

SÍMIL Y ALEGORÍA EN LAS CANCIONES VALLENATAS DEL PERÍODO 1970 –
1990. ANÁLISIS DEL DISCURSO IDENTITARIO DEL HOMBRE DEL CARIBE
COLOMBIANO.

EVELYN DEL CARMEN MURILLO JULIO

Código estudiantil: 0470420013

LESLIE PATRICIA JIMÉNEZ SERGE

Código estudiantil: 0470420005

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

CARTAGENA 2017

SÍMIL Y ALEGORÍA EN LAS CANCIONES VALLENATAS DEL PERÍODO 1970 –
1990. ANÁLISIS DEL DISCURSO IDENTITARIO DEL HOMBRE DEL CARIBE
COLOMBIANO.

EVELYN DEL CARMEN MURILLO JULIO

Código estudiantil: 0470420013

LESLIE PATRICIA JIMÉNEZ SERGE

Código estudiantil: 0470420005

Trabajo de grado para optar por el título Profesional en Lingüística y Literatura

Asesor: LILIAN CUARTAS LÓPEZ

Docente. Magister en lingüística

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

CARTAGENA 2017

AGRADECIMIENTOS

La palabra *gracias* me quedará corta para expresar cuan contenta estoy por el logro obtenido.

Estas líneas quedarán insuficientes para agradecer a todos aquellos que me alentaron y dieron su grande apoyo para superar todos los inconvenientes que pasé en este proceso, no me queda más que darle gracias. En primera medida al dador de la vida, a mi Dios, con su inmenso amor y misericordia me ayudó en este largo camino.

A mi padre que hoy no está pero que con cada palabra me exhortó a no desfallecer. A mis tutoras que comprendieron y aportaron su conocimiento para que todo saliera bien, a ellas, con cada mensaje, cada llamada, cada encuentro era siempre de mejora continua.

Pero especial reconocimiento merece el interés mostrado por mi trabajo y las sugerencias recibidas de una historiadora y amiga, con la que me encuentro en deuda por el ánimo infundido y la confianza en mí depositada. Quisiera también hacer extensiva mi gratitud a mis amigos más cercanos que me acompañaron en el momento de escuchar las melodías del acordeón por un buen vallenato para el estudio de mi trabajo, a ellos, que sin pensarlo en cada tertulia aportaban grandes ideas para transcribir cada una de las líneas de este trabajo.

Un agradecimiento muy especial por la comprensión, paciencia y el ánimo recibidos de mi familia y amigos. A todos ellos, muchas gracias.

*¡Aleluya! Dad gracias al SEÑOR, porque es bueno; porque para siempre es su misericordia.
Salmos 106:1*

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, mis agradecimientos son para Dios, testigo fiel de mis acciones y pensamientos, quien me ha dado la fuerza para recorrer este camino, siendo la ruta y la guía.

A toda mi familia, quien siempre ha estado ahí, en especial a mi madre, Yolanda, pilar fundamental de mi vida, a ella agradezco su paciencia eterna, comprensión y amor infinito.

A mi padre, gracias por alentarme y creer siempre en mí, por luchar a pesar de las adversidades.

A mis hermanos Carolina, Pedro, Jhonatan y Sara, mis compañeros de vida y de luchas, gracias por estar siempre ahí.

A la tía madre que la vida me ha regalado, Blanca Rosa, mis gracias eternas por todo, por todo.

A mis abuelos Sara, Ivan y Guillermina, gracias por ser ejemplo y enseñarme el valor de ser mujer en un mundo de hombres.

A Victor Eloy, gracias por ser mi amor, mi cómplice y todo.

A mis amigos, los hermanos que la vida me ha permitido escoger, Faisuly, Franklin y Fausto gracias por la autenticidad, sinceridad y amor siempre, los quiero de veras.

A toda la familia Ramos Marrugo, en especial a la Señora Rita, Jisselle, Jeimy y Cris, gracias por su amor y protección.

A mis madres laborales, gracias por enseñarme el valor del esfuerzo, la responsabilidad y la calidad en lo laboral y en lo no laboral.

A mi compañera y amiga Evelyn, gracias por no dejarme desfallecer, por ser siempre quien es, por su valentía, amor y comprensión siempre.

A Libis, por su nobleza, interés y valor, agradecimientos eternos.

A Lilian, acompañante atenta y dedicada de este proceso, gracias por su paciencia y dedicación.

Al vallenato, género musical que me acompaña desde niña y que nos dio la inspiración para este trabajo.

A todos aquellos que directa o indirectamente han estado implicados en este camino.

Tabla de contenido

1. Introducción	7
2. Justificación	15
3. Objetivos	19
3.1. Objetivo General	19
3.2. Objetivos Específicos	19
4. Metodología	20
5. Marco Teórico	23
6. Marco conceptual: términos claves para el análisis	29
6.1. Símil y Alegoría: la retórica del sentimiento en las canciones vallenatas	31
6.2. El análisis del discurso desde María la perspectiva de Cristina Martínez y Neyla G. Pardo A.	34
7. Capítulo II: dos visiones de la música vallenata: contexto y lectura académica. Una mirada desde lo general a lo local	39
7.1. El vallenato como manifestación histórica y cultural	39
7.1.1. Los inicios del vallenato	42
Mapa 1: Compositores – Lugares de nacimiento	45
7.2. Perspectiva académica de las canciones vallenatas	46
7.2.1. El vallenato desde la noción de región y nación	47
7.2.2. El vallenato como fenómeno literario	49
8. Capítulo I: Construcción de la identidad del hombre del Caribe colombiano mediante el discurso de las canciones vallenatas.	52
8.1. Acercamiento cuantitativo al símil y la alegoría en las canciones vallenatas del periodo de 1970 a 1990	52
8.2. El símil y la alegoría en las canciones vallenatas en las canciones vallenatas del periodo de 1970 a 1990. Un análisis literario de la música vallenata del caribe colombiano	63
Tabla 1: Canciones representativas, 1970 – 1990	65
8.2.1. El mochuelo y el anhelo de libertad	65
8.2.2. Encuentro con el diablo, a reiteración de un deseo	67
8.2.3. La ley del embudo, canción protesta del vallenato	69
8.2.4. Amor y anhelo en Nido de Amor	70

8.2.5. La golondrina o la búsqueda de la libertad	72
8.2.6. Nostalgia y recuerdo en Nació mi poesía	73
8.2.7. Relaciones del hombre con su entorno en “Las Cabañuelas”	75
8.2.8. La esperanza del futuro cercano en El Arcoíris	76
8.2.9. El cóndor herido o la caída del hombre	78
8.2.10. A una sirena, la imposibilidad del amor	79
8.2.10.1. La sirena como símbolo	80
9. Capítulo III: cotidianidad e identidad cultural. Los ejes del discurso en la música vallenata	82
9.1. Sentido del discurso de identidad en las canciones vallenatas	86
9.1.1. El mochuelo	87
9.1.2. Encuentro con el diablo	87
9.1.3. La ley del embudo	88
9.1.4. Nido de amor	89
9.1.5. La golondrina	89
9.1.6. Nació mi poesía	90
9.1.7. Las cabañuelas	90
9.1.8. El arcoíris	91
9.1.9. El cóndor herido	91
9.1.10. A una sirena	92
10. Conclusión	93
11. Lista de referencias	96
12. Anexos	100

Resumen

Las figuras literarias se han empleado para embellecer las obras de innumerables autores a lo largo de la historia. Este trabajo presenta un análisis del símil y la alegoría en las canciones vallenatas que tuvieron éxito en la Costa Caribe colombiana durante el periodo de 1970 al 1990, que como figuras literarias ayudaron a preservar en la música los valores, costumbres y tradiciones de la sociedad de la época. Estas canciones, además de ser textos poéticos, se pueden considerar discursos que generaron sentido de pertenencia construidos desde la interacción de los sujetos y su entorno. El estudio de los elementos culturales desde la literatura contribuye a enriquecer el saber cultural y distinguir la dinámica del lenguaje como un proceso vivo e inseparable de la misma sociedad.

Palabras claves: Símil, alegoría, canciones vallenatas, discurso e identidad.

Abstract

Literary figures have been used to embellish the works of innumerable authors throughout history. This work presents an analysis of simile and allegory in vallenato songs that were successful in the Colombian Caribbean Coast during the period from 1970 to 1990, which as literary figures helped to preserve in music the values, customs and traditions of the society of the time. These songs, besides being poetic texts, can be considered discourses that generated sense of belonging built from the interaction of the subjects and their surroundings. The study of cultural elements from literature contributes to enriching cultural knowledge and

distinguishing the dynamics of language as a living and inseparable process of the same society.

Keywords: Simile, allegory, vallenato songs, speech and identity.

Firma del director:

LILIAN CUARTAS LÓPEZ

Docente. Magister en lingüística

1. Introducción

Los estudios referentes a la interpretación de los discursos, la relación entre los textos y los contextos, los análisis literarios de las obras y los procesos de comunicación que desarrollan las diferentes sociedades, han sido muy populares desde la revolución cultural de mayo del 68, este periodo se edifica como el símbolo de la ruptura con las anteriores estrategias académicas rígidas, abre paso y fortalece las nuevas formas de investigación, propone temas que eran descartados, resalta el uso de nuevas fuentes, trabajos interdisciplinarios, la sociedad es vista como un conjunto de posibilidades y explicaciones conectadas. La revolución saca a la luz los sectores sociales que fueron opacados por las anteriores formas de hacer historia, literatura, arte, el protagonismo de grupos subalternos: mujeres, artistas callejeros, el trabajo de las minorías, los hippies, entre otros. Por los nuevos temas de investigación que han surgido con la intención de explorar otros terrenos académicos. Con todo un mundo de posibilidades, las ciencias humanas dieron un giro más social tratando de entender el actuar de las civilizaciones, los comportamientos culturales, las características propias de una población.

Los trabajos lingüísticos y literarios también han reorientado sus temas y sus formas de investigación. Se puede notar como han aprovechado herramientas metodológicas y acervos conceptuales de otras materias como la sociología, la historia y la antropología. Es por ello que el presente trabajo se inserta en las nuevas tendencias de investigación; es un análisis de canciones vallenatas, las cuales son tomadas y entendidas como textos culturales y discursivos que reflejan una realidad social, guardan la tradición, la costumbre, construyen y generan identidad para todo un grupo social. Lo particularmente interesante es el uso que han hecho

los autores e intérpretes de dichas canciones de las figuras literarias como el símil y la alegoría.

El periodo comprendido entre 1970 y 1990 en el área de la Costa Caribe Colombiana en donde surgen estas canciones, presenta la experiencia que tuvieron las personas con relación a la conservación de su identidad y sus prácticas culturales. Los textos musicales son una fuente prolífera para analizar características sociales y son innovadores al ser considerados como formas de comunicación y sistemas semióticos que pueden ser decodificados, además su análisis evidencia el uso de las figuras literarias dando luces de cómo realizar las diferentes lecturas de la realidad de la época.

Tres elementos se destacan en el presente trabajo. El primero es la base literaria de las canciones vallenatas que son entendidas como textos comparables a escritos poéticos, el uso recurrente de las figuras literarias hace que se entiendan desde este enfoque y por ende su análisis deba realizarse desde una perspectiva filosófica de la poesía tal como lo expresa Bachelard (2000. P. 13). Estos textos emplean el lenguaje y la retórica haciendo énfasis en el sentimiento, en la resonancia y la imagen poética desde su construcción artística, es decir, cada palabra, cada enunciado, cada verso, deben entenderse desde aquello que se dice explícitamente y lo que se intuye implícitamente.

Esto conlleva al segundo elemento: el análisis del discurso de las canciones presentes en esta investigación. El entorno en el que se genera la música vallenata entre 1970 y 1990 es un horizonte espacial y temporal particular que permite identificar el sentido y la significación que generan los textos musicales entendidos como discursos porque están contruidos desde la base de una práctica enunciativa que ayuda a interiorizar las costumbres y tradiciones. Para Martínez los discursos son vehículos que permiten entender la realidad y el entorno, y son los

enunciados la base del discurso, los cuales son el producto de la acción de los sujetos en una situación social (p.3).

Las canciones vallenatas de este periodo (1970-1990) se caracterizan por ser la última generación que conserva en sus letras, de manera constante, los temas de identidad regional, destacándose en este tiempo los géneros costumbrista y romántico. Muestran la intención de preservar las tradiciones, las costumbres, describir el entorno y la realidad de la época. Según Araujo, el vallenato puede clasificarse en cuatro géneros de acuerdo a los temas de las canciones más que aun periodo específico: vallenato primitivo, compuesto y cantado dentro de la mayor rusticidad gramatical; el vallenato costumbrista que relata y describe la cultura de la región; el vallenato romántico que trata temas de amor donde se establecen comparaciones con el entorno; y el vallenato moderno caracterizado por el avance tecnológico (1973. P.66-79). Después de 1990, las canciones empiezan a tener el tinte tecnológico, son canciones de transición hasta llegar al vallenato conocido como la “Nueva Ola” y con ello, el interés de los nuevos cantantes y compositores de internacionalizar el género musical.

Teniendo en cuenta lo anterior y la declaración que la Unesco hizo al Vallenato como patrimonio histórico e inmaterial de la humanidad, la cual se basa en salvaguardar este género de las amenazas que pueden llevar a su desaparición, tales como la deformación del vallenato, a través de composiciones e interpretaciones que no mantienen la esencia de este; esencia que tiene sus bases en crónicas y narraciones del acontecer cotidiano de los pueblos, se ha podido establecer según el interés de la presente investigación, que el vallenato durante los años 70, 80 y mediado de los 90 aproximadamente, por su carácter autóctono, con representantes, tales como Alejandro Duran, Juancho Polo Valencia, Luis Enrique Martínez, Emiliano Zuleta y Lorenzo Morales, quienes interpretaban sus propias composiciones y ejecutaban el acordeón;

otros como Rafael Escalona, Leandro Díaz y Armando Zabaleta , que se dedicaban solo a la composición, otros intérpretes, acordeoneros y compositores que sucedieron a estos y que han tomado como referentes a los ya antes mencionados y que surgen como conjuntos vallenatos, entre los que se destacan los hermanos López con Jorge Oñate, hermanos Zuleta, Diomedes Díaz; acordeoneros, tales como: Juancho Rois, Emiliano Zuleta Díaz, Gonzalo Arturo Molina " El Cocha" y compositores como el mismo Diomedes Díaz, cuya obra musical podría ser declarada patrimonio cultural, por su aporte a la música vallenata. Son los que mejor representan la música vallenata que plantea en sus letras el sentido de identidad y pertenencia cultural. Los primeros porque plasman en sus interpretaciones los aconteceres cotidianos de un pueblo, tal como "la mala situación" de Lorenzo Morales u otros con su forma peculiar de cantarle a la mujer, cómo Leandro Díaz, cantándole a " Matilde Lina" y los que sucedieron a estos, como los hermanos Zuleta y Jorge Oñate, quienes siguen manteniendo en alto el folclor vallenato.

El tercer elemento es la identidad. Nótese cómo se establece la relación entre el estudio literario de las canciones vallenatas tomadas como discursos que permiten elaborar una radiografía social que destaca aquello que genera identidad. El vallenato es expresión artística de la tradición en los grupos culturales de la región caribe, siendo discurso cumple con la condición de crear identidad y conservar la costumbre, siendo poesía permite el análisis de las figuras literarias de símil y alegoría.

Los tres elementos mencionados se entrelazan mediante los procesos de comunicación y la dinámica de la evolución del lenguaje. El todo de la sociedad responde a las relaciones que los sujetos han desarrollado con ellos mismos, con su entorno, con sus necesidades y gustos, y los medios para su trascendencia. Así, retomando la orientación cultural muy notorio desde Mayo

del 68, este trabajo pretende un acercamiento que posibilite el entendimiento social, es decir, que desde el análisis de las canciones vallenatas se puedan establecer características para la sociedad de la época planteada (1970 - 1990), estas composiciones se constituyen como fuentes primarias que permiten una lectura de tipo cultural por su carácter popular e impacto social. Se parte desde la base de la comunicación y el lenguaje para abordar el análisis literario desde el símil y la alegoría y el discurso de identidad.

Si bien se busca un entendimiento social (un enfoque muy ambicioso), se hace desde una herramienta concreta: El vallenato como un texto musical. Estos textos tienen dos características: son narrativos y descriptivos. Para Araújo (1973), Rafael Escalona, era sin duda, el máximo exponente del género narrativo, mientras que Leandro Díaz, lo era del descriptivo. Las canciones del primer compositor se destacan por presentar situaciones, historias cotidianas, hechos y sucesos destacados dentro del entorno, mientras que las composiciones del segundo autor se destacan los detalles del ambiente, las pequeñas cosas que forman el entorno, todos los sentimientos que se generan a raíz del espacio (1973. P 80-84).

Por su naturaleza tanto textual como oral, las composiciones vallenatas pueden ser tomadas como objeto de análisis. Lo historiográfico y lo etnográfico hacen parte integral de dichos análisis. De hecho, muchos de los estudios sobre la dinámica del lenguaje y el uso de las figuras literarias tiene una parte histórica para reforzar la idea de que la sociedad es dinámica, así como sus elementos y esto es posible desde una visión histórica. Por otro lado, y no de manera separada, la etnografía se aprecia desde el enfoque social al entender que las canciones hacen parte del universo cultural de los pueblos y zonas en donde se desarrolló el vallenato. Sumado a esto se encuentran los componentes del lenguaje: lo semiótico, lo lingüístico y lo

literario; también otras disciplinas que por definición estén vinculadas al campo de los Estudios Culturales.

Para efectos de lo que se ha propuesto en el presente trabajo, la atención estará centrada en el nivel del análisis literario, con el fin de indagar los recursos retóricos del símil y la alegoría que están presentes en las composiciones vallenatas para destacar los temas relevantes de las canciones que constituyen además el discurso de identidad lo cual hace que responda también al análisis del discurso propiamente y de la sociedad del periodo estudiado. Los compositores expresan sus ideas mediante el uso de las figuras literarias para embellecer y causar impacto en el público receptor de las canciones al tiempo que plasman características del discurso social (Angenor, 2010, P. 23).

El presente proyecto es un esfuerzo por llegar al nivel de dicho análisis, tanto literario como discursivo. Se busca poder identificar recursos literarios de símil y alegoría en el texto de la música vallenata, las cuales, como se verá más adelante, vienen incorporadas en ese universo simbólico que es el vallenato: la imagen, el símbolo, la comparación, la metáfora, la personificación, el hipérbaton, pero sobre todo el símil y la alegoría como las figuras a analizar, las cuales le aportan sentido literario y fuerza comunicativa que permiten transmitir el mensaje de las canciones vallenatas.

En el análisis de las canciones se examina y revela un curioso hecho figurativo: la representación que se hace de los personajes de los relatos en las canciones vallenatas. En un gran número de estas obras, los personajes, sin tener en cuenta su género, son encarnados por seres traídos del ecosistema natural, en particular por las aves de la región. De este tenor son, para citar sólo algunos, *La Golondrina* y *La ceiba de Villanueva* del maestro Rafael Escalona; *Mariposa enamorada* de Romualdo Brito, *El cóndor legendario* del compositor Alfonso

Molina. Esto también revela las características de su tradición cultural y como se encuentra identidad social dentro de las canciones vallenatas.

Por lo tanto, se han construido tres capítulos para guiar al lector en la experiencia del análisis del símil y la alegoría en las canciones vallenatas de la época trabajada. El primero da cuenta del contexto histórico, es pertinente porque dentro de un trabajo de análisis de los discursos es de vital importancia tener claro las características del contexto, por qué se construye una canción tiene que ver con la vivencia del autor y eso lo muestra su entorno. El segundo capítulo es el análisis de las figuras literarias dentro de las canciones, es el capítulo central porque permite el acercamiento a la canción vallenata como texto musical y discursivo que refleja la realidad, las costumbres y la identidad de la población, muestra la intención del autor al comunicar los temas de sus canciones. Y el último capítulo trata sobre el discurso propio de las canciones, es importante destacar que con la utilización de las figuras literarias, se hace necesaria una interpretación de la letra más allá del verso, se devela el objetivo del autor, en donde se aprecia el manejo de los códigos en la comunicación ya que el discurso-canción genera un impacto dentro de la población, la fama de una obra se debe a la forma como el público entiende y se identifica con los temas planteados por el autor.

El trabajo está estructurado de la siguiente manera: una primera parte en donde se destacan la Justificación, los objetivos, la metodología empleada en la investigación y los marcos: teórico y conceptual, respectivamente. En este espacio se plantean las herramientas empleadas, el porqué de la escogencia del tema y la orientación investigativa del trabajo. Una segunda parte que constituye el desarrollo del trabajo, aquí se encuentran los tres capítulos que dan cuenta del proceso temático, como se mencionó anteriormente. Y una tercera parte que incluye las reflexiones finales a manera de conclusión

Es importante resaltar que esta investigación es también la voluntad de reivindicar la riqueza literaria del vallenato, el cual, muy a pesar de la proyección nacional e internacional que ha tenido este género en las dos últimas décadas, y de la afanada comercialización que le ha introducido al vallenato elementos de modernización que han modificado su base primigenia, sigue siendo visto por ciertos sectores de la sociedad y de la cultura, más por prejuicio que por el sano juicio, como un género rústico y de escasísima calidad literaria, vilipendio que no solo recae sobre el vallenato, sino en general sobre buena parte de la música regional y popular colombiana.

Este análisis demuestra que la sociedad en donde este género tuvo desarrollo, maneja dentro de sus formas de comunicación, elementos tan complejos como el uso de las figuras del símil y la alegoría dentro de su música, no solo como exclusividad del autor o del interprete, sino como lenguaje que permite que el grosor de la población entienda y se identifique con la letra de las canciones.

2. Justificación

Los estudios relacionados con las Ciencias Humanas han ido creciendo en importancia debido al momento coyuntural que las culturas experimentan cada vez más con el avance de la globalización. Los recursos que proporcionan identidad y sentido de pertenencia dentro de una población son puestos a prueba con el desdibujamiento de fronteras informativas, económicas, políticas sociales y tecnológicas, la realidad de instituciones supranacionales y los acuerdos continentales han contribuido a la idea de la aldea global. Es por ello que cada día es más complejo definir las sociedades actuales, cargadas de la dinámica de su tiempo: sociedades multiculturales.

Teniendo en cuenta lo anterior, disciplinas académicas como la literatura proporcionan elementos investigativos de carácter sociológico para identificar lo que es propio de una sociedad desde la misma concepción de la conformación y uso del lenguaje, es decir, además de los aportes académicos que pueden tener los estudios lingüísticos, también se destacan aquellos relacionados con la búsqueda de las características de identidad propias de una construcción social como lo es el lenguaje.

Este trabajo se enfoca en el análisis discursivo de las canciones vallenatas desde aquellas ideas que son recurrentes al estudiar las figuras literaria del Símil y la Alegoría, presentes en las letras de las canciones vallenatas durante el periodo comprendido entre 1970 y 1990, veinte años de música propia de la región caribe usada como expresión cultural y medio de comunicación de la población, como mecanismo de construcción discursivo que refleja no solo el uso de las figuras literarias, sino la fotografía social de la época.

La importancia de la investigación se centra en presentar un trabajo que la comunidad académica tenga como punto de referencia para el estudio de textos alternativos (las composiciones vallenatas) que bajo un análisis literario también se definan elementos discursivos y de identidad de las sociedades que se estudian a través de la música. En su base teórica propone el uso no solo de las categorías literarias sino de la relación entre la dinámica del lenguaje y el proceso de comunicación y como mediante ellos se generan estrategias sociales que permiten identificar características culturales de una población determinada.

Desde los aspectos prácticos, se centra en un análisis literario que hace parte del campo de la literatura y lingüística, pero su alcance llega tanto a los estudios históricos como etnográficos, y plantea como las ciencias sociales se relacionan entre sí. Con relación a los elementos metodológicos, la guía usada para el análisis se basó en la construcción de la rejilla de figuras literarias, mediante ella se innova con una herramienta que mide cuantitativamente el uso del símil y la alegoría y facilita su análisis cualitativo.

Los aportes de esta investigación sobresalen desde tres puntos de vista (teniendo en cuenta la aproximación más holística posible, sin que llegue a perder importancia el elemento central de la investigación que son las figuras literarias dentro de las letras vallenatas y desde allí los temas que se destacan en el discurso de identidad): el primero está relacionado con el aporte académico propio de la investigación, el análisis del discurso en su forma y contenido desde la perspectiva de las figuras literarias del símil y la alegoría, lo cual deja ver el saber cualitativo contenido como reflejo de la realidad, es decir, que los temas de las canciones son una fuente que permite entender las costumbres, características y contexto de la sociedad de la época. El análisis de las figuras literarias es pertinente para decodificar los mensajes de las canciones vallenatas del periodo comprendido entre 1979 y 1990 porque establecen las ideas que

sobresalen en el discurso contenido en la música, con lo cual se considera a estas composiciones textos literarios.

Un segundo elemento a destacar es el aporte comunicativo partiendo de la idea de que la música se ha constituido como un medio masivo de comunicación y debido a ello puede analizarse desde la teoría de la comunicación, para el caso del presente trabajo se tomarán las canciones vallenatas como canales de comunicación y textos literarios. La teoría de la comunicación, desde las figuras literarias, implica que emisor y receptor manejen el lenguaje, los códigos y símbolos. El canal: la música; el mensaje y su contenido; emisor-compositor y receptor-público al que va dirigido el mensaje están en la misma sintonía de las características del lenguaje, es decir, para la población el uso de las figuras literarias no era ajena a su cotidianidad y la popularidad de dichas canciones no es solo por el contenido de lo que se comunica sino también por la forma en que se comunica.

Por último, el tercer aporte a destacar es el cultural e histórico. El análisis del discurso dentro de la música hará referencia a la realidad de la época, a la idea de que la literatura es arte y ciencia en construcción cultural. Generalmente es clara su función y uso social, pero muy pocos trabajos hacen énfasis en los mensajes de este tipo de textos y como impactan dentro de su sociedad, demostrando que el lenguaje, en sus expresiones y formas, es activo y dinámico, dando cuenta de las características de la población, sus costumbres y tradiciones.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, es importante que el programa de Lingüística y Literatura, y el público, conozca ciertas formas de comunicación que van más allá de lo evidente, es decir, que los mensajes y las canciones (en especial los grandes éxitos) no son escritos a la ligera sino que exigen un proceso creativo en el cual se codifican los

mensajes para conseguir distintas reacciones por parte de los receptores, utilizando a la música como un medio de comunicación masivo.

3. Objetivos

3.1. Objetivo General:

Analizar el uso de las figuras literarias del símil y la alegoría dentro de la música vallenata de 1970 – 1990 que permiten destacar las ideas sobresalientes del discurso de identidad presentes en las composiciones musicales y las características culturales de la sociedad de la época.

3.2. Objetivos específicos:

- Identificar las canciones vallenatas del periodo comprendido entre 1970 y 1990 como textos literarios y culturales que reflejan la realidad de la época y cuya función social fue plasmar la identidad, costumbres y valores de la sociedad.
- Interpretar las canciones vallenatas como discursos que construyen y fortalecen la identidad cultural de la sociedad de la Costa Caribe Colombiana.
- Explicar la relación existente entre el discurso dentro de las canciones vallenatas y el contexto social.

4. Metodología

El presente trabajo es un análisis del discurso de la música vallenata, que se enmarca dentro de la línea de Estudios Culturales porque toma las canciones del folclor como textos literarios susceptibles de estudio que aportan a identificar las características sociales de un grupo cultural. Su objeto de estudio es analizar las figuras literarias de Símil y Alegoría presente en las letras de las canciones de la época comprendida entre 1979 y 1990, para destacar los temas del discurso de identidad, las canciones son concebidas aquí como textos culturales, narrativos y descriptivos, con funciones comunicativas, del cual subyacen elementos literarios y figurativos; esto último, permite a su vez, para efectos de la presente investigación, que las propiedades verbales y textuales de las canciones puedan ser identificadas desde sus elementos sociales, para partir de ahí, poder analizar el componente figurativo del vallenato, desde la perspectiva literaria e interdisciplinaria.

El carácter interdisciplinar, que es propio de los estudios culturales, requiere, además de los saberes concernientes al nivel del análisis literario, experticia en conocimientos musicales, para lo cual se han hecho necesarias largas horas de audición de material fonográfico, y lecturas sobre aspectos historiográficos, antropológicos, semióticos y lingüísticos, en un contexto cultural y poblacional específico, que comprende los dominios de la costa norte de Colombia, específicamente la antigua Provincia de Padilla. Es por ello que se han utilizado fuentes primarias dadas por las canciones que son el ejemplo de una tradición musical que aún persiste (dentro del repertorio musical se escogieron 10 temas populares en la población que se ubican entre 1970 y 1990), son susceptibles de análisis y en ellas se rastrean elementos distintivos de la sociedad de la época, la información que proporcionan es fuente primaria y se constituye como un acercamiento al contexto cultural. Además, se han empleado fuentes

secundarias dadas por aquellos trabajos que han estudiado estas fuentes primarias y por el empleo de las herramientas teóricas y conceptuales que hacen posible el estudio de las canciones.

Para complementar la información de las fuentes se hizo necesario destacar aquellos trabajos que de una forma u otra han sido antecedentes a los estudios literarios. El estado del arte se ha dividido en dos partes, una en la cual se destacan los aportes desde lo cultural al tema en la región y la nación; y la otra más local y vinculada con los Proyectos de grado del Programa de Literatura y Lingüística de la universidad de Cartagena. Cabe destacar que el entorno académico es de vital importancia, permite medir que tanto se ha investigado el tema y de qué forma ha sido abordado. Es así como se presentan los estudios de manera complementaria y de lo más general con las categorías nacionales y regionales hasta llegar al contexto local, más particular y específico.

El presente proyecto es una investigación explicativa y cualitativa centrada en adquirir conocimientos respecto al análisis de la música vallenata desde una perspectiva de análisis del discurso a través de las ideas destacadas en el uso que daban los compositores a las figuras literarias como el símil y la alegoría. Por tanto, se pretende comprender los fenómenos sociales a través del discurso en las canciones, probar que en ellos habita el interés de conservar las tradiciones y las costumbres, de exponer situaciones de desaprobación social y de la dinámica del leguaje.

Como herramienta de análisis se creó una rejilla de figuras literarias, siendo el aporte cuantitativo que permitió identificar la frecuencia de uso de las mismas, qué elementos de análisis se destacan en cada canción y los temas relacionados con la identidad en el discurso.

Para comprender de forma más amplia se hizo un recorrido histórico por la región caribe, se destacaron los contextos y los rasgos culturales, las canciones son reflejo, fuente e identidad de la sociedad de la época, pretender desligar su análisis del entorno es sesgar la investigación. En segundo momento se realizó el análisis de las figuras literarias en las canciones q se escogieron, se identificaron las partes en las cuales se usaron dichas figuras, más específicamente el símil y la alegoría y se analizó la letra en función del aporte literario.

Así como se incorporó el contexto al análisis literario, también se tomaron herramientas conceptuales de otras disciplinas como El discurso, la Teoría de la Comunicación y la Identidad Cultural, la interdisciplinariedad es una característica sobresaliente en los nuevos trabajos sociales, los fenómenos inherentes a las relaciones que desarrollan las personas pueden ser considerados desde diferentes puntos de vista, el conjunto de conceptos y teorías, manejadas apropiadamente, pueden llegar a proporcionar un conocimiento más amplio sobre el tema estudiado. Las formas de entender la realidad desde cada asignatura puede ser complementaria unas con otras y no excluyentes.

Finalmente, se ha establecido una relación entre el tema de investigación y el orden como ha sido abordado para arrojar el conocimiento sobre la aplicación de las figuras literarias en la música vallenata del periodo de estudio.

5. Marco teórico

Para Analizar el discurso contenido en las canciones vallenatas del periodo estudiado requiere establecer el manejo de varias teorías y conceptos que ayuden a orientar el documento y a dar claridad sobre la forma en la cual se entienden y aplican los términos empleados dentro de la investigación.

El objeto de estudio del presente trabajo son las Canciones Vallenatas de la época comprendida entre 1970 y 1990, las cuales serán analizadas bajo el lente de figuras literarias como la alegoría y el símil dando claridad al discurso manejado como un discurso generador de identidad cultural, transmitido a través de la música y asumido por la población receptora de las canciones. De esta forma, se puede plantear que la construcción teórica que sostiene lo anterior tiene como referencia la Teoría de la Comunicación, el uso de las Figuras Literarias (dentro del marco de los signos) y el Análisis del Discurso. Los tres elementos fundamentales del trabajo.

La teoría de la comunicación plantea diversos enfoques dependiendo de cómo es usada y para qué es usada. Sin embargo, existen elementos comunes a casi todas las teorías que explican el proceso de comunicación. Se podría presentar la comunicación como un proceso natural que ocurre en el ambiente y poco a poco se va estrechando solo al ámbito humano y social, es decir, a las relaciones establecidas por los seres humanos en la sociedad. Los autores Díaz Bordenave y Martins de Carvalho (1978) dejan claro que la palabra comunicación a pesar de abarcar un amplio significado y uso, puede limitarse a la referencia de las relaciones humanas a través del uso de signos organizados, la mayoría de las veces, en formas de

códigos. (P. 53) Esto lleva a considerar la Comunicación como un mecanismo indispensable dentro del sistema social, ella implica colectividad en si misma mediante la expresión del ser humano que vive en sociedad.

Ahora bien, los elementos comunes a toda forma de explicación del proceso de comunicación son: la fuente, el mensaje y el destino. A ellos se les suman otros elementos que permiten la fluidez. Según el modelo de Shannon y Weaver, citado en la tesis doctoral de Vega Cedeño (2012, P. 68-70) el conjunto completo del proceso está formado por a) la presencia del agente comunicador ya sea la fuente o el emisor como la persona que genera y expresa el mensaje; b) el receptor o destino el cual recibe el mensaje; c) el canal, medio físico camino que permite que el emisor envíe el mensaje al receptor; d) el lenguaje y los códigos que establecen la relación entre el emisor y el receptor ya que permiten que exista entendimiento y sincronía en la coherencia del mensaje; e) el mensaje como la información que se transmite; f) el contexto, relacionado con el medio social, las condiciones del mensaje, y por qué dicho mensaje es transmitido; por ultimo esta g) la retroalimentación que podría considerarse como el impacto y la reacción que se tiene de la transmisión del mensaje.

Para el presente trabajo el emisor es el autor e intérprete de las canciones vallenatas; el receptor es el público y la población que escucha las canciones; el canal es en ocasiones la voz o la transmisión radial de las canciones; el lenguaje está determinado por el idioma pero en una forma más específica, por la forma en que se presentan las canciones y el uso de las figuras literarias del símil y la alegoría; el mensaje es el contenido de las canciones; el contexto es la vida social, el entorno y la influencia al momento de elegir los temas de las canciones; y finalmente la retroalimentación está dada por el impacto de las canciones y la popularidad de las misma, la forma en la cual las personas se identifican con sus mensajes.

De un modo más específico, el modelo de comunicación empleado en el presente trabajo es un modelo semiológico ya que permite el estudio de cualquier sistema de signos dentro de los que se encuentran los sonidos melódicos. Las canciones vallenatas se cuentan dentro de las formas de comunicación que no se limitan al análisis lingüístico, sino que van más allá, hasta el análisis semiótico.

Teniendo en cuenta el libro de Humberto Eco, *Tratado de Semiótica General*, el autor establece que la semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación basados en sistemas de significación (1976. P. 24-25) ya que constituye el paso de una señal que puede ser un signo a través de diversos elementos dentro del proceso de comunicación humano verificable mediante el código que se maneja en esos elementos. Es por ello que se puede afirmar que todos los procesos de comunicación humana se apoyan en un sistema de significación (P. 57).

Las canciones que se analizarán más adelante cumplen con la Función Semiótica de la cual escribió Eco (1976), su contenido es destacado como signos (dichos signos pueden ser develados mediante el análisis de las figuras literarias que el emisor emplea y que el receptor, en este caso el público, es capaz de entender, estableciendo coherencia en el código) porque la expresión del autor, es decir, la letra de la canción está en correlación con el contenido que entiende el receptor (P. 83).

Es importante resaltar que los procesos para analizar los signos deben tener en cuenta los contextos sociales. Ferdinand de Saussure plantea que la vida de los signos se da en el marco de la vida social ya que la lengua es un producto social (1945. P. 51), por varias razones, la primera es el carácter artificial de los sistemas empleados por el ser humano en sociedad, ya que son sistemas de comunicación surgidos de la interacción y perfeccionados mediante el

paso del tiempo y las normas sociales de tal forma que sean parte de la estructura cultural de la población, de allí que sea pertinente establecer que la lengua y el habla son prácticas sociales.

Dentro de los contextos sociales se presentan las unidades culturales, definidas por Eco (1976. P. 112) como los elementos que dicha cultura ha definido, les ha dado valor, tienen sentido a su manera y en su entorno. Eco lo expone estableciendo el ejemplo de la botella con el signo de la carabela, por sí sola representa peligro, mejor aún, si dicha botella se encuentra junto a los jabones y detergentes; pero sí se encontrará en una estantería de licores, el significado de dicha botella podría cambiar (P. 219). De esta forma, el contexto es fundamental para determinar el código, el análisis de los signos, el empleo de las figuras literarias y su función semiótica.

Este contexto no hace referencia solo al espacio de interacción, también destaca el tiempo, es la sociedad dinámica la que permite que “su lengua” sea una herencia cultural que realiza un doble trabajo: el de asegurar su continuidad y alterar el signo, lo que Saussure, refiriéndose a lo último, consideraba la mutabilidad del signo (1945. P. 101). Se está frente a la dicotomía de que la lengua y su consideración como sistema social de signos permanece en la cultura pero cambia en el transcurso del tiempo porque la misma sociedad resignifica los signos establecidos.

Ahora bien, las canciones vallenatas que se analizarán pertenecen a un tiempo determinado (1970 - 1990), en una región determinada (Caribe, la zona de sabana), las figuras literarias empleadas hacen parte del universo de comunicación manejado por la población, en cierta forma, un código que hace coherente la experiencia cultural comunitaria que plasma la realidad y el contexto. En su libro *Teoría Literaria*, Rene Wellek y Austin Warren (1985. P.

114 - 121), hacen referencia a las experiencias de las obras literarias, teniendo eso en cuenta y lo que se ha expuesto hasta el momento, esa experiencia puede extenderse a la música como forma de comunicación con los elementos antes planteados. Es por ello que el análisis del discurso de dichas canciones (así como el de las obras analizadas por los autores) debe contemplar tres elementos: la sociología del escritor, en este caso es la biografía del autor; el contenido social de las obras misma, lo cual implica la consideración de la música como imagen del tiempo, de la sociedad que la ha producido; y el contexto social, es decir, el público al que va dirigido y la influencia, el impacto que causa la obra.

En este punto se habla de la perspectiva discursiva del lenguaje mediante la práctica enunciativa. Lo que se planteó con anterioridad se puede evidenciar en los enunciados que conforman las canciones, el discurso. El enunciado es la unidad discursiva por excelencia y un elemento mediador para que el sujeto conozca el mundo, esta unidad a su vez es resultado de la interacción de los sujetos, que en este caso serían el compositor y la población; con la situación social, es decir, con el entorno. En palabras de Martínez “Los enunciados no pertenecen a un solo sujeto aun si fisiológicamente los produce uno solo, un enunciado es el resultado de dos sujetos socialmente organizados, es decir, todo enunciado procede de un locutor social y se dirige al horizonte social responsivo de un auditor” (P. 7).

Este análisis considera el discurso como una práctica social, tal como lo definió Michel Foucault (1982), ya que tiene lugar dentro de las relaciones sociales y conlleva a unos fines en la estructura cultural, como mantener el orden, conferir identidad, resaltar valores y costumbres. Por ello, cuando se hace un análisis desde una unidad como lo es el enunciado, es de establecer dos niveles de referencia. El primero está dado por las palabras que conforman el enunciado, todo aquello que se expresa, y el segundo nivel es la parte implícita del texto, lo

que en realidad complementa el mensaje del discurso. Son los elementos del contexto, la forma como se expresa el texto, la intención de cada palabra, el sentimiento de la melodía, los saberes de contenido social y los valores comunes (Martínez. P. 3). Lo que se dice y lo que no se dice se complementan para formar el discurso de las canciones vallenatas.

Este discurso social se identifica por las relaciones que se establecen dentro del grupo, más allá de una conciencia individual. Además, es un discurso social porque permite conocer lo propio de una sociedad. Angenot destaca dentro del análisis discursivo la importancia de considerar los temas inherentes a los mismos como temas hegemónicos porque permiten generar legitimidad, mecanismos unificadores y reguladores que aseguran el posicionamiento de ciertos estilos de vida frente a otros (2010. P. 25-30). Esta hegemonía no es entendida como control y dominación, sino como un conjunto de repertorios y reglas que la misma dinámica social fortalece mediante la costumbre y la tradición. Su carácter colectivo está dado por el consenso del grupo al percibir en su mayoría la misma idea manejada prácticas sociales, modos de entender la realidad y todo aquello que genera identidad.

Teniendo en cuenta todo lo anteriormente expuesto, se puede resumir estableciendo que dentro de las canciones vallenatas estudiadas dentro del periodo de 1970 a 1990 se resaltan las figuras literarias del símil y la alegoría, la música de la región hace parte de las formas de comunicación de la época que al transmitir la realidad, sentimientos, costumbres, pueden analizarse desde su simbología así como desde el manejo propio del lenguaje, su carácter discursivo al tener en cuenta la intención del autor y el impacto en la población.

6. Marco conceptual: términos claves para el análisis.

En el presente trabajo la música vallenata de la época estudiada, 1970 – 1990, es considerada un texto discursivo presente en las formas de comunicación de la sociedad de la costa en donde las canciones tuvieron repercusión. Como quedó expuesto en el marco teórico, estas canciones hacen parte del universo cultural de las personas, contienen sentido, valor de identidad, impacto y expresan la realidad del tiempo en el cual se desarrollaron, además, son una forma de discurso utilizada por los autores e intérpretes.

Estas canciones tratan temas muy puntuales relacionados con la cotidianidad de la sociedad, es por ello que se hace pertinente analizarlas a través del uso que hacían de figuras literarias como el Símil y la Alegoría. De esta forma, se podrá interpretar el discurso presente en los temas musicales ya que se tiene en cuenta las herramientas que utiliza el autor para comunicar su opinión y sentir, y por otro lado, la identificación que tiene la sociedad con lo planteado en las canciones.

Teniendo en cuenta lo anterior, el punto de partida conceptual del presente trabajo corresponde a la definición del vallenato como un texto musical, dotado de un contenido verbal, lingüístico y literario. Entendido así, es posible llevar a cabo la consideración de los recursos retóricos que aparecen en la discografía vallenata: el *símil* y la *alegoría*.

Al mismo tiempo, es posible entender el vallenato como texto cultural; sus contenidos aportan información prolija sobre aspectos etnográficos, prácticas, raíces, costumbres, y tradiciones que dan cuenta de la cosmogonía y del universo ideológico de la región, en otras

palabras, de su anatomía cultural. Los textos culturales como las canciones vallenatas, a consideración de Llerena (1985. P. 23):

Son un espejo de la cultura, un modelo, igual que la lengua, los cuales incorporan descripciones de las ceremonias, de las instituciones, de la tecnología, así como contenidos de sistema de creencias, conocimientos y actitudes compartidos. Por este carácter especular, hemos considerado que estas expresiones folclóricas son algo más que expresión literaria de la gente del grupo cultural que las posee; en un sentido muy real son datos de su *etnografía* que si se analizan sistemáticamente dan una imagen penetrante de su modo de vida.

Orlando Araujo Fontalvo, citado por Oscar Ariza Daza, en su artículo sobre Hernando Marín Lacouture, dice que el texto vallenato es una práctica discursiva que realizan los sujetos culturales en donde hay una manifestación real de la ideología de los integrantes de cierta población, además, cabe destacar que su función social es conservar y reproducir un orden establecido, manteniendo prácticas, valores y sentimientos dentro de cierto grupos campesinos ubicados en la Sierra Nevada, cerca al Rio Magdalena, y por el sur de la Guajira, entre otros. (2006).

El vallenato es pues, un texto cultural, integrado en el corpus de la cultura general de la que nos habla Eco al definirla como “un fenómeno de significación y de comunicación” (1977. P. 44), en este caso, la música vallenata, es a su vez una unidad cultural específica dentro de ese corpus y como tal es constructor de cultura, y es un espejo de ella a su vez, como lo advierte Llerena. Es testimonio de las tradiciones de la región y del carácter de su gente, informa sobre los fenómenos idiomáticos, del imaginario social, de las fantasías hechas mito, de la gastronomía, de la jerarquización social, de la familia, de los valores, de las prácticas

productivas, del entorno, en fin, sus canciones son un reflejo del estado de la cultura en cada momento, establece un conjunto de identidades, y por medio de la reproducción consuetudinaria de contenidos en el tiempo, define y da tesitura a los rasgos y a los fundamentos de la sociedad en la que se desenvuelve la música vallenata.

Además de la referencia a las canciones vallenatas como textos musicales y fuentes para entender la cultura y la identidad, es clave resaltar las figuras literarias presentes en dichas canciones. Para el caso de este trabajo, son el Símil y la Alegoría las categorías retóricas a trabajar.

6.1. Símil y alegoría: la retórica del sentimiento en las canciones vallenatas

En primer lugar, es pertinente resaltar que las figuras literarias son formas especiales en las que se utiliza el lenguaje para expresar una idea. Son recursos estilísticos que permiten agrandar la lectura (como forma de acercamiento, ya sea visual, acústica o dependiendo de la forma de comunicación), además muestran la flexibilidad del lenguaje y su finalidad es impactar, generar gusto, convencimiento en aquello que se expone para el público.

Las figuras literarias son usadas con una intención particular y eso permite su clasificación y su identificación en el momento de establecer un análisis de texto. El símil y la alegoría son tropos, una clasificación especial de figuras literarias en las que se presenta el desplazamiento o cambio de un concepto o forma por otro. Los tropos son mayormente empleados desde la retórica o la lírica, tal como lo plantea Díaz Bautista en su texto Gramática y estilística de los tropos (1990. Pág. 153). La autora define de forma sencilla la figura de los tropos como la

sustitución de una palabra por otra “Es decir allí donde cabría esperar un término (A) aparece un término (B)”.

Los tropos requieren una visión ordenada del mundo al cual representan, de lo contrario solo serían frases sin sentido. Al establecer comparación y sustitución deben asociarse con la cotidianidad, el lenguaje, el público o el contexto de tal forma que exista coherencia con lo que se quiere expresar y para facilitar la decodificación del discurso.

El Símil es una figura de comparación y se reconoce dentro de un texto por el uso que se hace de una palabra que establezca esta relación de comparación: como, tal, igual que, entre otras. Un ejemplo de ello es: su alma era oscura *como* una noche sin luna. Allí se establece una relación entre las características del alma o los sentimientos negativos de alguien con la noche que es negra, en donde no hay luz, y queda establecida también la connotación negativa que tiene la oscuridad y el color negro. Por ello se afirma que para este tipo de figuras debe existir un orden y visión del mundo que permita que otros entiendan esta relación comparativa.

La Alegoría, por su parte, es una definida como una sucesión continua de imágenes comparadas, es apreciada en la totalidad del texto, es un concepto presente en toda la obra y se construye con el refuerzo comparativo sucesivo que plasma el autor.

Un ejemplo de ella podría ser el poema de Juan Ramón Jiménez (1918) que hace referencia a la poesía, pero que solo se entiende en un análisis más estructural de la obra

Vino, primero pura, vestida de inocencia;
y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
de no sé que ropajes;
y la fui odiando, sin saberlo.

Llegó a ser una reina,
fastuosa de tesoros...

¡Qué iracunda de y el y sin sentido!

... Mas se fue desnudando.

Y yo le sonreía.

Se quedó con la túnica
de su inocencia antigua.

Creí de nuevo en ella.

Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...

¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!

Dos razones sobresalen al momento de explicar la escogencia de estas figuras sobre otras. La primera es que al ser Tropos deben permitir entender, después de su análisis y decodificación, la intención, los temas, la forma como se describe la realidad de la región en las canciones vallenatas de la época. Son figuras propias de los textos discursivos que pretenden convencer y generar impacto además de la intención artística del autor.

La segunda razón es estructural. Los análisis de estas canciones estarán orientados desde la puntualidad de cada oración y eso lo proporciona el símil, pero también desde la globalidad de

cada canción y eso se logra con la alegoría. Son figuras que funcionan juntas de forma metodológica para dando un análisis general y particular.

Ahora bien, son los temas estudiados en las canciones los que permitirán establecer la función social de las mismas, es decir, la conservación de la tradición, la generación de identidad, el énfasis en ciertos valores sobre otros, con lo cual se pueden establecer características culturales de la sociedad en donde tiene lugar la música vallenata.

6.2. El análisis del discurso desde María, la perspectiva de Cristina Martínez y Neyla G. Pardo

Para ampliar el tema del análisis del discurso, es importante destacar dos trabajos que orientan la forma en la cual un texto puede ser susceptible de estudio. Cabe aclarar que mucho de su aporte está permeado desde la orientación crítica del análisis, aunque para la presente investigación el análisis está dado por las ideas que sobresalen en las canciones vallenatas dentro del uso de las figuras literarias de símil y alegoría, de esta forma, el discurso que se resalta es de identidad, de pertenencia, de conservación de costumbre y tradición. Sin embargo, las autoras mencionadas a continuación establecen estructuras pertinentes para analizar los textos que se producen en una sociedad.

María Cristina Martínez en su trabajo *Análisis del Discurso y práctica pedagógica. Una propuesta para leer, escribir y aprender mejor* (2001), ha centrado su interés en la definición de un modelo polifónico e integral de la significación y de la construcción de los esquemas conceptuales cuyo fundamento es la relación intersubjetiva. Así mismo, se observa un interés especial por la construcción discursiva de los sujetos y los procedimientos argumentativos en

el discurso. Su interés pedagógico ha sido destacar la importancia de la perspectiva discursiva (dialógica) e interactiva del lenguaje en el proceso de aprendizaje y de construcción del sujeto cognoscitivo. De igual manera tiene interés en destacar la importancia del análisis del discurso en el desarrollo de estrategias metadiscursivas que permitan el acceso a los principios de apropiación y de generación del conocimiento. Una propuesta de intervención pedagógica para el desarrollo de estrategias de comprensión y composición textual es el espacio que le ha permitido establecer el puente entre una teoría del lenguaje y una teoría del aprendizaje ambas de naturaleza discursiva.

Para el texto que nos ocupa, Martínez desarrolla la relación entre Análisis del discurso y la relación del hombre con el mundo, afirmando que se resiente la necesidad de una explicación válida sobre la construcción de sentido, de una propuesta teórica integral para la perspectiva discursiva que tenga en cuenta los diversos aspectos que intervienen en el discurso y su relación con la enorme complejidad de lo real: ¿cómo hacemos sentido de nuestra relación con el mundo? ¿mediante qué proceso aprendemos a asumir la lengua como significación? ¿cómo se logra el proceso de semantización de la realidad objetiva, social y cultural que permite, tal como dice Bernstein, que lo externo se convierta en interno y esto a su vez influya sobre lo externo? Y por supuesto ¿cuál sería el papel del lenguaje en tanto que discurso en el proceso de interiorización?

Preguntas que la llevan a establecer una triada entre Discurso - Cognición - Sociedad con la cual responderá los interrogantes planteados a lo largo del texto; Martínez afirma en este punto, que su intención no es una teoría psicológica que estructure estas relaciones, sino una teoría del lenguaje con una base social, con un propósito enunciativo. Es así como a lo largo del texto, se expone la necesidad de considerar el poder del enunciado como base principal de

la teoría enunciativa y por ende de la relación entre discursividad y sociedad.

En la línea del análisis crítico del discurso, no menos importante dentro de nuestro proyecto de análisis del discurso citamos un texto de la autora Neyla Pardo Abril donde señala en su tesis de doctorado enmarcada en el Análisis Crítico del Discurso de Van Dijk, ella propone explicar el significado social de la impunidad, representado en la prensa colombiana, como un sistema cuya descripción es sólo posible si se relaciona con una organización conceptual. La autora distribuye su trabajo en 7 capítulos para llegar a un análisis significativo de la representación del discurso de impunidad en Colombia y representaciones sociales. Estos capítulos constituyen un conjunto de condicionamientos cognitivos que posibilitan interpretar el discurso.

Ahora bien, en cuanto a las representaciones sociales, Pardo contempla tres procesos que les son inherentes: los de elaboración, los de funcionamiento y los de transformación (Abric, 1996). Los procesos de elaboración, que apuntan a la génesis de la representación social, incluyen la objetivación y el anclaje (Jodelet, 1984). Los procesos de funcionamiento se refieren a la forma en que una representación social se da en el contexto cotidiano, lo que lleva a distinguir entre el sistema central o núcleo, formado por elementos cognitivos básicos que definen su identidad y que son estables, coherentes y consensuales, y el sistema periférico, integrado por componentes dispensables, que permiten la interfase entre la representación social como tal y sus usuarios y adaptan las características del sistema central a una situación concreta (Abric, 1996).

En relación con el sistema central o núcleo de la representación social, la autora retoma la noción de themata de Moscovici, que se refiere a los contenidos sobre los cuales existe el mayor grado de consenso y que corresponden a los valores de un grupo. Asimismo, considera

los aportes de la psicología social discursiva de la que destaca su empeño en demostrar que el enfoque de las representaciones sociales no resulta excluyente en relación con el análisis del discurso.

En el capítulo 3 de su texto, la autora discute en detalle diversas perspectivas de estudio sobre la metáfora y la metonimia, que analizará como dos modelos culturales lingüísticos que constituyen el núcleo y la periferia de la representación social de la impunidad en la prensa colombiana. Entre otras, comenta la propuesta pragmática sobre los usos no literales del lenguaje de la teoría de la relevancia de Sperber y Wilson (1994), que los entiende como casos límite de búsqueda de información contextual y construcción de implicaturas débiles. En función de su investigación, Pardo compatibiliza las aproximaciones de la lingüística cognitiva y las de la antropología cognitiva, en tanto concibe la metáfora y la metonimia como formas de construcción del significado tanto en el orden de lo individual como de lo social, estableciendo la continuidad entre la formación del significado cognitivo-individual y el significado social y cultural. A partir de ello, Pardo recupera las especificaciones sobre la noticia como tipo particular de discurso y producción de conocimiento. Al considerarla como una forma de práctica social, sitúa los agentes de esta práctica, para lo cual distingue entre el actor social, el conjunto de individuos ubicados en forma estratégica en un sistema de poder, y el actor discursivo, el participante activo de la interacción que desempeña roles discursivos.

El capítulo 4 presenta los objetivos de la investigación y las hipótesis de la que parte. Una sostiene que los modelos culturales de tropos, metafóricos y metonímicos, constituyen el núcleo de la representación social de la impunidad en la prensa colombiana; otra afirma que la regularidad conceptual se puede interpretar como una manera de representar la realidad,

visible a través de frecuencias de palabras, sus concordancias y asociaciones, así como en la organización categorial que se tipifica en clases.

Por otra parte, realizó una identificación manual de las metáforas y de las metonimias presentes en cada artículo, y realizó una primera aproximación a la determinación de los dominios fuente y meta.

Discurso, impunidad y prensa realiza una enriquecedora articulación teórica en torno a las representaciones sociales, los modelos culturales y la cognición social, en relación con los usos metafóricos y metonímicos del lenguaje; al mismo tiempo, presenta una metodología rigurosa que sirve de base para investigaciones futuras; por lo tanto cabe decir que el análisis crítico realizado por Pardo constituye así un significativo aporte no sólo al análisis del discurso sino también al compromiso ético y político de los investigadores latinoamericanos con la transformación de sus sociedades.

7. Capítulo I: Dos visiones de la música vallenata: contexto y lectura académica Una mirada desde lo general a lo local.

El vallenato ha sido asociado geográficamente con la Región Caribe, su nacimiento y desarrollo están ligados a las características espaciales y sociales de aquellos que han impulsado su existencia como un elemento de identidad en muchas zonas de la costa atlántica. Es por ello que se hace pertinente un breve recorrido histórico que permita ubicar en tiempo y espacio la sociedad de la época escogida para el trabajo, ya que se parte de la idea de que tanto el tiempo como el espacio ayudan a definir los rasgos culturales de una población.

7.1. El vallenato como manifestación histórica y cultural

El Caribe Colombiano se encuentra al norte del país, inserto en lo que se conoce como la Cuenca Caribe, al cual pertenecen todos los territorios que limitan con el Mar Caribe. En su mayoría lo forman tierras bajas y planas con excepción de algunas elevaciones provenientes de ramificaciones de las cordilleras y la Sierra Nevada de Santa Marta como el punto más alto del territorio nacional, es por ello que no se le puede considerar solo Mar: también es río, isla, sierra, desierto y áreas continentales. Consta de 8 departamentos (San Andrés y Providencia; La Guajira; Cesar; Magdalena; Atlántico; Bolívar; Sucre; y Córdoba) y en la mayoría de estos se destaca su riqueza hídrica.

El espacio geográfico del Caribe colombiano puede dividirse históricamente en dos: el primero serían las ciudades y los territorios costeros en donde se desarrollaron los puertos

marítimos (Cartagena, Barranquilla y Santa Marta, así como sus zonas de influencia más próxima) y lo que algunos historiadores llaman el centro; el segundo espacio es lo que se considera como la periferia, los lugares alejados hasta cierto punto, de la influencia de los centros, los lugares al interior de la región, las sabanas, los valles, las tierra cercanas a los ríos.

Los puertos como tal tienden a desarrollar una fuerte actividad comercial, mientras que las zonas de sabana se destacan por la agricultura y la ganadería. Para inicios del siglo XX estas actividades económicas gozaron de gran auge debido a la época del libre cambio, el comercio exterior, el sobresaliente mercado que impulso los cultivos de tabaco y banano, la demanda de ganado vacuno y un cierto desarrollo industrial en ciudades como Barranquilla y Cartagena. Esto llevó a dar pasos para que la región se fuera integrando con los mercados nacionales.

Sin embargo, después del auge de la Republica Liberal hasta 1930, el autor Fabio Zambrano establece que se aprecia un tiempo de estancamiento marcado por la apertura del Canal de Panamá y con ello la perdida de carga portuaria, las nuevas rutas comerciales que dejaban por fuera la navegación por los ríos como el Magdalena, haciendo más fácil el transporte de mercancía por la reciente estructura ferroviaria que aún no llegaba a la Costa (2000. P. 54-55). Todo eso conllevó al empobrecimiento de la población en general y de forma específica en los territorios interiores. A este punto se hacía imposible competir con otros mercados sin la modernización de las actividades económicas de la región.

En las zonas de sabana, que son los espacios en donde el vallenato se desarrolla con gran auge, las actividades económicas como la agricultura y la ganadería tuvieron características distintivas. Para el caso de la agricultura, su desarrollo estaba condicionado a pequeñas parcelas familiares, cerca de los cuerpos de agua, en su mayoría era una actividad de

autoabastecimiento que se veía restringida por la falta de acceso de la población a la tecnificación de los medios de producción.

La ganadería por su parte, era más sobresaliente. Estaba a cargo de familias con la capacidad de tener un gran número de reses y empleados que las cuidaran. Este ganado era trashumante, es decir, debía moverse en busca de pastos y tierras con agua, el hecho de que los hatos se desplazaron hacia que las familias y los trabajadores también lo hicieran.

Poco a poco se ha ido haciendo el recorrido geográfico e histórico por las sabanas y los espacios al interior de la Costa Caribe, muchos de los temas de las canciones vallenatas están ligados a esa situación generada por las características geográficas, las actividades económicas, la diferencia entre las zonas con mayor desarrollo y presencia del estado y las zonas de periferia. Es por ello que los territorios son vistos como complejos puntos de relaciones sociales resultados de la heterogeneidad que dan los factores geográficos, económicos, antropológicos, étnicos e históricos, tal como lo expresa Gutiérrez Hinojosa (2015. P. 13) en donde se destacan comportamientos culturales y normas establecidas entre las personas.

Es la heterogeneidad entre los espacios lo que ha definido los elementos destacados en la población caribe. La sabana como tal, ha estado alejada de los centros urbanos y por tanto las instituciones políticas nunca han sido muy fuertes en estos lugares. Son las instituciones informales las que han definido la cultura, son las tradiciones y costumbres las que han estructurado las características de la sociedad. En palabras de Nort “las reglas informales, sobre todo las culturales, tienen importancia por sí mismas, como limitaciones reales de conducta humana que en muchos casos se imponen o sobreviven a las modificaciones en las leyes y otro tipo de normas formales.” (Citado por Guerra, Navarro y Salas. 2006. P. 5-6)

Los temas de las canciones vallenatas estudiadas muestran esas normas informales, la importancia del entorno social, el tipo de cultura de los territorios en el Caribe. El vallenato surge como un híbrido cultural que va generando identidad, que va manejando discursos y va impactando en la misma sociedad de donde nació.

7.1.1. Los inicios del vallenato

El epicentro cultural del vallenato se sitúa en la antigua Provincia de Padilla, hoy departamento de La Guajira, y el noroccidente y nororiente del departamento del Cesar, con Valledupar como eje. No obstante, cabe tener presente que el vallenato es parte de un espectro geográfico y cultural mayor, de un campo de significación más amplio, el cual es la cultura caribeña del norte de Colombia.

No existe consenso acerca de por donde ingresaron los primeros acordeones al país. Algunos plantean, con mayor o menor rigor, que este instrumento, que se ha constituido en la base de la instrumentación vallenata, y que fue inventado en Alemania en el siglo XIX, ingresó por los puertos del Magdalena; otros por su parte creen que su entrada fue por Barranquilla, y otros, como María Consuelo Araujo Noguera, consideran que se dio por la población de Riohacha a mediados del antepasado siglo, traído, por su puesto, por marinos europeos. La explicación que Araujo ofrece acerca de porqué el vallenato finalmente se asentó en lo que hoy se conoce como Valledupar, epicentro de antigua Provincia de Padilla, y no en la región de la alta Guajira, nos resulta plausible, a pesar de que el acordeón, según hemos de aceptarlo aquí, ingresó por primera vez, por el departamento de la Guajira.

Y se presenta como plausible, porque es a todas luces claro, y la historiografía regional lo corrobora, que hubo resistencia cultural por parte de los aborígenes de raza guajira a la penetración de elementos de la cultura foránea, como la música.

Cuando los acordeones llegaron a la alta guajira, presumiblemente a mediados del siglo pasado [1850-1854], ya los guajiros contaban con sus propios medios de expresión cultural, y por lo tanto es probable que rechazaran un instrumento foráneo del acordeón, el cual siguió su paso hacia otras regiones como las que ahora se llaman media y baja Guajira, y más concretamente hacia la provincia de Valledupar, donde todo indica que se asentó y se quedó definitivamente”.

(Araujo, 1973, p. 29 – 30)

Este punto de partida se define la localización geográfica del vallenato y como fue impactando en toda la costa, de manera más fuerte en aquellas zonas más alejadas del mar. Por otra parte, teniendo en cuenta el tema de la ubicación, Consuelo Araujo del vallenato realiza una jerarquización para definir las tres corrientes del vallenato, al cual lo define en términos de tres variantes, a saber, 1] vallenato-vallenato, que corresponde a la zona media y baja de la Guajira, incluyendo el norte y el nororiente del Cesar, hasta el noroccidente del departamento. 2] vallenato-bajero, el que se da en casi todo el actual departamento del Magdalena, incluyendo el Paso, Rincón Hondo y Caracolicito en el departamento del Cesar. 3] vallenato-sabanero, en los departamentos de Bolívar, Sucre y Córdoba. Para efectos de localización y distinción de ritmos, esta clasificación es pertinente, sin embargo, esta investigación se apoya en obras de autores procedentes de diversos puntos de la geografía de la costa norte, sin apego a la jerarquización expuesta por la autora. Las canciones en este trabajo solo están limitadas por el tiempo comprendido entre 1970 y 1990.

Además de las características geográficas de gran valor en la definición del vallenato, sus elementos de conformación histórica se han convertido en la esencia de esta música. El trio de caja, guacharaca y acordeón son un reflejo de la heterogeneidad de la población, su conformación étnica: indígena, afrodescendiente y europea. La respuesta híbrida del género es un recorrido por las culturas que conviven desde la época colonial en la costa Caribe, los instrumentos han tenido su propio proceso de acoplamiento y son el acompañamiento básico de la letra, juntos forman el sentido y la naturaleza de la música vallenata.

El siguiente mapa muestra los lugares de nacimiento de los autores vallenatos seleccionados en el presente trabajo, el año en el cual se estrenó la canción escogida y el nombre de la composición. Las zonas muestran pueblos al interior de los departamentos, en donde se desarrolló la vida campesina y se popularizó el vallenato como elemento inherente a la cultura de la región.

Mapa 1.

Compositores: lugares de nacimiento



N°	Canción	Año	Región	Color	Compositor
1	El Mochuelo	1971	San Jacinto Bolívar	■	Adolfo Pacheco
2	Encuentro con el diablo	1977	Chimichagua - Cesar	■	Camilo Namen Rapalino
3	La Ley Del Embudo	1978	San Juan del Cesar - Guajira	■	Hernando Marín
4	Nido de amor	1978	San Juan del Cesar - Guajira	■	Octavio Daza
5	La golondrina	1980	Patillal - Cesar	■	Rafael Escalona
6	Nació mi poesía	1981	Valledupar - Cesar	■	Ivan Ovalle
7	Las Cabañuelas	1982	San Juan del Cesar - Guajira	■	Roberto Calderón
8	El arcoiris	1984	Patillal - Cesar	■	Rafael Escalona
9	El cóndor herido	1989	San Juan del Cesar - Guajira	■	Diomedes Díaz
10	A una sirena	1989	Patillal - Cesar	■	José Alfonso Maestre

Para finalizar, cabe destacar que un primer paso para entender las figuras retóricas empleadas en las canciones vallenatas es localizar en su espacio y tiempo, en su contexto geográfico e histórico el desarrollo que ha tenido este género musical. Los temas de las letras, lo que se infiere y lo que se entiende directamente están relacionados con el universo cultural, con la

vida cotidiana, con la forma en que deciden preservar las costumbres y tradiciones, con el uso social que los pueblos de la costa le han dado a la música para conservar su patrimonio inmaterial.

7.2. Perspectiva académica de las canciones vallenatas.

Este aparte del trabajo realiza un balance de los textos que de alguna manera se relacionan con el tema escogido en la presente investigación. Algunos de ellos solo tratan el discurso, otros solo presentan el sentido cultural de las canciones y otros solo son acerca de trabajos literarios. Es importante tener presente el panorama en donde se inserta la propia investigación para establecer los puntos innovadores del trabajo, así como sus aportes al área académica.

Esta construcción sobre el estado del arte destacará dos tipos de trabajos, en la primera clasificación se resaltarán aquellos que son de carácter regional y nacional, cuyos autores buscan mostrar el género vallenato, no constituyen en sí trabajos literarios, pero intentan mostrar desde una perspectiva cultural los temas de las canciones, analizando su contexto y el discurso de las mismas. Un segundo grupo de trabajos son los relacionados directamente con los estudios de literatura, más específicamente, los del programa de la Literatura y Lingüística de la universidad de Cartagena. Estas tesis buscan establecer un vínculo al estudiar los fenómenos culturales desde las herramientas de la literatura y los análisis discursivos en la construcción de identidad.

7.2.1. El vallenato desde la noción de región y nación

Un referente obligado sobre los estudios del vallenato es el libro de Consuelo Araujo de Molina, *Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata*, publicado en 1973. Este trabajo es pionero en temas de folclor al exponer la importancia del Vallenato como género musical y de identidad no solo para la Costa Caribe, sino para el país, lo cual se explica por los intentos de algunas elites de impulsar en todo el territorio nacional la idea de que este género, al igual que la población colombiana, fue el resultado del mestizaje. La autora intenta definir el vallenato, darle un uso social al ser protector de las tradiciones y las costumbres, ubicándolo en el tiempo y en la sociedad costeña.

Araujo establece una clasificación del vallenato teniendo en cuenta los temas y los tiempos en los cuales tuvo mayor éxito: el vallenato primitivo, el costumbrista, el sentimental o romántico y el moderno. Con este recorrido histórico, pretende defender la trayectoria cultural del género y la forma como ha impactado en las personas que cada vez son más y están más interesadas en esta música como su herencia viva.

En esta misma línea de acción socio-cultural sobresale *Cultura Vallenata: Origen, teoría y prueba* de Tomás Darío Gutiérrez (1992). La obra es de carácter descriptiva, resalta la importancia del vallenato desde su aporte al folclor de la región y con ello evidencia su valor social como elemento de identidad en el cual se legitiman, a su vez, pensamientos, sentimientos, acciones y estilos de vida de la población.

María Emilia Aponte Mantilla, en el 2011, presenta un trabajo de tesis para optar al título de Magíster en literatura llamado *La historia del vallenato: discursos hegemónicos y disidentes*. Su trabajo tiene varios ejes de estudio. Por un lado hace un análisis del primer

trabajo destacado en esta parte del balance, el de Consuelo Araujo, y con ello queda claro lo importante que ha sido para muchos investigadores, es un punto de partida y orientación para otras obras que intentan mostrar como la música puede ser un elemento cultural que proporciona identidad incluso desde una perspectiva nacional. Aponte no solo se interesa en resaltar la obra de Araujo desde sus condiciones sociales, busca probar que en las canciones escogidas para el análisis, se evidencian los discursos de la época, los juegos de poder entre las elites locales y nacionales, el impulso publicitario para contar una historia que justificara orden, tradiciones y posiciones sociales.

Por otro lado, se enfoca en tratar las canciones vallenatas como textos discursivos y de identidad cultural. Considera que su trabajo es un estudio literario asociado con estudios culturales y establece un vínculo entre la historia, los temas del vallenato teniendo en cuenta el contexto y el uso de teorías sobre el discurso en textos musicales como una categoría relacionada con la oralidad en medio de sociedades con acceso a la escritura.

Por último, se puede destacar un esfuerzo del Ministerio de Cultura “*¡Ay’ombe juepa jé. Toca, canta, versea, juega y baila con el vallenato*”. El libro hace parte de una colección mayor que promueve y resalta los ritmos propios de cada región. En el caso del Caribe, el MinCultura presenta la música vallenata como representativa de los departamentos de la Guajira, Cesar y Magdalena. Es muy importante porque el estudio es una compilación de escritos de varios autores de la zona, es fácil de leer y maneja una metodología didáctica, en sí mismo, es un rescate de la cultura y la tradición destinada en un primer momento a las generaciones presentes y en un segundo momento a las pasadas con el objetivo de provocar añoranza, nostalgia y orgullo local.

El trabajo empieza con la ubicación geográfica e histórica del vallenato, el crisol de los instrumentos que se emplean, las personas que cantan, las canciones destacadas y continua con la clasificación del género por la forma de interpretación, el tiempo y el espacio. Por último, sobresalen los temas dentro de las canciones pero desde un punto cultural más que literario.

Las investigaciones expuestas hasta esta parte se han caracterizado por ser culturales, de tipo regional y nacional, y por demostrar la importancia que ha tenido el vallenato en la construcción de la identidad, mantener las costumbres, usos y tradiciones y mostrar el contexto social.

7.2.2. El vallenato como fenómeno literario

Dentro de los proyectos de grado de la Universidad de Cartagena del Programa de Lingüística y Literatura, se pueden destacar tres documentos. El primero es de Zuleima Yamile Jassir Vellojin, quien en el 2010 presentó el título *Lo ancho pa' ellos, lo angosto pa' uno. Análisis discursivo de la canción social en la música vallenata*.

Este es un trabajo investigativo que tiene como objeto de estudio las canciones vallenatas destacando su sentido social y cultural. Esta canción vallenata de corte social tuvo una gran aparición en los cantos de vaquería, ya que en medio de sus labores esclavizantes se entonaban las letras que servían como escape del dominio del patrón. Sus mensajes de protesta estaban dirigidos al jefe "blanco", en palabras de Ciro Quiroz.

Se resaltan temas como explotación, marginación, diferencia social, denigración y el aprovechamiento de aquellos que controlaban las tierras, el ganado y las formas de pago. Un ejemplo de estas canciones son *El bachiller*, de Rafael Escalona, en donde se evidencia la

discriminación ejercida hacia el hombre no estudiado. Y *La ley del embudo*, actúa como metáfora de beneficios económicos y sociales para un grupo en especial, en este caso, los patronos.

El segundo trabajo destacado es del 2010: *Análisis discursivo y comparativo del vallenato como fenómeno urbano de Rafael Manjarrez a la segunda nueva ola*, cuya autoría recae sobre Karelis Martínez Cabarcas y Kelly Johana Morales Períñan. La música de acordeón es considerada como una expresión artística que representa la tradición cultural del caribe colombiano. A la vez este género musical no ha sido ajeno a los cambios propios de la vida moderna, en especial los procesos de globalización ya que han hecho que en la música de acordeón se generen una serie de transformaciones tanto a nivel estético como a nivel ideológico.

El propósito de este trabajo investigativo es hacer una aproximación a dichas transformación desde el punto de vista de la composición los formatos y la puesta en escena de los artistas y su influencia en la manera de recrear y plasmar las situaciones propias de una sociedad. Los imaginarios que se pueden observar en este trabajo son los de nación y su búsqueda de una identidad homogénea y común.

El tercer trabajo a destacar es de Laura Angélica Villadiego Díaz del 2014, *Análisis discursivo de los imaginarios sobre las personas del caribe colombiano en la música vallenata de Diomedes Díaz*. Este trabajo tiene como objeto identificar los imaginarios sobre la persona del caribe colombiano en la música vallenata interpretada por el cantante Diomedes Díaz. Se acude a algunas de las estrategias metodológicas planteadas por el análisis crítico del discurso para realizar una lectura interpretativa de 15 canciones del cantante y de ahí se sacan conclusiones sobre imaginarios sociales que ponen en escena parte de la realidad y el modo de

ser de las personas del caribe colombiano, es decir, sobre la conformación de identidades. “*consumidores de Diomedes*” y de su música, uno de los cantantes que más polémica genero si se cuenta con su vida privada y con ello muchos imaginarios promovidos en su música y en otros manifestaciones, como novelas, documentales, entre otros.

8. Capítulo II: Construcción de la identidad del hombre del caribe colombiano mediante el discurso de las canciones vallenatas.

Con la ubicación espacial y temporal de las canciones vallenatas, y el acercamiento a la región, es pertinente establecer las ideas que sobresalen en las composiciones, ideas que son resaltadas en el uso de las figuras literarias de símil y alegoría. De esta forma salen a la luz los temas que permean el discurso del vallenato de la época (1970-1990), inherentes al vínculo de pertenencia, a las costumbres, el entorno, la situación social de la población, en eso se basa el discurso de identidad en resaltar valores sociales que mantengan el orden y la tradición.

8.1. Acercamiento cuantitativo al símil y la alegoría en las canciones vallenatas del periodo de 1970 a 1990

Con esta rejilla pretendemos detallar específicamente como se da el símil y la alegoría como figuras de objeto en estudio de nuestro proyecto. De las canciones analizadas tomaremos las estrofas de mayor relevancia, es decir, aquellas donde se visibilicen las figuras en cuestión, no diciendo que las de las demás estrofas no son importantes para nuestro análisis, sino que ella recoge un compendio de sentido y simbología.

Canción	Símil 1	Símil 2	Alegoría
El Mochuelo, 1978			
Estrofa 1 porque mochuelo soy de mi negra	Yo lirico, <i>Mochuelo soy</i>	Pájaro como ave canora, “canta con	

querida ay tu cantar tu lírica canción (2 veces) es nostálgica como la mía porque mochuelo soy de mi negra querida		seguridad	
	Símil 1	Símil 2	
un mochuelo en las montañas de maría y me lo regalo no más para la novia mía mochuelo pico e maíz y ojos negros brillantinos (2 veces) y como mi amor por ti entre más viejo más fino (2 veces)	Yo lirico, <i>“mochuelo pico e’ maíz/ y ojos negros brillantinos</i>	La amada <i>como mi amor por ti/ entre más viejo, más fino.</i> Representación del amor	

Canción título	Símil 1	Símil 2	Alegoría
Encuentro con el diablo, 1977			En esta canción no se presenta la figura del símil como figura literaria, sino que nos acerca al mundo de la alegoría con su forma de narrar un evento anecdótico entre el yo lirico y las divinidades. El personaje es juzgado en las puertas del cielo gracias a su comportamiento en la tierra, alegando estas divinidades que este fue egoísta y por lo tanto amerita una segunda opinión de Dios.
Me dicen que el 03 de noviembre la radio una noticia dio me dicen que el 03 de noviembre la radio una noticia dio y así lo gritaba la gente un parrandero bueno se murió (bis) y san pedro conmigo fue indiferente			

<p>y llegando a la puerta me rechazo me dijo parece usted mala gente déjeme consultar esto con dios y me dijo parece usted mala gente déjeme consultar esto con dios</p>			<p>Más adelante cuenta con la majestuosidad de la representación de pensamientos propio de la alegoría cuenta como es expulsado al infierno y allá tampoco es recibido, forma irónica tal vez de establecer que era bastante pecador, ya que en este lugar característico de la biblia que es donde habitan los que no se arrepintieron de sus pecados y que aún le queda vida por vivir.</p>
<p>Estrofa 2</p> <p>me tiene esperando la respuesta me sentía bastante preocupado y me dijo aquí dios no lo acepta porque usted ha cometido muchos pecados me mandaron derecho pa' donde el diablo y tampoco me quiso abrir la puerta me mandaron derecho pa' donde el diablo y tampoco me quiso abrir la puerta</p>			<p><i>“el diablo que se valla pa' la tierra por que todavía usted está jovencito y que siga su vida parrandera”.</i></p> <p>En cierto sentido puede decirse que el lenguaje literario a través de la canción del maestro</p> <p>Camilo Namén Rapalino es una muestra de cómo las canciones de la época mencionaban un sinnúmero de eventos que con la magia de la literatura vuelven el más grande dolor de la muerte en rima y en algo fácil de aceptar, en algo innato de la naturaleza humana.</p>
<p>Estrofa 3</p> <p>cuando iba saliendo me dijo un diablito el diablo que se valla pa' la tierra por que todavía usted está jovencito y que siga su vida parrandera le dice a pomcho cotes y Andrés becerra que aquí lo esperamos ligerito que se traiga a escalona y</p>			

<p>a Emilianito pa' que empiecen a pagar su condena y al negro amaris y a juanchito que pa' ellos están listas sus penas y al negro amaris y a juanchito que pa' ellos están listas sus penas</p>			
<p>Estrofa 4</p> <p>y después del sustaso que me lleve por todo lo que estuve pasando en el san juan de dios desperté con ganas de bebe y seguí gozando pero yo no sé cómo van a hace esa gente que el diablo está esperando y si no se corrigen van a ve' el vainazo que les va a echa ese diablo y ya yo mi problema lo arregle porque de la tierra más nunca salgo y ya yo mi problema lo arregle porque de la tierra más nunca salgo</p>			

La Ley del embudo.	Símil 1	Símil 2	Alegoría
---------------------------	---------	---------	----------

1978			
<p>Estrofa 1</p> <p>Yo soy el cantante del pueblo yo soy quien defiende a la población allá donde no llega el gobierno allá es donde nace mi triste canción yo soy quien les escucho su llanto y con ellos comparto su necesidad y mejor le pedimos a los santos porque el que está gobernando creo que es por no dejar</p>			<p>Cabe aclarar que el símil al igual que la canción <i>Encuentro con el Diablo</i> no está presente en este texto, pero si observamos la sucesión de las metáforas del texto lo cual hace que se materialice el concepto de la alegoría, mostrada con la situación en sí que se presenta.</p> <p>En esta canción se presenta una alegoría como una representación de la injusticia social.</p>
<p>Estrofa 2</p> <p>Los platos que rompe el gobierno los paga mi pueblo trabajando bajo el sol no tienen ni solar ni techo porque su trabajo no tiene valor se pasan la vida luchando pero este cantante de la población seguirá con su empeño hasta alcanzarlo para que a mi pueblo olvidado le llegue la redención el sistema nos tiene marginados pero hay que seguir</p>			<p>En la estructura lingüística de la canción vallenata de protesta, el uso de la metáfora adquiere gran valor puesto que evidencian problemáticas de la vida cotidiana de todo un pueblo trabajador.</p> <p>Otra metáfora que se reitera en estos cantos vallenatos de corte social es la de una sociedad (se juega con algunos términos de suprema importancia como lo son: población, sistema /marginados, su trabajo/ no tiene valor);</p> <p>La alegoría está presente desde el momento en que</p>

peleando hasta ser el vencedor			entona el título, ya que es una metáfora de un hecho real, un hecho tangible de un pueblo.

Nido de amor, 1978	Símil 1	Símil 2	Alegoría
Estrofa 1 Mira mi amor, por muy alto que vuele y se eleve el águila siempre regresa a su nido con precisión por muy lejos que yo me vaya pronto regreso a tu lado porque tú eres mi nido de amor. Amor que vas a perder cuando ya estemos casados.	Yo lírico Como representante de un amor	Representación de la naturaleza	Esta canción muestra una alegoría de la situación amorosa que se describe entre los actores de este hecho, es imposible no mencionar como esos amores de juventud marcan la historia de toda una vida.

La golondrina,	Símil 1	Símil 2	Alegoría
y yo no me puedo quedar sigo vagando por la vida lo mismo que la golondrina que nadie sabe a dónde va	Yo lírico, protagonista del relato	Ave: golondrina	En esta canción se muestra una vez más una sucesión de metáforas al mencionar que <i>es la cruz de tu vida</i> , significado que le

a donde va a donde va			da el autor para contraponer ese deseo de irse, de escapar a mejores rumbos gracias a la tristeza que ocasionó la amada.
Estrofa 1 Arriba de las estrellas donde está el reino de Dios allá quisiera estar yo ay para no sufrir por ella pero como no estoy allá sigo vagando por la vida lo mismo que la golondrina que nadie sabe a dónde va a donde va a donde va	La mujer amada	Ave: golondrina	

Nació mi poesía, 1981	Símil 1	Símil 2	Alegoría
Nació mi poesía Como las madrugadas en mi pueblo Ardiente, puras, y majestuosas Mis versos, alegres y libres como el viento Cual astro fugaz del firmamento En la noche hermosa.	Arte poética, entendida como la esencia de la poesía descrita en el poema.	Descripción del entorno natural	
Estrofa 1 Pero el folclor perdura como el aruaco en	La belleza de la mujer,	Con la naturaleza, las aguas de la serranía	

<p>la serranía Como el río Cesar en lozanía Con sus aguas puras Que bellas melodías Que compone el hombre sin premura Y todos sus amigos murmuran Que hermosa y grande es la tierra mía.</p>			
<p>Estrofa 3 Amor de mis amores Tu que eres errante golondrina Deja de ser alma peregrina, y escucha mis canciones Ven a la tierra mía, mi tierra gloriosa de acordeones Región laboriosa con mil dones Seguro que aquí te quedarías.</p> <p>Nació mi poesía, en la tierra mía...</p>	<p>La amada/ poesía: <i>Amor de mis amores</i></p>	<p>Ave golondrina, ave errante. <i>Tú que eres errante golondrina</i></p> <p>Aquí se muestra una de las características de uno de los tropos, la utilización de elementos que permiten identificar la comparación como es el caso de: <i>Tú que</i> eres mostrando así el símil en todo su esplendor.</p> <p>Por otro lado, se compara el instrumento que por boga es el eje que identifica este género, el acordeón, como representación de los aires o ritmos que existen en el</p>	

		vallenato.	
--	--	------------	--

Las Cabañuelas, 1982	Símil 1	Símil 2	Alegoría
<p>Ya llega enero y estrenando el año rostros alegres, de esperanzas sueñan. Y comparé mis sentimientos con las cabañuelas y dibujé mi corazón como cuarteada tierra. Que haya tierra mojada, que venga mi adorada, porque si ella no viene me declaro en huelga; tanto que la quise que hasta un día juré no volverla a mirar; pero es tanto el amor que no aguanté el dolor y tuve que llorar. Y la voy a esperar, ay, y la voy a esperar.</p>			<p>Esta canción más que mostrarnos la figura del símil nos muestra un portentoso número de alegorías detallas de la premonición que hace el hablante lírico al esperar a la amada, comparación que hace en contraste con el hecho de las cabañuelas como técnica que utilizaban los campesinos para saber cuál era la mejor época para sembrar sus cultivos tomando el tiempo meteorológico como referente.</p> <p>Describe a esa amada como el fin de sus sequias.</p>
<p>Estrofa 2</p> <p>Y estas son las cabañuelas de un hombre enamorado.</p>			<p>En el coro por ejemplo muestra aún más como esa sucesión de metáforas describe esa necesidad de</p>

<p>"Que sueña que se le olviden sus penas, que anhela que éste por fin sea su año."</p> <p>"Cabañuelas de amor, adiós dolor y que llueva."</p>			<p>que la amada llene ese vacío que dejó las oportunidades no alcanzadas en el año y que ella bien hacer esa esperanza de un nuevo amanecer.</p> <p><i>"Cabañuelas de amor, adiós dolor y que llueva."</i></p>

El Arcoíris, 1984	Símil 1	Símil 2	Alegoría
<p>Y tú, y tú, y tú, Tu eres mi golondrina Dina Luz Tu eres mi golondrina Dina Luz Tu eres mi golondrina (BIS)</p>	Mujer amada	Pájaro((golondrina)	Esta canción es muestra de una alegorización con componente de religiosidad, mediante la figura, al momento de la crucifixión de Jesucristo, el ave llega a ofrecerle consuelo y alivio,
<p>Estrofa 1</p> <p>Porque, dicen que cuando Cristo agonizaba Llego del occidente Enjambres de errantes golondrinas a limpiarle la cara Y a arrancarle con sus picos las espinas Clavadas en la frenteeeee</p>		La figura de Cristo	así como lo hace el hablante lírico al comparar como cuando <i>Dina Luz</i> llega le lleva paz y consuelo, que sólo el verdadero amor puede brindar, comparándolo asimismo con ese sacrificio que hizo el hijo de Dios al entregarse en la cruz por amor a la humanidad.

--	--	--	--

El cóndor herido, 1989	Símil 1	Símil 2	Alegoría
Si yo pudiera alzar el vuelo alzar el vuelo como hace el cóndor que vuela alto muy alto me fuera lejos, pero bien lejos adonde nadie nunca supiera del papá de Rafael Santos	Hablante lírico, / Rafael Santos	Cóndor, ave que vuela más alto	En esta canción se muestra una alegorización de deseos de libertad del hombre, en este caso del <i>yo</i> <i>hablante</i> , además de las referencias que se hacen en la canción del cóndor y la vida del hombre.

Canción	Símil 1	Símil 2	Alegoría
A una sirena, 1989			
pero el muchacho que tocaba la guitarra sintió que unas manos lo habían salvado vio a una sirena morena de ojos tan lindos era la mujer más bella que había mirado ella decía que lo amaba que era su vida y que todo ese tiempo lo había esperado yo soy ese muchacho aquel sin querer me deje			La alegoría presente de la canción esta en forma en cómo el autor de la canción describe a la mujer con la sirena, no como animal simbólico del río Guatapurí sino como un ser mitológico, ser perfecto y valiosos con cualidades únicas. La canción nos muestra claramente como alegoriza a la mujer en la figura

<p>vencer de esos ojos color de miel y no puede no puede ser yo no puedo vivi' en el mar tú lo sabes lo sabes bien y estoy triste pero jamás te olvidare (bis)</p>			<p>de la sirena, enamorándose de ella para finalmente considerar un amor triste entre los amantes.</p> <p>Cabe resaltar que esta es una canción más donde el símil como figuras estudiada en este trabajo no hace presencia, pero la magia de la alegoría envuelve la historia narrada en la costa caribe a través de la música de acordeón.</p>
--	--	--	--

8.2. El símil y la alegoría en las canciones del periodo de 1970 a 1990. Un análisis literario de la música vallenata del caribe colombiano.

La figura de Francisco el Hombre, un acordeonero que enfrentó al diablo hasta derrotarlo a través de un duelo musical, es una pieza clave del mundo figurativo del vallenato. Así lo indica el profesor e investigador Oscar Ariza Daza, en su trabajo: “Las canciones vallenatas como sistema de interpretación del mundo. El sustrato mítico en *La bola é Candela* de Hernando Marín”, (Ariza, 2006) para quien estas representaciones míticas fueron el basamento y el soporte de las primeras canciones vallenatas. Así mismo lo fueron, posteriormente, *El duende* de Juancho Polo Valencia y *La bola ´e candela* del maestro Hernando Marín Lacouture.

Desde sus inicios el vallenato se configuro como una forma de expresar las costumbres y tradiciones de las poblaciones en donde surgieron las canciones, mostrando la cosmogonía de la sociedad, una forma de mantener los legados en estas culturas que usan mayormente la tradición oral para preservar sus normas, instituciones informales y características. Ya para 1970, el panorama cambia un poco y aunque los temas de las canciones siguen siendo básicamente los mismos, la forma en que la música se distribuye, se comercializa, se negocia, es diferente, y hasta 1990, se aprecia como desde las casas disqueras se organizan estrategias publicitarias para sacar provecho de este fenómeno cultural.

Es pertinente establecer que las canciones vallenatas son textos culturales que plasman los sentimientos de un autor que se encuentra inmerso en una cultura, en un estilo de vida, poseedor de una identidad que comparte con el público que a su vez, es también parte de ese universo cultural. Es por ello que se destacan dos hechos, el primero es referente al impacto que esta música genera en la población, intensificando las características sociales y construyendo discursos asumidos por las personas, como es el caso de “La ley del Embudo”; y el segundo hecho es que tanto el autor como el público manejan un sistema simbólico que hace entendible las figuras usadas en las canciones, esto conlleva a que exista coherencia y cohesión en su forma de comunicación.

La tabla a continuación muestra las canciones escogidas para el análisis de las figuras retóricas del símil y la alegoría, el año en que fueron compuestas y el autor de dichas canciones:

Tabla 1: Canciones representativas, 1970 - 1990

N°	Canción	Año	Compositor
1	El Mochuelo	1971	Adolfo Pacheco
2	Encuentro con el diablo	1977	Camilo Namen Rapalino
3	La Ley Del Embudo	1978	Hernando Marín
4	Nido de amor	1978	Octavio Daza.
5	La golondrina	1980	Rafael Escalona
6	Nació mi poesía	1981	Ivan Ovalle
7	Las Cabañuelas	1982	Roberto Calderón
8	El arcoíris	1984	Rafael Escalona
9	El cóndor herido	1989	Diomedes Díaz
10	A una sirena	1989	José Alfonso Maestre

Nota: ver el anexo 1

8.2.1. El mochuelo y el anhelo de libertad.

La primera canción que se considera para el análisis es El Mochuelo, compuesta por Adolfo Pacheco en 1971, y grabada posteriormente por Otto Serge y Rafael Ricardo. Narra la tristeza de un mochuelo, ave canora tradicional de la región de los Montes de María, zona noroccidental de la costa Atlántica, que comprende los municipios del Carmen de Bolívar, San Juan Nepomuceno, San Jacinto, Zambrano, El Guamo, Córdoba y Marialabaja, entre otros. Narra que aquella ave, símbolo de la región, fue capturada para ser obsequiada a la novia del personaje del relato. El mochuelo perdió su libertad, y trata de escaparse y de salir de “esa cárcel protectora”. El mochuelo vive triste en su presidio, pero con ello da alegría a su dueño.

La interrelación entre ave – hombre y la estructura paralela de sus historias permiten develar a través del lenguaje la ideología y las estructuras de pensamiento del contexto socio –

cultural que trasciende la canción. En la canción, el ave es el mismo hombre, situación que se enuncia al final del texto: *“porque mochuelo soy también/ de mi negra querida”*

Por su parte, el otro recurso retórico, el símil, también se pone de relieve en esta canción del maestro Manjarrez. “Tu cantar, tu lírica canción -la del mochuelo-, es nostálgica como la mía, porque mochuelo soy de mi negra querida”. Es decir, así como el ave canora, el personaje del relato, se encuentra nostálgico, lo que se refleja en su canto; éste a su vez, se piensa y se asimila a sí mismo como aquel mochuelo, preso, no físicamente, sino de amor por su novia querida.

En la canción observamos solo dos momentos en los que se observa la presencia del símil como figura literaria: (1) *“mochuelo pico e’ maíz/ y ojos negros brillantinos/ y como mi amor por ti/ entre más viejo, más fino”* (2) *“canta con seguridad/ como anteriormente lo hacías”* en el primer momento, el hablante lírico compara el amor que siente por su amada con el aspecto y el ser del ave, quien entre más viejo, va haciéndose más fino. En este sentido, se llama la atención acerca del significado del signo, la fuerza de las nociones de la libertad y el amor, que para él son esquivas, en la primera parte, la comparación entre el amor y el ave y la necesidad de ser *fino*, como fundamento de las acciones y sentimientos dentro de los poemas. En la segunda parte, alude a una nostalgia perdida, el hablante lírico anuncia con añoranza la pérdida de la libertad que quizá es también la suya propia.

El análisis de los textos parte de la complementariedad de las figuras literarias que se analizan, el símil es la estructura figurativa que se encuentra explícita en el poema, pero de forma global, el texto alegoriza la figura del ave, equiparándola a la del hombre, que también es una suerte de ave, que encuentra una cárcel protectora (*jaula – novia*) perdiendo su libertad para la fortuna de la novia (*lo que pa’ su vida es mal, bien es pa’ la novia mía*) situación que

se reafirma al final del texto (*tu lírica canción, que es nostálgica como la mía, porque mochuelo soy también de mi novia querida*).

8.2.2. Encuentro con el diablo, la reiteración de un deseo.

La canción “*Encuentro con el diablo*” fue compuesta por Camilo Namén Rapalino, uno de los grandes juglares costumbristas del folclor vallenato luego de un accidente automovilístico sufrido cerca de Santa Marta, capital del departamento del Magdalena. En ella, el hablante lírico relata la muerte de un parrandero “*bueno*” que sube al cielo y halla a San Pedro, quien de acuerdo al imaginario popular custodia la puerta del cielo y tiene el poder de admitir o rechazar a los visitantes que llegan. Una de las primeras observaciones que se realizan es que el texto desarrolla una trama, resaltando su carácter claramente narrativo, dentro de su estructura lírica.

Hasta allí llega el narrador, quien está a la espera de su aceptación en el cielo, con la desafortunada noticia de su rechazo, porque a ojos de San Pedro, parece “*mala gente*”; éste lo consulta con Dios, quien confirma el rechazo, ya que ha cometido muchos pecados, enviándolo al diablo, quien tampoco lo recibe a causa de su juventud, alentándolo a seguir su vida parrandera y con la tarea de enviar a otros juglares tales como Escalona, que sí tienen cuentas pendientes con él y ya tienen listas sus penas.

El matrimonio de las referencias religiosas y las líricas vallenatas es de vieja data, son legendarios los duelos entre el hombre y el diablo en los que el hombre sale triunfante a causa de la interpretación del credo al revés en un experimentado acordeonista, como es el caso de Francisco el Hombre, identidad atribuida a Francisco Moscote y a Francisco “Pacho” Rada. La culpa, el éxito y el deber ser están sustentados continuamente en la tradición cristiana, y

debido a esto se sumergen en las representaciones culturales del pueblo, son numerosas las canciones que narran estos encuentros entre el de los infiernos y los seres humanos a través del vallenato.

En el texto no se observa la presencia del símil como tropos, ya que en sí misma la canción plantea la alegorización del encuentro entre el hombre y las entidades celestiales e infernales. Para este caso, la intersubjetividad devela la inquietud del hombre de la época por redimir sus culpas o encontrarse exento de ellas, para ello, el hombre encuentra muchas veces al diablo y se convierte en un tema recurrente para muchas canciones vallenatas y aun dentro de los imaginarios culturales de la comunidad. Esta situación trasciende lo lírico y permite encontrar conexiones en las preocupaciones fundamentales de esta región, ya que abundan también los casos en los que los hombres derrotan al diablo y son erigidos como leyendas entre sus propios paisanos. En la canción, el hombre logra librarse del compromiso: (*que ya yo mi problema lo arreglé/ porque de la tierra más nunca salgo*) como la gran alegoría de la imposición del bien sobre el mal.

Se considera la alegoría dentro del texto debido que aborda las representaciones culturales del bien y el mal mediante una situación anecdótica representando cielo e infierno como lugares geográficos a los que se puede acudir. En el camino de la vida, se presentan múltiples dificultades que los hombres deben afrontar haciendo uso del discernimiento lógico, como es el caso del hablante lírico de la canción en mención; cuando se es rechazado, se debe encontrar otras opciones que ayuden a alcanzar las metas aunque estas supongan sufrimientos: el hombre debe acudir al infierno donde afortunadamente es tratado con cierta indiferencia y absuelto de sus pecados, debe comunicar a otros que también están en la lista, y que tienen listos sus pecados.

8.2.3. La Ley del embudo, la canción protesta en el vallenato.

Esta canción está cargada de muchos significados en la historia del folclor colombiano, ya que en ella se encuentran mensajes de resentimiento, de injusticia social, pero sobre todo lo que se conoce como canción protesta. El autor es Hernando Marín y en 1978, es grabada por los Betos. Para este caso, no encontramos la narración de una historia, sino la descripción de una situación en sí.

Este vallenato además fue insignia de los grupos de izquierda en la región, entre esos el M19 con su comándante Bateman que consideró que estas letras recogían un gran mensaje identitario de la época. Esta canción se proclama vocera de la canción protesta en la costa caribe en cuanto al género vallenato, ya que ella recoge sentimiento de injusticia por medio la sociedad de la época.

Se evidencia en ella la falta de atención del gobierno: *y mejor le pedimos a los santos / porque el que está gobernando creo que es por no dejar*. En esta referencia a que se deja en este mundo no se encuentra la solución, pero solución con pensamiento religioso.

Además, observamos que la canción muestra los intereses particulares de los que están en el poder, de los que están encima del pueblo, de los oprimidos mostrando así, el control que pueden ejercer a través del poder.

El símil como estructura, no está presente en este texto, observamos la sucesión de las metáforas del texto y la alegorización global de la situación que se presenta. El título como enunciación principal, ya metaforiza la situación presentada (*la ley del embudo*) refiriéndose a la desigualdad que se presenta en la comunidad y sobre la cual se protesta. La canción continúa, y al embudo lo van a reemplazar otras expresiones que tiene como fin servir al

sistema que se presenta, semantizar el mensaje que se está otorgando por medio del texto lírico (*ballena – estandarte – más fuerte*) que tiene un doble propósito, al reiterar la estructura oracional causan un impacto en el espectador y a la vez perpetúan la protesta social, siendo el eje principal de la canción. Quizá es uno de los discursos más interesantes del análisis porque ofrece un entorno diverso al corpus de los textos, una mirada distinta a la comunidad, a la época y corre el velo acerca de sus intereses y preocupaciones; no es solo el amor, son las condiciones económicas en qué se vive (*yo soy quien les escucho su llanto/ y con ellos comparto su necesidad*), es la inconformidad con las formas de gobernar (*y mejor le pedimos a los santos/ porque el que está gobernando creo que es por no dejar*), la marginalización de la población aboca al hablante lírico de la canción a denunciar, a poner de manifiesto la situación y servirse del arte para encontrar una redención.

8.2.4. Amor y anhelo en Nido de amor

Esta canción fue compuesta por Octavio Daza en 1978 e interpretada por Jorge Oñate. Se encuentra en el álbum Cambio de vida y narra la historia de un amor de colegio. Para este caso particular, encontramos un texto lírico que tiene marcas descriptivas pero que, de forma global, podríamos encuadrar dentro de una estructura narrativa.

Para el caso de esta canción, se narra la historia de una pareja joven cuyo amor se ve impedido por la ausencia de un vínculo matrimonial, que les impide estar juntos en tiempos prolongados. El inicio del texto lírico asemeja una especie de súplica, en el que el hablante lírico le ruega a su pareja que abandone sus compromisos escolares y esté junto a él aludiendo a la posibilidad de una fuerte tormenta. Así mismo, se insinúa la separación de la pareja por un viaje que realizará quién toma la voz dentro del texto, mientras que la joven muestra tristeza por la situación.

Es en este punto de la canción donde se observa el uso de los tropos como herramientas que ponen en evidencia la relación del hombre de la época con la naturaleza. El hablante lírico manifiesta que (*por muy alto que vuele y se eleve el águila/ siempre regresa a su nido con precisión*), y así como esto sucede, por muy lejos que se vaya, siempre regresará a los brazos de su amada. Haciendo manifiesto el uso de la alegoría dentro de la canción como representación de la naturaleza como alegorización de la situación amorosa que se describe; como en muchos otros cantos vallenatos, se hace referencia a las aves como seres que se conectan de forma especial con el comportamiento de los hombres, quizá como un intento de elevación o superación de las dificultades terrenales o alcanzar el cielo. Regularmente, se hace evidente la recurrencia a aves especiales, en este caso, se hace referencia al águila, símbolo de gallardía y majestuosidad, que en este caso también simboliza el honor de la palabra y la promesa.

La estructura de la alegoría supone la sucesión de metáforas varias, que para este caso es la metaforización de la promesa de la renovación y crecimiento de la naturaleza, lo que se constata en el segundo momento, donde el hablante lírico manifiesta el daño hecho por la lluvia en los libros de la niña y en general en todo el paisaje natural, como una evocación a la situación misma en que se ven envueltos los protagonistas, para dar paso a la transformación.

Luego de la lluvia, sale el sol, que renueva el paisaje y oculta la opacidad de la lluvia, se resalta la belleza de la tarde y la necesidad de que surja nuevamente el amor luego de las dificultades, tal como la naturaleza afronta y supera los embates de la lluvia, el vínculo amoroso entre los protagonistas debe estar plagado de amor y plenitud. El arroyo crece, fluyen sus aguas, así como debe fluir el amor.

El título del texto completa la representación alegórica complementándose con el final del texto: *porque tú eres mi nido de amor*; el nido alegoriza dentro del texto la estabilidad, la fijeza de la relación, la pareja siempre estará ahí para el que “vuele” o se aleje, así como pasa dentro del relato de la canción, donde el hablante lírico interpela a su compañera, quién es su nido de amor, o quien permanentemente estará esperando.

8.2.5. La golondrina o la búsqueda de la libertad.

El símil está presente en “La golondrina” del reconocido compositor Rafael Escalona. En esta canción, un verdadero lamento basado en un desencuentro amoroso del propio autor, se establece una relación comparativa entre el protagonista del relato y la golondrina. El nexo comparativo se logra mediante la palabra átona “como”. Y lo que busca es afirmar el carácter “errante” y “viajero” del protagonista. No es gratis que el maestro Escalona haya escogido esta especie de ave para su símil, pues entre las características principales de las golondrinas, destaca su hábito migratorio, lo que la convierte en el símbolo perfecto para representar la idea que autor quiere mostrar en esta obra.

En específico, este símil se encuentra en las siguientes estructuras: (1) *(lo mismo que la golondrina/ que nadie sabe a dónde va)* (2) *(Yo sé que te hago sufrir / como pa' todo hay remedio)* (3) *(pero como no estoy allá / sigo vagando por la vida)* evidenciando la conexión directa entre el hablante lírico de la canción y el ave, mostrando, al igual que en canciones analizadas anteriormente, como “El mochuelo” o “El cóndor herido” la necesidad del hombre por equipararse a las aves y establecer un vínculo con ellas, aludiendo a las temáticas principales del discurso, la libertad, el amor, la felicidad. En este caso, la canción desarrolla toda una serie de expresiones que desembocan en el mismo camino, la búsqueda de nuevos

horizontes a través del escape (vagando por la vida, irme de aquí, nadie sabe a dónde va) el límite es la ausencia de pena, la eliminación de la tristeza a través del aislamiento.

De forma global, la alegoría establece una relación hombre – golondrina que se muestra muy diferente a la golondrina de la canción “El arcoíris” en este caso, la golondrina, asociada culturalmente a la lealtad, fidelidad y el regreso sano al hogar, alza el vuelo errante, encontrándose con un nuevo destino, quizá como el hablante lírico de la canción, que se encuentra en medio de una decepción amorosa y decide alejarse de la tristeza para encontrarse con el sinsentido, la incertidumbre del aislamiento. Podríamos conciliar este aislamiento con la necesidad de la golondrina de encontrar lugares donde se encuentre a salvo, sin peligros, ni penas, así como el hombre que evita a toda costa el sufrimiento y mejor se encuentra con su libertad, tal como la tierra firme que la golondrina siempre busca.

6.3.6. Nostalgia y recuerdos en *Nació mi poesía*

Fernando Dangond Castro, se inscribe en la historia del vallenato con *Nació mi poesía* sin duda alguna en 1981, ganadora del Concurso de la Canción Vallenata Inédita del Festival de la Leyenda Vallenata en 1981. La premiada canción hace alusiones al paisaje natural de su entorno comparado con el arte poética del compositor, que surge a medida que se hace manifiesta la belleza de su tierra natal.

La canción se constituye en un híbrido de intenciones, la necesidad de describir el crecimiento del arte poética del autor paralelo al paisaje natural; un lamento de épocas pasadas y una invitación a conocer las maravillas que describe usando la sutilidad del tropo del símil.

Como se mencionada anteriormente, en un primer momento, la voz lírica habla de la relación de comparación paralela entre el arte poética y el entorno natural, enunciando el surgimiento de la poesía tal como surgen las madrugadas del pueblo y los astros fugaces del

firmamento, otorgando a la poesía las características de ardiente, pura, majestuosa, libre y alegre.

Luego se habla de la eternización o consagración del folclor vallenato dentro de la población y se habla del instrumento insigne, el acordeón, como representación de los aires o ritmos que existen en el género en cuestión. Esta alusión a la consagración se conecta con la expresión manifiesta del arte poética del autor en conexión con el entorno en que surge.

Una vez que se conecta el arte poética con el entorno de su producción, el hablante lírico se lamenta de épocas pasadas, extrañando un espacio natural arcádico en donde reinaba la sencillez, como un entorno edénico e idílico donde todo era más puro y se observaban con recelo las costumbres primigenias, se habla de las *casitas de bahareque* y no las de concreto, se habla de lo gastronómico, elemento fundamental de las construcciones identitarias de los pueblos; asimismo, se enuncia la intromisión de *las luces*, como la metaforización de la llegada de la electricidad y de seguro la ausencia de iluminación más rudimentaria e íntima.

En otra parte de la canción, este lamento sigue y se habla en un doble juego, de la pérdida de la inocencia de los niños, quienes *no esperan brisas /Que eleven su frágil cometa al viento/ Tan solo esperan el feliz momento/ Que parrandear sus padres le permitan;* no es clara la condena o exaltación de la parranda como forma de exaltación del folclor y la aseguración del apoyo popular.

A pesar de tantas pérdidas, el folclor, el arte del hablante lírico, permanece, comparándose mediante el símil explícito al arahuaco en la serranía, quien solo vive en su territorio, como las aguas del río cesar, lozano y puro y finaliza esta parte describiendo la hermosura de la tierra a través de las canciones compuestas.

De igual forma, se observa dentro de la canción la intención de invitar a la escucha de las canciones y la visita al Festival Vallenato de acordeones. En la invitación, se apela al uso de dos expresiones que hacen referencia a la amada: *morenita mía* y *amor de mis amores*, hacia la amada a la que se interpela en la canción. Ella, al parecer no es de la región, y es a ella a quien el compositor describe el paisaje, las costumbres, la música y la invitación a que se quede: Ven a la tierra mía, mi tierra gloriosa de acordeones, Región laboriosa con mil dones, Seguro que aquí te quedarías. A modo de anáfora, el autor menciona varias veces la expresión *Nació mi poesía*

8.2.7. Relaciones del hombre con su entorno natural en “Las Cabañuelas”

Roberto Calderón compone este tema en 1982. Mediante las cabañuelas, un sistema de predicción meteorológico de antaño, se determinaban las condiciones climáticas de un lugar a largo plazo, a esta forma de predicción también se le llamaba *témporas*, que viene de la expresión tiempo.

En la canción, el hablante lírico alegoriza el sistema de predicciones con la estratagema que anhela para estar con su amada, la misma palabra, que tiene su origen en las predicciones, para acompañarse de la expresión de amor, distinguiéndola de las cabañuelas climáticas. Estos vaticinios se hacen mes por mes a lo largo del año en curso, la tradición indica que el mes de arranque varía según el país que los practique, el autor de la canción usa la misma estructura para hablar de distintas fases de su encuentro con la amada; al igual que el entorno donde se encuentra, inicia el pronóstico con el mes de enero, a partir de ahí empieza describiendo el anhelo: “*que haya tierra mojada/ que venga mi adorada*” a modo de vaticinio amoroso.

El coro constituye la alineación de los elementos alegóricos: “*cabañuelas de amor, adiós dolor/ y que llueva*” así como la lluvia es esperada por los agricultores para planear sus cosechas, así llegará la amada para alegrar la vida del amado, y por fin despedir su dolor.

Hacia el final de la canción se confirma la llegada de la lluvia, así como ella llega con ecos y pueden desbordar ríos y caños, así llega la amada, en medio de ecos y desbordamientos de alegría y júbilo.

8.2.8. La esperanza en el futuro cercano en El Arcoíris

Arcoíris, también del maestro Escalona, de 1984, es una extraordinaria composición, una verdadera antología del folclor vallenato. Esta canción está cargada de descripciones acerca del entorno y del paisaje. A propósito de esta pieza, Araújo (1973) declararía: «Escalona nos pidió que hiciéramos silencio para cantarnos el paseo que en agosto de ese año le había compuesto a Dina. Este canto está unánimemente considerado como el mejor de los diez que ha hecho en esta última década (1976-1986). Se llama El Arco iris»

Aunque no identificamos la presencia directa del símil dentro de la canción “El arcoíris”, encontramos que enteramente se constituye en una alegorización de la figura de la salvación y consuelo del hombre a casusa de un dolor ocasionado previamente.

“*Dicen que cuando Cristo agonizaba/ llegó del occidente... enjambres de errantes golondrinas/ a limpiarle la cara*” en medio de la crisis agónica en el momento crucial de Cristo, la golondrina llega a ofrecerle consuelo y alivio, situación paralela Al hablante lírico y su Dina Luz, que como se manifiesta en la canción, es la misma golondrina “*y tú, y tú, y tú/ tú eres mi golondrina, Dina Luz*” en “La golondrina” el hombre huye de la decepción que le ha deparado la vida, en este caso, es la misma golondrina – Dina Luz quien lo salva de la tristeza y lo pone a resguardo mediante el consuelo. La mujer es concebida como un ente superior, su

vuelo y la capacidad de *quitar las espinas*, permiten la sanación del hombre y el encuentro con su felicidad. Esta afirmación también nos llevaría a leer los modos como el hombre caribe se relaciona con las mujeres de su entorno, siendo consuelo en las dificultades y curación en los dolores.

Otra lectura que se podría esbozar a partir del mensaje de la canción, es la visión de mundo del hombre descrito por la canción, esta visión nos devela a un hombre que a pesar de la adversidad, tiene esperanza en el futuro cercano, situación visible en la inserción del elemento del arcoíris dentro de la canción, asociado culturalmente a la esperanza y la renovación de promesas religiosas.

El componente de religiosidad, mediante la figura de Cristo, está presente en la canción. Cristo, crucificado y agonizando, recibe la visita de un enjambre de golondrinas que llegaron a quitar las espinas de su frente, mitigando así su sufrimiento. En la canción se produce una transfiguración, pues en lugar de Cristo, quien agoniza es el protagonista del arcoíris, Rafael Escalona, y en lugar de golondrinas, Dina Luz, que ha llegado a su vida a mitigar sus padecimientos de amor. Una doble metáfora: Escalona comparado con Cristo, Dina Luz con la golondrina.

8.2.9. El cóndor herido o la caída del hombre.

Una vez más, se recurre a la referencia de las aves dentro de las líricas del vallenato. El Cóndor Herido es una composición de Diomedes Díaz, de 1989. Esta canción inicia con un anhelo, el hablante lírico expresa su deseo de ser “*como el cóndor herido*” que alza su vuelo “*alto, muy alto*” haciendo referencia a la huida del hogar, ya que claramente hace alusión al “*papá de Rafael Santos*”, es decir, al mismo autor.

A modo de explicación, el desarrollo de la canción sigue comparando la situación del cóndor con la condición propia del hablante lírico, a quien lo invade la tristeza, pero que no se deja amedrentar por las dificultades. En la canción identificamos un doble fin: la presencia de la descripción y la narración.

A causa de estas dificultades, se acuña una de las expresiones más famosas del folclor vallenato: “*mejor me voy, mejor me voy, como hace el cóndor herido*”, haciendo paralela la relación entre el hablante lírico y la majestuosa ave en mención. Luego, el autor continúa contextualizando la situación, haciendo referencia a la esposa, quien lo acusa de “mujeriego” y “parrandero”, condiciones que el mismo hablante justifica sosteniendo que la esposa lo conocía de antemano. Cuando la canción llega a su fin, el sujeto afirma que va a “*arreglar la maleta y emprender su camino*” que se interpreta como una respuesta exasperada ante los continuos reclamos que le hace su esposa.

La historia de la canción se remonta al año 1989, época en que Diomedes Díaz compartía su vida con Patricia Acosta, madre de cuatro de sus hijos: Rafael Santos, Diomedes de Jesús, Luis Ángel y Martín Elías; sostenían muchas peleas y discusiones por el carácter parrandero e infiel del cantante en cuestión; él se defendía sosteniendo que ella conocía de antemano estas características de su persona. Al mismo tiempo, Juancho Rois, su acordeonero, le contaba la inusual historia de la caída de un majestuoso e imponente cóndor en las inmediaciones de la Guajira, situaciones que el autor asoció y cristalizó en la presente canción, en la que se observan claramente las figuras del símil y la alegoría.

Se observa en primer lugar, versos en los que se usa la expresión *como*, que nos permite establecer una relación clara entre dos elementos; en el primer caso, el deseo de alzar el vuelo, enunciado usado continuamente en las interacciones coloquiales del Caribe Colombiano para

referirse a la huida, a la ausencia, al abandono, Díaz habla de huir del hogar, en este caso específico, abandonar el hogar, dejando atrás las dificultades. Quizá en este caso, “*alzar el vuelo*” se relaciona con la creencia mitológica de los Incas respecto al último vuelo del cóndor, su vuelo mortal. El cóndor nunca cae de forma voluntaria, solo cuando se consideraba que era la hora de partir del mundo, momento en que repliega las alas y se deja caer al abismo, perdiendo su reinado, pero a la vez, renaciendo, ya que los Incas afirmaban que era un ave inmortal.

La alegoría de la canción está representada en las referencias que se hacen del cóndor y la vida del hombre en mención, quién abandona sus problemas cuando considera que no hay más salida, tal como la muerte del cóndor, quién muere físicamente pero renace a otra vida, interpretándose como un cambio de hábitos, de costumbres, de rutinas, en la condición humana.

8.2.10. A una sirena, la imposibilidad del amor.

“A una sirena” del Maestro Alfonso “El Chiche”, de 1989 es un texto lírico que evidencia, desde su título, el encuentro del hombre con la belleza y el misterio de la figura mítica de la sirena. Maestre, conocido por su lucha en pro del vallenato tradicional y la complejización de los mensajes que se develan en cada canción, alegoriza la mujer en la figura de la sirena, modelo de perfección, pero también de imposibilidad y aislamiento.

A partir del recurso de la narración, se toma la sirena, criatura fantástica de la mitología griega, y se recrea una escena en la cual un joven nostálgico que tocaba su guitarra en un barco de marineros bajo las estrellas en Valledupar es salvado por una sirena al naufragar.

El joven nostálgico se enamora de esa sirena morena. Aun cuando podemos encontrar en la leyenda vallenata la imagen de la sirena el río Guatapurí, narración que trata acerca de un adolescente que se convierte en sirena al desobedecer a su madre quien le prohibió bañarse en las aguas del Guatapurí en semana santa; el autor ofrece una pista que hace que se incline más a la mitología griega que a la leyenda vallenata. Estas pistas son, principalmente el barco, el mar, los marinos, es decir, no se refiere a un río.

En la canción no identificamos explícitamente el recurso del símil, pero en toda la canción observamos como la alegoría permite establecer un paralelo entre la mujer – sirena como representación del amor imposible entre los amantes.

8.2.10.1. La sirena como símbolo

La sirena es un ser fantástico, híbrido de mujer y pez de aspecto femenino hasta el ombligo, equivale al centauro, híbrido entre caballo y hombre. En la literatura clásica y la mitología griega la sirena es símbolo de lujuria, tentación, seducción mortal, los peligros de la sexualidad.

En la leyenda vallenata la sirena es un símbolo de desobediencia y castigo, pero en la canción, observamos que es una representación de lo benévolo, porque salva al joven naufrago, gracias a los profundos lazos los que unen, contrario a la representación mitológica griega que simboliza a través de su dulce voz el rapto y la muerte.

9. Capítulo III: Cotidianidad e identidad cultural. Los ejes del discurso en la música vallenata

Una sociedad es el conjunto de vínculos que determinadas personas han establecido a través del tiempo para forja una forma particular de vivir. Dichas personas pertenecen a un espacio y han organizado la estructura de sus instituciones formales mediante la ley y de sus instituciones informales por medio de la tradición y la costumbre. El discurso presente en las canciones vallenatas tiene como objetivo preservar la identidad cultural, lo que se ha desarrollado con el tiempo, la vida cotidiana y aquello que genera situaciones de aprobación y rechazo.

La cotidianidad son aquellas situaciones que se consideran normales, es la rutina en su mayor expresión, la continuidad de los fenómenos diarios. Para una cultura, la cotidianidad es la forma en que han entendido su propio universo, el entendimiento colectivo y las dinámicas de los procesos de interacción que son subjetivos (Martínez García. 2008, P. 36). Cada sociedad posee esa regularidad que cambia con el devenir del tiempo. En la Costa Caribe, las canciones vallenatas dejan ver esas costumbres y tradiciones, de formas de pensamiento colectivo.

Nido de amor relata las situaciones que serían normales en esta sociedad: “y tu bien sabes que cuando llueve **nunca** hay clase en el colegio”, mostrando que durante las épocas de lluvia las instituciones educativas aceptan el hecho de que los estudiantes no van a clases. Aun en la actualidad, este fenómeno es persistente, las poblaciones de la costa son permisivas ante esta realidad. Usualmente el clima es soleado y las lluvias provocan que las personas vayan más despacio o paren sus actividades habituales ya sean sociales o económicas.

En *Nació mi poesía* el compositor presenta dos situaciones cotidianas. La primera está dada por el uso que tienen las canciones de ser vehículos para demostrar amor, el escenario musical se presta para que aquel hombre enamorado declare sus sentimientos a la dueña de su corazón “Y entiendas, que inmensa es el alma del que canta. Y aquel trovador que en serenata revela su amor”. El otro contexto esta provocado por las relaciones familiares, como los niños más grandes empiezan a ser parte del entorno festivo “Los niños del pueblo no esperan brisas que eleven su frágil cometa al viento, Tan solo esperan el feliz momento que parrandear sus padres le permitan”. Muchos jóvenes dentro de la cultura costeña han crecido viendo a sus padres en fiestas y parrandas, de cierta forma esta realidad es aprendida y asumida por la futura generación. Es aquí en donde los rasgos sociales se hacen particulares en las situaciones de la vida cotidiana en donde habita la cultura, lo que permanece en el tiempo se convierte en estructura, en costumbre y tradición.

Los hechos normales, que se repiten van configurando la identidad cultural de la región porque se llenan de sentido y significado, está relacionada con la pertenencia al territorio, el lenguaje común que se emplea en los procesos de comunicación, los rasgos espirituales y materiales. El objetivo de la identidad cultural es la aceptación por parte de un grupo social y la diferencia con los otros (Molano, Olga. 2007. P. 73).

La música en si constituye un rasgo de identidad, además en ella se señalan otros rasgos de carácter político, social, religioso y cultural. *El mochuelo* da referencias a las características religiosas de la Costa: “es que para el animal no hay un Dios que lo bendiga”, en el catolicismo antes de los procesos de globalización y defensa de los derechos de los animales, estos nunca han sido considerados equiparables con el hombre, por tanto no gozan del sistema complejo de la religión salvífica que si tiene el ser humano. Otro claro ejemplo de la

espiritualidad se encuentra en *La Golondrina*, “arriba de las estrellas donde está el reino de Dios, allá quisiera estar yo ay para no sufrir por ella”, es en el Lugar que Habita la deidad, Dios, en donde no hay dolor y más adelante continua “ay porque tu dices que yo he sido la cruz de tu vida, ahora me voy pa’ la Guajira y me despido adiós, adiós, adiós” otra vez es la religión católica en donde la cruz representa el dolor y el sacrificio, el hombre enamorado decide dejar de ser la cruz de su amada para que esta no sufra y se va a la Guajira lo cual tiene sentido místico, ¿se va al desierto? A reflexionar, meditar, sin habitantes.

Continuando con la identidad desde las características religiosas esta la canción *El Arcoíris*, todo el tema musical es un relato religioso. “porque, dicen que cuando Cristo agonizaba, llego del occidente, enjambre de errantes golondrinas a limpiarle la cara” esto es una historia de la tradición popular del catolicismo, las practicas que no son oficiales desde la religión pero son aceptadas en la religiosidad popular. “Si tú ves un arcoíris que es muy bello y en el fondo una cruz. Lo pintó Jaime Molina desde el cielo y es para Dina Luz”, es una referencia clara a la identidad religiosa, el compositor asume que el público entenderá ya que pertenece a la misma cultura. El arcoíris es el símbolo que utilizo Dios para pactar con Noé que no habría más dolor debido a otro diluvio que destruyera la tierra, es un símbolo para calmar el sufrimiento porque el ser querido que ya no está vivo, se comunica para que su amada no este triste.

La situación económica también es una característica social. En *La Ley del Embudo* se refleja la pobreza de la población, en donde el compositor se proclama vocero del pueblo que sufre la falta de atención del gobierno. “La ley del embudo lo ancho pa' ellos y lo angosto pa' uno. Ley de la ballena, lo angosto pa' uno y lo ancho pa' ella. La ley del más fuerte como están armados se hacen los valientes” muestra que los intereses particulares de los que están en el

poder se encuentran por encima de los del pueblo y que además estos grupos controlan los medios para ejercer el poder.

De las particularidades expuestas que son elementos de identidad en la región Caribe, la constitución de la sociedad como sociedad “machista” es de los rasgos más predominantes en las canciones. En *Nido de Amor* se canta “Mira mi amor, por muy alto que vuele y se eleve el águila, siempre regresa a su nido con precisión. Por muy lejos que yo me vaya pronto regreso a tu lado porque tú eres mi nido de amor” en un primer momento se establece la relación con las aves y el amor como un ir y regresar, pero es el hombre quien se va y vuelve, es a la figura masculina a quien se le permite dejar el nido ya que la mujer debe esperar, entender que su amado es libre de hacer por fuera lo que desee mientras ella cuida el hogar. En *el Cóndor Herido* se aprecia una situación parecida “Tiene razón ella, tiene razón, en ciertas cosas porque deberás yo reconozco de que si soy mujeriego, Pero ella sabe y a mí me consta. Que cuando los dos nos conocimos sabía que era parrandero” en este relato el hombre reconoce su falta pero como es hombre no importa, es responsabilidad de la mujer porque lo acepto tal cual era.

El discurso manejado en las canciones tiene como fundamento el ser cultural. Como ha quedado demostrado, el vallenato es un texto cultural que refleja el contexto, las prácticas sociales, la identidad del pueblo y sus costumbres y tradiciones. El discurso también presenta situaciones de aprobación como es el caso de establecer que acciones son válidas para los hombres y las mujeres, colocando a cada uno en su lugar. El discurso vallenato es usado para denunciar la pobreza y la injusticia, reprueba aquellos comportamiento que oprimen al pueblo, el abuso de los grupos en el poder. Este discurso llega a constituirse como medio de construcción de saberes y prácticas y consolidación las estructuras sociales.

Teniendo en cuenta lo anterior, el impacto del discurso en la población puede ser medido en la fama que adquirieron estas canciones. Las poblaciones se identificaron con lo planteado en ellas y las convirtieron en medios de reproducción cultural, les dieron un uso social. La música de la época maneja el lenguaje comprensible de las personas, fue atractiva y marcó las características generacionales de aquellos que encontraron en el vallenato un vínculo de expresión, sincronía con el compositor, deleite con la interpretación y coherencia con el universo manifestado en las canciones.

Las figuras literarias empleadas en las mismas fueron herramientas retóricas para hacer atractivas las composiciones, hicieron de ellas textos musicales susceptibles de ser interpretados. Estas poblaciones fueron capaces de entender el uso de dichas figuras porque los procesos de comunicación implican que tanto emisor como receptor manejen el mismo código, es decir, tanto compositor como público oyente tengan el mismo sistema para expresar pensamientos y sentimientos.

9.1. Sentido del discurso de Identidad en las canciones vallenatas

En la primera parte de este capítulo se analizó la relación de las canciones vallenatas con los elementos de la sociedad y para complementar el estudio es pertinente destacar la relación de sentido, significado, que se establece entre esa identidad y los textos musicales entendidos como discursos. Es así como se plantea que las canciones propuestas cumplen con la función de ser discursos que generan identidad en la población.

Cada enunciado del texto trabajado es resultado de la interacción de los sujetos con su realidad (Martínez), cada palabra es obra de la influencia de los vínculos culturales. Por tanto,

los discursos surgen en el quehacer cotidiano y en este caso actúan para preservar el orden social.

9.1.1. **El mochuelo**

Las aves son símbolos de libertad, vuelan libres en el cielo tal como el hombre de la costa se pasea en su entorno. Sin embargo, al ser prisionera por una situación común como lo es la caza, la libertad desaparece y solo queda la Jaula, su prisión. Entonces el hombre que era libre solo es cautivado por el amor. Al desarrollarse la canción, ave y hombre se resignan y aceptan su destino.

Esta canción resalta la vida cotidiana en la región y señala la relación de identidad entre el ave y el hombre. El discurso refuerza la noción de libertad, que va siendo superada por el elemento del amor. Está bien la libertad que permite vivir sin compromisos y afanes, pero es mejor el amor porque plantea el complemento entre dos, es la misma sociedad que está asegurando su continuidad a través de la pareja.

9.1.2. **Encuentro con el diablo**

El discurso presente en esta canción tiene un trasfondo religioso en la creencia popular de que aquellos que mueren llegan a las puertas del cielo y son atendidos por San Pedro, quien pregunta a Dios si son aceptados o no en el paraíso. La idea central a exponer es que los cantantes vallenatos famosos de la época son ejemplo de hombres que al morir irán al infierno a causa de su vida parrandera. Esta sociedad considera que el oficio de músico conlleva actitudes poco dignas que conducen a la degeneración social. Los antivalores señalados son los propios de aquellos fuera del orden establecido, de lo que es aceptado desde la tradición religiosa.

A pesar de ello, la canción resulta en tono jocoso porque al final deja ver que a pesar de llevar esa vida de fiestas, tragos, bailes y música, el hombre encuentra en la tierra el punto medio para vivir de esa manera, sin ser sentenciado en el cielo y sin querer ir al infierno.

Como trasfondo social, esta melodía retrata el conflicto entre un elemento cultural como lo es el ser vallenato y lo que implica: cantar, festejar, celebrar la vida, entre otros aspectos, y lo que la sociedad propone como ejemplo de vida, aquello que la canción no dice pero que se intuye: el hombre trabajador, respetuoso, medido y ejemplo.

9.1.3. **La ley del embudo**

Esta canción representa el empoderamiento de un grupo de las herramientas necesarias para protestar en contra de una situación recurrente dada por el ejercicio de gobernar de los dirigentes de la época. Más que cualquier otra canción trabajada en este proyecto, la Ley del Embudo es un discurso claro que se focaliza en denunciar los malos manejos de las personas en el poder.

Se refiere a la población marginada que trabaja bajo el sol sin la recompensa justa por su labor. Se aprecia como el autor se identifica con el pueblo, con su desesperanza y dolor, invita a la búsqueda de la mejora de las condiciones materiales. Este discurso plantea una situación de injusticia que solo será superada con la lucha de los oprimidos.

9.1.4. **Nido de amor**

El símbolo más fuerte de la canción es el nido como lugar que asegura el amor. Se vuelve a identificar este sentimiento con el entorno de las aves, pero en este caso el nido es el hogar al

que siempre se ha de llegar porque genera seguridad, calidez, abrigo. A medida que se desarrolla la narración se establece una comparación entre el día que empieza con lluvia, se vuelve frío y finalmente sale el sol que da calor e ilumina el entorno, así mismo es la vida del hombre que se aleja de su amada, quien es su nido, el día frío, pero a pesar de su lejanía regresa y todo se llena de luz.

“... ese amor que heredé de mis abuelos y que en mi pecho más se engrandeció” es la expresión que sanciona la tradición, la forma en que se entiende el amor en esta sociedad, el hombre machista que puede “volar” y regresar al “nido”. Sigue presente la distinción de los roles para cada género, el hombre libre que hace lo que su libertad y condición le permite y la mujer que espera y protege el hogar. Es la configuración de la sociedad costeña, el refuerzo de las prácticas culturales aceptadas por la población.

9.1.5. La golondrina

Cuán importante es para la cosmogonía de la región establecer comparaciones de su entorno social con las encontradas en la naturaleza, en este caso en las aves. La golondrina de esta canción es aquella que perdió su rumbo, es el hombre que ya no cuenta con el amor de su amada. La situación llega al extremo de vagar sin rumbo en busca de ese lugar donde el dolor no duela más ni en la tierra ni en el mar, pero es la Guajira – el desierto, el lugar escogido para pasar la pena.

Una golondrina no sobrevive al desierto, sin agua y comida. Un hombre de la costa no sobrevive sin la figura femenina a su lado. Este discurso refuerza desde un contra ejemplo porque no es la situación esperada con final feliz, que es la familia “potencial” la base de la sociedad. El destino de esta situación es la soledad de los personajes.

9.1.6. **Nació mi poesía**

La exaltación del paisaje y el folclor, un discurso profundo de identidad y sentido de pertenencia. Es el recorrido por la naturaleza, las costumbres y las tradiciones. La añoranza de que “ella” vea y sienta la cultura de la región. Nació mi poesía es una canción con doble función: por un lado plantea lo que el autor considera la riqueza de su cultura formada por el entorno espacial y los contenidos sociales, y por el otro, causar resonancia, eco (Bachelard, p. 13) en la población receptora del mensaje.

Su intención es clara al mostrar los cambios que atraviesa el contexto: “Ya no hay casitas de bahareque, Se llenó el Valle más de luces”; y su discurso busca impactar para retomar los valores tradicionales: “Pero el folclor perdura como el arhuaco en la serranía Como el río Cesar en lozanía, con sus aguas puras”; ya que son las costumbres, los modos de vida propios de la región lo que son considerados dignos.

9.1.7. **Las cabañuelas**

El amor comparado con los frutos de la tierra. La canción empieza con el tono de la lluvia que moja la tierra para esperar el momento de la cosecha, así es el amor que él espera de ella, que vuelva como la lluvia para que sea un año provechoso. Al avanzar la melodía se vuelve la promesa del reencuentro. Es la posición de un hombre enamorado y se reitera la idea del amor que mantiene a la sociedad unida.

Las cabañuelas son el método tradicional para medir el clima y según la canción hay buenos pronósticos y estos se comparan a la situación paralela que vive el protagonista, quien escucha rumores y noticias del regreso de su amada lo cual pronostica un buen tiempo.

9.1.8. **El arcoíris**

Esta composición sobresale por su tema religioso, el amor comparado con la religiosidad popular. Según la historia de la canción las golondrinas le arrancaron a Jesús las espinas que tenía en la frente en el momento de su crucifixión, de la misma forma, Dina Luz, la mujer referenciada, es la golondrina que mitiga el dolor del compositor.

Poco a poco se mezclan los saberes populares con la norma religiosa, y allí está otra vez la reiteración de un símbolo: el arcoíris como pacto entre Dios y el hombre de que a pesar de la lluvia no habrá otro diluvio que acabe con la humanidad. La propia canción en sí es un esfuerzo por mitigar la pérdida de un amigo que dejó los corazones rotos, pero es también la esperanza cristiana de que la muerte no es el fin.

9.1.9. **El cóndor herido**

El ave más imponente de los andes, el cóndor es uno de los símbolos más poderosos cuando se trata de libertad y fuerza. Sin embargo, este cóndor está herido. Que idea tan ambigua representar un cóndor herido, pero es esto lo que proyecta los elementos de la sociedad machista de la región caribe. El hombre al igual que el ave están llenos de fuerza y poder, aun así, al parecer y como se ha visto a lo largo de los discursos de las canciones, el amor o la pena amorosa son las heridas más profundas para este personaje majestuoso de la región.

El caso de la composición muestra a un hombre fuerte que ha sido golpeado constantemente por la vida y que resiste para no destruir la unidad familiar. Una confesión escapa del autor, su vida no ha sido perfecta, ha sido el típico hombre, cantante mujeriego que se escuda en que su mujer sabía a lo que se atenía, así que no debería molestarse por esa

situación, pero ella cansada lo interpele constantemente y es la situación ya desesperada que el hombre no soporta, ante eso prefiere partir.

El discurso de esta canción se centra en destacar el dolor del hombre de esta sociedad, que ha actuado de acuerdo a sus costumbres y tradiciones, y a una mujer ¿atípica? Que ya no soporta su comportamiento machista.

9.1.10. **A una sirena**

La sirena representa el amor que no puede ser. No todas las canciones son finales felices, y queda demostrado en la historia narrada en esta composición. Muy a pesar del amor que la pareja se tiene, un mundo los separa. La representación de la criatura marina plantea que los protagonistas son de mundos diferentes, sus costumbres y formas sociales no son comunes entre sí. Es una canción que deja ver el choque cultural.

Al final, el chico salvado por la sirena decide dolorosamente separarse y continuar con lo que para él es correcto desde el punto de vista social, por tanto esta canción también llega al punto de preservar las costumbres culturales, incluso por encima del amor. Dicho amor solo funciona dentro del entorno social.

10. Conclusión

Al terminar la presente investigación, se pueden establecer con claridad algunas ideas con respecto a la música vallenata como texto cultural que puede ser analizado desde el empleo de las figuras retóricas, formas de comunicación y consolidación de discursos socioculturales.

En primera instancia se pudo confirmar el contenido literario de la música vallenata. Sus obras, muy a pesar de las limitaciones académicas de la mayoría de los cultores de esta música vernácula, tienen la virtud de ser construcciones integrales, por un lado porque reflejan la cosmogonía y el universo cultural e ideológico de la región y de sus gentes; por otro lado, porque en ellas están presentes la poesía, la lírica, los elementos estéticos, y los recursos retóricos, como fue debidamente analizado en los apartados anteriores.

Las figuras literarias fueron empleadas por los compositores como herramientas para embellecer sus canciones, sin embargo se corría el riesgo de la impopularidad de las mismas si el público no podía entender en que consistían la referencia y la comparación que se hacían con la alegoría y el símil. Por tanto, se está frente a una sociedad que es capaz de comprender las referencias que se hacen a través de estas figuras, contrario a lo que se puede pensar de una sociedad pobre y analfabeta, las personas del Caribe Colombiano hacen parte de un universo cosmopolita ya que en su condición de puertos destacados Barranquilla, Santa Marta y Cartagena, no solo permitían el paso de mercancía, sino de saberes, experiencias, pensamientos y formas de comunicación.

Las categorías retóricas de símil y alegoría fueron analizadas tanto cuantitativamente como cualitativamente. En este trabajo se presentó la rejilla que facilitó el estudio de las canciones y permitió ordenar la investigación y el análisis de resultados, los cuales arrojaron la frecuencia

como se emplearon estas figuras y su significado en la canción y la sociedad que asumió estos textos musicales.

Un segundo elemento a destacar es como la música vallenata representa un rasgo de la identidad cultural. Se convirtió en institución informal con usos sociales como conservar las tradiciones y las costumbres mediante la oralidad, identificando las características que hacen homogénea a una sociedad heterogénea. Es así como las canciones generan sentido de pertenencia, permiten mantener el orden social y establecen diferencias con relación a otras culturas.

Un tercer punto sobresaliente es el análisis de los temas de las canciones. Muchos son de amor, sin embargo, más allá de los sentimientos para consolidar la cohesión social, las canciones presentan la descripción del paisaje natural, orgullo de la región, la fauna y la flora, el contexto cultural. El discurso es de apropiación, de resaltar el patrimonio material e inmaterial, de mostrar los rasgos sociales, religiosos y hasta políticos. Son construcciones sobre la base de la cotidianidad.

Los temas fueron analizados desde la unidad discursiva de las canciones, el enunciado. Estos discursos son dinámicos y se construyen dentro de las relaciones sociales de los sujetos entre sí y con su entorno, por tanto, no son ajenos a la realidad y la vida cotidiana. Con esto es pertinente establecer que las canciones vallenatas si reflejan, identifican, promueven y conservan las costumbres y tradiciones de la cultura.

El vallenato es una expresión auténtica, y su temática diversa. Este género le habla a todo. Tiene un alto contenido mítico pues sus cantos narran leyendas, en particular en las canciones más remotas, aunque también en unas no tan viejas. Pero el vallenato también está inspirado

en la naturaleza, de allí que la alusión al entorno natural sea un común denominador en las obras vallenatas.

Es frecuente encontrar también alusiones al reino animal, al punto de llegar a conformarse, como cantara el maestro Nafer Duran, una verdadera “zoológica” vallenata. Y dentro de dicho reino, es común encontrar referencias a las diferentes especies de aves, fenómeno que no es exclusivo del vallenato, pues se presenta también en otros ámbitos, como la literatura regional y no son pocos los vallenatos que hacen referencia al vasto mundo de las aves.

Por último, el aporte y la conclusión más importante del presente trabajo radica en la innovación del uso de las canciones vallenatas como textos culturales que pueden ser analizados desde la literatura porque a su vez pueden ser entendidos como textos poéticos, mostrando que este tipo de oralidad cumple y funciona en el uso de herramientas retóricas. Además, esto conlleva a tratar el tema desde una perspectiva multidisciplinaria que permita un diálogo entre las diferentes asignaturas para construir investigaciones más complejas y completas que puedan ser tomadas desde diversos puntos de vista. Como quedó demostrado, el vallenato no solo se puede estudiar desde la línea del folclor, también puede ser tomado como referente histórico y literario. Fuente para entender la dinámica social.

11. Lista De Referencias

ABRIC, J. C. (1996). 'Procesos específicos de representaciones sociales ', Ponencias sobre representación social (versión en línea), 5: 77-81. URL disponible: <http://www.swp.uni-linz.ac.at/content/index.htm>

ANGENOT, M (2010) El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible. Buenos Aires. Siglo XXI.

APONTE MANTILLA, M. (2011) La historia del vallenato: discursos hegemónicos y disidentes. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales. Maestría en Literatura. Bogotá.

ARAUJO, C. (1973) Vallenatología: Orígenes y Fundamentos de la Música Vallenata. Bogotá: Ediciones tercer mundo.

ARIZA, O. (2006) Las canciones vallenatas como sistema de interpretación del mundo. El sustrato mítico en La bola é Candela de Hernando Marín. Recuperado de: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero34/vallenat.html>.

BACHELARD, G. (1957) La poética del espacio. Buenos aires, Fondo de cultura económica.

DÍAZ BAUTISTA, M. (1990) Gramática y Estilística De Los Tropos (Universidad Complutense de Madrid) 1990. Recuperado de: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6569/1/ELUA_06_09.pdf.

DÍAZ BORDENAVE, y MARTINS DE CARVALHO. (1978) Planificación y Comunicación. Quito. Editorial Don Bosco.

ECO, H. (1977). Tratado de Semiótica General. Barcelona: Editorial Lumen.

FA, E. (2004). Las aves en los tiempos de cólera. Boletín SAO Vol. XIV. Recuperado de: <http://www.sao.org.co/publicaciones/boletinsao/04Estela.pdf>].

FOUCAULT, M. (1982) Hermenéutica del sujeto. Madrid, La Piqueta.

GUERRA, W; NAVARRO, J; y ALBIS, N. (2006) Cultura, Instituciones y Desarrollo en el Caribe Colombiano. Encuentros para un debate abierto. Cartagena, Observatorio del Caribe Colombiano.

GUTIÉRREZ, T. (1992). Cultura vallenata: Origen, teoría y pruebas, Bogotá: Plaza y Janés.

GUTIÉRREZ, T. (2000) Valledupar, Música De Una Historia. Bogotá: Grijalbo.

JODELET, D. (1984). ‘La representación social: fenómenos, conceptos y teoría’, en S. Moscovici (ed.) Psicología social, pp. 469-494. Barcelona: Paidós

LLERENA, R. (1985) Modelo Cultural en el Vallenato. “Un modelo de textualidad. En: La canción folclórica colombiana. Medellín: Universidad de Antioquia.

MARTINEZ, C. (2001) Análisis del discurso y practica pedagógica. Una propuesta para leer, escribir y aprender mejor. Santa Fe. Editorial Homo Sapiens.

MARTÍNEZ GARCÍA, B. (2008) La Investigación en la cotidianidad social desde la Fenomenología. Tiempo de educar, año 9, segunda época, número 17, enero-junio de 2008 en: Revista Interinstitucional de Investigación Educativa.

MOLANO, O. (2007) Identidad cultural un concepto que evoluciona. Revista opera N° 7. 2007. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/312216>.

MINISTERIO DE CULTURA. (2015) “¡Ay’ombe juepa jé. Toca, canta, versea, juega y baila con el vallenato. Cartilla de iniciación en música popular tradicional. Eje Caribe oriental – departamentos de La guajira, Cesar y Magdalena. República de Colombia.

OÑATE, J. (2011). El amor amor. El pilón. Recuperado de: [<http://elpilon.com.co/el-amor-amor/>]

PARDO A. NEYLA G. (2007) Discurso, impunidad y prensa. Bogotá, Colombia: Centro Editorial de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia. 399 pp. ISBN: 978-958-701-841-7.

QUIROZ, C. (1983) Vallenato, Hombre y Canto. Bogotá: Ícaro Editores.

SAUSSURE, F. (1945) Curso de lingüística general. Buenos Aires. Editorial Losada.

SPERBER, D. y WILSON, D. (1994). La relevancia: comunicación y procesos cognitivos. Madrid: Visor.

VEGA CEDEÑO, B. (2012) Lenguaje visual publicitario como sistema de comunicación en el Street art: creación y difusión. Departament de comunicació audiovisual I Publicitat. Facultat de Ciències de la Comunicació. Universitat de Barcelona. Bellaterra, Recuperado de: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/96723/bvc1de1.pdf;jsessionid=09D6FF9C605B55DD36E55992965157C4?sequence=1>.

WELLEK, R. y WARREN, A. (1985) Teoría literaria. Madrid. Editorial Gredos.

ZAMBRANO, F. (2000) El Poblamiento de la Costa Caribe durante los siglos XIX y XX. En: poblamiento y ciudades del Caribe colombiano. Santa Fe de Bogotá, observatorio del Caribe Colombiano.

Tesis de Grado

JASSIR VELLOJIN, Z. (2010) Lo ancho pa' ellos, lo angosto pa' uno. Análisis discursivo de la canción social en la música vallenata. Universidad de Cartagena, lingüística y Literatura.

MARTÍNEZ CABARCAS, K. y MORALES PERIÑAN, K. (2010) Análisis discursivo y comparativo del vallenato como fenómeno urbano de Rafael Manjarrez a la segunda nueva ola. Universidad de Cartagena, lingüística y Literatura.

VILLADIEGO DÍAZ, L. (2014) Análisis discursivo de los imaginarios sobre las personas del caribe colombiano en la música vallenata de Diomedes Díaz. Universidad de Cartagena, lingüística y Literatura.

12. Anexos: Canciones vallenatas

El mochuelo

En enero Joche se cogió (Bis)
un mochuelo en las montañas de María, y me lo regaló, no más,
para la novia mía (Bis)

Mochuelo, pico'e maíz
y ojos negros brillantinos (Bis)
y como mi amor por ti,
entre más viejo, más fino (Bis)

Ágil vuela, busca la ocasión (Bis)
de salir de esa cárcel protectora,
y bello es el furor, no más,
de aquella ave canora

Él perdió su libertad
para darnos alegría (Bis)
lo que pa' su vida es mal,
bien es pa' la novia mía (Bis)
Es que para el animal
no hay un dios que lo bendiga (Bis)

Tu cantar, tu lírica canción (Bis)
es nostálgica como la mía,
porque mochuelo soy también
de mi negra querida (Bis)

Esclavo negro, cantá,
 entoná tu melodía,
 canta con seguridad
 como anteriormente hacías
 cuando tenías libertad
 en los Montes de María (Bis)

Encuentro con el diablo

Me dicen que el tres de noviembre, la radio una noticia dio (bis)
 y así lo gritaba la gente un parrandero bueno se murió (bis)
 Y San Pedro conmigo fue indiferente
 y llegando a la puerta me rechazó
 me dijo parece usted mala gente
 déjeme consultar esto con Dios
 y me dijo parece usted mala gente
 déjeme consultar esto con Dios.
 Me tenía esperando la respuesta
 me sentía bastante preocupado
 y me dijo aquí Dios no lo acepta
 porque usted ha cometido muchos pecados.

Me mandaron derecho pa' onde el diablo
 y tampoco me quiso abrir la puerta.(bis)

Cuando iba saliendo me dijo un diablito:
 el diablo que se vaya pa' la tierra,
 que todavía usted está jovencito
 y que siga su vida parrandera,
 me dice a Poncho Cotes y a Andrés Becerra

Que aquí lo esperamos ligerito
 que se traiga a escalona y a Emilianito
 pa' que empiecen a paga su condena
 y al negro Amari y a Juanchito
 que pa' ellos están listan sus penas.

Y después del sustazo q me lleve
 por to' lo q estuve pasando
 en el San Juan de Dios desperté
 con ganas 'e bebe y seguí gozando,
 pero yo no sé cómo van a hacer
 esa gente que el diablo está esperando,
 y si no se corrigen van a ver
 el vainazo que les va a echa' ese diablo,
 que ya yo mi problema lo arregle
 porque de la tierra más nunca salgo.

La Ley del embudo

Yo soy el cantante del pueblo
 yo soy quien defiende a la población
 allá donde no llega el gobierno
 allá es donde nace mi triste canción
 yo soy quien les escucho su llanto y con ellos comparto su necesidad
 y mejor le pedimos a los santos
 porque el que está gobernando creo que es por no dejar

La ley del embudo

lo ancho pa' ellos y lo angosto pa' uno
 ley de la ballena
 lo angosto pa' uno y lo ancho pa' ella

la ley del más fuerte
como están armados se hacen los valientes
es la ley del cantante
porque este sistema se volvió estandarte

Los platos que rompe el gobierno
los paga mi pueblo trabajando bajo el sol
no tienen ni solar ni techo
porque su trabajo no tiene valor
se pasan la vida luchando pero este cantante de la población
seguirá con su empeño hasta alcanzarlo
para que a mi pueblo olvidado le llegue la redención
el sistema nos tiene marginados
pero hay que seguir peleando hasta ser el vencedor

Nido de amor

Amor de mi vida no te vayas pa'l colegio
di que estás enferma y quédate un rato conmigo
Mira pa'l cielo que se están formando negros nubarrones
y están cayendo las primeras gotas de un fuerte aguacero
y tú bien sabes que cuando llueve
nunca hay clase en el colegio (bis)

Al besar tus labios veo cerrar tus ojos
yo te noto muy triste ya mañana me voy
pero aquí en el alma yo me llevo
el recuerdo eterno de tus besos
donde deposité todo mi amor
ese amor que heredé de mis abuelos
y que en mi pecho más se engrandeció

Mira mi amor,
por muy alto que vuele y se eleve el águila
siempre regresa a su nido con precisión
por muy lejos que yo me vaya
pronto regreso a tu lado
porque tú eres mi nido de amor.
Amor que vas a perder
cuando ya estemos casados.

Ahora está escampando se han mojado hasta los libros
tiemblos en mis brazos azotada por el frío
quiero fundirme en tu cuerpo de niña y brindarte el calor
tú eres muy joven llena de secretos, no sabes mi amor
Cuando te bese no tengas miedo
eso no se aprende en el colegio (bis)

Ya cesó la lluvia, aparece el sol
brillan los árboles, que tarde bella
mira cómo se crece el arroyito
como corren alegres sus aguas
hacía mucho tiempo no le llovía
así debe crecerse nuestro amor
ser un ejemplo de pureza vida mía.

Mira mi amor,
por muy alto que vuele y se eleve el águila
siempre regresa a su nido con precisión
por muy lejos que yo me vaya
pronto regreso a tu lado
porque tú eres mi nido de amor.

Amor que vas a perder
cuando ya estemos casados

La golondrina

Muchas lágrimas salieron cuando yo le dije así
me duele porque te quiero ay pero ya me voy de aquí
y yo no me puedo quedar sigo vagando por la vida
lo mismo que la golondrina que nadie sabe a dónde va
a dónde va a dónde va

II

Arriba de las estrellas donde está el reino de Dios
allá quisiera estar yo ay para no sufrir por ella
pero como no estoy allá sigo vagando por la vida
lo mismo que la golondrina que nadie sabe a dónde va
a donde va a donde va

III

Caminando por la tierra o por debajo del mar
quizá llegare a encontrar algún lugar donde no hay pena
y si no lo llevo a encontrar sigo vagando por la vida
lo mismo que la golondrina que nadie sabe a dónde va
a donde va a donde va

IV

Yo sé que te hago sufrir como pa' todo hay remedio
me olvidas me voy muy lejos a donde no sepas de mi
ay porque tú dices que yo he sido la cruz de tu vida
ahora me voy pa la guajira y me despido adiós
adiós adiós

Nació mi poesía

Nació mi poesía
Como las madrugadas en mi pueblo
Ardiente, puras, y majestuosas
Mis versos, alegres y libres como el viento
Cual astro fugaz del firmamento
En la noche hermosa.

Porque el folclor de mi Valledupar
Donde el amor nace en mil corazones
Se eternizó en el alma del Cesar
Y en la alegría de mil acordeones.

Ya no hay casitas de bahareque
Se llenó el Valle más de luces
No venden ya arepita e' queque
Merengue, chiricana y dulce.

Pero el folclor perdura
como el arhuaco en la serranía
Como el río Cesar en lozanía
Con sus aguas puras
Que bellas melodías
Que compone el hombre sin premura
Y todos sus amigos murmuran
Que hermosa y grande es la tierra mía.

Morenita mía
Te invito al festival de mi tierra
Y sientas las notas de un acordeón

Y entiendas, que inmensa es el alma del que canta
Y aquél trovador que en serenata revela su amor.

Los niños del pueblo no esperan brisas, Que eleven su frágil cometa al viento
Tan solo esperan el feliz momento
Que parrandear sus padres le permitan.

Ya no hay casitas de bahareque
Se llenó el Valle más de luces
No venden ya arepita e' queque
Merengue, chiricana y dulce.

Amor de mis amores
Tu que eres errante golondrina
Deja de ser alma peregrina, y escucha mis canciones
Ven a la tierra mía, mi tierra gloriosa de acordeones
Región laboriosa con mil dones
Seguro que aquí te quedarías.

Nació mi poesía, en la tierra mía....

Las Cabañuelas

Ya llega enero y estrenando el año
rostros alegres, de esperanzas sueñan.
Y comparé mis sentimientos con las cabañuelas
y dibujé mi corazón como cuarteada tierra.
Que haya tierra mojada, que venga mi adorada,
porque si ella no viene me declaro en huelga;
tanto que la quise que hasta un día juré no volverla a mirar;
pero es tanto el amor

que no aguanté el dolor y tuve que llorar.

Y la voy a esperar,

ay, y la voy a esperar.

Y estas son las cabañuelas

de un hombre enamorado.

"Que sueña que se le olviden sus penas,

que anhela que éste por fin sea su año."

"Cabañuelas de amor,

adiós dolor y que llueva."

II

Pero una tarde de arrebol surgieron

sabias palabras que a cualquiera erizan.

También lloré, aunque me hubiera gustado escuchar

su viva voz, mirar sus ojos, verlos parpadear.

Las cabañuelas pintan,

muchas gracias, cuñada,

con esa confianza me descansa el alma;

tanto que la quiero,

los hombres que adoran saben esperar;

se desbordó el silencio

y se escucha un eco de felicidad;

dice que volverá, dice que volverá.

Torbellinos de quimeras

que a pulso yo he librado.

"Quisiera que mis ojos sólo vieran

sus ojos, pero a veces cómo hago."

"Cabañuelas de amor,

adiós dolor y que llueva"

El Arcoíris

Píntame una golondrina y te diré
 Si eres un buen pintor
 Debe de llevar en el pico una espina
 Y en los ojos un dolor

Porque, dicen que cuando Cristo agonizaba
 Llego del occidente
 Enjambres de errantes golondrinas a limpiarle la cara
 Y a arrancarle con sus picos las espinas
 Clavadas en la frente

Y tu, y tu, y tu,
 Tu eres mi golondrina Dina Luz
 Tu eres mi golondrina Dina Luz
 Tu eres mi golondrina (BIS)

Cuando salga un arcoíris te diré que me lo pintes tu
 Si lo pintara Molina yo diría que es para Dina Luz

Cuentan que los arco iris y que nacen
 En la nevada frente a Valledupar
 Y después de un aguacero y que se esconden
 En la sabana, cerquita e' patilla

Y luego las golondrinas y que salen
 Para que el sol las mire
 Y después desaparecen en el aire,
 Como los arco iris

Y tu, y tu, y tu,

Tu eres mi arco iris Dina Luz
Tu eres mi arco iris Dina Luz
Tu eres mi arco iris (BIS)

Si tu vez un arco iris que es muy bello
Y en el fondo una cruz
Lo pintó Jaime Molina desde el cielo
Y es para Dina Luz

Y si ella ve un arco iris por la tarde
Se que comprenderá
Que es el mismo que ha pintado mi compadre
Yo se lo vengo a entregar

Porqué, porqué, porqué
Porque es mi consentida Dina Luz
Porque es mi consentida Dina Luz
Ella es mi consentida (BIS)

El cóndor herido

Si yo pudiera alzar el vuelo
Alzar el vuelo como hace el cóndor que vuela alto muy alto
Me fuera lejos, pero bien lejos
Adonde nadie nunca supiera del papa de Rafael Santos
Porque una pena tras otra pena están acabando conmigo
Y yo por ser un hombre tan fuerte he podido resistir

Ay y no me quiero morir porque me duelen mis hijos (bis)

Mejor me voy (bis)

Como hace el cóndor herido

¡Ay! mejor me voy, mejor me voy

Como hace el cóndor herido

Para que plata, si no es por eso

Porque trabajo y en cualquier parte yo me la puedo ganar

Es lo que siento aquí en el pecho

Que con dinero jamás y nunca se puede solucionar

Yo me refiero es a la señora que fue conmigo al altar

Que yo la adoro y la quiero tanto y es la mamá de mis hijos

Pero me da mucho pesar que me está quitando el cariño (bis)

Mejor me voy (bis)

Como hace el cóndor herido

¡Ay! mejor me voy, mejor me voy

Como hace el cóndor herido

Tiene razón ella, tiene razón, en ciertas cosas

Porque deberás yo reconozco de que si soy mujeriego

Pero ella sabe y a mí me consta

Que cuando los dos nos conocimos sabía que era parrandero

Entonces ahora después de viejo vive peleando conmigo

Si llego tarde o llegue temprano es la misma cantaleta

¡Ay! voy a arreglar la maleta y voy a coger mi camino

Adiós, adiós (bis)

Ya se va el cóndor herido

Adiós, adiós (bis)

Ya se va el cóndor herido

A una sirena

Cuentan que un barco viajero surcaba las aguas bajo las estrellas
dicen que los marineros cantaban alegres su nueva aventura
y en un rincón un muchacho tocaba guitarra tan desprevenido
sus ojos no decían nada, tan sólo cantaba mirando la luna.

Nada le importaba más na, no tenía fortuna que va (bis)

Pero el mar embravecido rompió el encanto
el barco fue consumido y no quedó nada
pero el muchacho que tocaba la guitarra
sintió que unas manos lo habían salvado
vió a una sirena morena de ojos tan lindos
era la mujer más bella que había mirado
ella decía que lo amaba que era su vida
y que todo ese tiempo lo había esperado.

yo soy ese muchacho aquel sin querer me dejé vencer
de esos ojos color de miel y no puede no puede ser
yo no puedo vivir en el mar tú lo sabes lo sabes bien
y estoy triste pero jamás te olvidaré (bis) II

Vivía contando luceros con la compañera más noble del mundo
ni una mujer de la tierra me había dado tanta esperanza y ternura
pero su vida es distinta y no puedo llevarla conmigo a donde quiera

si es amiga de las aguas, diosa de las brisas, y del mar profundo.
Pero yo algún día volveré y me vengo a vivir aquí (bis)

adiós sirena ¿cómo hago pa amarte tanto?
¿Cómo pudiste ser dueña de mis sentimientos?
Ahora que tengo los ojos llenos de llanto
no puedo ocultarte lo que yo siento
tú le pediste al destino que me llevara
bien derecho a tus manos para quererme
como podías adorarme sin conocerme
y ser de tu vida lo más sagrado

Yo soy ese muchacho aquel sin querer me dejé vencer
de esos ojos color de miel y no puede no puede ser
yo no puedo vivir en el mar, tú lo sabes lo sabes bien
y estoy triste pero jamás te olvidaré (bis)