

---

## Entretexos - Artículos/Articles

Revista de Estudios Interculturales desde Latinoamérica y el Caribe  
Facultad Ciencias de la Educación. Universidad de La Guajira. Colombia  
ISSN: 0123-9333. Año: 13 No. 24-25 (ENERO-DICIEMBRE), 2019, pp. 68-77

---

# La música popular vallenata hoy: de las estéticas fijas a las gaseosas

*Vallenata popular music today: from fixed aesthetics to soft drinks*

*Ji'ira jütalejia tü jayeechi wallenaatakat anülia müima'a yaa: sünaínjee tü  
sa'anasia alejetka sünaímüin tü joutaiyaaka akua'ipa*

Abel Medina Sierra<sup>16</sup>

Docente catedrático Universidad de La Guajira, Riohacha, Colombia

### Resumen

El surgimiento del movimiento la Nueva Ola en la música popular tradicional de Colombia llamada vallenato, trae consigo que nuevas lógicas, identidades, hibridaciones y estéticas cobren vigencia en la medida en que el espacio de la música es ahora la ciudad y no el campo, los jóvenes y menos los adultos, la globalización y no lo local, los medios y mediaciones culturales y no la relación cara a cara de lo folclórico. Nuevas lógicas y mediaciones como el bricolaje musical, la ecualización, el revival, el consumidor como un gourmet multicultural o hermenéutica, son ingredientes que crean un nuevo contexto en el que se mueven las músicas populares y a esto no es ajeno, la vallenata. Lo anterior se analiza para demostrar que los profundos cambios que se dan en la Nueva Ola vallenata es asunto de nuevas estéticas que son ineludibles en estos tiempos de globalización y que si estas se entendieran sabríamos darle sentido a la expresión sonora de nuestros jóvenes.

**Palabras clave:** música popular, música vallenata, nueva ola vallenata, hibridismo, identidad

### Abstract

The rise of the New Wave movement in the traditional folk music of Colombia called vallenato, brings with it new logics, identities, hybridizations and aesthetic charge effect in that the new space for that music is now the city and not the field, young people and

---

<sup>16</sup> Licenciado en Lenguas modernas, Universidad de La Guajira, Especialista en informática educativa y Diplomado en creación literaria. Investigador en asuntos culturales. E-mail: amedina@uniguajira.edu.co

less adults, globalization and not the local, media and cultural mediations and not the relationship face-to-face of the folk. New logics and mediations as a musical bricolage, equalization, the revival, the consumer as a multicultural gourmet or hermeneutist are ingredients that create a new context in which the popular musics move and this is no stranger, the vallenato music. This is discussed in this essay to demonstrate the profound changes occurring in the new wave vallenata is subject of new esthetics that are unavoidable in these times of globalization and that if these are understood would give meaning to the expression sound of our young people.

**Key words:** popular music, vallenata music, new wave vallenata, hybridizations, identities

### Jüküjia jüchiki palitpüchiru'u

Jiweetia jukua'ipa jutalejia otta jir'ajia tü jayeechi jeketükat "Nueva Ola" jümakat alijuna, julu'u tü jayeechi kakaliariükat atalejünüin yaa Kilompia tü wayenaata münakat alu'ujüsü sümaaya wane jeketü akua'ipaa, epeipajiraasü sümaa wane jeketü jutalejia süpüla shiain joolu'u jüpülajanain tü alijunapiakat juulia yala wuna'apü, na jima'aliikana, jümaa palirü naa mülo'ouyuukana, tü jüpülajatka wayuu jupüshia'aya jümaa nnojolüin tü yaajatka, tü alatakak akua'ipaa jümaa nnojoluin jian e'rajirain ju'upünaa tü akua'ipalu'ujatka. Jeketü akua'ipa ma'aka jaa'in tü jukua'ipa jutalejia natuma naa nnojotkana jiain natüjalain, tü anaatiakat jir'ira nakaashain mataaka aka saain wane alakajain eeküülü jemetsü sulu'u waima akua'ipaa, shia wane je'ejü eere joolu'u taletüin tü jayeechikaluirua nnojoluipa naatüin woullia. Jupüsua'aya tüüwalai e'rajanüsü julu'u ashajuushikat tüü jüpüla e'iyataa tü mulo'uka maa'i jir'ratia jutuma tü Nueva Ola vallenata münakat aka jiain katsüin akua'ipa maa'ulu ma'aka lotuleje jukua'ipa watuma aneējuja wamüin tü jayeechi natalejaka joolu'u naa jima'aliikana.

**Püchi katsüinsükat:** atalejia apülamünii, atalejia wayenaata, jeketü atalejia wayenaata, epeipajiraanasü sümaa wane, sulu'u wane akua'ipaa

Un aspecto pertinente para una nueva lectura de las músicas populares (ya no tan folclóricas), como la vallenata, tiene que ver con la necesidad de entender que las estéticas no son fijas, homogéneas ni inmutables. Los modos de percibir y valorar la música no son los mismos en cada generación. J. Attali ha sostenido que “El saber occidental intenta, desde hace veinticinco siglos, ver el mundo. No ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha. (... hay que aprender a juzgar a una sociedad por sus ruidos, arte y fiestas más que por sus estadísticas)” (1995: 14). Esto obliga a reconocer que el arte lleva la marca de su tiempo, de ahí que sea necesario establecer una relación entre música y ámbitos (social, económico, político y cultural) de cada sociedad para poder conocer qué es lo que se intenta expresar mediante los sonidos de una determinada época.

La música vallenata que en un momento era un género de adultos para adultos campesinos del Magdalena Grande, hoy y, en especial, con la emergencia del movimiento la “Nueva Ola”, tiene en el público juvenil y urbano su mayor dinámica. Además de su condición de

jóvenes, los consumidores del vallenato contemporáneo comparten las características de una modalidad de hermeneutas musicales. Ante la intensa y dinámica fluencia de mensajes e informaciones, modas, tendencias e influencias desterritorializadas que van de una cultura y de una ciudad a otra, el consumidor se convierte en un hermenauta que, según Bruner “su función es seleccionar, reconocer y apropiarse de ese universo (...), está condenado a ser, él mismo, intérprete de los contenidos que circulan a su alrededor, a traducir experiencias simbólicas que, sin ser ‘reales’, en su propia biografía lo son” (citado por Hopenhayn, M., 2004).

La fuerza de estos estímulos influye la sensibilidad de los jóvenes, permite el surgimiento de “la estética del collage y del pastiche”, tan cara a la sensibilidad postmoderna, lo cual no es casual: constituye una metáfora de esta condición de continua recomposición de sensibilidades y mensajes culturales. Por ello, epítetos como ‘hibridez’, ‘sincretismo’, «tejidos interculturales», «descomposición y recomposición de signos», se hacen cada vez más lugar común en el análisis de los procesos culturales (Hopenhayn, M., 2004).

Los escenarios urbanos en los que más se ‘muele’ vallenato están colmados de comunidades hermenéuticas que se sienten interpeladas por nuevas formas de percibir y narrar la identidad y por un concepto de identidad menos rígido, más efímero y flexible, capaces de amalgamar en el mismo sujeto, ingredientes de universos culturales muy diversos. A los consumidores contemporáneos de vallenato poco les interesa distinguir un paseo de un son, una puya de un merengue; no es su preocupación que una canción inicie con un arreglo de teclado como una balada y/o que culmine con una descarga tipo salsa, el consumidor es de la cultura del crossover en la que eso es práctica recurrente.

J. J. de Carvalho (2002), sobre estas comunidades hermenéuticas, habla de ecualización para referirse a las disposiciones de escucha del oyente contemporáneo, transversales a distintos géneros y tipos de música. Mientras Dnina Werbner (citada por García Canclini, 1999) sostiene que el cosmopolitismo, al hibridarnos, nos forma como gourmets multi-culturales “... forjados como recurso del gusto occidental; la ecualización se vuelve un procedimiento de hibridación tranquilizadora, reducción de los puntos de resistencia de otras estéticas musicales y desafíos que traen culturas incomprendidas. Bajo el aspecto de una convivencia amable entre ellas, se simula estar cerca de los otros sin preocuparnos por entenderlos”.

La postmodernidad inaugura nuevas claves estéticas que revelan nuevas sensibilidades y complejidades espirituales, esto no sólo se manifiesta en la música sino en el arte. Según Isaac García Fernández (2008), desde la década de los setenta y, sobre todo, a partir de la siguiente, la reutilización del pasado musical, ya sea a través de sus técnicas o de su empleo literal, se convertirá en una sólida tendencia. Ocurre el agotamiento y estancamiento de la vanguardia de carácter lineal y, en la música, “este fracaso estaría representado esencialmente por el serialismo integral europeo y su tendencia hacia la consecución de un arte sonoro

basado en la objetividad y en un permanente progreso lineal”. Es el momento en el que algunos artistas estadounidenses, favorecidos por un progresivo distanciamiento cultural y artístico, muestran los primeros síntomas de ruptura con la mentalidad imperante en la vanguardia europea lo que afectará a las músicas occidentales con la emergencia de una tendencia al revival.

Esas libertades tomadas en cuanto al mandato de los paradigmas, pueden leerse como signos de una caída de éstos; el reciclaje visual y musical, es interpretable como variante estética de la transformación de lo sólido en lo gaseoso. A la par de la dirección marcada por la flecha del tiempo se ha dejado un espacio para la mentalidad del ir y venir. La música actual es la manifestación de la extensión y la universalidad de la cultura y, por ello, se produce una mezcla de tendencias, estilos e ideologías que, de alguna forma, evidencian la pluridimensionalidad de la música postmoderna. Asistimos a una época en la que la música se ‘descentra’, ensancha su universo para llegar a otras regiones y culturas; elude una adscripción a una clase social determinada como sucedía en otras épocas (vallenato de campesinos, corraleros o ganaderos) sino que se pone al servicio de cualquier persona, independientemente de su status, poder o prestigio, incluso de territorio (el vallenato ya tiene su nicho en la región montañosa de México, por ejemplo).

En estos tiempos de globalización económica, mediática y de cultura planetaria, en momentos en que la desterritorialización y la relocalización inciden notoriamente en la definición de los procesos identitarios, corren vientos impetuosos de hibridismo que colorean las distintas expresiones simbólicas entre las que el arte y, en especial, la música, se insertan.

Habitamos un mundo interconectado en el que las relaciones antes bien definidas y segmentadas se reestructuran en nuevas realidades interétnicas, transclastas y transnacionales. La música vallenata, en su actual momento, es popular, más urbana, híbrida y transnacional. Santiago Castro Gómez (2001) bien lo describe cuando expresa: “querámoslo o no, la globalización nos ha conectado vitalmente con territorios postradicionales en donde las identidades personales o colectivas no se encuentran referidas a pertenencias de lengua, sangre o nación, ya no se estructuran desde la inmanencia de las tradiciones sino desde la interacción de la cultura con la dinámica transnacional de los mercados. Con una palabra: desde mediados del siglo XX estamos asistiendo a un cambio cualitativo en el ‘estatuto’ de la cultura”. Lo que conduce a pensar que estudiar procesos culturales, más que llevarnos a afirmar identidades autosuficientes, sirve para conocer formas de situarse en medio de la heterogeneidad y entender cómo se producen las hibridaciones.

El concepto de hibridación ha venido cobrando estatuto a la hora de rotular tan complejo fenómeno como es el de la confluencia intercultural que genera nuevos productos. La academia ha venido decantando el término hasta situarlo en un lugar distinto, más amplio y paralelo con el de mestizaje (asociado a la mezcla racial), sincretismo (a las religiones), creolización (a la de lenguas), fusión (a la de músicas). Néstor García Canclini, quizás

el estudioso que más se ha ocupado de la hibridación en nuestra lengua, la define como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas, objetos y prácticas” (2000). Para el autor argentino-mexicano, la palabra hibridación aparece más dúctil para nombrar esas mezclas en las que no sólo se combinan elementos étnicos o religiosos, sino que se intersectan con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos o postmodernos.

Un caso particular en el terreno de la terminología sobre procesos de culturas musicales en contacto, es el de la denominación de transculturización propuesto en 1940 por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, si bien alude al intercambio de expresiones culturales no reconoce el resultado de las mismas. El término nace para superar las limitaciones de aculturación, visto como proceso unidireccional desde una cultura superior hacia otra inferior. Según su perspectiva (citado por Kartomi, 2001: 367), la transculturación es un proceso de transformación cultural, marcado por el influjo de nuevos elementos culturales y la pérdida o alteración de los existentes. Este término, así como los de sincretismo y síntesis, son aplicables sólo a casos de contacto entre músicas no occidentales con occidentales y no en el caso entre caribeñas como el vallenato y el bolero (del que nace el pasebol) o vallenato y merengue (que genera el vallerengue), el paseo vallenato y el jalaíto del que nace el paseaíto, el fandango y el merengue vallenato (que da paso al fanderengue).

En lo que respecta al campo musical, reconocer que el hibridismo se instale en las músicas reconocidas y valoradas como tradicionales o vernaculares, suele causar escozor en las corrientes folclorizantes y esencialistas que nunca faltan y que agrupan a la mayoría de estudiosos de estas expresiones artísticas. Todo hibridismo se tilda como pastiche o bricolage de la peor calaña, se mira con el soslayo de quien presiente una amenaza que resquebrajará las raíces folclóricas y el sustento auténtico de la música. Este esquematismo deja afuera frecuentes modos actuales de compartir culturas como bien lo reconoce el mismo García Canclini (2000) quien señala que “existe una resistencia extendida a aceptar las formas de hibridación, porque generan inseguridad en las culturas y conspiran contra su autoestima etnocentrista. También es desafiante para el pensamiento moderno de tipo analítico, acostumbrado a separar binariamente lo civilizado de lo salvaje, lo nacional de lo extranjero”.

El hibridismo, el sampler, la mixturización y la creolización, son propios de la naturaleza Caribe, ese Caribe nuclear y acrisolado. Incluso, Antonio García de León (2002) llega a postular que “en el Caribe primigenio del siglo XVI, la comunicación y el sincretismo musical pudieron haber precedido a la conciliación lingüística y cultural que produjo las hablas criollas y los rituales compartidos. Y así como el papiamento o el creole combinaron léxicos, fonologías y estructuras gramaticales de tres continentes, las nuevas variantes musicales de mezcla estaban ya concordando estructuras, ritmos e instrumentaciones, ajustando frecuencias armónicas del canto y creando nuevos productos y mercancías culturales”. Nada más sincrético que la música Caribe entre la que el vallenato se inserta porque el naturalizado

carácter triétnico (¿pluriétnico?) de esta música, invalida de raíz la intención de conferirle una pureza étnica puesto que toda perspectiva esencialista es sesgada y excluyente.

Musicalmente, la posmodernidad abre una amplia gama de tendencias en las que la utopía de una corriente compacta, uniformante y delimitada del serialismo se ven enfrentadas, desde la década de los sesenta a una reacción opuesta dentro de la cual, para García Fernández (2008), una de las más representativas, y la que posiblemente mejor define la esencia posmoderna, es la vuelta al pasado: los retornos. Para el autor, retorno hace referencia a volver a algo. Y ese algo es el pasado musical. Los músicos y compositores recurren a este retorno a través de tres tendencias:

- ❖ Reutilización de elementos folclóricos. Se inicia en 1964 con Luciano Berio quien provocaba una fuerte conmoción en el seno de la vanguardia musical europea con la composición de folk songs logrando una transición entre el lenguaje serial y las nuevas formas de aleatoriedad. La aproximación al folclore en la era de la posmodernidad será de naturaleza muy distinta a la del nacionalismo de finales del siglo XIX y principios del XX. Ya no sólo por la eliminación de sus connotaciones nacionalistas sino porque el material al que se van a aproximar procederá de otras culturas.
- ❖ Imitación de procedimientos y estilos del pasado. Para esta modalidad de retorno podemos emplear el término revival. Giulio Carlo Argán, en su libro “El pasado en el presente” (1977), lo define como la reproducción de procedimientos y estilos del pasado. Según este autor, quien centra su estudio principalmente en el campo de la arquitectura, el arte se sirve de la repetición de formas históricas para alcanzar autenticidad y categoría que, en cierta manera, le son arrebatadas por la nueva obra. El objetivo es apropiarse de ese pasado para hacerlo revivir en el presente. En esta tendencia revivalista se produce la sustitución de la vieja idea lineal de evolución por una noción circular del tiempo histórico; el pasado es susceptible de repetirse, de revivirse y las dimensiones del presente y del futuro pueden mezclarse, la vida es como una sucesión continua que nunca puede darse por acabada.
- ❖ Reelaboración de músicas del pasado y empleo de citas. El proceso que mejor designa esta práctica es el préstamo musical. Por una parte, desde el punto de vista compositivo, permite el desarrollo de un collage con tintes fuertemente efectistas. También implica la extracción de elementos de la cultura popular, del folclore que, una vez integrados adecuadamente en el lenguaje ‘culto’ del compositor, se presenta en el contexto de éste.

Por su parte, Jonathan D. Kramer (citado por Kaiero Claver, 2008) expone que en la música contemporánea opera una traslación al ámbito musical de determinadas características señaladas en la arquitectura posmoderna: eclecticismo, fragmentación, aparición de discontinuidades y contradicciones, empleo de materiales del pasado y de otras culturas, recurso a un doble código y a la ironía, etc.

Margarita Schultz (1998) reconoce en lo gaseoso (frente a lo sólido o estable), lo diacrónico (frente a ser estable y permanente); un extraño equilibrio entre lo ‘desechable’ de un

futurismo historicista y lo ‘perpetuo’ de un tradicionalismo implacable, la mentada espectacularidad de nuestra cultura, la primacía y diseminación de la imagen (no sólo visual sino el ejercicio de la retórica) son testimonios de esa transformación de lo sólido (la realidad percibida) en gaseoso (la conformidad con la imagen como sustituto o sucedáneo) y signos de la nueva estética a la que nuestra música no se escapa.

El hibridismo se convierte en uno de los signos principales de lo estético en la música posmodernista. El artista recurre a una libertad combinatoria de elementos dentro de un mismo paradigma o con los de otro. Se trata ahora de recuperar materiales y lenguajes musicales preexistentes que bien pueden pertenecer a otros tiempos o culturas. La música popular se vuelve escenario de mezcla rítmica, se concilian aires de raíces culturales en un collage peculiar: Caribe, Europa, América del Sur.

La música que se produce actualmente, de igual forma que la cultura, sigue una política y una estética del fragmento, de lo efímero, lo fugaz y lo contingente. Para los investigadores españoles Jaime Hormigos y Antonio Martín Cabello, la de la posmodernidad se caracteriza por pluralismo de estilos y lenguajes tendientes a la complejización y relativización de sus contenidos, “... la actual variabilidad de los gustos, vinculada a la continua transición de modas provocadas por el dinamismo social y una creciente democratización de la cultura, implica sucesión de estéticas musicales fugaces, siendo imposible hablar ya de grandes formaciones estético-culturales alrededor de la música” (2004). Puede decirse que la creada en la actualidad carece de conciencia estética unitaria y tiene multiplicidad (de estilos, mensajes, etc.) de conciencias estéticas fragmentadas.

También opera en la contemporánea una especie de intertextualidad, un uso de ‘injertos’, ‘cortes’ y ‘pegues’ en el cual los materiales pre-existentes son re-apropiados y generan nuevas perspectivas e interpretaciones. Repertorios, arreglos, géneros, formas y estilos son re-utilizados para producir nuevos textos musicales que nada retienen de un mensaje primero y esencial. Ainhoa Kaiero Claver (2008) reconoce en esta intertextualidad una estrategia que genera un juego de reenvíos entre una cadena ilimitada de textos que acaba descentrando y arruinando el sentido hegemónico del de referencia.

Este tipo de intertextualidad difiere del que se presenta en el caso de reunir citas procedentes de otros textos con relación a una hipótesis o idea fundamental o de referencia a uno preexistente en uno nuevo. Según Kaiero Claver, a diferencia del carácter acotado de la obra moderna (libro), el texto posmoderno proyecta una cadena ilimitada de sustituciones, diseminación o un diferir continuo que desplaza de un texto a otro, imposibilitando el establecimiento de un sentido final. La cita que opera en los montajes musicales modernos es “integralidad fragmentaria”, entidad acotada y definida en forma de idea melódica, armónica o rítmica que representa en calidad de fragmento la obra o el estilo de procedencia. Estas citas se proyectan conjuntamente para generar un nuevo sentido, a la vez que conservan la alteridad y particularidad de su significado original.

Para mal o bien, la música actual se ha convertido en producto de consumo, destinada, sobre todo, a un público joven. Se asocia a identidades, estilos y subculturas, se acompaña, habitualmente, de cambios en la forma de hablar, vestir, etc. Junto con ella nace el consumo de lo que rodea a las estrellas del negocio (ropa, bebidas, discos, artículos decorativos, etc.), actividades manejadas por poderosos intereses económicos. Surge una dimensión “no sonora” de la música, la visual como la más relevante.

Las canciones de la Nueva Ola vallenata son ligeras, con énfasis en lo rítmico, exageran lo bailable, el vértigo, la estridencia, la discontinuidad y la fragmentación. En las presentaciones en vivo se suele interrumpir o hacer pausas para que el cantante se dirija al público, lo incite y motive a participar en el canto colectivo, luego de esto se cambia el tiempo o el ritmo para exhortar a giros frenéticos y cambios de velocidad en el baile. Esta interacción con el público hace que el nuevo estilo esté marcado por la teatralidad y mayor presencia escénica del cantante (espectacularidad). Las canciones incorporan jerga y motivos juveniles, el texto es light, con carga extrema de machismo, poco ejercicio lírico y, en la mayoría de los casos, sólo busca crear un contexto para el estribillo en el que se reitera una frase común en el habla popular.

La expresión más visible de estos jóvenes que hacen parte del movimiento Nueva Ola vallenata, son un conjunto de estilos espectaculares; la puesta en escena es más importante que la música, se brinca, se interactúa con el público, evidencia de colores fuertes y muchas luces, conceptos novedosos del escenario. La espectacularidad es lo que nos permite diferenciar a Kenel Swing, guacharaquero del grupo ‘Kavras’ de Adán Montero, a Silvestre de ‘Poncho’ Zuleta, al acordeonero Luis Campillo Jr. de su padre. Esa es la marca juvenil de estos tiempos y bien que la explotan estos grupos.

En el estilo espectacular de este movimiento también se aplica lo que los estudiosos de las tribus urbanas llaman bricolage, palabra que tiene su uso común en la arquitectura y la carpintería. Sirve para comprender la manera en que objetos y símbolos inconexos son reordenados y recontextualizados para comunicar nuevos significados. Se trata de un concepto que Lévi-Strauss aplicó al “pensamiento salvaje”, refiriéndose a un sistema total de signos compuestos por elementos heteróclitos que provienen de un repertorio ya existente: una manera consiste en invertir los significados dados, combinando -en un código diferente o secreto, generado por la misma subcultura- objetos prestados de un sistema previo de significados (por ejemplo, el uso de cruces gamadas por los punks). En el vallenato de la Nueva Ola, una forma de bricolage es asociar el rojo del silvestrismo con el del chavismo en “La revolución” y luego en la “Novena batalla”, los símbolos son los del ejército nacional.

Las canciones exitosas se venden más por el videoclip que por su calidad interpretativa, la puesta en escena cobra teatralidad. La figura de Silvestre Dangond debe su posición a la teatralidad que imprime en sus presentaciones. También los músicos apelan a ingredientes



que generan ‘vistosidad’ en las mismas: Alfredo Gutiérrez impuso hacia los 60 el uso de uniformes, el “Binomio de oro” iniciaría las coreografías por parte de los coristas, prácticas que hoy implementan las agrupaciones vallenatas.

La posmodernidad no sólo trae profundos cambios en la producción sonora y en la forma como se estructura el discurso musical, sino que instaura procesos de conformación de estándares de escucha, es decir, nuevas modalidades de recepción. La música popular se define por su dimensión mediática, es un hecho estético que se disemina a partir de la reproductibilidad técnica, trae consigo un cambio en las relaciones entre el sonido directo y el grabado. El disfrute de la música por parte del consumidor cada día dista mucho de ser acústico (directo) y se torna acusmático (grabado). En la música vallenata, sin embargo, se ha generado una cultura de la grabación “en parranda” que da cuenta de un interés por encontrar mayor autenticidad sonora. Son versiones de presentaciones en vivo que suelen circular desde el día siguiente que un intérprete hace su puesta en escena, tiene gran demanda, especialmente en la zona germinal de esta música (Colombia).

Nuevas estéticas y no degradación, parece ser lo que está ocurriendo con las músicas populares como la vallenata o provinciana; renovadas, menos esquemáticas y canónicas formas de percibir el producto musical, son los nuevos gustos despojados de una pertenencia cultural rígida y más sensible a los hibridismos y diálogos interculturales. José Miguel Candela al respecto postula: “nuestra sociedad, cultura y, por ende, lenguaje están cambiando; sus principios, ética y estética no son infalibles” (2000). Cita el comentario de Debussy, según quien “lo que hoy consideramos disonancia, será la consonancia del mañana”. Las nuevas estéticas en la música involucran ‘disonancias’ que, una vez preparadas y resueltas, armonizadas con lo conocido y aprobado, terminarán siendo aceptadas o ‘ecualizadas’ en el sistema musical vallenato o en el *stabliment*.

## Referencias bibliográficas

- Argán, Giulio Carlo (1977). *El pasado en el presente, el revival en las artes plásticas*. Madrid, Gustavo Gili.
- Attali, J. (1995). *Ensayo sobre la economía política de la música*. Madrid, Siglo XXI.
- Candela, José Miguel (2000). *Música y globalización*. Recuperado de <http://www.candela.scd.cl/docs/glob.htm>
- Carvalho, J. J. de (2002). *Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable*. Brasilia, Universidad de Brasilia, Serie ‘Antropología’.
- Castro Gómez, Santiago (2001). *Apogeo y decadencia de la teoría tradicional: una visión desde los intersticios*. I Encuentro Internacional sobre estudios culturales latinoamericanos: Retos desde y sobre la región andina. Recuperado de <http://www.oei.es/salactsi/castro2.htm>
- García Canclini, N. (1999). *Gourmets interculturales*. En: *La jornada semanal (versión digital)*
- \_\_\_\_\_ (2003). *Noticias recientes sobre hibridación*. VI Congreso de la SIBE, julio de 2000, trans. 7

- García de León, Antonio (2002). El mar de los deseos: El Caribe hispano musical, historia y contrapunto. México, Siglo XXI.
- García Fernández, I. D. (2008). Los retornos en la música contemporánea. En: Sinfonía virtual, 0008. Disponible en: [http://: www.sinfoniavirtual.com](http://www.sinfoniavirtual.com)
- Hopenhayn, M. (2004). Orden mediático y orden cultural: una ecuación en busca de resolución, Pensar Iberoamérica, 5, disponible en <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric02a01.htm>
- Hormigos, Jaime y Cabello, Antonio (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. Revista RES, 4, 259-270.
- Kaiero Claver, Ainhoa (2008). La de-construcción de la historia de la música y de la autonomía del arte en la estética postmoderna. Revista Trans, 12.
- Kartomi, Margareth J. (2001). Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos. En: Cruces, Francisco (Ed.). Las culturas musicales: Lecturas en etnomusicología. Madrid, Trotta.
- Schultz, Margarita (1998). Qué significa la música: del sonido al sentido musical. Santiago, Chile, Dolmen.