



## *La canción vallenata como acto discursivo*

JULIO ESCAMILLA MORALES  
EFRAÍN MORALES ESCORCIA

CÍRCULO DE ANÁLISIS DEL DISCURSO-CADIS. UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO

**RESUMEN.** Este artículo gira en torno a la construcción subjetiva de la realidad en el género discursivo denominado “canción vallenata”. Se parte de la descripción de los seres mencionados en tales canciones y de su incidencia en la recreación de algunos imaginarios culturales propios de la Región Caribe colombiana. Varios de esos imaginarios tienen que ver con las relaciones sentimentales de pareja, las cuales son presentadas en las canciones desde la perspectiva exclusivamente masculina de los compositores. También muestran una concepción particular de la felicidad, la amistad, la parranda, las costumbres ancestrales, sus creencias religiosas y los valores culturales y humanos de la región. Esta representación de la realidad que aparece en la canción vallenata no sólo tiene que ver con la recreación de un “mundo social” específico por parte de los compositores, sino también con el deseo o la voluntad de la gente del Caribe colombiano de ser percibida como distinta.

*PALABRAS CLAVE:* canción vallenata, realidad discursiva, imaginarios culturales.

**RESUMO.** Este artigo gira em torno da construção subjetiva da realidade no gênero discursivo chamado canção “vallenata”. Se parte da descrição dos seres mencionados em tais canções e de sua incidência na recreação de alguns imaginários culturais próprios da Costa Caribe colombiana. Muitos de estes imaginários tem que ver com as relações sentimentais de parêlha, as quais são presentes nas canções desde a perspectiva exclusivamente masculina dos compositores. Também mostram uma concepção própria da felicidade, a amizade, o convite, os costumes, as suas opiniões religiosas e os valores culturais e humanos da região. Esta representação da realidade que aparece na canção “vallenata” não somente tem que ver com a recreação de um “mundo social” específico da parte dos compositores, mas também com o desejo ou a vontade da gente desta região colombiana de ser percebida como diferente.

*PALAVRAS CHAVE:* canção “vallenata”, realidade discursiva, imaginário.



**ABSTRACT.** This article focuses on the subjective construction of reality in the discourse genre known as ‘Vallenata song’. It starts with a description of the participants mentioned in these songs and of their role in the re-creation of some cultural conceptualizations from the Colombian Caribbean region. Some of these cultural conceptualizations are related to interpersonal love relationships, which are introduced from a masculine perspective of the Vallenata song composer. These cultural conceptualizations also revolve around particular representations of happiness, friendship, ‘parranda’ (drinking and singing party), ancestral customs, religious beliefs, and cultural and human values from this region. These cultural representations of reality displayed in the ‘Vallenata song’ are related not only to the recreation of the social world of the ‘Vallenata song’ composers but also to the Colombian Caribbean people’s wish that this reality be perceived as different.

**KEY WORDS:** ‘Vallenata song’, reality in the discourse, cultural conceptualizations.

La música vallenata es una de las manifestaciones culturales contemporáneas más importantes en la vida de los colombianos, ya sea por su amplia difusión o por su gran aceptación en los diferentes sectores de la población. Con ese nombre son conocidas tanto las canciones como la música propia de la Costa Caribe colombiana interpretadas con acordeón y otros instrumentos autóctonos, como la caja y la guacharaca<sup>2</sup>, o con otra instrumentación, en razón de las exigencias estéticas, tecnológicas y comerciales de la época.

Como actos de comunicación, las canciones vallenatas dan cuenta de los proyectos discursivos de cada compositor, de las circunstancias de producción de este tipo de canciones y de la relación existente entre estos compositores y el público destinatario de las mismas. Los mencionados proyectos toman forma a través de los modos de organización discursiva que Charaudeau (1992: 635) denomina enunciación, descripción, narración y argumentación.

En lo concerniente a la organización descriptiva de las canciones vallenatas, hay que decir que ella gira en torno a la construcción objetiva o subjetiva de la realidad por parte de los compositores. Este proceso de construcción de la realidad se hace a partir de la descripción de los seres mencionados en cada canción y de su ubicación espacio-temporal, en relación con los imaginarios culturales propios de la Región Caribe colombiana.

La construcción subjetiva de la realidad se apoya casi que exclusivamente en el componente *calificar*, a diferencia de lo que sucede en la construcción objetiva de la realidad, en la que el componente *localizar-situar* desempeña un papel preponderante a través de las referencias

espaciales y temporales. La construcción subjetiva se caracteriza por mantener un vínculo indisoluble con el componente *nombrar* y por conferir a los seres nombrados “un sentido particular” (Charaudeau, 1992: 661-664). Esto quiere decir que la calificación sólo es posible en la medida en que existe un ser previamente nombrado, al que se le atribuyen una o varias cualidades que lo diferencian de otros seres de su grupo o especie.

Desde una perspectiva discursiva, calificar es una actividad que permite a los hablantes dar testimonio de sus *representaciones mentales*, las cuales son definidas por Bourdieu (1982: 135-136) como “actos de percepción y de apreciación, de conocimiento y de reconocimiento, en los que [los hablantes] ponen sus intereses y sus presupuestos”. De acuerdo con este autor, las representaciones mentales son, en realidad, “estrategias interesadas de manipulación simbólica” que permiten a cada sujeto interactuar con otros sujetos que también tienen sus propias representaciones. Es justamente gracias a estas representaciones que pueden verse reflejadas las diferentes tensiones que existen entre las visiones “normativas impuestas por el consenso social y las visiones propias del sujeto” (Charaudeau, 1992: 664). Lo anterior significa que la construcción subjetiva de la realidad que se desprende de la calificación de los seres no está exenta de la influencia de las ideas dominantes en un determinado contexto socio-histórico.

Apoyándonos en el concepto de ideología de van Dijk (1999: 163), podemos afirmar que en las canciones vallenatas esta construcción subjetiva no es independiente del “sistema de creencias sociales compartidas” por los compositores y el público en general, sino que se halla inscrita en él. Tratar la construcción subjetiva de la realidad en estas canciones significa, pues, hablar de los imaginarios culturales predominantes en la Costa Caribe colombiana.

Castoriadis (citado por Beriain, 1990: 203) señala que:

los individuos pertenecen a su sociedad porque participan en su estructura de significaciones sociales —en sus «normas», «valores», «mitos», «ideas», «proyectos», «tradiciones», etc.— y porque (sabiéndolo o no) ellos comparten la voluntad de pertenecer a su sociedad (y no a otra) y procuran preservar su existencia.

De acuerdo con Castoriadis (1997: 133), los imaginarios culturales surgen del “colectivo anónimo” y del “campo socio-histórico”. Ahora bien, lo que la imaginación de los sujetos humanos singulares y el imaginario social crean “debe ser un no-ser, o mejor ficciones e ilusiones”, pero esas ficciones e ilusiones existen y “pueden tener consecuencias «reales» colosales” (Castoriadis, 1997: 138). Para explicar mejor la relación existente entre la imaginación individual y los imaginarios

colectivos, Castoriadis (1997: 184-185) habla de la “fabricación social del individuo”:

A través de esta fabricación social del individuo, la institución somete la imaginación singular del sujeto y sólo lo deja, por regla general, manifestarse en y por el sueño, la fantasmaticación, la transgresión, la enfermedad. En particular, todo sucede como si la institución lograra cortar la comunicación entre la imaginación radical del sujeto y su «pensamiento». Cualquier cosa que él pueda imaginar (a sabiendas o no), el sujeto sólo *pensará* y hará lo que está socialmente obligado a pensar y a hacer.

Profundizando aún más el planteamiento anterior, Castoriadis (1997: 185) señala que “la sociedad (...) fabrica (...) individuos cerrados que piensan como se les ha enseñado a pensar, evalúan de la misma manera, dotan de sentido a lo que la sociedad les enseñó que tiene sentido”. Por esa razón, tales formas de pensar, evaluar y significar son, para ellos, “incuestionables”. Hay que precisar, sin embargo, que “las instituciones y las significaciones imaginarias sociales de cada sociedad son creaciones libres e inmotivadas del colectivo anónimo que les concierne” (Castoriadis, 1997: 193), las cuales posibilitan la creación de “un mundo dotado de sentido”. Según Castoriadis (1997: 198), “las significaciones imaginarias sociales crean un mundo propio para la sociedad considerada; en realidad ellas son ese mundo y forman la psique de los individuos. Crean así una «representación» del mundo, que comprende a la sociedad misma y su lugar en ese mundo”.

Con base en los anteriores planteamientos podemos afirmar que en la canción vallenata subyacen los siguientes imaginarios culturales:

- La felicidad del hombre costeño está ligada a la bondad, sencillez y amabilidad de la mujer.
- El hombre costeño es, por naturaleza, mujeriego y parrandero; la mujer, celosa.
- El hombre costeño es quien manda en la casa y en la relación de pareja.
- La protección divina puede hacer más llevaderos los conflictos sentimentales.
- Los valores culturales y humanos de la Costa Caribe colombiana representan el más grande orgullo para los costeños.
- La evocación de las costumbres ancestrales las preserva del olvido y ayuda a asimilar los cambios de la vida contemporánea.
- La amistad es un sentimiento sincero e incondicional que ni siquiera la muerte puede acabar.
- El hombre costeño no se deja vencer por las penas.

Los cuatro primeros imaginarios tienen como eje central las relaciones sentimentales de pareja. Tales relaciones son presentadas desde una

perspectiva exclusivamente masculina, pues como ya lo hemos señalado en otro texto nuestro, la canción vallenata “muestra la visión machista del hombre costeño; sobre todo su protagonismo, ya que es él quien hace las cosas y quien las narra” (Escamilla et al., 1993: 49). Más aún, a pesar de que la mujer es tema de referencia en la canción vallenata, nunca habla directamente, salvo el caso de *Mercedes* y algunas otras canciones basadas casi siempre en una estructura dialógica<sup>3</sup>. Sobre este mismo particular, refiriéndose a los resultados de su investigación sobre la canción de amor en diferentes géneros musicales (bolero, balada, salsa, merengue, vallenato, etcétera), Florence Thomas (1994: 112) ha expresado que “en la mayor parte de las canciones analizadas, el sujeto amoroso es hombre, lo cual nos ubica en un universo eminentemente masculino del amor; es el amor sentido, expresado, sufrido y gozado por los hombres”.

Un caso muy particular dentro de la música vallenata es el de las composiciones *Sombra perdida* y *Tierra blanda*, de la autoría de Rita Fernández Padilla, las cuales presentan una perspectiva enunciativa neutra. Esto quiere decir que la enunciación en ellas no es asumida de manera formal por un ser definido sexualmente ni como mujer ni como hombre. ¿Acaso la compositora ha cedido ante el predominio masculino en este género musical y ha evitado enunciar explícitamente como mujer por temor a perder audiencia para sus propias canciones? Sea esto cierto o no, no puede desconocerse el hecho de que la gran mayoría de las canciones son cantadas por hombres y que, por lo tanto, sería muy difícil que los cantantes asumiesen un discurso en el que apareciese hablando una mujer.

A continuación nos centraremos en cada uno de los imaginarios subyacentes en la canción vallenata.

### *1. La felicidad del hombre costeño está ligada a la bondad, sencillez y amabilidad de la mujer*

Según este imaginario, en la canción vallenata la felicidad del hombre costeño aparece atada a “la rectitud” del comportamiento de la mujer. Esta rectitud debe ser entendida como una sumatoria de innumerables virtudes, entre las cuales se hallan la humildad, la sinceridad, el respeto a las tradiciones, la nobleza y, por supuesto, el amor hacia el hombre con quien la mujer comparte su vida. Se trata de una creencia que también se manifiesta en otros géneros musicales. En tal sentido, lo expresado por Castillo Zapata (1992: 90-91) sobre el bolero es igualmente aplicable a la canción vallenata:

El enamorado no adquiere su identidad si no encuentra la parte faltante que consolidaría la anhelada integridad de su alma. El no es nada, él no es nadie hasta que no se topa con ese ser (...) que se presenta como modelo perfecto de comportamiento, modelo de sentimiento, frente al cual y bajo cuya sombra constante su yo se moldea, en el delicioso ajetreo del mimetismo amoroso.

No obstante, en la canción vallenata “la rectitud” del comportamiento femenino adquiere un matiz particular, puesto que la apología que se hace de la mujer implica, incuestionablemente, fidelidad de su parte. Por esta razón, en este tipo de canciones las alusiones explícitas a la infidelidad y a la misma fidelidad son escasas. En otras palabras, si para los compositores de canciones vallenatas, la mujer se ajusta al modelo que subyace en este imaginario, no se justifica recurrir a la infidelidad como tema. Por la misma razón, tampoco resulta pertinente hablar de fidelidad. En consecuencia, en la canción vallenata, la mujer que hace o puede hacer feliz al hombre amado está exenta de cualquier sospecha de infidelidad, pues ella es sinónimo de rectitud moral y de buenas maneras, tal como se aprecia en los siguientes versos de la canción *Embriagado de amor*, de Edilberto Daza:

La mayor complacencia de un hombre  
 es unir su vida a una mujer  
 que se sepa a conciencia que es noble  
 por su forma de actuar, sus detalles.  
 Tú reúnes estas cualidades  
 que engrandecen tu forma de ser.  
 Para mí, el honor es lo que vale;  
 y es lo que a ti te sobra, mujer.

O en estos otros versos de la canción *Tu dueño*, del compositor Rosendo Romero:

Es muy bonito sentirse querido.  
 Es complaciente ser afortunado;  
 sentirse uno el rey de los amigos  
 que saben bien que uno está enamorado  
 de la mujer que el cielo le dio  
 el corazón más humano.

Otras canciones en las que se manifiesta claramente la manera cómo el hombre costeño ata su felicidad a la rectitud moral de la mujer son: *Amparito* (Lorenzo Morales), *Bonita* (Diomedes Díaz), *Busco una compañera* (Gustavo Gutiérrez), *Cero treinta y nueve* (Alejo Durán), *Compañera* (Daniel Celedón), *Delirio* (Calixto Ochoa), *El pataleo* (“Poncho” Cotes Jr.), *Flamenco* (Andrés Landero), *La distancia* (Pedro García), *La gustadera* (“Beto” Murgas), *La molinera* (Rafael Escalona), *Linda morenita* (Roberto Calderón), *Lucero espiritual* (Juancho Polo “Valencia”), *Mercede-*

*des* (Adolfo Pacheco), *Nido de amor* (Octavio Daza), *Siempre contigo* (Máximo Movil), *Un llamado* (Edilberto Daza) y *Zunilda* (Luis Enrique Martínez).

## 2. *El hombre costeño es, por naturaleza, parrandero y mujeriego; la mujer, celosa*

Este imaginario articula algunas ideas muy arraigadas en el Caribe colombiano acerca del hombre y la mujer de esta región. Del hombre se dice que es *parrandero* y *mujeriego*; de la mujer, que es *celosa*. El “ser parrandero” constituye la representación popular más generalizada acerca del espíritu festivo del hombre costeño. Este siempre es visto como un amante de las fiestas, el trago y las mujeres. Tal caracterización se asocia de manera indisoluble a la imagen que el público tiene de los compositores de canciones vallenatas, ya que se considera una especie de rasgo distintivo.

Lo anterior quiere decir que en la canción vallenata, el “ser parrandero” y el “ser mujeriego” son dos actitudes que no pueden concebirse de manera aislada. Esto es lo que el compositor Alfonso Cotes reconoce explícitamente en la canción *La parranda y la mujer*: «*la parranda y la mujé / son dos cosas que yo quiero*». Romualdo Brito, por su parte, retoma la misma idea con mucha más contundencia en la canción *Parranda, ron y mujé*:

El ser parrandero  
y el ser mujeriego,  
creo que no es pecado  
ni lo evito nunca.  
Por eso no paro bola'  
a los cuentos callejeros,  
porque yo vivo sabroso  
haciendo lo que me gusta.  
(...)  
Así es como vivo yo,  
así es como viviré.  
Mis consignas siempre son  
“parranda, ron y mujé”.

De acuerdo con Consuelo Posada (1986: 28), “la parranda” es una “institución” propia de “las zonas de asiento de la música vallenata”, en la cual los compositores suelen dar a conocer sus canciones, poniéndolas a consideración del público y de otros compositores que en ella participan. Sobre este particular, uno de los testimonios recogidos por la precitada autora (Posada, 1986: 29) señala que “la parranda es fundamentalmente [una reunión] de hombres solos”, alrededor de la cual actúan, casi que

obligadamente, “la señora de la casa o las hijas que ayudan a cocinar”. A más de lo anterior, en este tipo de reuniones se consume licor, se cuentan anécdotas, se hacen bromas, se ironiza, pero jamás se baila, pues según la creencia arraigada en esa región, el vallenato es una música para ser escuchada. Esta realidad cultural que acabamos de caracterizar, contrasta con la frecuentemente difundida idea de que “el ser parrandero” y “el ser mujeriego” constituyen una unidad indisoluble, tal como se desprende del imaginario que estamos tratando.

Con respecto al segundo elemento de este imaginario, es decir, los celos femeninos, hay que precisar que su atribución exclusiva a las mujeres, obedece incuestionablemente a la ya mencionada mirada masculina que impera en las canciones vallenatas. Esto significa que los compositores de este tipo de canciones tienen dificultades para admitir que el hombre costeño también puede ser víctima de los celos. Un caso excepcional lo constituye el compositor Edilberto Daza, quien en su canción *Malentendido* nos presenta a un enunciante que reconoce haber actuado mal por culpa de este sentimiento:

Hoy que todo ya está consumado;  
que no queda nada de lo nuestro,  
yo quiero evocar aquel pasado  
porque en él viví mis alegrías.  
Todo se acabó por culpa mía,  
y es lo que me causa sentimiento.  
Desde muy niña fuiste mi novia  
y en ti yo confiaba plenamente  
Pero sentí celos de repente,  
al mirarte a su lado sentada;  
y sin meditar, lleno de rabia,  
procedí contigo injustamente.

Volviendo a lo antes expresado acerca de la visión masculina predominante en el tratamiento de los celos femeninos, debemos señalar que los compositores de canciones vallenatas se presentan, casi siempre, como víctimas de los celos de su compañera o enamorada, ser al cual cada uno de ellos le concede un papel esencial en su vida. Este ser, como ya fue señalado en el primer imaginario, corresponde a la mujer ideal, que no es otra que aquella que colma plenamente al compositor. Por esta razón, él se ve precisado a explicarle sus relaciones amorosas informales y pasajeras, para lo cual sólo pide –con cierto descaro y cinismo– comprensión y aceptación, pues, a su casa, siempre vuelve “completico”, tal como lo muestran los siguientes versos de *La celosa*, canción de Sergio Moya Molina:

Si me encuentro alguna amiga  
que me brinda su cariño,



yo le digo que la quiero,  
pero no es con toda el alma,  
y solamente yo le presto  
el corazón por un ratico.  
Todo eso son amores pasajeros,  
y a mi casa vuelvo siempre completo.  
Negra, no me celes tanto;  
déjame gozár la vida (...).  
Cuando salgo de parranda,  
muchas veces me distraigo  
con algunas amiguitas.  
Pero yo nunca te olvido,  
porque nuestros corazones  
ya no pueden separarse.  
Lo que pasa es que yo quiero que descanses,  
pa' tenéte siempre bien conservadita.

En consonancia con los anteriores planteamientos, no sería exagerado afirmar que para el ego de los compositores de canciones vallenatas, resulta gratificante ser objeto de los celos de una mujer, hasta el punto de haberlos convertido en uno de sus temas recurrentes. Ello no obsta para que en algunas canciones, como *Celos con rabia* y *¿Qué más te doy?*, de Diomedes Díaz y Camilo Namén, respectivamente, se recrimine a la mujer por asumir actitudes de desconfianza frente a su compañero o enamorado, tal como se aprecia en los siguientes versos:

Yo tengo una negra,  
pero es muy celosa.  
Y así es como son las cosas.  
¡Vaya una mujer pendeja!  
(...)  
La mujer con rabia  
es muy peligrosa;  
es capaz de cualquier cosa;  
a ella no le importa nada.  
Y muchas veces la embarra  
por no saber comprender  
que para saber querer  
hay que tener mucha calma.  
(*Celos con rabia*)

Qué más me pides? ¿Qué más te doy,  
si ya todo te lo entregué?  
El cariño que yo antes te juré  
está igualito como el de hoy.  
¿Y tú por qué dudas de mi amor,  
si yo te quiero de buena fe?  
(...)  
¿Para qué dudas de mi querer  
que está lleno de sinceridá?

Y si sigues con esa terquedad,  
al fin te vas a quedar sin él.  
(¿Qué más te doy?)

Este imaginario sobre el carácter parrandero y mujeriego del hombre y sobre los celos de la mujer, es evidente también en las siguientes canciones: *Campesino parrandero* (Hernando Marín), *La despedida* (Rafael Escalona), *La excusa* (Diomedes Díaz), *La Negra* (Alberto “Beto” Murgas”) y *Los gavilanes* (Calixto Ochoa).

### 3. *El hombre costeño es quien manda en la casa y en la relación de pareja*

Este imaginario gira en torno a la idea de que el hombre de esta región no es “ningún pendejo” ni se deja dominar por las mujeres, es decir, “tiene bien puestos los pantalones”. En este caso, al igual que en el imaginario anterior, es evidente el predominio de la mirada masculina. Por ello, el hombre que aparece enunciando en las canciones vallenatas es quien impone las condiciones que la mujer como pareja debe o deberá seguir, tal como lo expresa Sergio Moya Molina en su canción *La competencia*:

La mujer que yo elija pa’ ser mi amada  
tiene que someterse a mis condiciones.  
Y si acaso me viene con discusiones,  
yo tengo el secreto pa’ dominarla:  
si llego de mañanita  
y la encuentro de mal genio,  
le digo: “me voy de nuevo”,  
y así la pongo mansita.

De acuerdo con lo que antes hemos señalado, los compositores de canciones vallenatas ponen en escena a un enunciante que maneja prácticamente todos los hilos de las relaciones de pareja. Este hombre, en efecto, no sólo es el iniciador de la relación amorosa, sino el que determina, además, la manera cómo ésta debe desarrollarse y cómo debe concluir. Es más, cuando se presenta un conflicto sentimental, es él quien propone la solución y, en el caso extremo de una ruptura, quien decide la conveniencia o inconveniencia de una posible reconciliación. Así, por ejemplo, refiriéndose a las críticas que su compañera le hace porque él se va a trabajar los días de fiesta y la deja sola, el enunciante de *La querrela*, canción de Emiro Zuleta, mostrando su autoridad, dice inicialmente: «mejor es que no me friegue, que yo he esta’o cerquita de ella». Más adelante, en un tono más condescendiente, plantea su manera de solucionar el conflicto:

Y yo tengo que decirle, para poderla calmar (...)  
“Son muchas cosas las que quiero para ti,  
y pasar contigo minuto a minuto;  
pero es que mi trabajo no deja darme ese gusto.  
Bonito es que uno pudiera e'migajá su oficina,  
metérsela en un bolsillo y tirarla en cualquier esquina”.

Por otra parte, en algunas situaciones en las que la relación se ha deteriorado, a pesar de que la mujer corresponde al modelo ideal descrito en el primer imaginario, el enunciante emprende, sin titubeo alguno, el camino de la reconciliación, tal como ocurre en la canción *A mano dura*, del compositor Héctor Zuleta:

No tenemos pa'que pelear; la solución se busca.  
Tratemos de arreglá a las buenas pa'quedarnos juntos,  
si es cierto lo que siempre has dicho de que yo te gusto;  
y a mí hasta me sobra decir que tú también me gustas.  
No le pares bola a la gente, que eso es lo de menos.  
Los dos somos quienes podemos arreglá este caso.  
Si te quieres casar, yo mañana mismo me caso;  
y es una buena solución que en las manos tenemos.

Lo mismo sucede en *Un llamado*, canción del compositor Edilberto Daza, en la que el afligido enunciante clama por la presencia de su amada en los siguientes términos:

Mi canto lastimero es pa' hacerte un llamado,  
porque estoy cansado de vivir tan solo;  
y yo estoy convencido que con tu presencia  
de mí la tristeza se aleja enseguida.  
Yo quiero que ilumines con tus ojos  
el oscuro sendero de mi vida.  
(...)  
El día que tú te fuiste, aunque quedé muy triste,  
no fue tan hiriente mi melancolía;  
pero al pasar del tiempo comenzó el tormento  
que, poquito a poco, me ha hecho tanto daño.  
Es esta la razón de mi llamado;  
en mí ya no es posible la alegría.

Ahora bien, cuando la reconciliación es considerada inconveniente, el enunciante puede optar por la búsqueda de una nueva compañera, como sucede en *La casa*, canción de Carlos Huertas, en la que el protagonista expresa: «... *tengo que conseguirme una muchacha / que olvide lo sucedido y me pueda amar*». O por descartar cualquier posibilidad de que la relación continúe, como en la canción *Amalia Vergara*, de Abel Antonio Villa, en la que un hombre le manifiesta categóricamente a su ex amante lo siguiente:

Amalia Vergara,  
mujer tan ingrata;  
tanto como te lloraba,  
pero ya no me haces falta.

Otras canciones que ilustran este imaginario sobre el rol dominante ejercido por el hombre en la casa y en la relación de pareja son: *Ahora es distinto* y *El amor es más grande que yo* (Iván Ovalle), *El dueño tuyo* (Sergio Moya), *Lluvia de verano* (Hernando Marín), *¿Qué más te doy?* (Camilo Namén) y *Simulación* (Rafael Manjarrés).

Antítesis de este imaginario lo constituyen las canciones *Por jugar al amor*, de Marciano Martínez, y *Siempre contigo*, de Máximo Movil. En *Por jugar al amor* aparece un enunciante arrepentido que considera que la causa de su actual soledad es el mal trato que ha dado a las mujeres, como se aprecia en los siguientes versos:

Porque hasta ayer me puse a analizar mi vida  
y comprobé que en mi loco afán por vivirla,  
sembré a mi paso la desolación;  
porque uno joven casi siempre se imagina  
que puede hacer y deshacer, pero se olvida  
que las mujeres también tienen corazón.  
(...)  
Y yo, de tanto jugar al amor,  
sin un amor he quedado en la vida.

En *Siempre contigo*, el compositor nos presenta a un hombre angustiado y derrotado que ha sido abandonado por su mujer, debido a las calumnias de una vecina. Valga aclarar que la mujer cuya presencia es requerida corresponde aquí, una vez más, al modelo femenino definido en el primer imaginario. Los versos que dan cuenta de lo anterior son los siguientes:

No me porté mal con ella. No, señor.  
Con lo sincera que es, merece todo.  
Fue que la amiga de enfrente, a su acomodo,  
le dijo cosas injustas, sin razón.  
Y ella, sin esperar mi explicación, se fue.  
Y es por eso que estoy viviendo solo.  
Pero la voy a buscar;  
la tengo que encontrar en cualquier parte.  
“Negra, ¿por qué me olvidaste,  
siendo tú mi pie de altar?  
¿Cómo haré para aguantar  
el dolor que me dejaste?”

#### 4. *La protección divina puede hacer más llevaderos los conflictos sentimentales*

Este imaginario guarda estrecha relación con las creencias religiosas católicas predominantes en la Región Caribe colombiana. De acuerdo con esto, los compositores de canciones vallenatas admiten la existencia de Dios y de otras entidades sagradas, y recurren a ellos para la solución de los conflictos sentimentales que los agobian. Así, pues, cuando la relación sentimental se ha deteriorado o no sigue el rumbo deseado, el compositor no duda en poner en escena a un enunciante que solicita la ayuda divina para superar los escollos presentados, como ocurre en *Amor en silencio*, de Edilberto Daza. Esta canción da cuenta de la “angustiosa situación” en que se encuentra sumido un hombre por haberse enamorado de una mujer casada, ya que es consciente de que este amor contraría el principio religioso de no desear a la mujer del prójimo. Los siguientes versos son la muestra evidente de la solicitud de ayuda divina hecha por el enunciante en procura de un alivio para su pena de amor:

Comprometedora situación  
la que me toca vivir solo.  
Yo quisiera darle el corazón  
y gritarle al mundo que la adoro.  
Que no me niegue su protección,  
le pido a mi padre San Antonio.  
(...)  
Es por eso que le pido al mismo cielo  
*que le haga comprender mi realidad,*  
porque aunque profundamente estoy sufriendo,  
no soy capaz de decirle que la quiero;  
y esto duplica mi pena más y más.

En *A mano dura*, el compositor Héctor Zuleta ilustra este mismo imaginario a través de un enunciante que, con el fin de superar el deterioro que ha sufrido su relación sentimental con una mujer, vislumbra la posibilidad de solicitar la mediación divina. En efecto, después de formular varios interrogantes a su amada acerca de su cambio de comportamiento («¿Adónde está, mujer bonita, lo que tú me dabas?!¿Por qué te has puesto caprichosa?!Yo te veo rebelde.¿Por qué no me has vuelto a llamar para decir que vuelves? ¿Por qué no has vuelto últimamente a pasar mi casa?»), el enunciante plantea diferentes alternativas de solución, entre ellas la mediación divina:

Si quieres hablo ya con tu mamá.  
Si quieres, con tu papá.

Con cualquiera de los dos.  
Si quieres hasta el cielo subo yo,  
pa'vé que me dice Dios,  
que no se me va a negá.

Otras dos canciones de nuestro corpus en las que aparece esta idea de la protección divina como ayuda necesaria y tranquilizante en situaciones de conflictos amorosos, son: *Embriagado de amor* (Edilberto Daza) y *La casa* (Carlos Huertas).

### *5. Los valores culturales y humanos de la Costa Caribe colombiana representan el más grande orgullo para los costeños*

A la luz de este imaginario, el hombre costeño se muestra satisfecho de su origen geográfico y se vanagloria de la riqueza cultural de su región. Pero a diferencia de lo que sucede en otras latitudes, la “fascinación por los productos” culturales de que habla García Canclini (1990: 196-197) no lo lleva a descuidar o dejar de lado a los “agentes sociales que los engendran”. Así, por ejemplo, los compositores de canciones vallenatas son tan importantes como los “bienes culturales” que ellos producen, es decir, sus canciones. Lo mismo puede decirse de los artesanos que producen hamacas y otras artesanías en San Jacinto; de las mujeres de La Paz que elaboran almojábanas; del “indio que está en la Sierra y cura con vegetales”, etc. No resulta extraño, entonces, que Fernando Dangond Castro pondere de manera abierta y elocuente la grandeza del folclor del Valle en su canción *Grandes compositores*, utilizando para ello los siguientes versos:

Señores, vengo a contarles,  
por si no se han dado cuenta,  
que el bello folclor del Valle  
ya cogió grandeza  
con grandes compositores  
como Emiliano Zuleta,  
también como Poncho Cotes  
y como Mando Zabaleta.  
Los acordeones entonan  
cosas de melancolía;  
las canciones de Escalona  
y de Leandro Díaz (...).  
Tenemos grandes valores:  
Carlos Huertas, Toño Salas,  
la puya de Juan Muñoz  
y cantos de Edilberto Daza.

Está Santander Durán,  
Sergio Moya y Luis Enrique,  
un gallo para pelear  
y para sostener un pique.  
Y canta Poncho Zuleta  
y también Diomedes Díaz.  
También canta Jorge Oñate  
y Pedro García (...).

De los versos anteriores se desprende, pues, que el folclor musical del Valle de Upar es grande porque hay grandes compositores que han legado hermosas canciones y cantantes que las han popularizado, y no solamente por éstas. Un planteamiento similar es inocultable en la canción *Tierra de cantores*, en la cual Carlos Huertas exalta la grandeza folclórica de otra región del Caribe colombiano:

Hoy se nota en la floresta  
un ambiente de alegría,  
y el rumor del Ranchería  
es más dulce y sabe a fiesta.  
¡Claro! Si es que están Fonseca,  
el pueblo y San Agustín  
conmemorando el festín  
de esta tierra de cantores,  
en donde los acordeones  
saben llorar y reír.  
Hoy se encuentran los retoños  
de viejos compositores.  
Surgirán composiciones  
como frutos en otoño (...).  
Y lo noble de este canto,  
que es propio de Carlos Huerta,  
deja una nota en la fiesta  
de sentimiento leal  
porque viva el festival  
que es orgullo de Fonseca.

Otro ejemplo que resalta la forma equilibrada en que se valoran los productos culturales y los agentes sociales que los engendran, lo constituye *La hamaca grande*, canción en la que Adolfo Pacheco pondera la riqueza cultural de San Jacinto, tierra de la hamaca, lo mismo que la música de acordeón, la cumbia sanjacintera, los sones y las gaitas, quedando claro que ellos por sí mismos no constituyen el motivo central de la ponderación. Éste no es otro que el deseo de reivindicar los valores humanos que hacen posible o perpetúan esa riqueza cultural. En este caso, Andrés Landero, «Toño» Fernández y el indio faroto. Los siguientes versos ilustran muy bien lo que acabamos de señalar:

Compadre Ramón,  
 le hago la visita pa' que me acepte la invitación:  
 quiero con afecto llevar al Valle en cofre de plata  
 una bella serenata con música de acordeón,  
 con notas y con folclor de la tierra de la hamaca.  
 Acompáñeme.  
 Un collar de cumbia sanjacintera llevo en mi canto,  
 con Andrés Landero y un viejo son de Antonio Fernández.  
 Y llevo una hamaca grande, más grande que el Cerro'e Maco (...).  
 Y conseguiré a un indio faroto y su vieja gaita que sólo cuenta  
 historias sagradas que antepasados recuerdos esconden (...).

*El indio Manuel María* (Emiliano Zuleta Baquero), *El playonero* (Rafael Escalona), *Muero con mi arte* ("Poncho" Zuleta) y *Soy el pescador* (Santander Durán), son otras de las canciones en las que se puede observar este imaginario que da cuenta del orgullo que sienten por su cultura las gentes del Caribe colombiano.

Basándonos en los planteamientos del antropólogo Conrad Kottak (1994: 40), cuando hablamos de cultura nos referimos "a las experiencias, creencias, patrones aprendidos de comportamiento y valores compartidos por ciudadanos del mismo país" y, por supuesto, a la "variación subcultural regional", ya que "las culturas también pueden tener un tamaño menor al nacional", dando origen así a la diversidad cultural existente en todas las naciones. En el caso concreto de Colombia, es evidente que lo que aquí hemos denominado la cultura de las gentes del Caribe colombiano constituye una variación subcultural regional que ha ido proyectándose a nivel nacional, gracias a la difusión masiva (radio, televisión, cine y prensa) de manifestaciones culturales como la música vallenata, entre otras.

Ahora bien, la ponderación de los valores culturales que se hace en las canciones vallenatas, no siempre es vista con buenos ojos. Más aún, muchas veces se considera que ella es muestra de jactancia y prepotencia. No obstante, desde un punto de vista estrictamente antropológico, esta ponderación no es más que una manifestación de etnocentrismo. Según Kottak (1994: 40-43), "el etnocentrismo es un universal cultural [que consiste en] ver la propia cultura como la mejor y a juzgar el comportamiento y las creencias de personas de otras culturas con los patrones de la propia". Esto es, pues, una actitud apenas normal entre los miembros de cada una de las distintas culturas humanas, y mientras no se constituya en factor de discriminación cultural o de opresión, no debe generar preocupación alguna.



## 6. *La evocación de las costumbres ancestrales las preserva del olvido y ayuda a asimilar los cambios de la vida contemporánea*

Este imaginario recrea la tradicional oposición entre el mundo rural y el urbano. Tal oposición lleva a los compositores de canciones vallenatas – vinculados de alguna manera al campo o la provincia- a inclinarse a favor de lo rural, tal vez porque lo consideran exento de los “males” y afanes de la vida citadina. Pero no hay que desconocer que la mayoría de estos compositores han sido marcados –consciente o inconscientemente- por una concepción de los hechos folclóricos según la cual “lo específico de la cultura popular reside en su fidelidad al pasado rural” (García Canclini, 1990: 196). Por estas razones, se constituyen en guardianes celosos de las costumbres y tradiciones ancestrales que aún perviven en su memoria y se sienten con la obligación de resguardarlas de un supuesto olvido colectivo. Consecuentes con esto, compositores de diferentes épocas -insatisfechos con lo que consideran como una pérdida de las costumbres provincianas y los valores culturales- exaltan la sencillez de la vida en el campo con el deseo y la esperanza de poder recuperarlos. En la práctica, esto no es más que una estrategia de sublimación frente a una realidad que se muestra cada vez más dura para los provincianos.

A este respecto vale la pena citar aquí las palabras de Dagoberto López acerca de *Costumbres perdidas*, canción que compuso en Santa Marta, ciudad en la que vivía y trabajaba. Según él, cuando iba de vacaciones a La Paz, su pueblo natal, “veía que las cosas, a diferencia de lo que dice Octavio Daza en *Mi novia y mi pueblo*, sí habían cambiado, ya que aquí no ordeñan la vaca en el corral, como antes, que venían los pelaos a traer la vaca de tarde. Ya eso se acabó. El ahijado no respeta al padrino. Los compadres no se estiman o no se quieren”. El texto completo de dicha canción es el siguiente:

Las costumbres de mi pueblo se han perdido:  
ya no braman los terneros en los corrales;  
no se quieren como antes los compadres,  
ni respetan los ahijados a los padrinos;  
ya no se sabe cuál es el padre o el hijo.  
Se acabaron esas noches de vigilia;  
ya no salen aparatos en los caminos;  
ya no existen los amores escondidos,  
ni se roban los besitos en las esquinas.  
Mejor yo sigo con mis costumbres perdidas.  
Ya no brillan como antes los luceros;

ya no aúllan los perros en la madrugada;  
 no se bañan los niños en los aguaceros,  
 ni le cantan bonito a la enamorada.  
 Mejor me quedo con mis costumbres pasadas.  
 Se acabaron esas bellas alboradas.  
 Ya no existen las noches de luna llena.  
 Las campanas de mi pueblo ya no suenan  
 anunciando que llegó la madrugada.  
 Ya ni siquiera pelean los hombres  
 de mi pueblo a las trompadas.

El aspecto más añorado por Dagoberto López es, quizá, lo que el antropólogo Robert Redfield (citado por Kottak, 1994: 418) llama “el cara a cara” de las relaciones en las comunidades rurales, por oposición a “la impersonalidad [que] caracteriza muchos aspectos de la vida” urbana. Esta misma añoranza se halla presente en la canción *El viejo Migue*, de Adolfo Pacheco, en la cual el compositor se muestra preocupado porque su padre se va para Barranquilla, ciudad donde seguramente no encontrará amigos como los que deja en su pueblo: “Luis Felipe Rojas, Yola, Peyo, (...) Paco Lara”.

Ahora, a propósito de *Mi novia y mi pueblo*, canción del compositor Octavio Daza a la cual hizo referencia Dagoberto López, hay que decir que ella da cuenta del estado de satisfacción que experimenta un hombre enamorado al comprobar que, a su regreso, tanto su pueblo como el amor de su novia, permanecen iguales a como los dejó.

(...) noté que nada había cambiado en mi pueblo;  
 todas las cosas que yo había dejado seguían:  
 el mismo cerro lleno de tristeza,  
 las mismas calles llenas de recuerdos,  
 la misma torre vieja de la iglesia  
 dándole bienvenida al forastero.  
 Como es natural, yo me pregunté  
 si el amor de mi novia,  
 como mi pueblo, no había cambiado (...).  
 Con mucha alegría,  
 entonces, comprendí  
 que el amor de mi novia,  
 como mi pueblo, no había cambiado.

Lo planteado en esta canción va mucho más allá de lo que en ella puede percibirse a simple vista. De hecho, el júbilo manifestado por el enunciante no es más que una forma de expresar que la vida rural con la “pureza” de sus costumbres y su aparente inmovilidad, brinda a las gentes de la provincia la posibilidad de recobrar todo aquello que se ha perdido en las ciudades. Pero no se puede dejar de lado que, tal como lo afirma Kottak (1994: 418), “la difusión cultural se produce a medida que la

gente, los productos y los mensajes pasan de un contexto a otro. Los emigrantes traen prácticas y creencias rurales a la ciudad y se llevan patrones urbanos de vuelta a casa”. Por lo tanto, el hecho de ver las costumbres de la provincia como algo que se mantiene ajeno a la “contaminación” citadina, es sólo un anhelo subyacente en este imaginario que estamos tratando. En otras palabras, se trata de un mecanismo de defensa o sublimación utilizado para hacer frente a los cambios de la vida contemporánea, la cual es vista como el resultado incontestable de una sociedad industrial, urbana y despersonalizada.

En *El viejo Migue*, canción a la cual ya nos hemos referido, Adolfo Pacheco plantea también la idea de que la vida en las ciudades está llena de “males” y complicaciones, mientras que la vida rural, por el contrario, se caracteriza por su sencillez y tranquilidad, tal como se aprecia en los siguientes versos:

Buscando consuelo, buscando paz y tranquilidad,  
 el viejo Miguel del pueblo se fue muy decepcionado.  
 Yo me desespero y me da dolor, porque la ciudad  
*tiene otro destino y tiene su mal para el provinciano (...).*  
 A mi pueblo yo no lo llevo a cambiar ni por un imperio;  
*yo vivo mejor llevando siempre vida sencilla.*

Ahora bien, a pesar de todo lo anterior y basándonos en criterios antropológicos, podemos decir que “lo popular no [siempre] es vivido por los sujetos populares como complacencia melancólica con las tradiciones” (García Canclini, 1990: 205). Prueba de ello lo constituye la actitud asumida por Camilo Namén frente a sus recuerdos de infancia en la canción *Recordando mi niñez*. En ella evoca con nostalgia «*los tiempos aquellos en que volaba papagayo*», «*los tiempos de la bola de cristal, las noches bonitas cuando jugaba cacho*» y, por supuesto, «a [sus] amigos que fueron [sus] compañeros». No obstante, termina admitiendo que es imposible quedarse anclado o aferrado a los recuerdos y se resigna ante el paso inexorable del tiempo, tal como se comprueba en los siguientes versos:

¿Pa' qué recordar aquella vida de muchacho?  
 ¿Pa' qué recordarla si aquel tiempo pasó?  
 De recuerdo grande me queda un retrato  
 que la vieja Concha pequeño me tomó.

La evocación de las costumbres ancestrales, como aquí ha sido descrita, aparece también en canciones como *Compañera* (Daniel Celedón) y *La nostalgia de Poncho*<sup>4</sup> (Rafael Escalona).

No podemos concluir la explicación de este imaginario sin dejar de relacionarlo con una característica que ha marcado los estudios folclóri-

cos tradicionales a nivel mundial. Nos referimos a lo que García Canclini (1990: 199) califica como “un intento melancólico por sustraer lo popular a la reorganización masiva, fijarlo en las formas artesanales de producción y comunicación, custodiarlo como reserva imaginaria de discursos políticos nacionalistas” y aun regionalistas. Tales presupuestos constituyen la base de la “conservación, rescate y estudio de las tradiciones” populares y folclóricas e inspiran la labor proteccionista de museos, escuelas, festivales, concursos y hasta legislaciones. No resulta extraño, entonces, que en nuestro medio, los festivales y concursos de música vallenata o de acordeón estimulen –explícita o implícitamente- la producción de canciones que se fundamentan en la evocación de las costumbres ancestrales y en la exaltación de los valores culturales y humanos como un intento de “preservar” y “rescatar” la identidad cultural de la Costa Caribe colombiana. Sin demeritar la labor realizada por estas instituciones, no puede desconocerse que, como el mismo García Canclini (1990: 234) lo dice, “la cultura tradicional se halla expuesta a una interacción creciente con la información, la comunicación y los entretenimientos producidos industrial y masivamente”.

### *7. La amistad es un sentimiento sincero e incondicional que ni siquiera la muerte puede acabar*

Este imaginario pone de relieve el hecho -prácticamente incuestionable en el Caribe colombiano- de que la existencia de los seres humanos carece de sentido sin la presencia y compañía de los amigos. Para el hombre costeño, en efecto, la amistad viene a ser la máxima expresión de la solidaridad, el desinterés y el desprendimiento frente a los demás, como puede apreciarse en estos versos de la canción *Soy amigo*, de Marciano Martínez:

Yo soy el hombre que aprecia a sus amigos.  
Yo soy el hombre que quiere a sus hermanos.  
Yo soy el hombre que estima a sus vecinos  
y ayuda al que de mí está necesitado.  
Yo soy amigo de mi peor enemigo.  
No sé lo que es el rencor ni la maldad.  
Soy el fruto del amor, y mi alma está  
para todo el mundo llena de cariño.

En consonancia con lo anterior, los compositores de canciones vallenatas suelen presentar la amistad como una relación casi sagrada que se cultiva en vida y se venera aun después de la muerte. En *La promesa*, por ejemplo, Armando Zabaleta expresa sin ambages el cariño sincero que siente por sus amigos, particularmente por Emiliano Zuleta, a quien hace

tiempo no visita:

Le he prometido al viejo Emiliano  
que le vo' hacía una visita al Plan.  
El tiene tiempo de está'me esperando  
y yo todavía no he podío viajá.  
Pero yo le mandé una razón:  
“que un día de estos me presento allá,  
porque le tengo que preguntá  
por la vida del pobre Simón”.  
(...)  
Joaquín Rodríguez a mí me acompaña.  
Por eso es que yo quiero invitarlo  
que vaya conmigo donde Emiliano,  
y después pasamo' a'onde Toño Salas.  
Yó voy a visitarlo' a los dos  
porque los quiero de corazón.  
Y con ellos es que vo'a sabé yo  
por la vida del pobre Simón.

En *Alto Rosario*, por su parte, Alejandro Durán nos habla de la tristeza sentida por sus amigos ante su partida («*Lloraban los muchachos / cuando di mi despedida*»). La descripción que hace posteriormente es una clara muestra de la alta estima en que lo tenían las gentes de esta localidad:

Pobrecito Avendaño  
y lo mismo Zabaleta,  
quedaron llorando:  
“se acabó la fiesta”.  
Lloraban las mujeres;  
ya se fue el pobre negro.  
“Dinos cuando vuelves  
y nos dará consuelo”.

Ahora bien, el carácter sincero e incondicional de la amistad no acaba con el fallecimiento de un amigo. Un evento de esta naturaleza, por el contrario, fortalece el vínculo afectivo de que estamos hablando. Esto puede apreciarse en algunas canciones de carácter elegíaco, como *La muerte de Eduardo Lora* (Andrés Landero), *Marily* (Calixto Ochoa), *No voy a Patillal* (Armando Zabaleta) y *Pobre Valencia* (Alfredo Gutiérrez), en las que la persona fallecida es evocada con cariño y con dolor. A manera de ejemplo, citamos los siguientes versos de la canción *Marily*, del compositor Calixto Ochoa:

Le hice un disco a Marily  
con aprecio y con cariño,  
pero esta noticia recibí:  
que hace poco' día' había fallecido.  
Yó como era su amigo

sincero y verdadero,  
 sólo de aquí le pido  
 a Dios, que está en el cielo,  
 pa' que recoja el alma  
 de un ser que ha fallecido,  
 y la tenga con él  
 allá en su santo reino.

Otras canciones en las que, de una u otra forma, aparece este imaginario de la amistad como algo valioso que se impone a la muerte misma son *Adiós a un amigo*, *El saludo* y *Mi primo*<sup>5</sup>.

### 8. *El hombre costeño no se deja vencer por las penas*

Este último imaginario evidencia una postura existencial acorde con el espíritu festivo de los habitantes del Caribe colombiano. Con relación a este espíritu festivo, Escamilla (1998: 70) -apoyándose en Ramón de Zubiría- señala que “dos de los más importantes rasgos definitorios del hombre caribe son ‘su júbilo existencial’ y ‘su extroversión’, los cuales provienen de la confluencia del ‘esplendor’ de la luz de la región y la ‘hermosura de su mar’”. De acuerdo con esto, es plenamente justificable la actitud asumida por algunos compositores de canciones vallenatas que tienden a minimizar los reveses de la vida. Tal es el caso de Sergio Moya Molina, quien en la canción *El cuarto del olvido* presenta su fórmula personal para eliminar o neutralizar las penas que pudieran agobiarlo. De manera categórica dice:

Yo soy un hombre que vive siempre contento.  
 A mí ningún sufrimiento me hace llorar,  
 porque yo tengo una clave muy especial  
 para olvidar una pena en cualquier momento.  
 Por eso nunca me aflijo  
 cuando tengo algún problema,  
 porque yo encierro las penas  
 en el cuarto del olvido.

Para corroborar lo anterior, el enunciante hace referencia a la actitud asumida frente a un amigo que le quitó a su novia. Contrario a lo que podría pensarse, este hombre no se muestra abatido por la traición de la cual fue víctima, sino que saca a relucir su “clave muy especial” para sobreponerse a los reveses de la vida. En forma tajante dice:

Con esa clase de amigo  
 yo no me vuelvo a juntá;  
 lo dejo, a puerta cerrá,  
 en el cuarto del olvido.

El punto de vista subyacente en este imaginario también aparece en la canción *Olvida esa pena*, del compositor Hernando Marín. En ella, el enunciante recomienda a una mujer que deje de llorar y supere la pena de amor que la agobia, tal como se ve en los siguientes versos:

No llores, que con llorar no remedias nada.  
Mejor olvida esa pena y vuelve a tu ser.  
Yo sé que tienes razón de estar amargada,  
pero demuéstrale al mundo que eres mujer.  
Porque yo sé que la vida tiene tantas caras,  
y unas vienen disfrazadas de sonrisa fiel.  
Y por eso es que tú piensas que estás engañada,  
pero espera con paciencia un nuevo amanecer.

Más adelante, haciendo gala de su fidelidad y de su respeto por las mujeres, se ofrece como un incondicional aliado y como una esperanza para su sufrida amiga. Por eso le dice:

Aquí me tienes a mí, que soy viento en calma.  
Soy como el sol de mañana en amanecer.  
Porque soy tu amigo fiel, yo soy tu esperanza.  
Yo no juego con el alma de una mujer.

En la canción *Entre placeres y penas*, por su parte, el compositor Emiro Zuleta nos muestra a un hombre que tiene “ganas de gritar a cuatro vientos”, pero sin que nadie le interrumpa su quejido, “lo que sient[e] en [su] pobre corazón que está afligido”. Este hombre, dispuesto a recurrir a la embriaguez para ver si así logra eliminar el desasosiego que lo embarga, manifiesta abiertamente que “cuando esté borracho / formar[á] una alharaca / porque [le] está haciendo falta pa’ calmar este dolor”. Indudablemente, este hombre desea sobreponerse al estado de desazón en el que se halla, el cual, como lo hace entrever en la última estrofa, constituye una pena de gran envergadura:

Y lo que siento es raro.  
Y no es sentimentalismo.  
Quisiera yo ver, carajo,  
quien haya sentío lo mismo.

Otras canciones en las que se evidencia esta idea de que el hombre costeño no se deja abatir por las penas son *Dime por qué* (Pedro García) y *El cardón guajiro* (Leandro Díaz).

Contrariando la posición que acabamos de explicar, en las canciones *Seguiré penando* y *Sin medir distancia*, Leandro Díaz y Gustavo Gutiérrez rompen con este imaginario y se muestran resignados ante las penas. Sin embargo, estos compositores reconocen en tales canciones la posibilidad

de superar esas penas y de vivir en un mundo mejor, sin tristeza ni dolor. Leandro Díaz, por ejemplo, dice en *Seguiré penando*:

No me quejo porque digan en la tierra  
que yo vivo penando y me llamen el penador.  
Por donde quiera que voy siguen las penas  
destrozando mi alma, mi noble corazón.  
¿Qué voy a hacer, si esta es mi condición?  
Yo no tengo placer, sólo tengo dolor.

Después de los versos anteriores en los que el compositor aparece resignado ante los constantes sufrimientos, éste exterioriza el anhelo de una mejor condición existencial, tras lo cual vuelve al estado inicial de resignación. Eso es lo que se evidencia en la siguiente estrofa:

Yo quisiera ser un hombre como aquellos  
que no sufren por nada y viven bien afortunados;  
pero mi vida nació con el misterio  
de no vivir alegre, sino vivir penando.

Indiscutiblemente, tanto el punto de vista subyacente en este imaginario sobre la actitud asumida por el hombre costeño frente a las penas, como su contraparte en los casos excepcionales que acabamos de mencionar, corresponden a una clara concepción hedonista de la vida.

La anterior caracterización de los imaginarios culturales presentes en la canción vallenata<sup>6</sup>, nos permite decir, siguiendo a Beriain (1990: 204), que los compositores de canciones vallenatas, al igual que las demás gentes del Caribe colombiano, son conscientes de que tienen “unas señas de identidad configuradas sociohistóricamente” que los diferencian de las gentes de otras regiones de nuestro país. Este es un claro “proceso de *identificación-diferenciación*” que actúa como una forma de auto representación y que sirve, además, para reafirmar la condición caribeña o costeña de los habitantes de esta región. De hecho, según Bourdieu (1982: 136-137), los sujetos sociales no pueden ignorar las “propiedades simbólicas” ni “la lucha por la definición de la identidad regional”, sobre todo porque este tipo de luchas tienen

el poder de imponer una visión del mundo social a través de principios de di-visión que, cuando se imponen al conjunto de un grupo, producen sentido y el consenso sobre el sentido, y en particular sobre la identidad y la unidad del grupo, que hace la realidad de la unidad y de la identidad del grupo.

En consecuencia, la representación de la realidad que aparece en la canción vallenata no sólo tiene que ver con la recreación de un “mundo social” específico por parte de los compositores, sino también con el deseo o la voluntad de ser percibidos como distintos. No de otra manera podría entenderse su empeño en exteriorizar a través de los cantos su



particular concepción de la felicidad, la amistad, la parranda, las mujeres, las relaciones de pareja, las costumbres ancestrales, los valores culturales y humanos de la región, y, por supuesto, su relación con Dios.

## NOTAS

1. Este artículo hace parte de las conclusiones de la investigación titulada “*Análisis semiolingüístico de la canción vallenata*”, cuyo objetivo principal fue determinar las características enunciativas, descriptivas, narrativas y argumentativas de ese tipo de canciones. En concreto, nos propusimos: a) revelar las peculiaridades de la “puesta en escena del lenguaje” realizada por los compositores de las canciones seleccionadas; b) precisar la manera como los compositores construyen la realidad presentada en sus canciones, fundamentalmente en lo que tiene que ver con los procedimientos de descripción de los seres allí mencionados, su ubicación espacio-temporal y los imaginarios culturales subyacentes; c) elucidar lo concerniente a los actantes, los procesos y secuencias que hacen parte de la lógica narrativa empleada por los compositores; d) descubrir los proyectos e intenciones comunicativas de los compositores, al igual que sus múltiples estrategias argumentativas, o sea, los modos de razonamiento y los procedimientos semánticos, discursivos y de composición que les permiten estructurar sus canciones. El corpus analizado en nuestra investigación estuvo conformado por cien canciones de diferentes compositores, regiones, temáticas y ritmos (paseo, merengue, son y puya). Su selección se hizo a partir de la audición de las versiones grabadas por las casas disqueras, pues no existía –y no existe aún– un archivo oficial o confiable. En él aparecen canciones producidas entre los años 50 y finales de los 80, sin que pueda precisarse la fecha exacta de la creación de cada una de ellas. Esta selección obedeció a criterios estrictamente semiolingüísticos, tales como coherencia enunciativa y argumentativa, riqueza descriptiva y narrativa, y no a criterios musicales, folclóricos o de popularidad.
2. La caja es un pequeño tambor cilíndrico elaborado en madera o metal, cubierto en la parte superior con una piel de animal o un material sintético. La guacharaca, por su parte, es un “instrumento musical de percusión, consistente en un fragmento de caña (...) ahuecado y abierto en la parte posterior, y en la parte anterior labrado con muescas y estrías. Para producir el sonido se raspan las estrías con un alambre”. (Haensch y Werner, 1993: 203)
3. Entre estas canciones, que no hicieron parte del corpus inicialmente analizado por nosotros, podemos mencionar *Drama provinciano*, de Lenin Bueno Suárez, en la que una mujer intenta negarle a su hijo la verdad acerca de su padre. *Tarde lo conocí*, de Omar Geles, constituye otro ejemplo de una de las pocas canciones en las que una mujer habla directamente, aunque en el caso de esta última sólo se trata de la adaptación hecha por la cantante Patricia Terán a un discurso enunciado por un hombre.
4. Otras canciones que no aparecen incluidas en nuestro corpus inicial también ilustran este imaginario. Tal es el caso de: *La niña del pueblo* (Roberto Daza Urbina), *La profecía* (Julio Oñate Martínez), *Los tiempos de la cometa* (Freddy Molina), *Amores que van y vienen* y *Parrandas inolvidables* (Gustavo Gutiérrez).
5. Valga la pena aclarar que *Adiós a un amigo* y *Mi primo*, canciones de Euclides Enrique Coronado e Isaac Carrillo, respectivamente, no hacen parte del corpus inicialmente

analizado. Sin embargo, hemos creído necesario mencionarlas por constituir uno de los últimos testimonios de canciones sobre la amistad grabadas hasta el momento; sobre todo la primera, por su carácter elegíaco.

6. Seguramente, estos imaginarios evolucionarán con el paso del tiempo debido a las transformaciones sociales, económicas, ideológicas e incluso a la influencia de otros géneros musicales o de los medios masivos de comunicación. Por el momento, sólo hemos detectado un cambio de actitud en algunos compositores, sobre todo de las nuevas generaciones, en lo concerniente al imaginario que muestra al hombre costeño como el amo y señor indiscutible en la relación de pareja. Muchas de las canciones producidas recientemente, en efecto, dan cuenta de un hombre menos dominante, más condescendiente y aun vulnerable frente a los conflictos amorosos. Ahora bien, algunos de los otros imaginarios aparentemente han desaparecido del mundo de la canción vallenata actual, pero ello sólo obedece a la nefasta influencia ejercida por las casas disqueras al privilegiar y grabar canciones sobre el amor frustrado o las conflictivas relaciones de pareja. Para más precisión al respecto, ver: Escamilla, J., Morales, E. y Hanry, G. (2004).

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERIAIN, J. (1990). *Representaciones colectivas y proyecto de modernidad*. Barcelona: Anthropos.
- BOURDIEU, P. (1982). *Ce que parler veut dire*. Paris: Fayard.
- CASTILLO ZAPATA, R. (1993). *Fenomenología del bolero* (3ª. ed.). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- CASTORIADIS, C. (1997). *Ontología de la creación* (J. Malaver, trad.). Santafé de Bogotá: Ensayo y error (Original francés, compilación de textos publicados entre 1989 y 1993).
- CHARAUDEAU, P. (1992). *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette.
- ESCAMILLA, J. (1998). *Fundamentos semiolingüísticos de la actividad discursiva*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- ESCAMILLA, J., MORALES, E. y HENRY, G. (2004). *La canción vallenata como acto discursivo*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- ESCAMILLA, J., MORALES, E. y HENRY, G. (1992). El lirismo y la narratividad como proyectos discursivos de la canción vallenata. *Revista Huellas* No. 38. Barranquilla: Uninorte.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- HAENSCH, G. y WERNER, R. (1993). *Nuevo diccionario de colombianismos. Tomo 1*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- KOTTAK, C. (1994[1993]). *Antropología. Una exploración de la diversidad humana con temas de la cultura hispana*. Madrid: McGraw-Hill.
- POSADA, C. (1986). *Canción vallenata y tradición oral*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- THOMAS, F. (1994). *Los estragos del amor*. Bogotá: Universidad Nacional.
- VAN DIJK, T. (1999[1998]). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.



JULIO ESCAMILLA MORALES es magíster en semiolingüística por la Universidad París XIII y profesor titular del Departamento de Idiomas de la Universidad del Atlántico (Colombia), donde tiene a su cargo las cátedras de Procesos discursivos y Filosofía del lenguaje, y dirige el Círculo de Análisis del Discurso-CADIS. Sus últimos estudios se centran en las interacciones verbales en la ciudad de Barranquilla y otros discursos de la vida cotidiana. Es miembro de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED) y del Programa de Estudios del Discurso de Cortesía en Español (EDICE). Es autor de la obra *Fundamentos semiolingüísticos de la actividad discursiva* (1998) y coautor de *La canción vallenata como acto discursivo* (2004) y de *Análisis del discurso y sus implicaciones pedagógicas* (1986).

Correo-e: [julesmor@aolpremium.com](mailto:julesmor@aolpremium.com)

EFRAÍN MORALES ESCORCIA es licenciado en Lenguas Modernas de la Universidad del Atlántico (Colombia), donde se desempeñó como profesor catedrático en los talleres de Lengua materna. Actualmente es profesor del Departamento de Lenguas de la Universidad del Norte. Realizó estudios de Maestría en Análisis del Discurso en la Universidad París XIII. Es miembro del Círculo de Análisis del Discurso-CADIS, de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALED) y del Programa de Estudios del Discurso de Cortesía en Español (EDICE).