las músicas raizales del Caribe Colombiano, pues, según parece, todos los indígenas de nuestra región las poseyeron. Las flautas, largas y cortas, hembras y machos, verticales u horizontales (pito atravesa’o) se hicieron acompañar de otros instrumentos para obtener polifonías a veces de sorprendente complejidad, pero en algunas partes del Caribe Colombiano, el acompañamiento con tambores, sólo se efectuó luego del aporte africano, mientras que en la Sierra Nevada y el Valle de Upar, los tambores y guacharacas o maracas siempre estuvieron al lado de ellas.

Las músicas melódicas del mundo, todas, hasta la clásica, fueron, desde el principio, inspiradas predominantemente en el canto de los pájaros; por eso es que nuestras gaitas, como forma de mayor fidelidad a este propósito se elaboran intentando representar la cabeza de un pájaro cantor, es así como la cabeza de cera de abejas es la representación plástica, que para mayor parecido se construye, con el cañón de la pluma de un ave, el pico del pájaro, que luego funciona como el tubo de insuflación de la flauta. Los ancianos músicos, arhuacos, kankuamos y koguis, son reiterativos en este principio y, para corroborarlo la gran mayoría de sus piezas musicales están hechas en honor y con el nombre de un ave canora de su región, y como imitación al canto de cada una de ellas. Así es como nuestra naturaleza contribuyó al surgimiento de la música que hoy, la ciudad

de Valledupar magnifica mediante una formidable representación escultórica de sus históricos instrumentos musicales.

1.B.4.-DEL TAMBOR BIMEMBRANÓFONO INDÍGENA A LA CAJA VALLENATA

Uno de los capítulos más apasionantes en la historia evolutiva de los instrumentos autóctonos de la actual música vallenata, es el de la caja. A pesar de la innegable e invaluable influencia africana, tanto en el estilo percusivo como en la fisonomía de la caja actual, ésta no "llegó de África" como solía creerse y decirse por mucho tiempo, hasta cuando la necesaria investigación etnográfica, a través de todo el tiempo y el espacio ocupados por este elemento, nos arrojaran total claridad sobre las diversas fases evolutivas que aquí en la región del Valle de Upar se sucedieron hasta gestar el magnífico mestizaje entre el tambor africano y el americano para producir la actual caja vallenata.

He dicho y escrito en innumerables ocasiones y lugares, que hay que tener en cuenta que los tambores, al igual que la mayoría de los instrumentos musicales son patrimonio de la humanidad entera y siempre han estado presentes en todo el planeta con diversa características propias de las culturas que los poseen. De este modo, hay que observar que los tambores, tanto del viejo como del nuevo mundo, se caracterizan por ser de doble membrana (con pocas excepciones). Y ser percutidos con baquetas (palitos o bolillos), mientras que los tambores africanos son generalmente monomembranófonos, cónicos, de fondo abierto y se percuten a mano limpia.

Hay regiones o sectores de estas tres partes del mundo que no conocieron tambor alguno, mientras que otras son particularmente ricas en tambores de diversos tipos. En este sentido, el Valle de Upar, y con él la Sierra Nevada, podrían ser uno de los lugares del planeta de mayor cantidad y variedad de tambores raizales, tantos que aún hoy, existe uno, el kúmana de los koguis y wiwas que no ha sido descubierto por la etnomusicología, sus características son únicas, entre otras

cosas éste es una de las excepciones americanas, pues se trata de un monomembranófono de fondo abierto, no obstante, se percute con baquetas y es uso exclusivo de las mujeres.

Pero volviendo particularmente a la especie de nuestro interés, es decir, el autóctono bimembranófono percutido con baquetas, hay que reconocer que históricamente ha sido de domino general y absoluto por parte de nuestros pueblos indígenas. Cual más valioso y formidable: el tatama de los chimilas, el kasha de los wayúu, el chimboro de los arhuacos, el izakuvi de los wiwas o el kokuy de los koguis. Es el mismo tambor, todos ellos al hablar en español lo llaman Caja.

Pues sépase que éste fue el integrante de la organología trifónica vallenata pre acordeonera, es decir, el conjunto vallenato prehispánico: tambor, flautas o gaitas y guacharaca; equivalentes hoy a caja, acordeón y guacharaca. Pero aún más fue este tambor el que acompañó al acordeón luego de su tardía llegada al Nuevo mundo; así lo testimoniaron todos los antiguos juglares, desde Eusebio Ayala, Luis Enrique Martínez y Alejandro Durán hasta Colacho Mendoza. Pero más elocuente aún es que aún hoy los viejos acordeoneros del cañaguate continúan acompañando su acordeón con el viejo tambor indígena de dos membranas y percutido con palitos.

A partir de este elemento se fraguó la formidable evolución: primero perdió una membrana para de este modo, ser percutido, a veces con baquetas y a veces a mano limpia; luego se impuso la general percusión negroide, es decir, a mano limpia, y luego, por razones de sonoridad, cambió su forma cilíndrica por la nueva forma cónica. Ésta es la caja vallenata a la que hoy se rinde homenaje escultórico.

1.B.5.- LAS MARACAS

Están entre los instrumentos musicales más comunes en los pueblos indígenas del Nuevo mundo y particularmente entre los de el Valle de Upar y la Sierra Nevada de Santa Marta; hoy aún, la poseen los chimilas, los arhuacos, los kankuamos, los wiwas y los koguis. Consiste en una esfera de entre diez y doce centímetros de diámetro, constituida por la caparazón seca de un totumo, el cual se atraviesa con un mango de madera, se adhiere con cera de abeja y se rellena con semillas secas. Pertenece a la familia de la guacharaca, ambos son idiófonos, una de fricción y la otra de sacudimiento, pero su función musical es idéntica. Entre nuestros indígenas se usan para músicas, tanto rituales como profanas y con ellas se conforman diferentes organologías; podemos hallarla, una sola de ellas, acompañada de las gaitas hembra y macho, en el caso del chicote de kankuamos, arhuacos y koguis, o acompañada por un tambor de doble membrana (el chimboro), entre los arhuacos para el caso de la música ritual en honor a la lluvia, en la que el tambor imita el sonido de las gotas y la maraca el sonido de los granizos; pero también se la encuentra acompañada de tambor y flauta hembra, en la gaita kamkuama. Curiosamente fue tradicional, pero desapareció entre nosotros, la organología constituida por guitarras y maracas, de gran popularidad en lugares como Atánquez, San Juan de Cesar, Valledupar y Fonseca. Cuando la encontramos, en el caso de las gaitas kamkuamas, dentro de una organología constituida por gaita hembra, dos maracas y un tambor de doble membrana, se convierte en un testimonio histórico de la organología del vallenato actual, pues las maracas desempeñan el papel de su pariente la guacharaca; la gaita o flauta vertical, el del acordeón y el tambor de doble membrana a su descendiente directo: la caja. Es exactamente la misma trifonía. Vale la pena entonces hacer honor a las ancestrales maracas.

1.B.6.-NUESTRO TAMBOR AFRICANO

No sabemos cómo llamar a nuestro tambor verdaderamente africano: tambó, lumbalú, timba? Son algunos de los nombres que recibe en las diferentes áreas del Caribe Colombiano. Es el tambor largo, cónico, de una sola membrana, fondo abierto y tensado mediante el sistema de cuñas de madera conforme a la tradición africana. Uno de idéntica morfología pero de dimensiones menores, es el llamador, también común a todo nuestro Caribe. En el pasado predominó en toda la extensión de "el gran Valle de Upar"; hacia el norte hizo parte de la organología de los "merengues", las cumbiambas y el pilón, es decir los bailes "cantaos", y hacia el centro y sur fue fundamental en las tamboras, pajaritos, chandés bullerengues y también el pilón, pero quizás uno de los capítulos más bellos de su historia, sea su tradición cercana a los quinientos años haciendo parte de la cultura kankuama, pues llegó a Atánquez desde el siglo XVI acompañando a la horda de negros cimarrones dirigida por el famoso José Andrés el Palenquero, el negro que escapó de las cadenas y congregó en aquel lugar a toda la cimarronería de la región para fundar el palenque de Atánquez. El Obispo historiador, Lucas Fernández Piedrahita, haría la gestión para que se respetara la libertad de los negros de este palenque que hoy aún está vivo en las "danzas del palenque" del corpus Christi, dirigidos por "el rey de los negros", el gran Rafael Andrés Carrillo.

Dos de estos tambores y un llamador, fueron la organología de las tamboras del Paso, Tamalameque y Chimichagua; después de 1950 se les incorporaría el enorme tambor cilíndrico de doble membrana percutido con una baqueta, que hoy se conoce como tambora, y que no es sino un descendiente del bombo español llegado al Nuevo Mundo desde la península ibérica, junto a las danzas del carnaval.

1.B.7.- LA GUITARRA

Desde la época colonial, siempre ha estado con nosotros. En cuanto al tiempo de permanencia en la región del Valle de Upar, podríamos decir que aventaja al acordeón por más de dos siglos, pero ella, en honor a la verdad, nunca fue popular entre nosotros, sino privilegio de la clase alta, nuestros guitarristas interpretaron boleros, tangos, rancheras, y en general "canciones" como solía denominársele al repertorio romántico de la guitarra. Guitarristas famosos hubo en Riohacha, San Juan del Cesar, Valledupar, Fonseca, Atánquez y esporádicamente en algunos otros lugares, pero fueron tan pocos que podrían enumerarse fácilmente. Algunas familias se relacionaron siempre en nuestro pasado con este instrumento, como los Espeleta, Los Mindiola y hasta los primeros Zuleta, pues Cristóbal, aquel Valduparense padre del Viejo Emiliano, fue uno de los más destacados, pero hay algo sobre lo cual no debe quedar dudas, ninguno de ellos interpretó jamás con la guitarra, ninguna de las cuatro formas musicales de nuestro folclor vallenato. Definitivamente parece que la incorporación de la guitarra al mundo del vallenato se debió fundamentalmente a dos personajes: Bovea y Buitrago; el primero simplemente grabó vallenatos en guitarra; el segundo, cienaguero que en su repertorio diverso grabó algunos vallenatos de Emiliano Zuleta Vaquero, Tobías Enrique Pumarejo, Rafael Escalona y otros; de Tobías Enrique Pumarejo (Don toba), valga decir que fue anterior y fuente de inspiración para el maestro Rafael Escalona; también fue el primer compositor vallenato que se acompañó de una guitarra, aunque él nunca la interpretó, un verdadero juglar, montado a caballo que a diferencia de los demás, no pertenecía a la clase popular sino a la más aristocrática y adinerada de las familias de la región desde la época de la colonia, tanto que tuvo el privilegio a pesar de su época, de estudiar desde su adolescencia en Medellín en donde dedicó buena parte de su tiempo a la música, pues con otros jóvenes vallenatos de su misma clase tenían un grupo musical de violines, guitarra, flauta dulce y otros instrumentos no folclóricos, pero Don Toba, al regresar a su tierra, fue un distinguido jinete y vaquero de los mejores, oficio que le permitía empaparse del pueblo que le enseñaría su música tradicional. De este modo, la incorporación masiva de la guitarra al vallenato, no

fue antes del surgimiento de Gustavo Gutiérrez y su escuela, lo cual coincidió con el surgimiento de la figura del compositor como personaje independiente de los tres actores del conjunto vallenato. La guitarra fue útil entonces a la inspiración y a la definición de los compases de un nuevo canto vallenato de métrica más lenta, vocabulario más refinado y tema predominantemente amoroso, dado los cambios socioculturales acontecidos en nuestra región durante los últimos cincuenta años. El acordeón en cambio se incorporó casi desde su llegada a los aires vallenatos que encontró ya plenamente estructurados cuando arribó a nuestros pueblos a finales del siglo XIX. A partir de la época mencionada sería común ver a los compositores vallenatos acompañados de guitarra, uno de los primeros en destacarse fue Carlos Huertas, pero también lo logró Hernando Marín, luego todos lo han llevado en sus manos aunque sólo sea para “acompañarse”.

Es una historia diferente a la que aconteció con la guitarra en el interior del país, allá no sólo fue de uso colectivo desde el principio sino decididamente popular, y, más aún, campesina hasta el punto de que sus cultores llegaron a crear la famosa especie colombiana, el tiple. Honor a la guitarra y gracias por tantas noches de amor magnificadas con su magia.

1.B.8.-EL CARACOL MUSICAL

El caracol musical o yossa, de los arhuacos, es un instrumento para músicas estrictamente espirituales, es decir, es un instrumento ritual. Como instrumento musical consiste en un gran caracol marino con un orificio en su extremo agudo y cónico, cuyos ejemplares suelen tener muchísimos años, pues los mamas (mamos o mamus) o autoridades religiosas, son las únicas personas autorizadas para interpretarlos; al morir el mamo, lo recibe quien lo reemplaza; éste lo interpretará siempre que esté en comunicación con “los padres”. La melodía depende de con cuál de los padres se esté en comunicación espiritual, ellos son: Serankua, Arvavico y Ñankua; no son buenos ni malos sino que todos poseen las dos partes de la espiritualidad como complementarios: el Duna y el Guensinna. El yossa es el

instrumento idóneo para la comunicación espiritual con estos seres sobrenaturales mediante el lenguaje de la música.

El caracol musical se interpreta a solas, sin ningún acompañamiento, y puede ser interpretado de día o de noche. Todo ritual religioso contiene las dos partes complementarias de la espiritualidad, el Guensinna que se hace de noche y el Duna que siempre se hace de día.

Éste significado espiritual dado por los arhuacos y koguis a la música del caracol, en cierto modo está presente en las músicas de todos los instrumentos del hombre, sólo que la cultura occidental parece practicarlo inconscientemente.

2. SUBREGIONES O ÁREAS SUBCULTURALES COMO ESCENARIOS DE LAS ESCUELAS PRIMITIVAS DEL VALLENATO

Las subregiones, particularizadas por sus paisajes, climas o tipos de poblamiento cultural fueron sedes originales de diferenciaciones culturales en lo vallenato. De esta manera, Fonseca con su rio Ranchería o su cercana vecindad tanto a La Sierra Nevada como a la Cordillera de los Andes, y su alto poblamiento afroamericano y español, o El Paso con su paisaje sabanero, su ganadería y su dinámica negroide, así como Valledupar rico en su equilibrio trietnico, al lado de un Guatapuri fecundante y nutrido por su posición central, poseerían, en el principio, suficientes elementos para crear particularidades que luego aportarían para la rica y definitiva fusión del vallenato.

2.A.- VALLEDUPAR Y SU ESCUELA CENTRAL.

La mayor de las escuelas, pues comprende el sur de La Guajira y el Norte de El Cesar. Los pueblos del sur de La Guajira le pertenecieron desde siempre porque fueron ciudades chimilas en la prehispanidad o porque fueron fundados por Valledupar, como en el caso de San Juan. El norte de El Cesar comprende

poblaciones de La Sierra Nevada con su influencia indígena, o de la planicie como Valencia, Patillal, La Paz, Sandiego o Guacoche que constituyeron un verdadero emporio de acordeones hacia la primera generación. Es el sector más fecundo en acordeoneros, cajeros y compositores, así como gaiteros, antes del acordeón. Desde Becerril hasta San Juan y desde Atanquéz hasta Manaure, nada fue extraño en cuanto a los elementos constitutivos del vallenato. Las cuatro formas musicales se conocieron aquí desde el principio.

2.B.- FONSECA Y LA ESCUELA RIBANA

Lo vallenato en La Guajira, desde un principio, se extendió hasta el área rural de Riohacha, con los aportes de Treinta, Cotoprís y Galán, pero toda esta área fue epicentrada por Fonseca, con sus acordeoneros, músicos de viento, gaiteros y su prospera agricultura del tabaco y la caña de azúcar.

Fuera de Francisco El Hombre, todos los demás son de Fonseca y sus alrededores: Nandito el Cubano, Juan Solano, Luis Pitre, Santander Martínez, Luis Enrique Martínez y algunos otros, ellos cultivaron el merengue y la puya, y como solía ser común a aquellas primeras generaciones, viajaron a lomo de mula por toda la región. Luis Pitre engendraría hijos desde Riohacha hasta Chiriguaná y Juan Solano Procrearía más de ochenta, según se dice. Muchos de estos juglares, eran también trompetistas y clarinetistas, pero lo dejaron todo al conocer el acordeón. El ultimo grande de ellos, Luis Enrique Martínez fue un verdadero fenómeno y el sembrador del vallenato por todo el rio Magdalena: *Oigan muchachos / oigan la nota / como toca/ un vallenato.*

2.C.- EL PASO Y LA ESCUELA NEGROIDE.

La cultura afroamericana y el oficio de la ganadería, fueron las principales columnas de esta formidable escuela desde que Bartolomé de Aníbal Paleólogo Becerra fundara en 1593 esta población, bajo el nombre de Hato de San

Bartolomé. La ganadería sirvió para neutralizar en cierto modo la esclavitud, desde el principio, mientras que los tambores y el canto impusieron su autoridad musical por encima de las cadenas. Al llegar el acordeón durante la segunda mitad del siglo XIX, por la vía del rio Magdalena, El Paso lo recibiría con una enorme ofrenda musical. La primera mitad del siglo XX, El Paso fue una apoteosis musical: gaiteros, cantadoras, tamboreros, bailadores y sobretodo acordeoneros inolvidables como Pedro Nolasco Martínez, José Antonio Serna, Víctor Silva, Luis Felipe Martínez, Alejandro Duran, Andrés Montufar, Germán Serna, Samuelito Martínez, Náfer Duran y muchos otros. Merengues y sones fueron los aires predominantes de esta escuela. Los "bailes cantaos" afroamericanos típicos de este sector, se convertirían en aires vallenatos. Cuando surgió el festival vallenato, El Paso le regalaría a Colombia el primer rey de este folclor.

2.D.- PLATO Y LA ESCUELA RIVEREÑA.

Siempre hemos dicho que al decir Plato como epicentro lo hacemos en homenaje al maestro Pacho Rada, pero reconocemos que el carácter disperso de estos cultores no permite establecer un epicentro: Pacho Rada en Plato; Juancho Polo en Flores de María; Manuel Medina Moscote en Punta de Piedras; Abel Antonio Villa en Piedras de Moler. No es un caso similar al de Valledupar, Fonseca o El Paso. Ellos tocaron el son y enseñaron a las otras escuelas a conocerlo y definirlo; también conocieron las gaitas, el chandé y las tamboras. Su área es tan extensa como dispersa en sus personajes desde Chimichagua hasta Pivijay.

2.E.-EL CASO DEL VALLENATO SABANERO.

No hay duda de que el vallenato fue cuidadosamente sembrado en las sabanas del viejo Bolívar por grandes juglares de todas las escuelas de El Valle de Upar, desde los primeros años del siglo XX. Sebastián Guerra visitó a San Jacinto y Ovejas desde antes de 1930 hasta que se quedó en esa región para siempre;

Alfredo Gutiérrez Acosta llegó desde La Paz para procrear y formar a su hijo como gran acordeonero y quedarse allí hasta el fin de su vida; su primo Carlos Araque vivió en Ovejas, tocó, cantó y enseñó hasta que la muerte lo sorprendió en un accidente de carretera; Alejandro Duran sentó la base de su enseñanza en Planeta Rica hasta el último día de su vida; antes que él lo habían hecho su hermano mayor Luis Felipe y su paisano German Serna; Rafael Enrique Daza, partió de Villanueva para pasar la vida en las sabanas. Pero también esporádica y constantemente viajarían por toda las sabanas muchos otros como Chico Bolaño, Abel Antonio Villa o Luis Enrique Martínez. Sus enseñanzas producirían muy buenos frutos. Lo mismo sucedió al Valle de Upar con la enseñanza de porros y fandangos; Lucho Bermúdez fue para el Valle de upar lo que Sebastián Guerra para Las Sabanas, se radicó en Chiriguaná y desde allí impartiría sus enseñanzas a toda la región. La sabana ha sido siempre, una tierra de música, esplendidos paisajes y gente maravillosa y hospitalaria, esto debió ser la causa que atrajo a tantos cultores del vallenato, además de la formidable acogida que le prodigaron a su música pues, según contaban Alejandro Duran y Germán Serna, sus arribos a esos pueblos resultaban apoteósicos, por lo cual la mayoría opto por quedarse hasta presenciar el magnífico vallenato sabanero de hoy, como fruto de su hazaña.

3. ESTRUCTURACIÓN Y EVOLUCIÓN DE LOS AIRES EN EL ESCENARIO DEL VALLENATO

Es importante entender que los aires o formas musicales del vallenato, son la estructura rítmica sobre la cual se crearon los cantos, y que se trata quizás de lo más complejo en la gestación de las músicas folclóricas; en efecto, existen muchas músicas tradicionales de diversas regiones del mundo, que solo poseen una forma musical. Es innegable que en esto también juega un papel determinante la diversidad cultural. Los ritmos, compases y melodías hacen parte de los elementos que caracterizan los tipos de cultura, por eso cada uno de los aires vallenatos, tienden a hacernos sentir la espiritualidad de cada una de las

vertientes culturales que nos constituyen: el merengue es predominantemente africano; el paseo es más español y la puya es notoriamente indígena, no obstante en el curso de su constitución todos recibieron el influjo de la diversidad.

Otro aspecto importante es la distribución en el área geográfica de El Valle de Upar, conforme el lugar haya sido poblado predominantemente por un determinado grupo cultural.

Nadie podría negar que El Paso y sus alrededores, tuviera predominio de la población afroamericana; en efecto, Octavio Mendoza solo compondría merengues, y su sobrino Alejandro Duran, diría toda su vida que su aire predilecto era el merengue. Los cultores de la Sierra Nevada, desde Atánquez hasta Caracolí y Chorrera fueron los reyes de la puya; aun hoy las gaitas indígenas de este sector interpretan la puya primigenia. De Valledupar y el afecto de sus clases dominantes por la música rural de la región, surgió el paseo en manos de cultores como TOBIAS ENRIQUE PUMAREJO y RAFAEL ESCALONA inspirados en creaciones similares de grandes maestros anteriores como Fortunato Fernández, Chico Bolaño o Lorenzo Morales. En principio cada subregión o escuela se caracterizaba por la interpretación de uno o dos de los aires, desconociendo a los demás, por ejemplo, nunca en El Paso anterior a ALEJANDRO DURAN, se conoció la puya, tampoco en Fonseca y sus alrededores se interpretó el paseo, pero llegaría el momento de la universalización, del intercambio, en donde todos los acordeoneros tocarían todos los aires. ALEJANDRO DURAN, LUIS ENRIQUE MARTINEZ y EMILIANO ZULETA opinaban que el primero que lo hizo fue CHICO BOLAÑO. Que importante para él y sus generaciones posteriores, recordemos que personajes de la primera generación como SILVESTRE HERRERA, FRANCISCO EL HOMBRE o ABRAHAN MAESTRE, solo tocaron puya y algunos pocos merengues, mientras que otros contemporáneos suyos de otras subregiones solo interpretaron merengue o sones. El paseo, tal como lo conocemos hoy, es definitivamente una forma musical de los acordeoneros posteriores a 1950. Tal parece que el surgimiento de los cuatro aires en el tiempo, fue del siguiente orden: Puya, Merengue, Son y Paseo.

3.A.-LA PUYA

Es el más antiguo o por lo menos, uno de los más antiguos aires vallenatos, pues al lado del merengue, su gemelo, fue interpretado por las gaitas antecesoras del acordeón, como también por los primeros acordeoneros de las escuelas central y ribana, epicentradas por Valledupar y Fonseca respectivamente. Tan antigua es esta forma musical que su ritmo y melodía consisten en la imitación de cantos de pájaros característicos de su región de origen: la parguarata, el kuíbaro, el turpial etc. En sus principios La Puya no tenía canto, "porque no lo necesitaba", era pura melodía y ritmo. Tal como en la génesis de la música clásica europea sus precursores se inspiraron en los cantos ornitológicos, en Europa el ruiseñor, el cuclillo etc., aquí los nuestros. Todos los primeros acordeoneros de Valledupar, Fonseca y sus alrededores, fueron espléndidos intérpretes de puyas: Fruto Peñaranda, Francisco el Hombre, Nandito el cubano, Abrahán Maestre, Fortunato Fernández, Agustín Montero, Silvestre Herrera, Efraín Hernández etc. Uno de la segunda generación siguió sus pasos con gran orgullo: Juan Muñoz, el enorme sandiegano de "la vieja Gabriela". Esta fue, sin duda, la primera forma musical vallenata que pasó de las gaitas al acordeón. La Puya, al igual que el merengue, posee un compás derivado de seis octavos y, aunque musicalmente es más elemental, que aquel, parece a simple vista compleja por la emotividad que le imprimen los intérpretes. Fue la forma general de cantarle al amor y a la naturaleza a finales del siglo XIX y en los albores del siglo XX, en el norte de El Valle de Upar, a pesar de que sus versos sencillos y cortos no eran muy aptos para la narración o la descripción.

3.B.- EL MERENGUE

"El más completo", "el más original", "uno de los más antiguos", todas estas cosas se oyen decir del merengue. Esta forma musical, con una cuadratura de compás de seis octavos es profundamente melódica y espléndidamente rítmica. Es la prueba de que el cajero vallenato es un maestro del tambor. Aunque no tanto

como la puya, estuvo en las manos de los primeros acordeoneros, pero al igual que aquella, fue conocido e interpretado por todos los gaiteros y tamboreros de “el gran valle”, desde Riohacha hasta el río Magdalena. Con merengues se cantaron arengas al ejército libertador; con merengues se resaltó la valentía de los guerreros del siglo XIX, y también con un merengue, Juan Solano, describió el primer avión que surcó los cielos de esta región. A pesar de su remota antigüedad, parece que fue a partir de 1890 cuando esta forma musical se incorporó definitivamente al mundo del acordeón, pues los acordeoneros nacidos entre 1890 y 1920, se caracterizaron por el merengue y lo llevaron al máximo nivel, hasta el punto de que, por aquella época, ellos se disputaban el espontáneo título de “rey del merengue”. Algunos hubo que jamás compusieron cantos en otro aire, o que, como Octavio Mendoza en el Paso, nunca asistió a una parranda si no tenía un Merengue para estrenar. Chico Sarmiento, Octavio Mendoza, Eusebio Ayala, Víctor Silva, Chico Bolaño y otros fueron adalides del Merengue vallenato, y hasta Alejandro Durán, menor que ellos, solía decir con orgullo que éste era su aire predilecto. A ritmo de merengue le cantaron a la guerra con el Perú, a los episodios de la zona bananera, a las crecientes del Cesar o al caminar de la morena que les quitaba el sueño.

3.C.- EL SON

Hermano de compás del Chicote de la Sierra Nevada, es sin embargo, característico de las escuelas o zonas negroide o pasera, y ribereña. Al ser de cuatro tiempos, hace pareja con el paseo, con el cual por mucho tiempo constituyó una misma forma musical conocida como “sones vallenatos”. Nunca se interpretó en la escuela Ribana o de Fonseca, sino hasta los tiempos actuales. Los más recios intérpretes de sones, salieron ser de la primera generación y casi todos de las escuelas de el Paso y el río magdalena: Sebastián Guerra, Manuel Medina Moscote, Pedro Nolasco Martínez, Rosendo Romero Villarreal, cantaron sus lamentos a ritmo de son, pero también hermosas canciones de amor bajo la quejumbrosa cadencia de esta forma musical silvestre. Todos los sucesos del acontecer histórico de la región quedaron plasmados en espléndidos sones:

guerras, epidemias, veranos, amores, protestas, denuncias públicas etc. Sebastián Guerra entonó sones a las enfermedades venéreas que aquejaron a la región a partir del éxodo inmigratorio de la zona bananera; a los actos de supuesta corrupción de la esposa del Alcalde de su pueblo, a su caballo "pechichón", a su perro y a todas las cosas que acontecieron desde Rincón Hondo su tierra natal, hasta San Jacinto Bolívar, tierra que quiso mucho. El asombroso compás del son que marcan las bailadoras de chicote de Atánquez, o las piloneras de Becerril y Rincón Hondo, es el mismo que hoy marcan con el bajo los acordeoneros participantes del Festival Vallenato. Un son romántico entonado por Jorgito Celedón, sirvió para recordarnos que esta forma musical está tan viva y vigente como hace ciento cincuenta años.

3.D.-EL PASEO

Esta es, entre las cuatro tradicionales, la forma musical moderna por excelencia del vallenato. Podría decirse que no existió antes de 1950, pero esto no constituiría una verdad exacta; en realidad hubo diversos tipos de cantares que lo antecedieron y que se conocieron con distintos nombres según la subregión: Las "Palomas" de los gaiteros de la Sierra Nevada de Santa Marta; el "Saloero" de la ciénaga de Zapatosa; los "sones vallenatos" de la escuela de Valledupar y sus alrededores. El genio de Rafael Escalona, inspirado en cantares de grandes maestros como Tobías Enrique Pumarejo, Chico Bolaño, Fortunato Fernández, Efraín Hernández y Lorenzo Morales, fue la clave para estructurar definitivamente el rey actual de los "aires" vallenatos. Lo nuevo entonces es el nombre Paseo, todo indica que éste se usó por primera vez en Valledupar como forma de fusionar los cantares que antecedieron a esta especie. Hoy es una forma musical cantada con una cuadratura de compás de dos por cuatro, sincopado, y un estilo literario rigurosamente narrativo–descriptivo. Miles de paseos se han entonado en nuestro país durante los últimos sesenta años, desafortunadamente el carácter politemático esencial a todo canto folclórico y que fue característica sobresaliente del paseo, ha cedido, en los tiempos modernos, ante el monotema del amor, por

presión de la sociedad de consumo o de la “industrialización de la cultura”. El paseo, como todos los elementos de la cultura musical tradicional, ha marcado etapas evolutivas: primero Escalona, luego la escuela de Gustavo Gutiérrez, con decenas de grandes seguidores, entre los cuales surgieron formidables poetas cantores. Entre aquella y esta Escuela, sólo hubo una disminución en la métrica musical y un cambio profundo en la forma literaria, debido al progreso académico de las últimas generaciones, pero la esencia del paseo es la misma ayer y hoy. Hoy hay cantos con acordeón que no pertenecen a ninguna de las cuatro formas musicales tradicionales del vallenato, éstos simplemente no son vallenatos aunque así se les llame. Y si se insiste en llamarlos así, será necesario hacer una división entre vallenato folclórico y vallenato comercial, dejando claro de una vez, que éste último nada tiene que ver con la identidad cultural de la región donde se gestó el primero.

4- EL CANTO: ORALIDAD, COMUNIDAD Y CAMBIO SOCIAL.

Para nuestro caso, el canto es de una innegable originalidad. Cuando se trata de comunidades terrígenas o pueblos raizales o indígenas, nadie puede pretender que haya ausencia de canto. Aun cuando sea en la forma más rudimentaria y sorprendentemente primitiva, como el canto nasal que sobrevive hoy en los rituales religiosos de todas las culturas de la Sierra Nevada de Santa Marta, el canto es el germen de la música como creación del hombre. A veces es inspirado en melodías que brinda la propia naturaleza mediante el canto de las aves, por ejemplo, pero la creatividad humana lo enriquecerá con la palabra, y con esta construirá versos que expresan un pensamiento simple, en principio, y luego pretenderá narrar todo el acontecer social, porque “en los pueblos que empiezan, la historia no se escribe, se canta”, como lo dice sabiamente el maestro Germán Arciniegas. Hacia el pasado reciente,- el canto folclórico fue oral y anónimo, debido tanto al carácter ágrafo de las comunidades, como a su forma colectiva y

espontánea. Pero lo primitivo se hizo moderno y lo rural se hizo urbano para el canto vallenato que de esta manera se convirtió en objeto de la dinámica social, y fiel reflejo de la sociedad de consumo.

¿Cómo podría pretenderse que nuestro canto tradicional permaneciera inconmovible frente a una transformación tanto de su escenario natural como de la sociedad que lo concibió?

Hay que aceptar que ha sido permeado, no solo por los cambios históricos, sino también por la descomposición, el conflicto permanente de nuestra sociedad y el desenfreno del comercio signado por los principios del capitalismo salvaje que todo lo convierte en mercancía y lo transforma según las necesidades artificiales del consumidor. Es por eso que en la mayoría de las ocasiones es más apropiado hablar de adulteración que de evolución de la música vallenata.

El vigor cultural que ha mantenido al canto vallenato relativamente vigente, por lo menos encuentra un apoyo en el papel que juegan los instrumentos musicales típicos, como emblemas de los objetos materiales de nuestra cultura musical.

TOMÁS DARÍO GUTIÉRREZ HINOJOSA