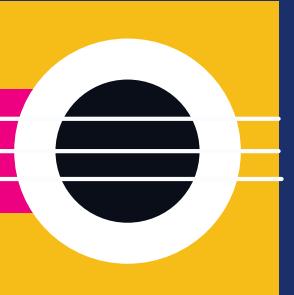


Gobernación
de La Guajira

Fondo Mixto de la Cultura y las Artes de La Guajira

Ejecutamos, promocionamos, implementamos, gestionamos, planificamos y financiamos todo tipo de programas y proyectos culturales, turísticos, sociales, ambientales, académicos, convivencia ciudadana, entre otros, cumpliendo los principios de igualdad, eficacia, celeridad, economía, imparcialidad y publicidad.

Calle 1 Av. La Marina Antigua Terraza Marina
fondomixtodelaguajira@gmail.com
www.fondomixtodelaguajira.com
Riobamba, La Guajira



#Vivamos La Cultura

SÍGUENOS





PRESENTACIÓN

La octava edición de “La Gota Fría” refrenda el compromiso del Fondo Mixto de Cultura de La Guajira y de esta publicación con el estudio, la investigación y la difusión del patrimonio musical vallenato desde una perspectiva académica y crítica. En coherencia con su vocación de fortalecer los procesos de reflexión sobre la episteme, las prácticas musicales y los discursos culturales que configuran nuestra identidad, este número ofrece al lector una selección de textos que auspician el diálogo entre la teoría, la historia y la praxis artística del Caribe colombiano.

En primer término, el artículo de Roger Bermúdez Villamizar propone un abordaje musicológico del acordeón Hohner Corona III, pieza instrumental hegemónica del quehacer vallenato actual, a través de un análisis que conjuga teoría musical, organología e interpretación. Su estudio desmitifica la idea de un instrumento “limitado” y plantea, con solvencia teórica, una valoración más amplia y justa de su potencial cromático y expresivo en la praxis interpretativa.

El texto de Luis Carlos Ramírez Lascarro, por su parte, examina con rigor los imaginarios de género en las letras del vallenato tradicional y contemporáneo, dando cuenta desde las líricas musicales de las estructuras de poder y los modelos de masculinidad que han permeado el género desde sus orígenes. Este aporte invita a un ejercicio de revisión crítica que enriquece la comprensión del vallenato como fenómeno social y estético, contribuyendo a los debates actuales sobre música, identidad y representaciones sociales de género.

REVISTA LA GOTA FRÍA

Edición No 8 - ISSN 2665-5314
Fondo Mixto de Cultura de La Guajira

Larry Igúarán Vergara
Gerente

JUNTA DIRECTIVA

Jairo Aguilar Deluque
Gobernador

Rubens Magdaniel
Sector productivo

Manuel Sierra Deluque
Sector privado

Miller Sierra
Consejo Departamental de Cultura

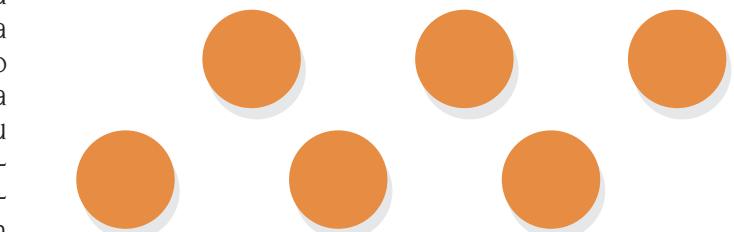
Gustavo Picalúa
Consejo Departamental de Cultura

Abel Medina Sierra
Director de la revista

Jesús David Berdugo S.
Diagramación

Los autores son responsables de las opiniones expresadas en *La Gota Fría*.

Riohacha, 2025



Marina Quintero, docente de la Universidad de Antioquia, entre el rigor y la calidez, entre el análisis objetivo, la emotividad y la nostalgia por la música que marcó una época, nos presenta un Lisandro Meza universal e innovador que se mueve desde el vallenato inicial hacia diversos géneros musicales.

Ofrecemos también el rastreo histórico que hace el autor, coleccionista y antólogo Julio Oñate Martínez sobre la figura de “Nandito el Cubano”, personaje que en los últimos años resurge de las nieblas del olvido como un protagonista insoslayable en los orígenes de la música de acordeón en la región. De igual manera, Carlos Russo, acordeonero, académico y productor musical desnuda sus posturas y verdades en una entrevista reveladora y polémica al director de la revista Abel Medina Sierra. Por último, presentamos como novedad literaria en el campo de la vallenatología la reseña de la obra “Versos en acordeón: la canción vallenata inédita” de la escritora y académica venezolana - dominicana María Carla Picón, un análisis desde lo verbal, lo sociocultural y lo estético de la canción inédita en la historia del Festival de la Leyenda Vallenata.

Con estos trabajos, *La Gota Fría* continúa consolidándose como un espacio de convergencia entre tradición y academia, promoviendo la valoración crítica del folclor vallenato como un campo de conocimiento, memoria y creación.



Descubre
La GUAJIRA
Cultura eterna,
aventura *inigualable*

Contenido

7

El acordeón Hohner Corona III: ¿Diatónico o cromático? una aclaración desde la teoría musical, la organología y la praxis vallenata.

Por Roger David Bermúdez V.

17

El machismo en las canciones vallenatas.
Por Luis Carlos Ramírez Lascarro



31

“Suéltala pa'que se defienda”: Lisandro Mesa y Los Corraleros de Majagual.
Por Marina Quintero Quintero



39

“Nandito el Cubano”.
Por Julio Oñate Martínez

45

El vallenato a lo Russo: Entrevista
Por Abel Medina Sierra

55

Reseña: Un paseo por la canción festivalera
Equipo Revista La Gota Fría



EL ACORDEÓN HOHNER CORONA III: ¿DIATÓNICO O CROMÁTICO? UNA ACLARACIÓN DESDE LA TEORÍA MUSICAL, LA ORGANOLOGÍA Y LA PRAXIS VALLENATA.

Roger David Bermúdez V.

(Musicólogo, músico, docente del área de vallenatología, Universidad de La Guajira)

Introducción

La distinción entre “diatónico” y “cromático” revela que son categorías teóricas formuladas siglos antes de la organología moderna. De hecho, estos conceptos son la base de la teoría de la música de occidente. Sus orígenes se remontan a los tetracordios griegos y a la tradición pitagórica y atraviesan la formación del sistema estándar moderno —el temperamento igual de doce partes (12-TET)— o “cromático” que alude al uso de los doce semitonos, mientras que “diatónico” designa conjuntos de siete notas en torno a una tonalidad.

Este sistema no surgió de manera aislada, sino como culminación de siglos de experimentación y debate, durante los cuales coexistió y evolucionó una enorme diversidad de afinaciones y temperamentos. De los más de 180 sistemas históricos documentados por autores como Javier Goldáraz¹ —que van desde las relaciones puras de la entonación justa hasta los intrincados repartos de comas en los temperamentos mesotónicos e irregulares—, la práctica actual en occidente se ha decantado mayoritariamente por el 12-TET, condensando aquella vasta paleta en un sistema dominante para la mayoría de instrumentos y géneros.

Este artículo propone una reflexión musicológica sobre las posturas que rodean al acordeón estándar o canónico del género vallenato: el Hohner Corona III de la marca alemana Hohner. A lo largo del tiempo se han emitido diversos pronunciamientos sobre sus posibilidades musicales y ha predominado la opinión de que se trata de un instrumento “limitado” por su diseño diatónico. Sin embargo, persiste la ausencia de un estudio que, con rigor, lo sitúe en la encrucijada de tres planos: la *teoría musical* (diatónico/cromático, posibilidades armónicas y disponibilidad real de alturas), la *organología* (bisonoridad, disposición por filas, mecánica del aire y restricciones de digitación) y, de

¹. Javier Goldáraz, *Afinación y temperamentos históricos*, Alianza Editorial, 2.^a edición, 2004; 3.^a reimpresión, 2019. Véase especialmente: “División tetracordal. Géneros” y “Aritmética pitagórica. Teoría de las medias”, donde se fundamentan la distinción terminológica y la pluralidad histórica de sistemas.



manera especial, *la praxis vallenata*, donde las prácticas, los repertorios y las lógicas performativas lo moldean y transforman el instrumento.

Desde esta perspectiva, el objetivo es reconsiderar la supuesta “limitación” y esclarecer cómo interactúan el diseño, la teoría y la cultura para definir lo que el Corona III puede —y, de hecho, hace— en la praxis vallenata, donde esos rasgos se convierten en recursos expresivos.

Diatónico y cromático: breve marco teórico

En teoría musical, diatónico alude a conjuntos de siete notas organizadas en torno a una escala mayor o menor y sus modos (jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eolio y locrio), constituyendo el marco tonal básico con sus funciones y jerarquías; en cambio, cromático designa el empleo de los doce semitonos del sistema templado, extendiendo el vocabulario mediante alteraciones, notas de paso, color armónico y modulaciones; la distinción es fundamental para entender melodía, armonía y forma, razón por la cual los manuales de teoría la abordan desde los primeros capítulos. Abromont (2009), Cayo (2016), Pizton (1991) En términos estrictamente teóricos, cuando un instrumento es diatónico, su dominio de alturas disponibles en la octava se limita a un conjunto de siete notas, sin acceso a las cinco restantes, las cromáticas. Bajo esta premisa, un instrumento diatónico está incapacitado para realizar cromatismos por carencia ontológica de elementos: simplemente no dispone de todas las alturas requeridas. La analogía puede ser directa con la aritmética: una calculadora diseñada solo para operar con números enteros no puede procesar decimales, porque su dominio excluye la parte fraccionaria; no es un problema de procedimiento, es un problema de conjunto. En teoría, donde faltan las alturas cromáticas, no hay cromatismo posible. En el Hohner Corona III, esas alturas no faltan: están accesibles, pero no de la manera que están organizadas en el acordeón unisonoro.

En términos estrictamente teóricos, cuando un instrumento es diatónico, su dominio de alturas disponibles en la octava se limita a un conjunto de siete notas, sin acceso a las cinco restantes, las cromáticas. Bajo esta premisa, un instrumento diatónico está incapacitado para realizar cromatismos por carencia ontológica de elementos: simplemente no dispone de todas las alturas requeridas. La analogía puede ser directa con la aritmética: una calculadora diseñada solo para operar con números enteros no puede procesar decimales, porque su dominio excluye la parte fraccionaria; no es un problema de procedimiento, es un problema de conjunto. En teoría, donde faltan las alturas cromáticas, no hay cromatismo posible. En el Hohner Corona III, esas alturas no faltan: están accesibles, pero no de la manera que están organizadas en el acordeón unisonoro.

Escala diatónica

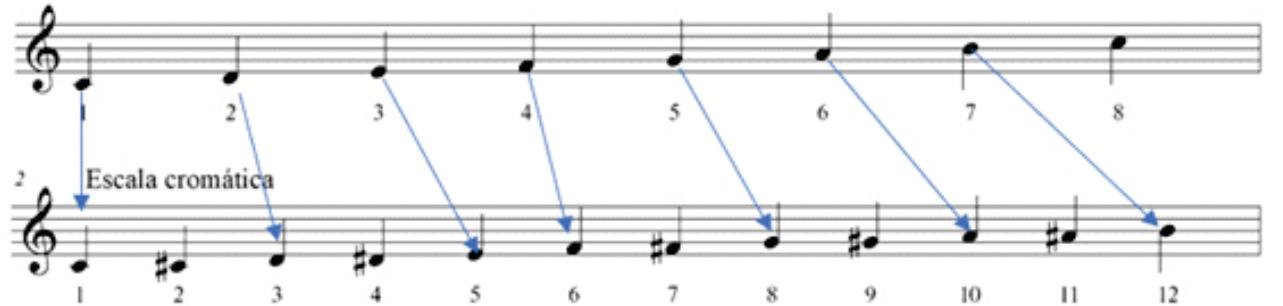


Figura 1. Diferencia conceptual entre escala diatónica y cromática. La escala diatónica (mayor/menor) emplea siete notas por octava con un patrón fijo de tonos y semitonos; la escala cromática utiliza las doce alturas disponibles por octava, encadenando semitonos consecutivos (en 12-TET, intervalos iguales).

¿Qué es diatónico desde la organología de la historia del acordeón Corona III de Hohner?

Cuando Cyrill Demian patenta en Viena (1829) su “acordeón”, concibe un instrumento acompañante con pocos botones que, al abrir o cerrar el fuelle, activan acordes completos prefijados pensado para que, personas con poca formación musical, pudieran acompañar marchas y canciones con armonías prefijadas

Poco después, en 1831, Isoard Mathieu en París modificó el diseño de Demian, reemplazando los acordes por notas individuales, también bisonoras (abriendo producen un sonido diferente al de cerrar el fuelle), pero organizados para sonar de manera diatónica, o sea por tonos. Este es el nacimiento del acordeón “diatónico”, desde la perspectiva organología. Esta evolución mantuvo la lógica de un diseño que priorizaba la facilidad para tocar melodías y armonías en tonalidades diatónicas específicas, y esto lo hizo muy popular en la música tradicional y folclórica por su sencillez y comodidad.

Más que delimitar su “alcance de alturas”, la rotulación “acordeón diatónico” en los manuales de Hohner describe una categoría organológica: la ergonomía y arquitectura del instrumento (bisonoridad y disposición en filas mayores) mediante la cual se producen las notas. Sin embargo, en el argot popular esa etiqueta se ha interpretado como si diatónico hiciera referencia a la imposibilidad de ejecutar las doce alturas de la escala cromática en el Corona III, bajo, el argumento de que: “si Hohner dice que es diatónico, no puede ser cromático”. Esta lectura es equívoca. La clasificación diatónica alude al modo de acceso a las alturas y no, *per se*, a la inexistencia de las notas cromáticas.

De hecho, el Corona III, a lo largo de su tesisura y mediante las combinaciones propias de su mecánica, puede realizar las doce notas cromáticas; lo “diatónico” nombra su diseño, no limita su cromaticidad efectiva. La anterior afirmación se puede comprobar en el mismo manual de la Hohner en la página 12:

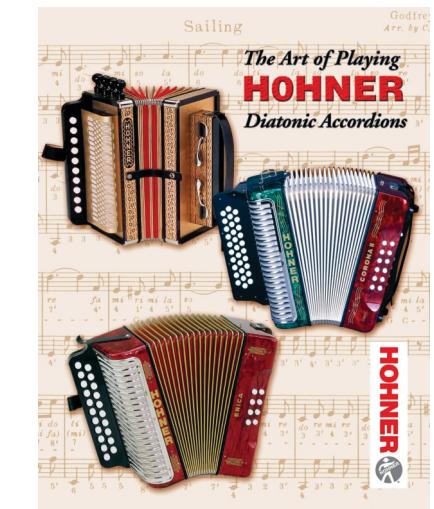


Figura 2. Portada incluida en los manuales que vienen en el estuche del Hohner Corona III. La imagen rotula explícitamente al instrumento como “acordeones diatónicos”.

Organizado de manera diatónica, como indica la flecha naranja, se indica la nota que produce cada botón en ambas direcciones del sonido al abrir y al cerrar el fuelle, evidenciando la bisonoridad del instrumento y, además, diez notas cromáticas: botones 1 (2), 5, 9, 11 (2), 22 (2), 25 y 29 del teclado inferior. En el teclado cromático, las notas están organizadas de manera cromática como indica las tres flechas color naranja y es unisonoro. Note que los botones del teclado superior están divididos. La nota en la parte superior se produce cerrando y la inferior abriendo el fuelle. Los acordeones organizados en orden cromático producen la misma nota abriendo o cerrando.

Como se aprecia en el propio manual de Hohner, el teclado melódico detalla la ubicación de cada nota, lo que permite corroborar la presencia efectiva de todas las alturas de la escala cromática. De ahí que la clasificación “diatónica” describa, ante todo, una ergonomía y una lógica de acceso a las notas; no niega la cromaticidad del instrumento, pero sí explica por qué ciertas combinaciones armónicas y algunos pasajes cromáticos resultan más laboriosos que en un teclado estrictamente cromático de acción unisonora.



Figura 3. Teclado superior. Teclado melódico del acordeón Hohner Corona III (31 botones).

Ahora bien, en la práctica vallenata, y en otras tradiciones musicales que utilizan este acordeón, estas particularidades no constituyen una dificultad interpretativa, sino un rasgo identitario: condicionan acentos, articulaciones y giros melódicos característicos, al tiempo que abren la posibilidad de expandir el vocabulario mediante recursos técnicos propios de este instrumento.

Limitaciones armónicas versus posibilidades cromáticas

La disposición bisonora y en filas impone restricciones a ciertas simultaneidades (voicings) y a la dirección del fuelle, lo que puede volver inviables algunos acordes en posiciones específicas aun cuando todas las alturas existan. En otras palabras: la disponibilidad de las 12 notas está garantizada para el discurso melódico, pero la ejecución de acordes depende de que sus notas coincidan en una misma dirección de aire y en digitacio-

nes practicables. Por eso, encontramos pasajes cromáticos completamente viables en la línea melódica, mientras que determinados acordes (p. ej., Cm6 en posición fundamental) resultan impracticables, aunque sí son posible en otra inversión o disposición. El problema, pues, no es de 'falta de notas', sino de simultaneidad y acceso."

Ahora bien, un instrumento puede ser cromático sin ser polifónico o armónico: la flauta, la trompeta o el clarinete y muchos más, no producen notas simultáneas y, aun así, recorren los doce semitonos del sistema. En esa línea, el Corona III, además de ser cromático en su discurso melódico, permite ciertas simultaneidades: terceras y sextas, drones (notas pedal) y el uso de bajos y acordes preconfigurados. Por eso, sus límites relevantes no son la disponibilidad de alturas, sino las condiciones ergonómicas (digitaciones, dirección del fuelle, disposición de botones) y armónicas (variedad y flexibilidad de acordes posibles).



Figura 4.

Desde una perspectiva melódica, cualquier sucesión cromática resulta plenamente posible en el acordeón Hohner III coronas, ya que las notas se ejecutan de manera sucesiva y no simultánea. El intérprete dispone del tiempo suficiente para alternar entre la apertura y el cierre del fuelle, accediendo así a todas las alturas requeridas, incluso aquellas que solo están disponibles en una única dirección del aire, como el Mi bemol en el primer botón de la hilera externa, que únicamente puede producirse al abrir el fuelle. En cambio, desde una perspectiva armónica, la situación varía: en la formación de acordes las notas deben emitirse simultáneamente, pero cuando requieren direcciones opuestas del fuelle—algunas al abrir y otras al cerrar—el resultado es armónicamente imposible. Tal es el caso del acorde Do menor con sexta (Cm6), cuya estructura (Do–Mi–Sol–La), combina notas que no pueden producirse al mismo tiempo en una única dirección de aire. Por tanto, el acordeón Hohner III presenta posibilidades melódicas plenas, pero limitaciones armónicas propias de su mecanismo, permitiendo cualquier secuencia melódica cromática mediante la alternancia del fuelle, aunque restringiendo la ejecución de ciertos acordes cuya simultaneidad resulta prácticamente inviable. Pero este mismo acorde en primera inversión es posible pues todas las notas se encuentran abriendo el fuelle

La capacidad cromática del instrumento no debe confundirse con el repertorio o la técnica habitual de sus intérpretes. Que muchos acordeoneros no ejecuten la escala cromática

no invalida que el Corona III disponga de los doce semitonos. En todo caso, los límites observados responden más a pedagogía y estética de género que a carencias organológicas.

La corona III de Hohner: ¿completo o incompleto?

Un calificativo frecuente en la región sobre el Hohner Corona III es que es "incompleto" o "de juguete", sin especificar el referente de comparación. Si se toma como criterio la capacidad armónica, en el conjunto ilustrado en la figura 5, de 34 instrumentos, solo seis tienen posibilidad de construir acordes; los restantes 28 son melódicos y no admiten simultaneidades, mientras que el Hohner Corona III sí posibilita acompañamientos y combinaciones simultáneas más allá de lo básico.

Ahora bien, si el criterio fuera la tesitura, ningún instrumento del cuadro iguala la extensión del piano; ¿deberían, por ello, considerarse "incompletos"? El piano, por su diseño, puede realizar acordes de hasta diez notas; el Hohner Corona III, por su parte, ofrece recursos que el piano no tiene, como la producción de equísonos mediante registros y disposición de lengüetas, vibración del fuelle, etc. La noción de "incompletitud" depende del parámetro elegido (tesitura, polifonía, timbre, ergonomía) y no constituye un juicio absoluto sobre la idoneidad del instrumento para su repertorio ni sobre su condición cromática.



Se observa que la tesitura del piano abarca la de la mayoría de los instrumentos —incluidas las voces humanas—, las cuales pueden realizar cromatismos aun sin disponer de teclados de afinación determinada ni capacidad armónica. Esta comparación ilustra que la cromaticidad se refiere a la disponibilidad de alturas y no depende de la posibilidad de producir acordes simultáneos, lo que es imposible para los humanos a menos que se arme un coro para lograr armonía. Somos individualmente cromáticos, pero no armónicos. El acordeón nos tiene ventaja en lo armónico; pero loaventajamos en tesitura.

Comparar cualquier instrumento con el piano conduce a un falso problema de 'completitud'. El piano posee la mayor tesitura y una polifonía amplia, pero ese parámetro no convierte

en 'incompletos' a los demás instrumentos. La completitud es funcional: depende del rol acústico, expresivo y técnico para el que cada instrumento fue diseñado o asumido por una cultura². En ese marco, el Hohner Corona III es cromático en sentido melódico —dispone de los doce semitonos en su tesitura— y, además, semiarmónico, al permitir simultaneidades básicas. No iguala la extensión ni la polifonía del piano, pero tampoco necesita hacerlo para cumplir con solvencia su misión estética dentro del repertorio vallenato y de otras estéticas de la música popular.

De modo que, conocer las posibilidades reales del acordeón lo sitúan en ventaja frente a unos y en desventaja frente a otros, según el criterio comparativo que se adopte. Si el parámetro es la autonomía performativa

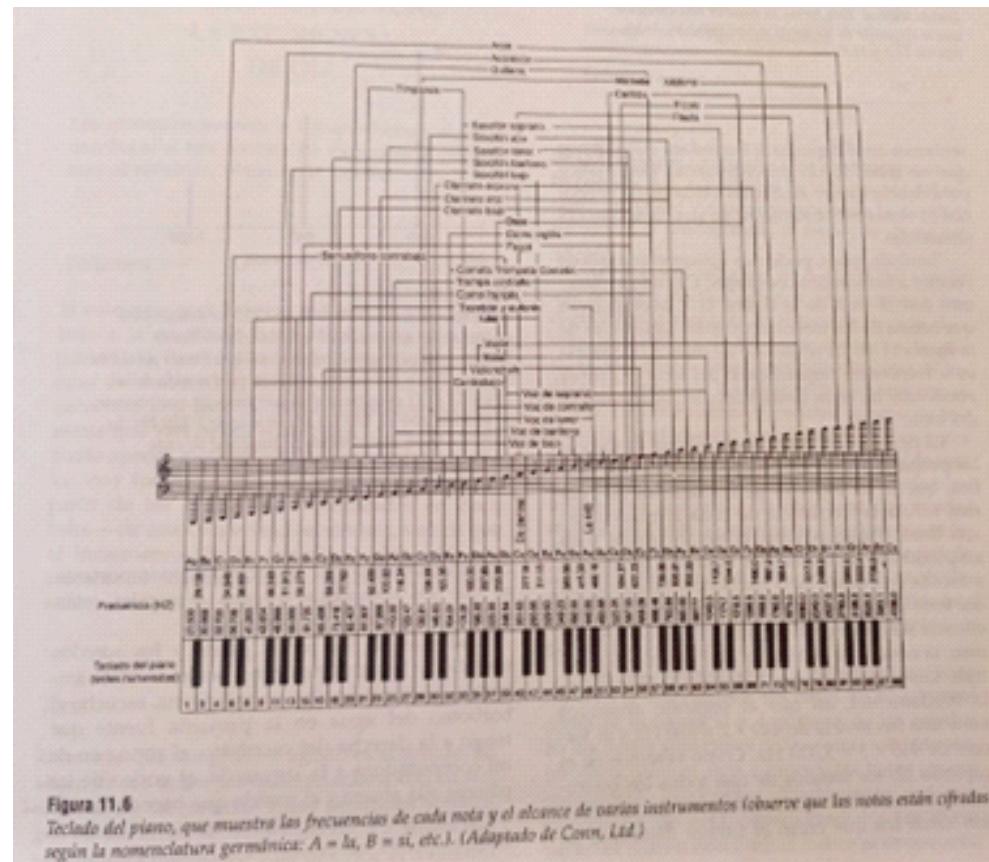


Figura 5. Teclado del piano con indicación de frecuencias y alcance relativo de diversos instrumentos.

(capacidad de sostener bajo – acordes – melodía por un solo intérprete), el Corona III ofrece ventajas frente muchos instrumentos monofónicos; si el parámetro es la polifonía densa o la extensión extrema, quedará por debajo de un piano u órgano. Si se compara la portabilidad y el carácter tímbrico con acentos rítmicos propios de la bisonoridad, el Corona III ofrece un sello expresivo difícil de replicar; si se exige cromatismo inmediato sin cambios de dirección ni cruces de filas, un teclado cromático unisonoro será más directo; pero si la estética requiere de la sonoridad del cambio de fuelle el llevaría ventaja sobre el unisonoro. En suma, su “completitud” es contextual: brilla allí donde su diseño sirve al lenguaje —como en el vallenato— y no necesita equivaler a otros instrumentos para cumplir, con eficacia, su función estética.

En suma, lo importante es que nuestras escuelas —y muy especialmente la Universidad de La Guajira, por su papel en la tradición vallenata— aborden con rigor ambos planos: reconocer que el acordeón es cromático en sentido teórico y, además, semiarmónico en su práctica, y dejar de difundir “diatónico” como sinónimo de limitación cromática. Urge una formación que unifique teoría e implementación: fundamentos de historia y teoría musical (cromatismo/diatonismo en su acepción estricta), mapeo técnico del teclado bisonoro y estrategias pedagógicas para integrar ese conocimiento a la estética vallenata. Solo así los nuevos intérpretes dominarán el tema desde la teoría y podrán aplicarlo con pleno rigor en su creación y desempeño artístico, ampliando las posibilidades expresivas del género de la mano de su desarrollo estético.

Cromatismo en la praxis vallenata

Si el acordeón fuera diatónico, como lo afirman o lo entienden muchos, un subtítulo como este no sería viable. De poco valdría el debate si la práctica no lo refrendara: las notas cromáticas han estado presentes, de forma sostenida, como recurso estético en la música vallenata. Se evidencian en introducciones,

enlaces modales, bordaduras, apoyaturas y giros melódicos que incorporan alteraciones fuera del sustrato diatónico, como muestran grabaciones de intérpretes canónicos —Israel Romero, Orangel Maestre— y apuestas más exploratorias como la de Andrés “El Turco” Gil.

Estos ejemplos no solo prueban la disponibilidad de las doce alturas en el Corona III, sino que confirman su funcionalidad expresiva dentro del estilo. Por ello, la enseñanza debe partir del repertorio: identificar, transcribir y ejercitarse en pasajes cromáticos reales, integrando su lógica técnica (rutinas de empuje/tire, cruces de filas, vibratos) a la comprensión histórica y teórica que lo sustenta. Solo así la cromaticidad dejará de ser una abstracción y se consolidará como competencia estilística del acordeonista vallenato.

Ahora bien, la práctica vallenata y de otras músicas populares se han enfocado más en el cromatismo de paso y no tiene la obligación estética de cromatizar al modo del romanticismo pianístico o del jazz. Cada tradición decide cómo integrar ese recurso según su estética. Esto conlleva, por supuesto, una mirada con cierto desdén en algunos académicos que creen que la lógica ideal del cromatismo es la de Chopin, Liszt, Wagner, etc. En este marco, conviene observar cómo el cromatismo se integra en el vallenato de manera situada: como recurso de paso, cromatismos transitarios, enlace y color, no como programa absoluto estético con la convicción de que un instrumento o género musical debe utilizar todas las posibilidades cromáticas disponibles de manera exhaustiva y prominente, como si fuera un ideal universal de "completitud". El debate no está centrado en la intensidad de uso, si no en posibilidad de uso.

Para ilustrar de manera concreta cromatismos en la praxis vallenata, presento a continuación un pasaje tomado de la introducción del paseo “*Tú y el mar*” (Tomás Darío Gutiérrez), en la versión de Orangel Maestre y Silvio Brito. El fragmento evidencia el uso de alteraciones de paso y enlaces modales dentro de la lógica bisonora del Corona III: aparecen apoyaturas y bordaduras que recorren alturas fuera del



Figura 6. Fragmento de la introducción del paseo “Tú y el mar”, de Tomás Darío Gutiérrez, interpretado por Orangel Maestre. Se observa el uso de las alteraciones Sol#, Fa# y Re#, encerradas en círculo, son alturas que resultan inaccesibles en un instrumento estrictamente diatónico.

sustrato estrictamente diatónico, resolviendo con naturalidad hacia los grados estructurales de la tonalidad.

En esta obra, “El Pangue” Maestre, utiliza en su totalidad las doce notas de la escala cromática. En este pasaje en Do mayor, emplea tres cromatismos puntuales que intensifican la dirección melódica sin salir de la lógica bisonora del Corona III. El Sol# (B11, abrir) actúa como apoyatura/enlace hacia la nota diatónica contigua; el Fa# (B11, cerrar) funciona como paso entre Fa y Sol, creando un empuje rítmico por el cambio de aire; y el Re (B22, abrir) es una aproximación ascendente que resuelve con naturalidad en Mi, tercera de la tonalidad. La alternancia empuje/tire aporta microacentos que colorean el fraseo y facilitan la realización de estos enlaces cromáticos dentro del pulso vallenato. Más allá de “mostrar que se puede”, el ejemplo muestra para qué se usa. Este fragmento lo puede oír en los segundos iniciales de la obra.

Como se puede notar, este debate no es un capricho terminológico: tiene utilidad estética, pedagógica y situada. Desde la musicología —y con mayor razón desde la vallenatología— no puede seguir abordándose con imaginarios ni con precariedad conceptual. La cuestión es crucial porque el cromatismo, entendido teóricamente como el uso de los doce semitonos, ilumina y legitima rutas interpretativas ya inauguradas en el vallenato: desde los trazos magistrales de Israel Romero en “Lleno de ti” y “Esa” y Orangel Maestre en “Tú y el mar”, donde ambos articulan los tres recursos del acordeón vallenato (emulación, las estructuras martinecianas y la innovación o lirismo estético-musical), hasta la apuesta del

maestro Andrés “El Turco” Gil por un cromatismo decidido, aunque distanciado de la estética canónica del género.

Estas experiencias muestran que el instrumento posee —y los intérpretes pueden explotar— una capacidad cromática real. Por eso, el debate debe anclarse en la teoría e historia musical (de Arquitas y Euclides en adelante) y no en rótulos comerciales ni en objeciones de “limitaciones armónicas” que, en nada, restringen las posibilidades cromáticas del acordeón. Hohner no fija definiciones teóricas; corresponden a la tradición musicológica y al análisis riguroso del repertorio y la práctica.

Lo verdaderamente notable del Hohner Corona III es que, dentro de su tesitura, no sólo es plenamente cromático en sentido teórico y práctico, sino que además supera ampliamente a todos los instrumentos de viento representados en la tabla del piano por sus posibilidades armónicas reales. Los instrumentos de viento —aunque cromáticos en su extensión melódica— son esencialmente monofónicos: pueden emitir una sola nota a la vez, sin generar intervalos simultáneos ni acordes completos, y aun así no son considerados “incompletos” y, de hecho, no lo son. El acordeón, en cambio, posee una doble naturaleza melódica cromática y armónica, capaz de articular desde simples tercera hasta cuatriadas de séptima y acordes extendidos, erigiéndose en un instrumento polifónico, autónomo y portátil.

Dicho de otro modo, mientras los instrumentos de viento recorren el cromatismo únicamente en línea horizontal (sonido sucesivo),



el Corona III lo explora en doble dimensión: horizontal y vertical, desplegando melodías y armonías en simultáneo. Este hecho lo sitúa en un lugar excepcional dentro de los instrumentos de lengüeta libre: un dispositivo bisonoro que, aun basado en un diseño arquitectónico diatónico, manifiesta una cromaticidad absoluta acorde con su tesitura y una riqueza armónica inalcanzable para la mayoría de los instrumentos melódicos tradicionales.

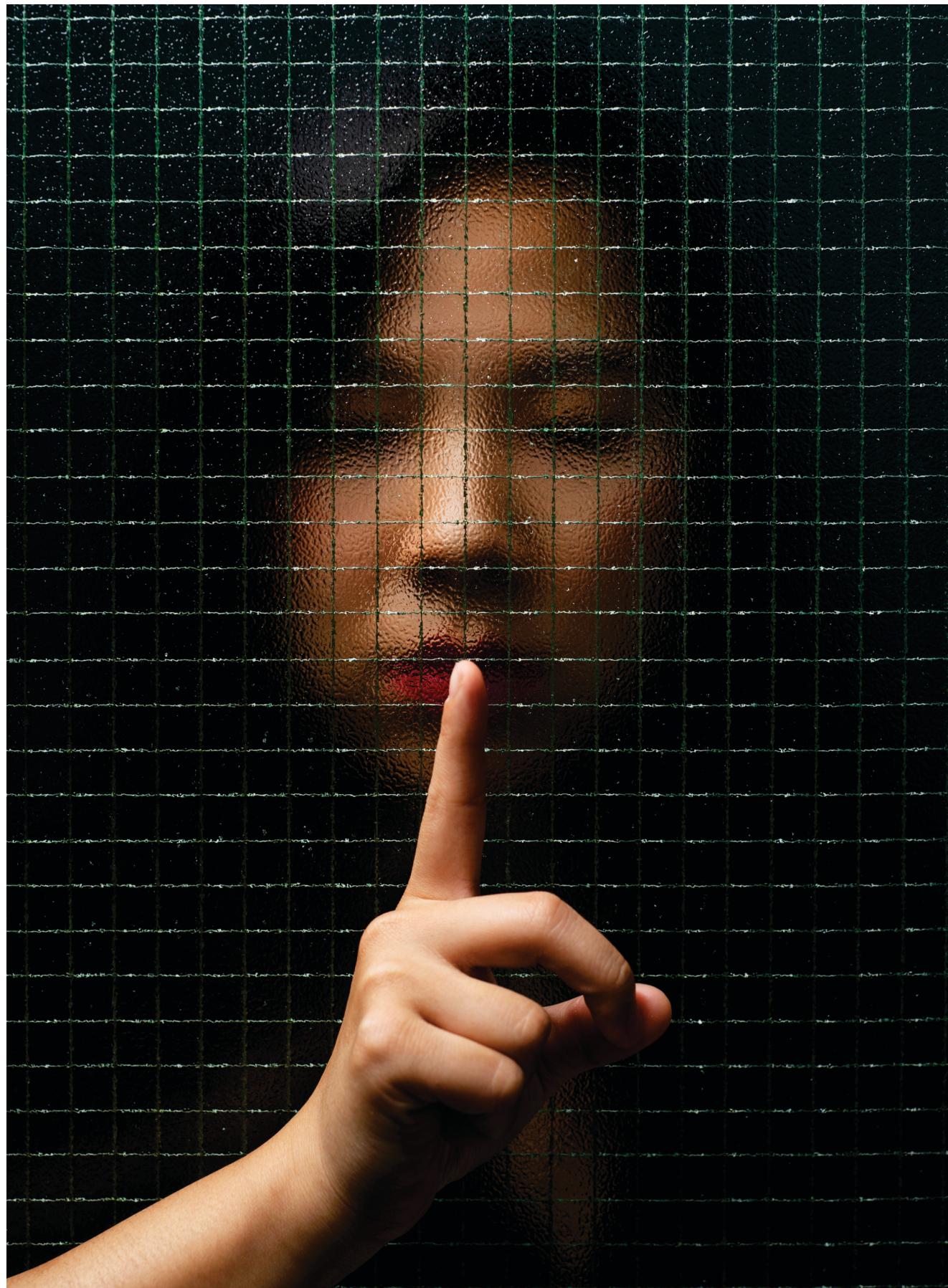
¡Arriba el acordeón! En teoría y en práctica, el Hohner Corona III es plenamente cromático. La evidencia organológica, así como el manual oficial de Hohner (p. 12), demuestran, inequívocamente, que el cromatismo está presente dentro de su tesitura. Por eso, la pregunta no es si el instrumento puede ejecutar cromatismos, sino qué debe entenderse cuando Hohner lo categoriza como “diatónico”.

En suma, reconocer la cromaticidad del Hohner Corona III no es una concesión retórica, sino una conclusión fundada en teoría musical y organología: diatónico en su arquitectura y ergonomía, cromático en su disponibilidad efectiva de alturas y en su praxis interpretativa. Asumir esta complejidad redefine la percepción del acordeón vallenato

en el ámbito académico y musical, pues al documentar sus orígenes, analizar sus técnicas y desarrollar una gramática propia del cromatismo —ajustada a sus digitaciones bisonóricas, a la lógica del fuelle y a su semiarmonicidad— se sientan las bases para una comprensión más profunda y una enseñanza más enriquecedora. Este esfuerzo, que articula historia, teoría y práctica, permitirá que el acordeón vallenato sea finalmente reconocido en toda su dimensión expresiva y armónica, consolidando su lugar como instrumento de inmensa riqueza y pilar fundamental de nuestra identidad cultural.

REFERENCIAS

- Abromont, Claude. *Teoría de la música: una guía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Goldáraz, Javier. *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza Editorial, 2019.
- Randel, Don Michael, ed. *Diccionario de Música de Harvard*. 4.ª ed. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.
- Cayo, Juan Sebastián. *Armonía moderna*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2016.
- Pistón, Walter. *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor, 1987.
- Hohner. *Manual para acordeones diatónicos*. Trossingen: Hohner, s.f.



EL MACHISMO EN LAS CANCIONES VALLENATAS

Luis Carlos Ramírez Lascarro
[Escritor, historiador y gestor patrimonial]

Introducción

El vallenato, como expresión musical profundamente arraigada en el Caribe colombiano, ha sido ampliamente estudiado desde perspectivas históricas, estéticas y sociológicas. Sin embargo, sus representaciones de género han recibido menor atención crítica, a pesar de ser un componente central de sus narrativas y de su imaginario colectivo. Este texto propone una lectura del vallenato desde la perspectiva de los estudios de género, identificando los modos en que se reproducen y naturalizan distintas formas de masculinidad —desde el machismo más hostil hasta las formas más sutiles de dominación simbólica— en las letras de sus canciones. Lejos de buscar una censura, se trata de abrir una conversación sobre los valores que estas representaciones transmiten, su función en la configuración de identidades sociales y las posibilidades de transformación cultural que ofrece el mismo repertorio vallenato.

Una presencia constante

Para comprender cómo se manifiestan las representaciones de género en el vallenato, es necesario reconocer primero la centralidad discursiva que la música tiene en la producción cultural del Caribe colombiano, dado que esta —y otros discursos— no reflejan simplemente la realidad social que existe fuera de ellos: más bien, la propia realidad social se constituye en esas prácticas discursivas. Pues, como anota McClary (1991): "...es también en el terreno de estos discursos donde los modelos alternativos de organización del mundo social son presentados y negociados. Es aquí donde sucede el continuo proceso de formación social" (p. 21).



Las canciones vallenatas, como todos los productos culturales, no sólo transmiten información, sino que contribuyen a crear, transmitir y mantener construcciones sociales e ideológicas, reflejando en sus letras la herencia cultural de un significativo grupo de la sociedad en la que son producidas, reproducidas y disfrutadas, debido a que:

El vallenato más allá de ser una expresión musical [...] es una forma de interpretación del mundo, desde una ética particular en la que, las letras de las canciones vallenatas se constituyen en un elemento fundamental para entender los sistemas éticos de toda una región que a partir de lo popular y lo cotidiano construyen sus imaginarios poéticos basados en costumbres y valores como el machismo, el honor y el goce entre otros, que en buena medida son interpretados por un sujeto cultural que habla a nombre de toda una colectividad a partir de unas categorías mentales. (Ariza, 2010, pp. 92–93).



El discurso machista se encuentra en las canciones vallenatas a veces de manera explícita y otras no tanto, pero siempre es frecuente, innegable, y se puede encontrar a lo largo y ancho de toda la discografía de la música vallenata, aunque esté bastante extendida la idea de que sólo las canciones recientes, de la denominada Nueva ola son misóginas, pero no las clásicas. No obstante, estudios como el de Rivas Otero (2016) y Medina Sierra (2020) evidencian que **las canciones vallenatas desde sus orígenes han transmitido discursos sexistas**, ya sea mediante micromachismos (Bonino, 1998) o mediante formas más explícitas de coerción simbólica.

Esta focalización en la revisión de la existencia o no de una carga afectiva negativa en las canciones vallenatas es uno de los elementos que más dificulta la aceptación de la presencia de diversas formas de machismo y sexismo en el amplio repertorio vallenato, desde el más hostil y deplorable, hasta el que pasa desapercibido, enmascarado en la tradicional idealización de las mujeres como esposas, madres y objetos románticos.

Herencia cultural

Antes de entrar a hablar del machismo propiamente dicho, es necesario hablar del sexismo y su presencia innegable en nuestra cultura. Se define, de acuerdo a Garaigordobil y Aliri (2011) “como una actitud discriminatoria dirigida a las personas en virtud de su pertenencia a un determinado sexo biológico, en función del cual se asumen diferentes características y conductas” (p. 332).

Una manifestación típica del sexismo en nuestra cultura se da en la creencia de que los hombres no deben llorar, pues se considera que el llanto es una conducta propia de las mujeres. Otra muy común es la utilización de la comparación de hombres con mujeres, a manera de insulto, pues cualidades femeninas, como la debilidad, dependencia y sumisión, son estigmatizadas.



Esta muestra de rechazo de lo femenino, por temor a volverse similar a la mujer, es parte de lo que explica el abierto rechazo y el enconoso desprecio de muchos tradicionalistas por el despectivamente llamado “vallenato llorón”, como reflejo de su amenaza a la masculinidad hegemónica impregnada en el vallenato.

Estos roles de género provienen desde la antigüedad y hacen referencia a la construcción social del hecho de ser hombre o mujer, las expectativas y valores, la interrelación entre hombres y mujeres y las diferentes relaciones de poder y subordinación existentes entre ellos en una sociedad determinada (Arellano, R., 2003).

¿Cuál es la diferencia entre sexismo y machismo? El término sexismo abarcaría cualquier ideología basada en la asociación de características cognitivas, conductuales o de cual-

quier otro tipo con el sexo biológico, mientras que **el machismo se refiere específicamente a una ideología según la cual el hombre es superior a la mujer**.

El machismo se puede definir como un conjunto de creencias, actitudes y conductas que descansan sobre dos ideas básicas: por un lado, la polarización de los sexos, es decir, una contraposición de los masculino y lo femenino según la cual no sólo son diferentes sino mutuamente excluyentes; por otro, la superioridad de los masculino en las áreas consideradas importantes por los hombres. (Castañeda, M., 2019, p. 16)

Existen formas de relacionamiento que están arraigadas en nuestra sociedad y cultura, desde lo local hasta lo latinoamericano, por lo



cual se puede considerar lógico y se llegan a aceptar como normales, por su cotidianidad, ciertos comportamientos que se encarnan y actualizan en las canciones vallenatas, las cuales, como hecho discursivo, expresan y contribuyen a mantener una serie de sentimientos, valores y expectativas compartidas por el grupo social identificado y representado en y con el vallenato.

Algunos de estos comportamientos son: la pretensión de dominio sobre los demás, particularmente sobre las mujeres; la rivalidad entre los hombres; la búsqueda de múltiples conquistas sexuales; la necesidad de exhibir de manera constante ciertos rasgos supuestamente viriles, tales como el valor e indiferencia al dolor; y un desprecio más o menos abierto hacia los valores considerados femeninos.

Esta tensión no es ajena a otros géneros latinoamericanos. Por ejemplo, la ranchera ha sido ampliamente criticada por reforzar el modelo del hombre bravío, dolido, borracho y violento, que canta desde una masculinidad herida. Como analiza Herrera-Sobek (1990), en muchas canciones populares mexicanas, el abandono por parte de la mujer no se asume con resignación, sino como una afrenta al honor masculino que justifica la agresión simbólica o física. El bolero, por otra parte, —aunque a menudo es interpretado como una expresión hipersensible del amor— también ha sido analizado como un género que refleja y reproduce imaginarios machistas y relaciones de poder desiguales, cuyos discursos, como señala Peza (1994), perpetúan una educación amorosa y sentimental mitificada y desigual donde el sujeto que enuncia su amor es en general masculino y el objeto amoroso, en la mayor parte de estas expresiones, es la mujer.

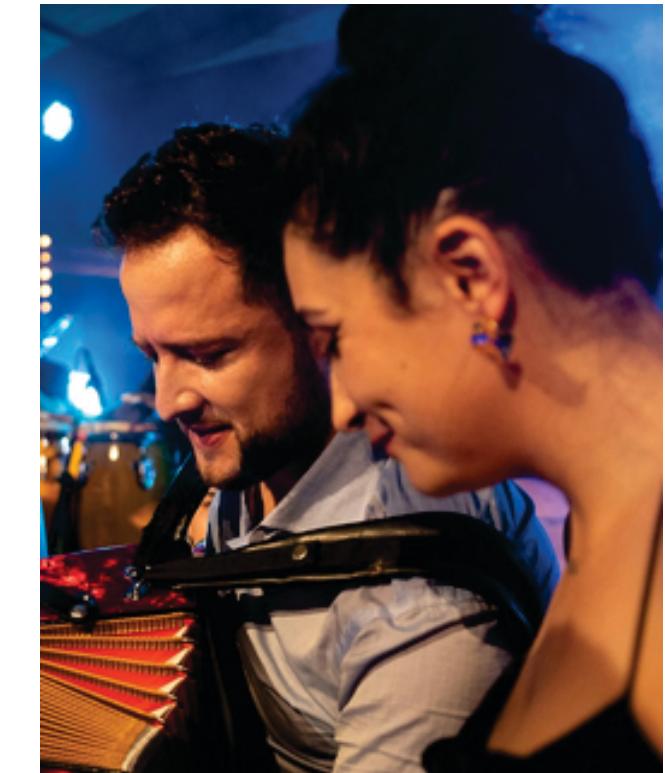
En géneros tan diversos como la cumbia villera, la bachata, la salsa, el bolero y el reguetón, las representaciones de las mujeres, sus cuerpos y afectos, suelen estar construidas desde una perspectiva masculina dominante, tal como ocurre en el vallenato. En el caso de la cumbia villera, Vila y Semán

(2006) muestran cómo las letras sexualizadas y cargadas de machismo pueden ser interpretadas por los jóvenes como expresiones de humor, crítica o identidad, más allá de su literalidad. En la bachata dominicana, Pacini Hernández (1990, 1995) identifica una narrativa en la cual el hombre se presenta como víctima emocional, mientras la mujer aparece como objeto de deseo, de traición o de abandono. En la salsa y el bolero, Aparicio (1998) evidencia cómo la estructura musical y los discursos líricos refuerzan estereotipos de masculinidad herida o dominante, relegando a las mujeres a roles pasivos, decorativos o sumisos. Finalmente, en el reguetón, autores como Carballo (2006) y De Toro (2011) han documentado la fuerte presencia de la cosificación femenina, la representación pasiva de las mujeres en las letras y videoclips, y la reproducción de relaciones de poder atravesadas por el placer masculino, la dominación simbólica y la violencia verbal o gestual. En todos estos géneros, como también en el vallenato, resulta necesario reconocer tanto las formas tradicionales de sexismo como las fracturas, resistencias y resignificaciones posibles, considerando que las representaciones de género constituyen un terreno en disputa atravesado por estructuras heredadas, discursos ideológicos, prácticas culturales y procesos de transformación social.

Una muestra clara de la presencia de rasgos machistas en las canciones vallenatas se encuentra en el análisis realizado por José Manuel Rivas Otero a [las canciones de Diomedes Díaz](#), encontrando que en el universo de cuatrocientas canciones analizadas el 16% de estas contienen letras machistas (Rivas, 2016, p. 12), porcentaje que cambia considerando las temáticas de las canciones, de tal manera que si se comparan las distribuciones temáticas del total de canciones y de las canciones machistas se observa que sólo el 12% de las románticas son machistas frente al 40% de las autobiográficas. El hecho de que el machismo no se concentre exclusivamente en temas románticos refuerza el argumento del patriarcado como sistema de dominación cultural y refuta lo planteado por Escamilla et al. (2005), que es más frecuente encontrar

discursos machistas en las canciones románticas. De igual manera, el mayor peso de elementos machistas en las composiciones autobiográficas puede relacionarse con la historia de vida del intérprete. (Rivas, 2016, p. 12).

Las canciones vallenatas son un producto cultural que sirve de vehículo de expresión, entre otras cosas, de actitudes sexistas o machistas, en mayor o menor grado, lo cual las constituye en un “poderoso instrumento no solo de trasmisión sino de estructuración y objetivación de representaciones sociales en una sociedad, no solo reflejan, sino que crean imaginarios y representaciones” (Medina, 2020, p. 11), a pesar de lo cual no se debe ni puede generalizar, etiquetando al género como machista en sí mismo – el estudio de Rivas lo corrobora al destacar que la gran mayoría de las canciones interpretadas por Diomedes Díaz no son machistas, a pesar de que se recurre con frecuencia a su repertorio para exemplificar el machismo en el vallenato –, sino que se le debe entender como un reflejo de la sociedad que lo produce, reproduce y



disfruta, en la cual están presentes estas actitudes, en primera instancia, y en una segunda instancia, se debe revisar individualmente las letras para identificar posibles posturas machistas y la manera en que estas se encarnan y circulan, contribuyendo a la naturalización que han alcanzado.

Tipos de machismo



El profesor Abel Medina Sierra en *Representaciones sociales de género en las líricas vallenatas* (2020), realiza un acercamiento bastante interesante al tema de la presencia del sexismo y el machismo en las canciones de la música vallenata, identificando las influencias económicas, musicales, sociales y culturales que determinaron el surgimiento, consolidación y/o desuso de las representaciones acerca del género entre los vallenatíos y haciendo visibles las ideologías, estereotipos y creencias, que han situado y mantenido a hombres y mujeres en roles sociales desiguales con los cuales ellas han llevado siempre la peor parte.



En esta obra se hace una división en cuatro períodos, que además de aplicarse al análisis de las letras se pueden aplicar al estudio de los aspectos musicales, interpretativos y contextuales de las canciones: "juglaresco campesino (desde los 50's hasta mitad de los años 70's), el lírico (desde mitad de los 70's hasta mitad de los 80's), el sensiblero urbano (desde mediados de los 80's hasta el 2002) y el de Nueva Ola (desde 2003 hasta la actualidad)" (Medina, 2020, p. 56).

Si bien se pueden considerar unas representaciones y un tipo de lenguaje en cada uno de estos períodos o en algún autor en particular, no se puede encasillar a un autor en un período ni en un tipo de representaciones ni en el estilo de una época específica, tal como es el caso de Rolando Ochoa y Romualdo Brito, quienes en muchas de sus canciones fueron extremadamente machistas, pero también han tenido canciones en las que han venerado y exaltado a las mujeres o el caso de Omar Geles, quien pasó de ser uno de los autores principales del vallenato sensiblero a dominar el panorama en la Nueva ola.

A lo largo de estos cuatro períodos se mantiene una imagen de la mujer ideal: mansa, hogareña, recatada, aguantadora, fiel y sometida, que se ilustra claramente en "Busco novia", de Héctor Zuleta; se glorifica en "Mujer conforme", de Máximo Movil; se canta en "Con el alma en las manos", de Rafael Manjarrez y sirve de modelo en "Anticuado", de Euro Díaz.

Debajo de este modelo ideal de mujer se esconden los prototipos de mujer-objeto, fiel, joven y 'ángel de la casa' (Rivas, 2016, p. 14), predominante en las canciones del período lírico, en las cuales se manifiestan formas benévolas de sexism (Glick y Fiske, 1996) o machismo encubierto (Bonino, 1998), frecuentemente enmascarados en un tono afectivo positivo, mediante el cual, sin embargo, se sigue limitando a la mujer a ciertos estereotipos de feminidad, los cuales deben ser aceptados por estas, satisfaciendo las necesidades de los varones, para hacerlas merecedoras de protección, idealización y afecto. De lo contrario, son fuertemente vilipendiadas, cuando menos.

En contraposición a estos estereotipos existen unos negativos, propios del machismo coercitivo, aunque también se les puede encontrar en el micromachismo de crisis (Bonino, 1998), aquél que suele presentarse en momentos donde existe un desequilibrio de poder en la relación, con el fin de recuperar el mandato y se manifiesta con diversas conductas que reflejan a la pareja un estado decadente y humillante, con el fin de mantener la relación emocional, pero siendo él el opresor, sin derecho a que la mujer se rebelle contra este.

En este apartado, se destacan las canciones en las que **el lamento masculino es utilizado como estrategia de control y la expresión de sensibilidad a menudo se trata de una forma encubierta de chantaje emocional**. En estas el hablante lírico no acepta la decisión de la mujer y se muestra incapaz de lidiar con su autonomía afectiva o la pérdida del control ante una mujer que se sale del rol tradicional. Este sujeto, en lugar de asumir el conflicto relacional, lo convierte en fuente de desestabilización, reforzando una concepción posesiva del amor, tal como lo expresa Efrén Calderón en "Qué será de mí":

Tú no ves que mis ojos han llorado por ti,
tú no ves que sin ti ya no podría vivir.
Y de qué me ha valido llevarte yo en mí
si al final me ha tocado sufrir y sufrir.

Me has tenido en tus manos como un barco
e' papel
que echas a la creciente y que no sabe qué
hacer.
Me tienes en tus manos, en tus manos
mujer,
teniéndolo todo, lo echas a perder.

Viendo que el tiempo, le quita tiempo,
a nuestro mundo y a nuestro amor,
¿Por qué le niegas vida a mi vida,
dando una herida a mi corazón?

El micromachismo coercitivo (Bonino, 1998), por otra parte, es el de más fácil identificación en las canciones vallenatas y el más encontra-

do en ellas. Se caracteriza porque mediante su uso el hombre se encarga de mostrar fuerza física, moral, psíquica o económica, con el fin de doblegar y minimizar a la mujer.

Estas canciones incitan comportamientos discriminatorios, tales como el considerar a la mujer celosa por naturaleza, sin olvidar al arquetipo de la mujer interesada y el de la vaciladora o indolente y promiscua, con el cual se etiqueta a las mujeres que se salen del molde de la mujer ideal y se igualan al hombre en la parranda y promiscuidad. A esas, entonces, se les amenaza con ser cortadas por "La tijera" de Luis Enrique Martínez; canceladas, dejadas, zafadas o abiertas por Fabián Corrales, Omar Geles o Rolando Ochoa, por hacerles perder dominio y autoridad, y, además, son vistas como plásticas en "Así no es ella" de Rafael Manjarrez o "La farandulera" de Fello Zabaleta.

Estas mujeres fatales son contrapuestas a las ideales del mismo modo que se confrontan lo urbano y lo rural, esta constante tensión se manifiesta en la supuesta moral laxa de las citadinas en oposición de la pureza endilgada a las pueblerinas. No es infrecuente la naturalización de los comportamientos machistas, principalmente los relacionados con la infidelidad y promiscuidad, para las cuales pretenden más que comprensión impunidad, tal como lo hace Luis Enrique Martínez en "Amor y juegue":

Aunque yo enamore y juegue
tú serás la preferida.
Entre todas las mujeres,
tú serás la consentida.

Esta idea del macho picaflor que presume su virilidad empleando la figura de un animal depredador, fue muy común en el período juglaresco, sea un gavilán, un zorro o un tigre que se acedia a las pollitas o palomitas, las cuales, por supuesto, espera que sean inmaculadas, premios para su virilidad, de lo contrario, pasará a vituperarlas sin misericordia.



Un claro ejemplo de actitud moralista en las canciones vallenatas se exemplifica con la pretensión de la mujer “inmaculada”, de la cual se obtiene su virginidad como premio de la virilidad. La falta de esta se sigue entendiendo, aún, como falta de honra y motivo para denigrar a la mujer. Esta posición la ofrece el compositor Jesús Abigaíl Martínez en la canción “Ceniza fría”, hecha famosa por los Chiches del Vallenato, donde dice:

No es que yo diga que eres sin valor.
Tú eres la misma y tal vez mejor,
pero es que ya yo no quiero.
Sinceramente no puedo,
el primero fue el primero,
ya de segundo no quiero.

Otro ejemplo de coerción en las canciones vallenatas se encuentra en aquellas en las que se muestran los derechos que el hombre cree tener para “gozar” y que la mujer no debe ni puede tener por ser mujer, tales como el derecho a embriagarse, a estar parrandeando y callejando, a enamorar y tener relaciones a voluntad y a gastarse libremente lo que gana.

En el vallenato, en ocasiones, se ha pasado de la coerción moral a la incitación o confesión de la violencia física contra las mujeres, faceta que, si bien es menos frecuente, no deja de ser un indicador preocupante de ese lado oscuro de nuestra cultura que muchos quisiéramos no fuera cierto.

Si bien no se puede generalizar, como ya he comentado antes, no se puede negar la frecuente oposición en la calidad de los juicios respecto a hombres y mujeres, así como la asimetría en la intensidad de estos, tal como lo mostraron Martínez y Esalas (2014) al analizar la representación discursiva de hombres y mujeres en siete canciones vallenatas, en donde identificaron que en casi todas las canciones la mayoría de los juicios positivos recaían en el hombre, mientras que la mayoría de los negativos en la mujer.

El análisis del corpus permitió identificar un total de 122 juicios. De éstos, los más

frecuentes son los de Sanción social (99 casos). Y entre éstos últimos, los más usuales son los de Integridad Moral (85 casos). Además, se identificó la tendencia a usar juicios negativos (68 casos). Al respecto, resulta interesante que sobre el hombre recaiga alrededor de un 65% de las evaluaciones positivas (31 casos), mientras que sobre la mujer recae poco más del 60% de las evaluaciones negativas (54 casos) en los juicios de Sanción Social-Integridad moral. (Martínez y Esalas, 2014, p. 28).

A esto debe sumarse la mitificación de ciertos compositores y cantantes - muchos de ellos reconocidos por conductas violentas, posesivas o abusivas en sus relaciones – que ha contribuido a perpetuar una imagen heroica del hombre vallenato: mujeriego, parrandero y dominante. Esto se refuerza en las canciones como en las biografías y anécdotas que circulan en la cultura popular. **El machismo no solo está en las letras, sino en la puesta en escena de los actores sociales del vallenato.**

La estigmatización al vallenato llorón

El exceso de sentimentalismo y la exposición pública del dolor amoroso han funcionado históricamente como marcadores de deslegitimación dentro del universo vallenato. Inicialmente, esto se relaciona con las canciones del periodo lírico trovadoresco y, actualmente, con las del periodo sensiblero (Medina, 2020), estigmatizadas como “lloronas”. Detrás de esta etiqueta subyace una tensión profunda: la disputa entre los mandatos de la masculinidad hegemónica (Connell, 1995) —donde el hombre debe mostrarse fuerte, altivo y dueño de sus emociones— y la práctica artística que convierte, en gran parte de su repertorio, la vulnerabilidad masculina en materia prima de su poética.

Al vallenato romántico clásico se le llamaba “abolerado”, mientras que al “llorón” se le ha denominado “abaladado” o “balanato”. Estas comparaciones buscan descalificar de, al menos, dos maneras: señalando a esas ver-

tientes como menos auténticas por recibir influencias de géneros foráneos, en contraposición al vallenato considerado propio, puro y auténtico, y por la forma en que se expresan los sentimientos en las letras, tanto en la actitud del hablante lírico como en la interpretación de los cantantes.

El problema del hablante lírico

Se estima que la actitud del hablante lírico dentro del texto determina que una canción sea “llorona” o no; sin embargo, esto no aplica como regla general en el vallenato. En el amplio repertorio del género se encuentran, con facilidad, canciones que relatan el amor flagelante, pasional y fatal de un hombre exhibicionista y desaforado, dispuesto a tragarse todo su orgullo e incluso a mendigar amor. Este masoquismo sentimental contrasta con la imagen del macho dominante y conquistador que la tradicionalidad ha promovido. Un ejemplo de esto se encuentra en “Regresa pronto” (1965) de Luis Enrique Martínez:

Desde que te fuiste linda mujer,
yo vivo sufriendo tu despedida,
solamente sufro por tu querer,
¿por qué no regresas pronto mi vida?

Para analizar la actitud del hablante lírico en estas composiciones, es necesario leerlas desprovistas de música y canto. Al dejar de lado la voz interpretativa, que comparte muchas similitudes entre el vallenato lírico y el romántico, se evidencia que la forma interpretativa de los cantantes es un elemento clave a considerar.

Voces andróginas Vs Voces recias

El estigma, entendido a partir de Goffman (1963), permite comprender cómo la vulnerabilidad emocional masculina se convierte en marca desacreditadora. Este estigma no reside en una esencia de las letras, sino que surge de prácticas repetidas de exclusión que sancionan determinadas formas de expresión, condicionando la vulnerabilidad masculina a





su performatividad acústica (Butler, 1990), lo cual explica la importancia del timbre vocal en la percepción de lo “llorón”.

En el vallenato se tolera al hombre dolido únicamente si su interpretación vocal —voz grave, fraseo rudo— reafirma la masculinidad hegemónica, mientras que **cualquier desviación hacia timbres o arreglos asociados culturalmente con lo femenino es estigmatizada como llorona**. De este modo, el género no se limita a la performatividad de gestos o vestimenta, sino que también se articula a través de matices vocales y elecciones instrumentales que refuerzan la autoridad masculina.

Por esto voces agudas o con matices “andróginos”, como las de Nelson Velásquez o Amín Martínez, son relegadas a lo sensiblero, mientras que voces graves y “recias”, como las de Luis Enrique Martínez o Diomedes Díaz, pueden interpretar temáticas igualmente desgarradas sin ser clasificadas como tales. Esta doble vara revela que el estigma no recae sobre el contenido emocional en sí, sino sobre la manera de representarlo cuando desafía los códigos de género que legitiman la masculinidad hegemónica. Estos mecanismos explican por qué la etiqueta de vallenato llorón se aplica de manera selectiva, regulando quién puede mostrar vulnerabilidad sin que ello erosione su legitimidad dentro del género.

El estigma como control de masculinidad

La crítica al “vallenato llorón” no solo busca desacreditar estéticamente a ciertos intérpretes, sino también disciplinar culturalmente a los hombres que se atreven a expresar su fragilidad. Este estigma funciona como un dispositivo de control simbólico destinado a preservar la masculinidad tradicional. Sin embargo, su efecto puede ser paradójico: al cantar el sufrimiento y dar voz a la herida, los músicos subvienten, aunque sea parcialmente, los límites de lo que se considera aceptable en el comportamiento masculino.

En este sentido, el vallenato llorón ofrece un

espacio ambiguo. Por un lado, reproduce estereotipos machistas, pues muchas de sus letras siguen situando a la mujer como objeto de deseo o de disputa. Pero, por otro lado, habilita un registro emocional que contradice el mandato de dureza viril. **El hombre que llora cantando revela, sin proponérselo, una grieta en el edificio de la masculinidad hegemónica.** Lo que la crítica desprecia como debilidad puede leerse, entonces, como un acto de resistencia estética: la validación de un yo masculino que no teme mostrarse doliente, nostálgico o suplicante.

El estigma que ha pesado sobre el llamado vallenato llorón no puede desligarse de las lógicas machistas que atraviesan la cultura vallenata. El rechazo a la expresión abierta del dolor y la vulnerabilidad masculina, sancionada como “feminización”, constituye otra manifestación del mismo sistema de coerción que define qué emociones son aceptables para los hombres. Así, la burla o descalificación del canto sentimental no es un hecho aislado, sino una pieza más de la maquinaria patriarcal que ha marcado históricamente las relaciones de género en el Caribe, trasladando sus códigos de dominación también al plano musical.

La participación femenina en el vallenato

A pesar del papel fundamental que las mujeres han tenido en la configuración del campo musical vallenato -como público, como inspiración, como soporte de la industria- su presencia como autoras, intérpretes y sujetos representados con agencia ha sido históricamente marginal. La escasez de compositoras reconocidas, de intérpretes canonizadas y de personajes femeninos con agencia en las canciones es un síntoma del androcentrismo estructural del género.

Sólo Rita Fernández Padilla ha logrado consolidarse como compositora dentro del canon vallenato, aunque otras, como Hortensia Lanao, han ganado festivales prestigiosos. En lo interpretativo han sobresalido voces como Patricia Teherán, Adriana Lucía, Esmeralda



En ese sentido, muchas de estas expresiones pueden leerse como formas de agencia y disputa del poder simbólico. Tal es el caso de Diana Díaz, la compositora más prolífica del vallenato contemporáneo, quien subvierte el rol femenino pasivo para asumir una actitud defensiva, confrontativa y, a veces, ofensiva frente a los hombres. Su voz —como la de muchas otras— desafía las estructuras de representación que han relegado a la mujer al papel de musa o víctima, para proponer nuevas posibilidades discursivas en el campo musical vallenato.





Posibilidades de transformación

Como práctica cultural profundamente imbricada en las dinámicas simbólicas del Caribe colombiano, la música vallenata no solo expresa las experiencias emocionales y sociales de sus comunidades, sino que también participa activamente en la reproducción de las estructuras normativas que configuran el orden de género. El machismo presente en sus letras, en sus representaciones escénicas y en las narrativas biográficas de sus protagonistas no constituye una anomalía dentro del género, sino una expresión coherente con los marcos ideológicos hegemónicos que lo sustentan.

Sin embargo, el campo vallenato también contiene, aunque de manera más difusa o emergente, una serie de rupturas, fisuras y contra-narrativas que abren posibilidades de resignificación. La presencia creciente de mujeres compositoras e intérpretes, así como la irrupción de discursos críticos desde los

márgenes, incluidos algunos provenientes del análisis académico y del activismo cultural, permiten vislumbrar una disputa simbólica en curso. Este proceso, aún incipiente, pone en tensión los sentidos cristalizados del vallenato y abre la posibilidad de interrogar sus códigos desde nuevas éticas estéticas, afectivas y políticas.

Interpelar el machismo en el vallenato no implica desechar el género ni desconocer su potencia expresiva. Más bien, se trata de asumir críticamente su historicidad, de desnaturalizar las lógicas de dominación que se han sedimentado en sus discursos, y de reconocer el potencial transformador que puede emerger cuando se otorgan nuevas voces y sentidos a sus prácticas.

Las canciones vallenatas, indudablemente, han reproducido, representado, legitimado y contribuido a mantener la dominación patriarcal y reafirmar el orden y los roles de género vigentes en nuestra cultura y sociedad,



desde sus orígenes. Por esto, el machismo en la música vallenata no puede entenderse como un fenómeno aislado o accidental, perteneciente a épocas recientes. Superar este sesgo permitirá interrogar sus letras desde una perspectiva crítica que no solo posibilite replantear el lugar dado en el discurso hegemónico de la vallenatología a esta música en la construcción de las identidades de género en el Caribe colombiano y en el país en general, sino que permita a sus actores, en particular a los compositores, decidir reforzar o debilitar los estereotipos y actitudes machistas como las enunciadas, ya que “la representación, el discurso y la práctica se generan mutuamente” (Abric, 1994).

Conclusión

El análisis de letras, voces e interpretaciones revela que el vallenato funciona simultáneamente como vehículo de reproducción de estereotipos de género y como espacio de negociación de nuevas masculinidades y feminidades. La categoría del “vallenato llorón” evidencia cómo la expresión de la vulnerabilidad masculina ha sido estigmatizada, pero también muestra que es posible subvertir normas culturales y emocionales históricamente rígidas. Reconocer estas tensiones no solo permite comprender mejor la construcción de la identidad masculina en el género, sino también identificar los espacios de resistencia que emergen en la práctica musical contemporánea. Este enfoque crítico invita a compositores, intérpretes y público a reflexionar sobre la circulación de estereotipos y a explorar nuevas formas de creación e interpretación, contribuyendo a un vallenato más inclusivo y emocionalmente diverso.

REFERENCIAS

- Abric, J. (1994). *Prácticas sociales y representaciones*. París: PUF.
- Aparicio, F. R. (1998). *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Wesleyan University Press.
- Arellano, R. (2003). Género, medio ambiente y desarrollo sustentable: Un nuevo reto para los estudios de género. *Revista de Estudios de Género La Ventana*, 17.
- Ariza, O. (2010). *Narratología del vallenato*. Editorial Universidad del Cesar.
- Bonino, L. (1998). *Micromachismos. La violencia invisible en la pareja*. Madrid: Paidós.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble*. Routledge.
- Carballo, M. (2006). Reggaetón: Realidad y representación del cuerpo femenino. En G. Aguilar (Ed.), *Género y representación en la música popular latinoamericana* (pp. 127–143). CLACSO.
- Castañeda, M. (2019). El machismo invisible. De Bolsillo. https://books.google.com.co/books/about/El_machismo_invisible.html?hl=es&id=8FyvDwAAQBAJ&redir_esc=y
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.
- De Toro, F. (2011). *El reggaetón: Una aproximación crítica a sus discursos*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Garaigordobil, M., & Aliri, J. (2011). *Sexismo hostil y benevolente: Relaciones con el autoconcepto, el racismo y la sensibilidad intercultural*. Revista de Psicodidáctica, 16(2), 331–350.
- Glick, P., & Fiske, T. (1996). The Ambivalent Sexism Inventory: Differentiating hostile and benevolent sexism. *Journal of Personality and Social Psychology*, 70(3), 491–512.
- Goffman, E. (1963). *Stigma: Notes on the management of spoiled identity*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Herrera-Sobek, M. (1990). *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*. Indiana University Press.
- Martínez, O., & Esalas, R. (2014). Roles y expectativas de género en siete canciones vallenatas: Una aproximación desde la teoría de la valoración [Trabajo de grado]. Universidad de Cartagena.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press.
- Medina, A. (2020). *Representaciones sociales de género en la música vallenata*. Riohacha: Fondo Mixto para el fomento de la Cultura y las Artes de La Guajira.
- Pacini Hernández, D. (1990). *Cantando la cama vacía: Love, sexuality and gender relationships in Dominican bachata*. Popular Music, 9(1), 1–18.
- Pacini Hernández, D. (1995). *Bachata: A Social History of Dominican Popular Music*. Temple University Press.
- Peza, M. del C. de la. (1994). El bolero y la educación sentimental: Sus procesos de significación y resignificación, de lecturas y escrituras diversas. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 6(17), 297–308.
- Rivas, J. (2016). Discurso y tensión en la música popular: Un análisis crítico y de género de las canciones de Diomedes Díaz. *Encrucijadas. Revista crítica de Ciencias Sociales*, 11, v1101.
- Vila, P., & Semán, P. (2006). *Cumbia villera: Avatares y controversias de lo popular realmente existente*. Nueva Sociedad, 203, 84–99.



“SUÉLTALA PA'QUE SE DEFIENDA”

LISANDRO MESA Y LOS CORRALEROS DE MAJAGUAL

“Lisandro Meza músico multirítmico, viajero universal y embajador de buena voluntad con su nueva música y con la música vallenata, porque no ha dejado de interpretarla, de gozarla y promoverla”.

(Maestre Aponte, J, 2016)

Marina Quintero Quintero

(Docente Universidad de Antioquia, cantante y escritora)

Cuando los albores del siglo XXI se anuncian en las voces de toda suerte de profecías y predicciones, embelecos de un mundo acongojado al que la historia apenas si dejaba entrever algunas luces de esperanza, Lisandro Meza y los Hijos de la Niña Luz cruzaban los cielos del Atlántico, rumbo al continente africano. Habían sido invitados por el presidente de Angola en más de una ocasión y, finalmente, la logística del aparatoso viaje había sorteado los escollos que durante varios meses retrasaban la tan esperada gira.

Los habitantes de Luanda, capital de Angola, deseaban escuchar a unos famosos músicos suramericanos cuyas piezas bailables despertaban en sus cuerpos los ímpetus de su raza, el frenesí de la danza y, en su memoria, voces de arcaicos rituales, ahora contenidas en melodías sincréticas que el golpe vibrante del tambor embellecía.

El recorrido que los llevó desde el aeropuerto hasta las instalaciones del hotel estuvo salpicado de sorpresas, la gente no solo los reconoció, sino que la música de Lisandro Meza se escuchaba en equipos de amplificación haciendo a su paso las veces de calle de honor. Pero, lo que más llamó la atención fue la aceptación de “Suéltala pa' que se defienda”, un tema cuyo estribillo cantaban en medio de gestos coreográficos que daban cuenta de su aceptación y alegría.

Suéltala pa' que se defienda
suéltala que ella baile sola

En un baile que yo estaba
tocaban los corraleros
las pavitas a montones
le gritaban desde lejos

Suéltala pa' que se defienda
suéltala que ella baile sola

Estando yo en una fiesta
tranquilo me divertía



las chicas a cada instante
de esta manera me decían

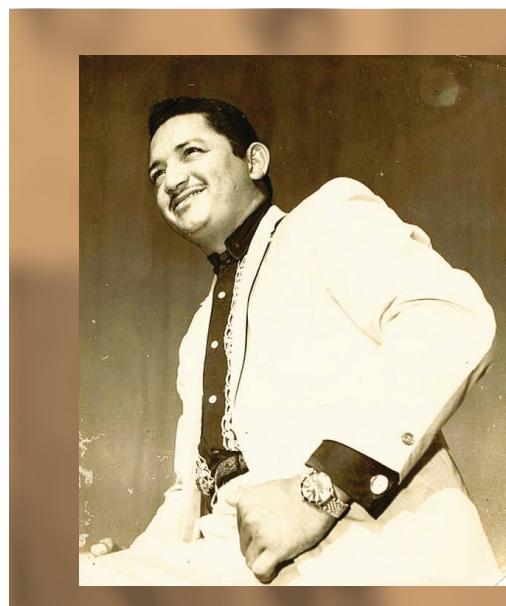
Suéltala pa' que se defienda
suéltala que ella baile sola

En Caracas, Maracaibo
Barquisimeto y Valencia
la gente cuando ve a Quique
le grita con insistencia

Suéltala pa' que se defienda
suéltala que ella baile sola

Los escenarios donde se presentó la agrupación durante cuatro días, estuvieron rodeados siempre de un público espontaneo que desde la barrera escuchaba, cantaba y bailaba la música que, amplificada, se filtraba varios metros a la redonda, mientras que, en el bar, los invitados disfrutaban de cerca el espectáculo de los músicos colombianos.

Cumplido el contrato, el director de la agrupación, el maestro Lisandro Meza, le pidió al empresario que realizara la gestión para que se levantara una tarima con su correspondiente dotación en campo abierto (un parque, una plaza...) pues deseaba ofrecerle a su público un concierto para que disfrutaran a sus



anchas, sin la limitación del boleto de entrada y demás protocolos. Fue así, como el quinto concierto de *Lisandro Meza y los Hijos de la Niña Luz* en Luanda congregó al pueblo que aclamó a sus músicos latinoamericanos y no dejó de bailar mientras cantaba "Suéltala pa' que se defienda..."

El Caribe musical

En su obra "Sin clave y bongó no hay son", el profesor de la Universidad de Antioquia, Fabio Betancourt Álvarez afirmó: "El folclor caribeño de Colombia trasciende el referente étnico y geográfico que en su sentido inicial le traza la música de nuestro litoral Atlántico".

En efecto, la historia de ocho décadas de fusiones, adaptaciones, creaciones, mosaicos, dan cuenta de ello y, permiten al análisis, localizar y comprender los procesos y los recursos musicales estructurantes insertos en la música popular del Caribe, de la que se apropió todo el territorio nacional y se expandió a Latinoamérica y a otras latitudes continentales.

Desde inicios del siglo XX, orquestas colombianas se adaptaban a los sonidos de las bandas de jazz y a las músicas del Caribe

septentrional, particularmente a la música cubana; competían entre ellas en la interpretación de estos géneros y alcanzaban gran difusión. Sucedió con la orquesta de Efraín Orozco quien popularizó "La rumba caliente", con notorio éxito. Por su parte, tríos cubanos grabaron éxitos colombianos que también se hicieron populares en su país; es el caso de "Sebastián rómpete el cuero" del cartagenero Daniel Lematrie, grabado por el Trío Oriental.

En las décadas del 30 y del 40, fueron llevados al disco temas colombianos con estilo cubano como porros, mapales, fandangos... El barranquillero Aníbal Velázquez llenaba los salones de baile en Barranquilla, Puerto Colombia, Sabanalarga y demás poblaciones del Caribe. Viajó con el disco por Colombia y llevó al extranjero obras de compositores nacionales famosos como Gastón Guerrero, Julio Erazo, Julio Bovea, Rafael Escalona, entre otros. Los aires del país se mezclaron así, en franca convivencia, con las músicas foráneas produciéndose formatos comerciales de gran aceptación. Por ejemplo, Aníbal Velázquez reunió en el LP "Descarga loca" ocho mosaicos con autores de diversa nacionalidad. El mosaico N° 2 contiene obras de: Ñico Saguito, "Cuidadito compay gallo"; Virgilio González, "La ola marina"; Rafael Blanco Suazo, "Uno, dos, tres" y Lecuona, Riancho y Castell, "Mamá Inés".

Avanzando la década del 50, Aníbal Velázquez y su hermano Juan, percusionista, conformaron con los hermanos Román, Carlos y Robertico, cartageneros, un conjunto de acordeón con el nombre: "Los vallenatos del Magdalena", denominación con la cual dejaban claro su origen caribeño. En una gira por las poblaciones del Bolívar riveroño llegaron hasta Magangué, puerto floreciente, donde se realizaba la tradicional corraleja en honor a la Virgen de la Candelaria. Hasta allá llegó un jovencito que caminaba al pie del famoso Alejandro Durán; ese campesino oriundo del departamento del Magdalena –hoy César– que recorría el Caribe llevando los sonidos de la tradición. Por ese tiempo, un canto suyo original y emotivo transitaba sin desmedro la calma de los grandes ríos, hasta la urbana penumbra de cantinas y tabernas...



"Cero treinta y nueve" cuya destinataria había regresado gracias al llamado de la canción, ahora tarareaba su vida al compás de los latidos de su corazón.

Alejo y su comitiva se instalaron en una de las garitas alrededor de los palcos donde músicos de todos los pelambres mostraban sus obras legendarias. Con el acompañamiento de ese jovencito- Lisandro Meza- en la guacharaca, Alejo tocaba uno de sus ya conocidos sones cuando los hermanos Carlos y Robertico Román llegaron atraídos por su música. Alejo que ya había escuchado su "toque", cuando en la entrada a Magangué se había presentado ante él como su admirador, volvió a cederle su acordeón y Lisandro con el espíritu fortalecido interpretó para los Román y toda la gente amontonada que quería escuchar de cerca la parranda. El jovencito tocó "039" y los maestros no solo escucharon su toque, también su canto expresivo; ciertos melismas lo hacían singular entre las voces rústicas y trajinadas de los cantores trashumantes. Vinieron aplausos y felicitaciones de los Román quienes lo llamaron "nueva promesa" y le dijeron:

- Visítanos en Barranquilla.



La gira de Alejo por el Magdalena Grande inició al cabo de unos días, y Lisandro se convirtió en su paje.

Guacharaquero de oficio, Lisandro aprendió con Alejo las pautas para convertirse en músico exitoso y le aconsejó que fuera un hombre responsable. Recorrieron el Magdalena Grande: Astrea, Bosconia, Tenerife, El Paso, Plato, Altos de Rosario, Momox... Catorce meses duró la gira. En mayo de 1954, Lisandro se despidió de su maestro y, entre nostálgico y esperanzado, cogió rumbo a Barranquilla. Le tomó la palabra a los Román.

Su llegada coincidió con una ausencia de Aníbal, así que el joven músico tomaría el lugar del acordeonero más famoso. Entre cavilaciones, Lisandro aceptó: "Yo bien bichecito para aprenderme las canciones..." (pensaba el artista).

Si bien ya sabía el repertorio de Alejo, entendía que la apuesta de los "vallenatos del Magdalena" era musicalmente más abarcante. Sin embargo, la confianza que Alejo depositaba en él; producía sus frutos: en su ser palpitaba una tentación de saber y de recorrer el mundo. Los Román requerían un acordeonista joven capaz de innovar: –En ti pensamos– acentuaron los hermanos. Le dijeron y le advirtieron que guarachas y boleros rítmicos ampliarían el repertorio de paseos merengues y paseítos ya tradicionales.

Los Vallenatos del Magdalena

Como integrante de Los Vallenatos del Magdalena, donde Velázquez imprimió su sello – la creatividad era su rasgo¹ – el joven acordeonero que acumulaba experiencia, se vio interrogado por un ritmo foráneo que atraía al bailador; otro era su molde percutivo, pero igualmente seducía los pasos del dan-

zante. Incorporarlo al repertorio obligaba a realizar cambios en los patrones tradicionales de la música del Bolívar viejo.

Con la complicidad de Juan Velázquez, hermano de Aníbal y percusionista del conjunto –quien modificó con su toque de caja el "sabor" del bongó cubano y con él la marcación original de la guaracha– Lisandro ejecutó el diálogo melódico percutivo con tal acierto que la célula rítmica de la guaracha –modificada– escaló el patrón tradicional del merengue logrando una propuesta sorprendentemente seductora para el bailador del Caribe colombiano. Luego de perfeccionarlo lo llevó el disco – 78 rpm, que estaba a la orden del día–. Así, en 1962, se grabó en Colombia la primera guaracha en acordeón titulada "Adiós dolores" iniciándose el proceso de adopción de un ritmo que llegó del Caribe exterior. Hoy en Colombia se siguen grabando guarachas en mezclas con el paseaito y el merengue.

En medio del éxito de "Adiós dolores" la disquera Carrizal de Barranquilla le ofreció al novel músico un contrato para grabar un súper sencillo, dos canciones: el paseaito–guaracha, "El cocacolo cabellón" con un estribillo pegajoso y perfil urbano que conquistó a la muchachada: "Esta guaracha es pa' los muchachos / los que bailan cocacolo ..." Y por el lado B, haciendo contraste "El muchacho alegre", paseo vallenato en el que prevalece el sentido autobiográfico de la narrativa tradicional de los pueblos del Caribe: "Yo soy el muchacho alegre que vengo de tierras lejanas/ vengo visitando pueblos y ciudades/ me voy por la mañana/..." Rápidamente "El cocacolo cabellón" se convierte en éxito. Con identidad de estilo y expresión, Lisandro conquista la capital del país. Eran los tiempos del movimiento juvenil conocido como el hippismo.

El paso por Los Vallenatos del Magdalena le permitió a Lisandro ampliar su mundo, medir

¹ El maestro compositor Rosendo Romero afirma (octubre, 2025) que Aníbal Velásquez inventó un ritmo basado en la guaracha. Genialidad que ejecuta con un toque de acordeón tan acelerado que pareciera un instrumento "eléctrico". Con ese estilo Aníbal generó la primera "Nueva ola". Asegura el compositor Romero que si el maestro Aníbal hubiera puesto nombre a ese estilo hoy el Caribe tendría un ritmo más, pero lo llamó simplemente "Guaracha". En su ritmo va una caja vallenata imitando al bongó con lo cual genera un sonido más profundo–no acampanado–lo cual ya es una variante.

su talento y desplegar su estilo. Además, esta fue una época en la que recorría los bares mostrando su canto acompañado solo de su guacharaca, experiencia que fortaleció aún más la confianza en sí mismo. Es cuando toma la decisión de separarse de los Román.

Juventud flaca y loca

Su paso por la capital de la República, de regreso de la feria de Cali, donde puso a bailar fandango a los salseros del Pacífico, le permitió conocer gente relacionada con el disco. Fue cuando el gerente del sello Vergara lo contactó y acordaron la producción de un Long Play, "Mosaico doble cero" que incluyó la canción: "Juventud flaca y loca", título ciertamente atractivo para la época. Esta obra fue concebida por Lisandro como una lectura de las tendencias juveniles que nunca dejaron de inquietarlo.

En "Juventud flaca y loca", Lisandro, toma del género cubano conocido con el nombre de "timba", el golpe de la conga y lo adapta haciendo con la caja el golpe de charanga, mientras la guacharaca va al ritmo de paseo. Mixtura sorprendente si se tiene en cuenta que, además, los "mambos" – que fueron dictados por Lisandro– los hacen los saxofones tenor y barítono, sonidos graves que venían cautivando su gusto musical. "Cocacolo cabellón" y "Juventud flaca y loca" no solo fueron metáforas de la revuelta juvenil de los años 60, sino que al tiempo fueron antítesis al conocido aforismo del poeta Rubén Darío "Juventud, divino tesoro".

Nacía así una nueva canción, pues el patrón de la conga marcó diferencia en tanto produjo un ritmo – más alegre– al crear un ambiente percutivo más dinámico y surgió también, una estrella en el firmamento musical: Lisandro, su acordeón, su voz, su estilo. La canción se tornó "obligada" al escucharse en todas las estaciones de radio del país, los jóvenes la corearon y la bailaron.

Lisandro siempre buscó una respuesta al

enigma del gozo individual y colectivo. ¿Cómo gozan? Fue para él una pregunta siempre abierta que buscaba respuestas en el trasegar de su música por las ruedas de baile en los pueblos del Caribe y por los salones y discotecas de la urbe capitalina. De ahí que, el estilo de Lisandro siempre contara con el bailador; esperaba que en esa relación músico-bailador ellos pusieran lo que él de cada uno esperaba: el disfrute. Esta inquietud lo habitó desde aquellos tiempos infantiles cuando, como director de su primer conjunto musical, arreglaba con la peinilla envuelta en celofán – su instrumento melódico –músicas para que bailara "La Zueco", una niña de 10 años que se divertía con sus coqueteos infantiles.

Todo esto acontecía en el preámbulo de su primera vinculación a la empresa disquera Fuentes, en 1959, donde Lisandro graba su primer larga duración titulado: "Fiesta sambanera". Se incluyen obras en las cuales lleva a la escena musical esa inspiración suya que no dejaba de transitar las posibilidades del sonido, de la armonía, las variaciones melódicas, la narración y el mensaje. Canciones como: "Acordeón pitador", "El guayacán" y "El saludo" que fueron acontecimientos en el Caribe musical y materializaron lo que en su imaginación habitada como un sueño inalcanzable. Lisandro afirmaría décadas después: - "El saludo" me redimió del anonimato-

En 1962 se retira de Fuentes para grabar en el sello Vergara con su conjunto de acordeón "Mosaico doble cero". Tres años después, en 1965, regresa a Fuentes y graba "El viejo Miguel" merengue tradicional inspiración del profesor Adolfo Pacheco Anillo, y de su propia autoría, la puya "Upa ja", todo un reto a su inventiva. Para este aire vallenato concebido con la fidelidad que exige la tradición, el músico, nacido en las faldas de los Montes de María, le creó un patrón al bajo y lo dictó tal y como sonaba en su imaginación, el bajista de escuela y tradición, el cartagenero Hernando Barros. Destaca el músico investigador Mesa Domínguez que luego de "Upa ja", ese patrón se convirtió en el utilizado en la interpretación de las puyas. Aún se conserva.



Comenzó la fiesta, comenzó la bulla (Bis)
y mi negra suelta, juepa
a baila' esta puya (Bis).

La puya vallenata, pa' goza
mi negra se destaca, ay upa ja! (Bis).

Ven, mi negra entra, yo sé que tú quieras (Bis)
baila' puya suelta, juepa
en la rueda del merengue (Bis).

La puya vallenata, pa' goza
mi negra se destaca, ay, upa ja! (Bis).

Los corraleros de Majagual

Con su conjunto, Lisandro venía desplegando su creatividad en Discos Fuentes cuando se produjo la dimisión de Alfredo Gutiérrez quien, desde 1962, fungía como acordeonista, arreglista y compositor de la novedosa y exitosa agrupación Los Corraleros de Majagual; circunstancia apremiante y exigente que el empresario Antonio Fuentes, conedor del talento y el empeño empresarial del joven músico, sin pensarlo dos veces, le entregó a Lisandro Meza, la responsabilidad de proteger la esencia de Los Corraleros, sin desmedro de su proyección artística.

Por la época, una agrupación venezolana, Los Megatones de Lucho, compuesta por una cuerda de metales (saxos y trompetas), piano y bajo en la pauta rítmica, además de tres cantantes, venía cosechando éxitos en un tiempo en que aún la salsa no tenía el arraigo que logrará en la década de los 70 (Sacven, 2012). Su director combinaba diferentes ritmos como boogaloo, bolero, guaracha,

charanga y otros que se fueron imponiendo en el medio latinoamericano.

En uno de sus discos de larga duración, Lisandro graba de la autoría del trompetista Jeanes Campos² el tema "Suéltala pa' que se defienda", que exhibía en su estructura algunos obligados de bajo, arreglos que llamaron fuertemente la atención del músico, lo que lo llevó a concentrar su atención en la pieza musical.

Mediante un trabajo exhaustivo, Lisandro logra, finalmente, cambiarle a la pieza, los patrones rítmicos y también el mambo; era comprensible, pues pensaba para los nuevos Corraleros en una propuesta más rumbera capaz de superar las fronteras del litoral Caribe y del país. Pero, para lograr su cometido Lisandro requería otra instrumentación. Entonces, introdujo el bajo electrónico, con lo cual enriqueció la armonía. Los obligados de bajo que creó para la pieza fueron magistrales – igual lo fueron en "La Burrita", "La Manzana" y otros – y en busca de otra sonoridad, reemplazó la caja, instrumento autóctono, por el timbal, no obstante, el escepticismo de algunos músicos –.

"Suéltala pa' que se defienda", fue la pieza que Lisandro ornamentó para aquella ocasión histórica cuando en los estudios de la empresa disquera, debía presentar al maestro Toño Fuentes la maqueta con la propuesta para lo que en adelante sería el nuevo sonido de los Corraleros de Majagual.

- "Escuchemos que nos trajo Beethoven...", dijo irónicamente Chico Cervantes, cuando Lisandro se aprestaba a presentar su maqueta ante las directivas de la disquera y ante los

² Gran parte de la vida de este ejemplar músico se ha centrado en las bandas y orquestas. Se vinculó a agrupaciones, como La Sonora Caracas; las Orquestas Pedro José Belisario, de Carlos Torres, Los Megatones de Lucho, el Conjunto de Daniel Santos y la Banda Bolívar del Estado Miranda, de la cual y llegó a ser director titular. Durante el período que estuvo en esta última agrupación - desde 1957 a 1982- logró componer la mayor parte de sus obras, muchas de las cuales eran para bandas de conciertos. De manera casi simultánea, estudió armonía popular, piano complementario, formas musicales, contrapunto, fuga y arreglos para bandas. A partir de 1982, el maestro Campos se desempeñó como asesor musical y arreglista de la Banda de Conciertos del Estado Nueva Esparta; fue co-autor de un trabajo de recopilación de la música autóctona oriental venezolana y de la música colonia y dirigió la orquesta del Primer y Segundo Festival de la Voz Participante del Instituto Nacional de Cooperación Educativa, Ince. Algunas de sus obras: "Suéltala pa que se defienda", "Dime", "El cojo", "El gozón", "El pavo", "Linda Morenita", "Churupal, Gioconda y Santa Fe", entre otros. (Sacven, 2012 párr. 2-6)



músicos. Lisandro soltó la pieza y "ella bailó sola"; "se defendió en aquella difícil prueba y salió airosa", recuerda el músico.

- ¡Me gusta! Pero, no son los Corraleros- dijo Fuentes y aprobó.

En efecto, eran los corraleros renovados, adaptados a los tiempos, eran otros tiempos.

Mientras la pieza bailaba suelta, revoloteaban en su imaginación las imágenes golosas del baile de "La Zueco", de la esbelta y seductora figura de la abuela Rosa marcando con donaire el paso de la cumbia y el febril rostro de las mujeres en el baile de la rueda llevando prendido el velón sagrado de sus ancestros, abrazadas al grito frenético de:

- ¡Guepaaaaaaaaaaa je!

- ¡Suéltala pa' que se defienda!

El primer L.P. de Los Corraleros de Majagual, en su segunda época, salió al mercado pocos días después y se fueron de gira por el mundo.

REFERENCIAS

Sacven. (2012). Jeanes Campos López. <http://www.sacven.org/socios/detalle/796#.Vk5mi3Yve1s>

Referencias complementarias

Banquet, A. (2017). Lisandro. Novela. Lisandro Meza canta en esta páginas. Editorial Terraza, Sincelejo.

Hamburguer, A. (2007). En *Cofre de Plata. Música corralera. De la Plaza Majagual a la modernidad*. Editorial Mi Propia Tula, Sincelejo.

Maestre, J. (2016). Lisandro Mesa Márquez el rey. Revista *Vallenatología*. Universidad Popular del Cesar, Facultad de Ciencias Básicas.

Quintero, M. (2012). El Rey sin Corona. En: *Por los senderos del canto vallenato. Lírica y narrativa*, Editorial Tambor Arlequín, Medellín.

Quintero, M. (2018). Del estilo de Lisandro Meza Márquez. En: *Juglares y trovadores. Trashumancia, poesía y canción*. Editorial Facultad de Educación. Universidad de Antioquia. Medellín.

Quintero, M. (2025). *Conversaciones con el músico Lucas Quintero*. Manuscrito sin publicar.



“NANDITO EL CUBANO”

Julio Oñate Martínez
(Autor, coleccionista, escritor y antólogo)

La independencia total de Cuba se proclamó el 20 de mayo de 1902, tras el retiro de la isla de las fuerzas norteamericanas que habían intervenido tres años atrás para ponerle fin al conflicto entre cubanos y españoles, después de un largo proceso político y militar.

Muchos cubanos, ya con aires de libertad y quizás por algún tipo de persecución o señalamientos, lograron salir de allí “buscando consuelo, buscando paz y tranquilidad” como bien lo expresó el compositor Adolfo Pacheco en el merengue *“El viejo Miguel”*. Uno de ellos fue Hernando Rivero, conocido en la historia del vallenato como “Nandito el cubano”. Existen opiniones encontradas que generan muchas especulaciones sobre si llegó aquí como un virtuoso acordeonero o fue en nuestro suelo donde aprendió su ejecución. Muchos años dedicados a investigar la vida de “Nandito” por el médico y compositor guajiro (San Juan del Cesar) Adrián Villamizar, nos permiten tener hoy un claro panorama en torno a este mítico personaje. Su concienzudo análisis al respecto nos dice: “Si el hombre, desde un comienzo, se hizo notar por su destreza y habilidad con el acordeón, no hay dudas que, cuando llegó, ya dominaba el instrumento”.

Al respecto, nos afirma José Nicolás Daza, un estudioso de la tradición musical de Caracolí, Sabana Manuela (La Guajira), su pueblo, lugar donde “El Cubano” echó raíces a su llegada, que ésta tuvo lugar en fecha cercana al año 1902, vino acompañado de su hijo de ocho años y de varios hermanos.

Escrabando un poco en la historia de la independencia cubana, sabemos que esta comenzó en el año 1895 y terminó en 1898 tras la intervención estadounidense para ponerle fin al conflicto entre cubanos y españoles. Según el investigador cubano Rodolfo de la Fuente Escalona, terminada la guerra, el país quedó completamente devastado y mucha gente salió de la isla tratando de encontrar mejores horizontes para poder subsistir. Personalmente, pienso que fue esta la época cuando Hernando Rivero pudo haber llegado a nuestro suelo.

El gran afán y loable interés de Fernanda Elena Daza Rivero, nieta de “Nandito”, hoy con 68 años, residenciada en Riohacha y, quien ha dedicado la mayor parte de su vida a rescatar el árbol genealógico de Rivero, nos permite conocer los nombres de los hermanos que llegaron con él cuando se vinieron de Cuba: su hermano mayor Antonio junto con su hermana Severiana se quedaron en la isla, y a Venezuela con destino a Riohacha llegaron los 5 hermanos Rivero Ospina, fueron ellos: Hernando Prestuero “Nandito”, Pedro Antonio, Manuel Andrés, Salvador Hipólito y Andrés. Vinieron acompañados de sus 3 hermanas que fueron: Rafaela, Juana y Paula.

De estos hermanos que llegaron de Cuba, además de “Nandito” que tocaba el acordeón, Juana, su



hermana, interpretaba la guitarra dominando con brillo los ritmos de la música cubana, y además, algo de musical popular.

Así mismo, conocimos la identidad de sus padres, quienes fueron: Andrés Rivero Ospino y Vicenta Bautista.

Según consta en el acta de matrimonio de Hernando Rivero Bautista, este nació en Manzanillo, un pueblo del oriente cubano en el año 1878 y se casó con Elena Mendoza, una tía de "Colacho" Mendoza, el 17 de junio de 1907 en la aldea Marocaso, en jurisdicción de San Juan del Cesar. Los expertos en "Nandito", coinciden en que llegó a Riohacha por la vía de Maracaibo y que, llevado por su instinto campesino, siguió tierra adentro en busca de suelo fértil y en Caracolí lo encontró, tras haber pasado una buena temporada en Tomarrazón (también llamado Treinta), una aldea en el entorno riohachero.

Doña Rita Mendoza quien en la actualidad reside en Valledupar con 92 años de edad, es tía de "Colacho" Mendoza y recuerda que "Nandito", ya hombre, mostró su vocación campesina y en una región de Caracolí llamada La Banda, cultivaba pan coger y combinaba cultivos con la ganadería. Fue cazador de tigres y tenía una jauría de unos quince mastines con los que se iba, montaña adentro, permaneciendo hasta seis meses perdido del pueblo.

"El Negro" Mosquera fue su mejor amigo y, en alguna ocasión, se llevó prestado el caballo negro de "Nandito", quien describió este episodio con este verso recordado por doña Rita Mendoza.

*"Nandito" pasó corriendo
Por el río Ranchería
Voy en busca e' mi caballo
Sea de noche o sea de día*



Casa ubicada en Fonseca, perteneció a la señora Helena Mendoza, esposa de "Nandito el cubano". Cabe aclarar que, con el pasar del tiempo se le han hecho algunas modificaciones.



Celebración de la melcocha en Manzanillo, Isla de Cuba.

La posesión de tierra donde, a punta de hacha y machete, laboraba "Nandito", estaba ubicada a mitad del camino entre Caracolí y Fonseca, trayendo a este pueblo, panela, miel, ron artesanal o chirrinchi y una paja larga que utilizaban los techadores de casas, teniendo a Santander Martínez como su cliente principal. Para estos menesteres, utilizaba un arría de burros o mulos cojos, tuertos, cachuretos o con otros defectos, según recuerdan los mayores, como una estrategia de él para alejarlos de los cuatreros; eran animales que él compraba muy baratos.

Respecto a su formación musical, encontramos que, en Guasimal, una vereda cubana de Manzanillo, una familia de apellido Escalona, con una tradición aproximada de 125 años, es la encargada de reunir los músicos que interpretan una forma de canto y ritmo acompañada de acordeón llamada melcocha, alusiva a la celebración de la zafra, o el corte de la caña de azúcar, lo que ocurre por lo menos dos veces al año. Allí se baila, se toma y la jarana es en

grande. Mirando hacia atrás en el tiempo, podemos apreciar que cuando "Nandito" llega de Cuba, primero a Venezuela y después a Riohacha, allá en Manzanillo, su solar nativo, ya la melcocha estaba en plena vigencia, deduciendo que ya el venía curtido musicalmente.

Según el investigador guajiro Víctor Marulanda, Fermín Pitre, un viejo juglar de Fonseca comentaba que su padre, el grandioso Luis Pitre, le reveló que el día 12 de octubre del año 1920 al llegar a Barrancas para la procesión de la Virgen del Pilar, fue grande su sorpresa al ver que en el recorrido de la patrona iba un robusto "negrito" con aspecto de hachero, tocando un vals con su acordeón, montado en un taburete que sujetaban sobre un caballete armado con cuatro palos; fue el día en que conoció a "Nandito el Cubano".

Adrián Villamizar notable compositor nacido en San Juan del Cesar e investigador de la vida de "El Cubano", conoció en Chorreras, un



pueblo cercano a Distracción en La Guajira a Nairo González, un nieto de "Nandito", de gran parecido físico a su abuelo, según el mismo afirmaba y que su fenotipo estaba muy cercano, casi idéntico a los miembros de la familia boquinarios, que junto con los zulúes y carabalíes fueron bárbaramente traídos como esclavos desde el África. Chorreras fue uno de los pueblos donde "El Cubano" dejó descendencia en tantos y tantos amoríos como era propio de los juglares de antaño.

Tras las huellas de "Nandito", por la comarca guajira, encontramos que, en Barbacoas, un pueblecito ubicado al sur de Riohacha, hay una vereda llamada Cuba, por la presencia que allí tuvo, poniendo en calzas prietas con su acordeón al mismísimo Francisco El Hombre, cuando rivalizaban al tratar de imponer su jerarquía musical. Muchas personas interesadas en el tema aseguran que el diablo que le salió a Francisco no era otro que "Nandito el cubano".

El viejo Emiliano Zuleta Baquero se conoció en La Jagua del Pilar con Julio Mendoza, el padre de "Colacho" Mendoza, quien vivió una temporada a orillas del río Marquesote y después regresó a su natal Caracolí. Fueron compadres y, en una de las visitas que Emiliano le hizo a Julio allá en Sabana Manuela, se conoció con Hernando Rivero, quién le demostró que él podía con los pitos del acordeón imitar el canto de algunas aves principalmente la cataneja, conocido como laura en las sábanas de Sucre y guala en algunos departamentos del interior que es aquel gallinazo de pescuezo colora'o.

El espacio bien ganado que ocupa "Nandito" en la historia del vallenato quedó reafirmado en el antológico paseo de Carlos Huertas, *Tierra de Cantores*, cuando nos dice:

*Los músicos y pioneros
De este folclor provinciano
Entre ellos Juan Solano
Como uno de los primeros
Le sigue Hernando Rivero
Luis Pinto y Natalio Ariza*

*Autor de "La vieja Nicha"
Famosa en el tiempo aquel
Lo dice Cuello Manuel
Que es un hombre costumbrista*

Me afirmaba "Colacho" Mendoza: "Cuando yo nací en el año 1936, Caracolí era un pueblo musical, todos los hombres tocaban acordeón, la llegada de Nandito el cubano, le amplió el espectro melódico a los músicos quienes asimilaron mucho de sus patrones y hoy podemos asegurar que esa escuela musical está presente en mi estilo, heredado por mi hijo Wilbert y el Cocha Molina entre otros". Hasta el presente solo se ha podido rescatar un canto en aire de merengue de "Nandito" titulado "El reloj de los godos" y otro merengue titulado "La creciente" que ha sido posible robarle al olvido gracias a la noble actitud de su nieta, "Nanda" Daza por revivir todo el legado musical de su abuelo, ésta es su letra:

La creciente

*De Caracolí pa'l Totumo
Hubo una creciente muy grande
Que ha pasado por San Juan
Llevándose los alambres

No lloren mujeres
La creciente es grande (Bis)*

*De Caracolí pa'l Totumo
Hubo una creciente muy grande
Pasando por el cerca' o
Llevándose los alambres

No lloren mujeres
La creciente es grande (Bis)*

Otras canciones referidas por "Nanda" Daza son "El indio y el guáimaro", ésta alusiva a una crisis de alimentos en Caracolí, ya que por falta de lluvia se dañaron las cosechas y fue necesario que los pobladores se fueran a los montes y a los potreros a recolectar todo el guáimaro que fuera posible; ya que el problema entre ellos era alimenticio. El fruto del

guáimaro (*Brosimum alicastrum*) es una especie silvestre de bayas similares al café antes de ser despulpado, propia de nuestro bosque seco tropical y que tiene un valor nutritivo similar al del maíz.

En sus últimos años y con quebrantos de salud, tuvo muchos momentos de crisis y, finalmente, a comienzos del mes de abril de 1956, fue llevado desde Caracolí a Fonseca en una barbacoa, aquel viejo sistema de una hamaca sostenida por listones de madera. Fue ingresado en el puesto de salud donde falleció un Domingo de Ramos que, verificando el calendario, corresponde al día 8 de abril. Sin embargo, su nieta Fernanda Daza comenta que su muerte se produjo entre el 3 y 6 de abril, fechas que no corresponden al Domingo de Ramos, señalado por ella misma. Despues de su deceso, fue en la misma forma, llevado a Caracolí donde se le dio sepultura.

Algunos parientes de "Nandito":

1. Emma Rivero - Fonseca, 73 años (Nieta)
2. Fernanda Elena Daza-Riohacha 68 años (Nieta)
3. Flor Brito - Fonseca (Bisnieta)
4. Rafaela Rivero - Caracolí (Hija)
5. Dilia Rivero - Caracolí (Hija)
6. Elena Mendoza - Caracolí (Esposa)
7. Casimira Rivero - Hija

Otra de las damas que cayeron rendidas ante la gracia y el acordeón de "Nandito el Cubano", fue Eufemia Mindiola de Caracolí, con quien tuvo 3 varones: Antonio Rivero Mindiola, Reginaldo Rivero Mindiola y Eladio Rivero Mindiola. Igualmente, con Guillermina Argote, natural de El Molino (La Guajira), dejó descendencia en tres hembras que fueron: Leonarda Rivero Argote, Virginia Rivero Argote y Graciela Rivero Argote.

"Nandito el Cubano" ha sido en nuestra historia el único acordeonero que, cruzando los mares del Gran Caribe llegó hasta nuestra provincia de Padilla, para darle brillo y sopor te al folclor vallenato.



Fernanda Elena Daza. Riohacha, 68 años. Nieta de "Nandito el Cubano"

FUENTES

Adrián Villamizar, compositor e investigador musical-Barranquilla-3 de julio de 2022. (Entrevista telefónica)

Ramón Noriega (Guitarrista) -Hatonuevo- 4 de julio de 2022. Entrevista personal.

Emma Rivero (Nieta) Fonseca-Entrevista Personal. 4 de julio de 2022

Flor Brito (Bisnieta) Fonseca-Entrevista Personal-4 de julio de 2022

José Nicolás Daza (Guardián de su memoria musical) Riohacha-4 de julio de 2022

Fernanda Elena Daza (Nieta) Riohacha-Entrevista telefónica. 4 de julio de 2022.



EL VALLENATO A LO RUSSO

Entrevista con el acordeonero Carlos Russo que revela posturas polémicas sobre la música vallenata

Abel Medina Sierra
(Director Revista La Gota Fría)

Carlos Arturo Russo Alfaro, se le ha visto en redes sociales “fajándose” con la caja en cualquier ensayo improvisado; en una tarima demostrando cromatismos inexplorados para muchos acordeoneros; interpretando una puya en modo menor aplicando la armonía tonal moderna con el acordeón diatónico que deslumbra y rompe todo esquema previo; en grandes auditorios sentando cátedra sobre el lenguaje del acordeón vallenato; explicando con maestría y precisión técnica los recursos de Luis Enrique Martínez, Juancho Rois o Andrés “El Turco” Gil; en las aula del programa de música de la Universidad Popular del Cesar introduciendo a sus alumnos en la apropiación del acordeón cromático. En cualquiera de estas escenas, se nos muestra un Carlos Russo multifacético, apasionado por sus certezas, dedicado y comprometido con el saber musical, y un curtido investigador del lenguaje y las posibilidades sonoras del acordeón.

Es cantautor, productor, músico, arreglista, multi-instrumentista y docente universitario, de él llegó a decir “El Turco” Gil que era “mejor acordeonero diatónico del mundo”. Formó un grupo de música experimental que creó el ritmo musical conocido como Vallenato Bandera style, ha participado en varias grabaciones, pero la fama de tarimas y portadas no es su búsqueda principal. Licenciado en artes y folclor de la Universidad del Atlántico, hoy es docente de acordeón en la Universidad Popular del Cesar (UPC) y, al mismo tiempo, estudiante del programa de licenciatura en música en ese centro de estudios. Su trayectoria académica comenzó en Santa Marta, pasó por Barranquilla y hoy se profundiza en Valledupar donde nos concedió esta entrevista exclusiva para la revista “La Gota Fría”.

Abel Medina Sierra: Precisamente en estos días, se retomó el debate que planteó el músico y académico Roger Bermúdez, quien reafirma que el acordeón que se usa en el vallenato es cromático. ¿Cuál es tu posición al respecto?

Hombe, esa pregunta yo la he respondido unas mil veces, pero lo que pasa es que el maestro Bermúdez lo está viendo desde un solo punto de vista y hay dos puntos de vista. Yo lo puedo decir porque yo “me jodí” la mano, me tienen que operar la mano por estar buscando en el acordeón diatónico lo que no puede dar.

Como intérprete y experimentador del instrumento, le puedo decir por qué ese instrumento debe llamarse diatónico. Y yo le tengo una respuesta y se la puedo hacer con el acordeón, tal cual puedo hacer un artículo científico. La respuesta es que ese acordeón no fue diseñado inicialmente cromáticamente, primero fue una hilera, después otra hilera y ahí no había cromatismo, no había la



escala cromática, la 12 no estaba. Después le pusieron la tercera hilera, después de las tres hileras le pusieron los disonantes esos. Ahí fue donde pudo ver la cara, aunque no tan completa, solamente una octava. Entonces fue algo accidental.

Ahora, ¿que sí hay cromatismo? Sí, pero no para su funcionalidad natural. Mire, es tanto que es el instrumento más incómodo. A mí a veces me dicen tantas cosas, como si yo fuera enemigo de ese acordeón, y yo les digo —ninguno de ustedes me va a venir a cuestionar a mí el amor por el acordeón diatónico, porque ninguno de ustedes se mató estudiándolo—. Yo estudiaba todo el día, ensayando todo tipo de escala, todo lo que era concerniente al sistema musical occidental, todo tipo de acordes, todo tipo de arpegios, y descubrí que no es natural tocarla con ese instrumento. Eso puede generar lesiones en la mano.

Un empírico como Luis Enrique Martínez, incursionó en ese instrumento sin saber nada de música porque el instrumento le decía —tócame así— yo no. Yo al acordeón le dije —yo te voy a tocar como me dé la gana, no como tú me digas—. Exactamente, encontré la facilidad en ciertas partes, pero ya yo no podía. Yo dije —yo ahora a ti te voy a tocar de manera universal, así no quieras—. A Luis Enrique no, el acordeón le dijó —tócame así— y la tocó así. Esas son las diferencias, entonces, eso no lo entiende el máster Bermúdez, porque yo le dije —sí, le sale cromatismo al acordeón, porque sale la escala cromática, pero no está hecha para eso, no está en su naturaleza mecánica, no está hecha para tocarse cromáticamente, no crea facilidad, crea mucha incomodidad al respecto, incluso para tocarse entre nosotros—.

AMS: Para cerrar un poco el tema del acordeón diatónico para algunos, cromático para Roger Bermúdez ¿no sería un poco confuso si se le escucha a alguien decir que este acordeón que utilizan en el vallenato es cromático y luego ve uno cromático que tiene 105 botones en la lira?

Sí, es diferente, porque empezando, como le

aclaré yo al profesor Roger Bermúdez, no es que no tenga cromatismos en el acordeón, es que no es naturalmente funcional cromáticamente, sino diatónico. Entonces, ¿qué pasa? En un tono determinado, con su quinta, la hilera del medio tiene una tónica, la quinta está del lado derecho y la cuarta, el lado del lado izquierdo, que son los tres acordes que dan estructura a la tonalidad. La cromática no; la cromática tiene su distribución así en diagonal, y va cromáticamente como el piano; el piano va tecla blanca, tecla negra, tecla blanca, tecla negra.

Entonces, el acordeón cromático es el instrumento tecnológicamente mejor diseñado del mundo porque en conjunto tiene toda la expresión del lenguaje musical en un instrumento de manera más cómoda posible. Usted toca un acorde en la cromática y el acorde mayor, una tríada mayor y todas las tonalidades están en la misma posición; solamente la cambia de lugar, pero es la misma posición. Usted en el diatónico, jamás va a hacer eso.

AMS: Pero ese acordeón creó una comunidad sonora que gusta en esta región.

Claro. A veces me dicen que le tengo la mala a nuestro tipo de acordeón, no es cierto, solo que yo soy realista y objetivo. **Con ese instrumento lo que pasó en la región de nosotros es que nos dio identidad, no es el más completo, no es el más cómodo, pero nos identifica.** Es que le gusta a la gente el sonido de ese acordeón, el sonido brillante, "chirriante" al que estamos acostumbrados nosotros, pero a la gente de otra música no; es otro código. Para nosotros, el acordeón diatónico brillante, como lo utilizamos es como el trago de whisky: usted se lo mete y se siente el "tascarazo" y ya. Lo que pasa es que nosotros estamos acostumbrados a ese sonido como nos acostumbramos al whisky seco. Pero, yo he escuchado, yo he hecho entrevistas a gente de otra parte que piensa de otra manera y ahí no lo ven como nosotros. Ya después se acostumbran con el tiempo y ya después les gusta, tiene que ser costumbre. No es algo que podemos forzar al mundo a que escuchen ese sonido, así nada



más. El acordeón de nosotros es muy regional y, sobre todo, el sonido que le ponemos acá, porque ahora los acordeoneros le meten un brillo exagerado.

Si ustedes ven los acordeones de allá, los que utilizan diatónicos como en México, tienen varios registros y los sonidos son distintos. Son más pastoso, son distintos colores, no como acá, y el acordeón de nosotros, por otra parte, es de los más baratos, de menos calidad en su fabricación entre todas las colecciones arquitectónicas. Usted ve a los panameños, a los mexicanos, ellos utilizan acordeones de buena marca y diseño. **Pero la cultura de nosotros adoptó ese "Tres Coronas" y el "Rey Vallenato" que es de más baja calidad todavía, la más barata.** Ese acordeón no tiene perillas para cambiar el sonido, tiene que uno ir a pagar 500 mil pesos al técnico para que le haga cambios. Con aquellos no, usted va a dar un botón y listo. Aparte de eso, los acordeones que usan en esos países tienen un sistema en los botones que genera que vayan con más velocidad y acá no se puede. Yo

intenté alcanzar esa velocidad y por mi mano, no pude. Es porque un carro que corre a 150 no es lo mismo que un carro que corre a 200; entonces esta no te lo va a permitir, así sea el Superman de los dedos, no te lo va a permitir.

AMS: ¿Y lo has probado tú, los cromáticos? ¿Será que pronto vendrán grabaciones con ese tipo de acordeón?

Nosotros ya hacemos recitales con ese acordeón. Sí, yo lo estudio; los estudiantes de la UPC lo estudian. Ya hemos hecho recitales con el cromático, ya tenemos los tres primeros acordeoneros cromáticos, Michael Peñaranda, está también Omar Mejía, también en la universidad nosotros tenemos semilla de eso. Ya algunos están para grabar, pero eso tomará tiempo para que se vuelva familiar. Pero fue una lucha porque ellos pensaban que era un instrumento totalmente distinto.

Todo lo comercial es mejor en el cromático que en el diatónico, una romanza en el cromá-



tico es una belleza, tú escuchas “Así fue mi querer” es algo sublime con ese acordeón. No tiene que buscar un guitarrista para la armonía, lo puedes hacer tú solo con el acordeón, incluso, puedes ser concertista del vallenato, eso no se ha visto nunca.

AMS: ¿No hay posibilidad de que los festivales abran una categoría de concertista, o sea, acordeonero solista del vallenato?

Sí, en el futuro sí, lo que pasa es que estamos en una cultura muy cerrada respecto a esos cambios. Y no digo por cambiar solo por cambiar, sino que yo le llamaría enriquecer la cultura, porque eso pasó en Brasil, y ellos no dejaron de tener su autenticidad, y ellos tenían su folclore, es más, de ahí salió el bossa-nova. La música de ellos era como la de nosotros, una música de puras tríadas, la música de nosotros es de tríadas y escala mayor, el acorde nada más lleva tres notas: Do, Mi, Sol. Entonces, cuando ya hay una cuarta nota que es la cuatriada, es donde empieza la música basada, la música jazzística, la música con armonía de jazz. Los brasileros son de cuatriadas para arriba; ellos utilizan son las extensiones. Entonces el folclor básico de ellos ya es cuatriada, o sea, ya es avanzado, porque ellos no fueron con nosotros, ellos se abrieron, estudiaron y avanzaron, tuvieron nuevos elementos, buenos ingredientes y los incluyeron en su folclore. Y eso hoy en día, los brasileros están catalogados mundialmente como los mejores músicos del planeta Tierra, porque ellos abrieron y vieron. **Nosotros cogemos dos huevos y esos dos huevos los atesoramos y no queremos más; entonces eso evita enriquecimiento.** Hace conservación y tradición, pero evita enriquecimiento y nuevos colores.

AMS: ¿Tú crees que, en realidad, esto es lo que falta entonces? Que de pronto sería una tarea de la formación en la universidad, apropiar elementos jazzísticos.

Exactamente, todo lo que es la armonía moderna y la utilización de escala, de un sinnúmero de escalas. Ya los alumnos míos ya

hacen eso y ya han grabado, sino que como están saliendo las primeras generaciones no está haciendo eco todavía social, pero de aquí a unos 10 años, ya cuando tú estás escuchando grabaciones donde van ese tipo de acordes que yo hago y que yo he grabado toda mi vida, aunque no soy acordeonero comercializado. He grabado con un montón de gente, pero nunca he grabado con Silvestre ni con ninguno de esos famosos. Los alumnos míos van a grabar y enseguida vienen y meten la cuatreada, la extensión y ya el ambiente comercial va a empezar a cambiar, como pasó en Brasil.

Estoy haciendo una cantidad de cosas en ese acordeón. Ahora, nosotros le tenemos miedo porque nosotros pensamos que el jazz es un género, ya no es un género, ya es un sistema. **El jazz dejó de ser un género hace años porque**



el jazz es un sistema igual que la música clásica, ¿usted escucha música clásica? Es un sistema; entonces esos dos sistemas pueden alimentarnos son los que abarcan. Toda la música comercial está debajo de estos dos; porque son los que tienen todo el conocimiento actual máximo de lo armónico, de cómo se usan las escalas, de toda la teoría musical.

AMS: Hablemos de esa disruptión que fue la puya en modo menor que grabaste.

En la puya que grabé, “Apocalipsis”, yo quería resaltar lo que aparece en Apocalipsis de la Biblia, sobre la gran tribulación, que va cuando va a caer en un meteorito ajeno y había mucho terror, entonces, por eso usted escucha algo oscuro, como algo tenebroso. **¿Sí me entiende? Y ella tiene su letra, sino que yo no la he publicado en YouTube con la letra.**

Entonces, si usted se da cuenta, ahí en esa puya yo utilicé muchas escalas: la escala pentatónica menor, utilicé la escala menor armónica, utilicé acordes cuartales que nunca se habían utilizado en el vallenato, acordes cuartales por cuarta justa y acordes cuartales primera cuarta y quinta con la escala pentatónica, los músicos que me escucharán entenderán. Utilicé también una modulación ya cuando estoy terminando el solo, que es un cambio de un modo menor a otro. Y utilicé también lo que se llama nota pedal, que me quedo en una nota, pero las otras siguen cambiando. Todo lo que hacían en mayor lo pasé a menor, todo eso que hacía Alfredo Gutiérrez, lo coloco con la escala menor armónica. Me dije —primero tengo que tocar lo que ellos tocan en mayor, en menor, para que ellos sepan que es lo mismo—. Y después que ya toqué lo que ellos toda la vida tocaron en todos los festivales, dije —ahora voy a hacer la parte jazzística, la amplitud musical la voy a incorporar en esta puya y tiene que quedar para toda la historia de la puya—. Y así lo hice: hice un solo, cambié de ambiente, un ambiente de pronto viene un momento que estalla, otro donde se queda tenso, hay una improvisación.

AMS: Te voy a hacer preguntas sobre algunos temas y algunos personajes. Por ejemplo, El Turco Gil, ¿cuál fue su importancia, el aporte a la música vallenata? ¿Por qué habría que mencionar el nombre de “El Turco” Gil a la hora de mencionar la historia del acordeón en el vallenato?

Primero fue Luis Enrique, luego vino Andrés “El Turco” Gil. Porque “El Turco”, ya cuando ya la técnica y el canon de Luis Enrique Martínez tomó su forma inquebrantable y se selló, así como se selló La Biblia, que ya no podían poner más libros ahí porque ya estaba escrito el canon sagrado, ya ahí si tú te salías de ahí ya no es vallenato tradicional, ya no es ese sonido. “El Turco” fue la persona que, de todas esas generaciones, los influyó a todos. **“El Turco” Gil utilizó todos los elementos melódicos y armónicos que nadie había usado y en esa generación nadie usó**, ni siquiera su alumno aventajado Ismael Rudas, llegó a usar todas esas cosas, ni Víctor Reyes con toda su fama. Yo le hice un análisis de 30 canciones grabadas por “El Turco” Gil y cada vez escuché que utilizaba más elementos complejos, tipos de acordes, los intervalos. Él se dedicó mucho a utilizar los intervalos disonantes y los consonantes como le placiera; una séptima menor, séptima mayor por quinta.

Entonces él no le tenía miedo a eso. Por eso le decían “El rey del disonante”. De él muchos se pegaron ahí anónimamente. Por ejemplo, el maestro Rudas me comentó que él muchas veces le enseñó acordes a Israel Romero cuando “Irra” tenía 12 años, ¿dónde sacó Israel Romero lo que grabó? De esos acordes con séptima que “El Turco” siempre le enseñó. Gil fue un mar donde desembocaron un montón de ríos, pero nadie supo que él era también la fuente donde nacían esos ríos. Él siempre era la cabeza de todas esas generaciones, pero en el anonimato y como un maestro que enseñaba todo, pero los demás eran los que grababan y salían adelante.

Entonces eso fue lo que pasó con “El Turco” y no se le dio la valoración correcta en el mundo del vallenato. Él llegó a un punto donde ya él no sabía qué estaba haciendo armónicamente. Y yo le dije, —mire, usted aquí estaba



haciendo esto—. Él era un autodidacta, si él hubiera estudiado lo que yo estudié, quizás donde hubiera llegado. Entonces ¿Qué pasa?, Que **“El Turco” viene después de Luis Enrique, como la segunda ruptura. Ya la tercera etapa del acorde diatónico fue la del movimiento que yo hice**. Yo esto lo hablo con usted porque a usted, yo lo considero como mi amigo y no va a tomar mis palabras como prepotencia, como jactancia ni nada de eso, sino que yo entiendo, como le pasó a Astor Piazzola y a otros músicos del mundo que, después toca esperar que yo me muera para que una investigación de una universidad haga un descubrimiento de lo que hice. Así, decidí yo mismo escribir lo que he hecho en los libros para no tener que esperar eso. El maestro “Turco” un día me dijo: —oiga, usted está siguiendo más para adelante el lenguaje, lo que yo hice—. Yo me di cuenta de la visión hacia donde iba.

Yo empecé a utilizar unos elementos que él intentó utilizar, pero ya los utilicé de forma organizada y más compleja, por ejemplo, lo que son las progresiones, lo que son las extensiones, las escalas. Yo recuerdo que yo llevé libros en las escalas allá a la oficina del maestro donde yo utilizaba la escala pentatónica, la escala luz, los modos, los modos

griegos, yo empecé a implementar de forma exagerada la improvisación, hacer solos, solos jazzísticos. Él se sorprendió de mis avances. Lo que hice en la puya, ese solo que hice ahí, pero también hay muchos videos en Instagram y en YouTube donde yo estoy haciendo solos y ahí aparece la demostración. Eso no se usaba acá y grabé también canciones de vallenato donde hice solos, donde dejé la armonía sonando y empieza a sonar el solo. A mí me toca recopilarlas, y yo mismo hacer mi propia investigación de mi vida. Entonces ese fue el último tope y lo plasmé en la universidad y los estudiantes están yendo hacia allá, entonces esos son los 3 topes del acordeón vallenato.

AMS: ¿Y sobre Luis Enrique?

Luis Enrique Martínez generó el vallenato tradicional y ahí todos navegaron en esa agua, después “El Turco” puso otro tope, que fue el uso de intervalos y todo eso que nunca se había hecho. “El Turco” lo hacía a conciencia y a él no le interesaba si pegaba o no sus grabaciones; sino que le interesaba que estaba inmerso en su mundo genial y en su exploración. Cada vez que grababa algo, innovaba;



quería seguir y seguir. Eso mismo me pasó a mí también. Es muy distinto la vida de estar ganando plata por ahí en grupito a la vida de la investigación y experimentación. Nosotros somos investigadores y experimentadores. Cuando nosotros tocamos, yo aprendo algo, lo investigo y después voy al estudio y lo grabo. Entonces, es como una doble investigación, la experimental y la teórica.

Todos son aportes de cada uno para la parte folclórica, a la ya establecida como el folclor, como lo comercial, pero todo eso sobre el edificio que creó Luis Enrique exactamente sobre el piso Luis Enrique y, el techo de “El Turco” Gil. Si pudiera resumir así, hay que dar aportes puntuales; hay algunos que se han mencionado, pero hay otros. En Emiliano Zuleta escuché alguna vez ciertos aportes que muchos no habíamos identificado en Luis Enrique Martínez. Él usó la séptima bemol. Luis Enrique fue el primero que hizo introducción; fue el que primero hizo pique, melodía con bajo solo, melodía con pito y bajo al mismo tiempo, melodía con pito y acompañamiento con bajo, melodía con bajo y acompañamiento. Fue quien primero hizo la llenura de lo que le llaman nota llena, 4 notas hacia adentro, 3 notas hacia fuera, 4 notas. De ahí, ese sonido es lo que llaman el “sonido grueso” en toda la hilera tocando el vallenato tradicional. Un montón de salidas, un montón de entregas y varias terminaciones. Eso lo estructuró completamente; el uso de las terceras, no ha utilizado la sexta porque ya el uso de la sexta lo empezaron a utilizar después, ya en la parte comercial; no se utilizaba tanto.

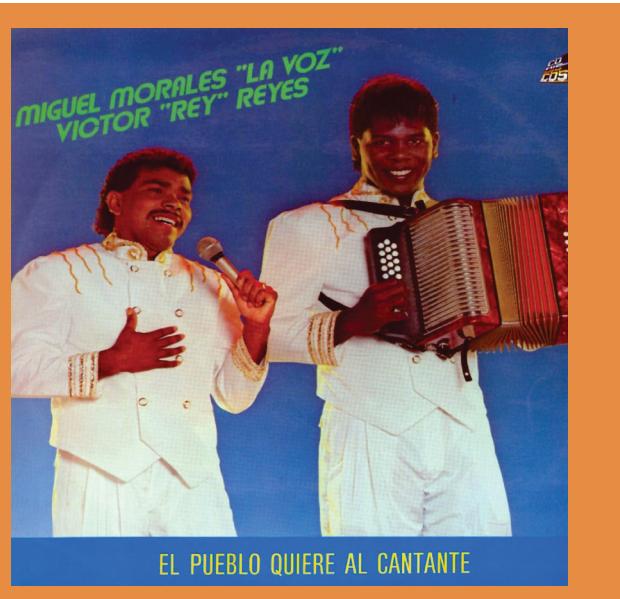
AMS: Una pregunta que mucha gente se hace sobre protagonistas del acordeón vallenato: ¿Israel Romero o Juancho Rois? Hay siempre esa discusión: ¿Quién fue mejor? ¿Quién aportó más?

Es que vale hacer una pregunta a esa pregunta: ¿Israel o Juancho en qué? Una cosa es ser más completo. Si a mí me dicen - el mejor en un estilo o en tal técnica - ya eso es otra cosa. Pero, si tú me dices “más completo” entre ellos no está peluda la cosa porque Juan Roys tenía mejor expresión, o sea **las expresiones meló-**

dicas de Juancho Rois eran impresionantes, casi ponía a hablar al acordeón, era como si el acordeón tuviera un lenguaje casi humano, hacía mucha ligadura, hacía mucha cosa que le daba enriquecimiento de expresión y ya con ese elemento, a ese nivel, es que un músico puede penetrar cualquier parte emocional del ser humano. La sabrosura que tú dices. Ahora, en los elementos armónicos lo utiliza más Israel Romero, porque tenía los acordes que “El Turco” le había enseñado cuando era aún un niño. Israel era más técnico, por decirlo. Tenía más recursos armónicos, de acordes y de arpegios. Israel aportó la técnica esa, llevó a su máximo nivel la técnica de las semicorcheas, que en una sola nota la hace varias muchas veces. Él llevó a su nivel alto y él dejó ese granito de arena ahí. O sea, que esa pregunta de poder poner, ¿mejor en qué? Pero, a los cuatro que tienen que nombrar no los nombran.

AMS: Es que por acá tenía esa pregunta posterior ¿a quién debiera mencionarse y no se le ha dado ese reconocimiento en los logros como acordeoneros?

Por eso te digo, siempre en la gente está polémica de quién es mejor, que si Rolando Ochoa, que si el otro. La gente confunde ser extraordinario con ser famoso. Hoy en día tú medio tocas el acordeón y ya te haces famoso. Te nombro los cuatro primeros; **los cuatro empíricos más completos de la historia son: Hildemaro Bolaños, Ismael Rudas, Víctor “Rey” Reyes y Víctor Naín Beltrán**. Son esos cuatro por encima de muchos reconocidos, pero nunca fueron famosos, es más, Víctor Reyes murió y nunca lo tuvieron en ese podio, nunca le dieron un reconocimiento de uno de los mejores acordeoneros colombianos y lo fue. Fue más completo que Juancho Rois; fue más completo que Israel Romero; dos veces, fue más completo que Julián Rojas. ¿Sí me entiende? Y yo puedo hacer una exposición técnica para explicar cada cosa que hicieron, porque una cosa es la imprecisión de las personas que escuchan lo que le han puesto todos los días a sonar, y otra cosa es la apreciación de un artista que sabe qué está haciendo el otro.



Ismael Rudas, Hildemaro Bolaños, Israel Romero, Víctor Nain Beltrán; sobresalieron. Alfredo Gutiérrez fue un maestro y generó un uso de elementos y esas cosas, pero no llegó a donde llegaron Víctor Reyes y los otros que he mencionado. Ellos le copiaban al guitarrista, al pianista y lo pasaban al acordeón. Eso me lo contó Víctor Reyes, siendo empíricos, porque no estudiaron música.

AMS: Mucha gente comenta que los nuevos acordeoneros no innovan, no se les nota avances en los recursos del acordeón. Te escuché decir que es que ya llegamos a una cota, que ya hay muy pocas posibilidades de inventar, de innovar con el acordeón.

Ya no puedes y para la muestra hasta un botón, mira lo que pasa. La única forma de que ya puedan hacerlo diferente es ampliándose musicalmente, ampliándose los elementos de la música. ¿A qué? A la armonía moderna, a la utilización de las extensiones, a la utilización de las progresiones. La utilización de otras escalas y otros modos. Pasar de la triada a la cuatriada, de la cuatriada para arriba. Ya ellos te van a hacer un do y no te hacen un do y sol, sino do y sol, sí. O sea que hay que cambiarlas, que con las técnicas que se tienen y usan los acordeoneros ahora, no van a poder evolucionar, obvio, una cosa es

innovar y otra cosa es evolucionar. Ya lo que se podía hacer con esos recursos, se hizo, no se puede avanzar más con los mismos recursos.

Es como poner una comida, si siempre uso los mismos ingredientes, por mucho que los combine de diferente manera, llegará el momento en que no queda ninguna otra opción para el plato. Revolvieron los mismos elementos básicos, lo revolvieron un montón de veces y ya se te acabaron las combinaciones, ahora saquen otro.

AMS: Dejando el acordeón a un lado, ¿por qué se dice en el vallenato que el bajo es medio conjunto?

El bajo es medio conjunto, porque sin el bajo el vallenato suena muy estrepitoso. ¿Cómo te explico? El bajo, aparte de darle sabor a la música de vallenata, sobre todo a la comercial, el vallenato sin el bajo, la música sin el bajo, no puede no puede subsistir sola, no puede. De ahí que se forma el tipibajo. Sí, se volvió tipibajo. El tipibajo a veces suena hasta más bonito, más claro, se escucha la caja clara, la guacharaca clara, el bajo con la caja y tú sientes como algo más agradable que cuando estés con ese tropelín y a mí me gusta tocar bastante en formato tipibajo.

Es medio conjunto porque está la caja que es brillante, y la guacharaca también, pero el bajo viene y se ajusta con la frecuencia baja y queda el acordeón con él, entonces el bajo los arropa y ya quedan equilibrados. Pero, entonces, le meten un timbal brillante y otros instrumentos brillantes. Entonces ya hay mucha frecuencia brillante a la cual estamos acostumbrados, pero los gringos, cuando escuchan que hay mucha bulla, les parece muy estridente. Entonces, de los grandes aportes, quizás de los mayores desarrollos de la música vallenata ha sido el bajo de los que más evolucionó. Técnicamente, el bajo fue uno de los instrumentos que más evolucionó en su ejecución. Incluso evolucionó más que el acordeón.

En la parte comercial, el acordeón fue de los que fueron perdiendo experticia; fueron bajando y bajando; el bajista fue subiendo. El cajero llegó justo porque ya no había más que hacer. Pero, sabes que, si hay bajistas que han seguido el legado del "Maño" Torres, de José Vázquez y han ido más allá.

AMS: Tú sueles establecer muchas metáforas. Una vez te escuché una analogía con un árbol como una manera de criticar esa postura esencialista de defender que el vallenato está terminado de inventar (paseo, merengue, son y puya) y ya no se puede inventar más. ¿Qué piensas tú sobre esa postura de mantener ese canon de que solo son esos cuatro ritmos, de que al músico vallenato le está prohibido inventar?

El vallenato es como un árbol al que le han seguido creciendo otras ramas, pero los puristas se las están cortando. Con el tiempo van a matar el árbol frondoso que es el vallenato. Lo voy a poner en otros términos: es como si le hubiéramos dicho a los viejos de antes que nada más era el son y el paseo, porque ellos tenían que decir si aprobaban la puya o el merengue. ¿Por qué no hicieron eso? Esa misma pregunta la ha hecho, ¿por qué no dijeron no? O decir —el son no, el son es muy lento. Aquí los aires son el merengue, la puya y el paseo y ya—.

¿Qué pasa aquí? Lo que hicieron fue detener la creatividad del pueblo, detener la actividad



producto de la esencia del músico costeño, el músico de estas tierras. Eso en otros países no se ve. Vuelvo y te repito: en Brasil, te vuelves loco de tanta riqueza que hay. Hay mucha riqueza rítmica y es otra cosita. Pero se escucha Brasil; no pierde el sabor a la tierra. Eso hubiese podido pasar acá. Pero lo han detenido, sobre todo lo detienen ahí con la fundación del Festival Vallenato.

No entiendo ese concepto de tradicionalismo, lo que están definiendo es la raíz; no es lo vistoso del árbol, sus ramas y sus hojas y sus flores. Si no que dijeron —no, esto no, vamos a cortar ese papel de flores y dejaron fue el tronco pelado—.

Pero como quieren aguantar la creatividad. Yo les hice un regalo, de un nuevo aire, la puya en modo menor. Pero no lo han visto, le puede servir también en su festival, o sea, hay que crear una categoría que privilegie la creatividad.



RESEÑA

UN PASEO POR LA CANCIÓN FESTIVALERA

Picón, María Carla. [2025]. *Versos en Acordeón: La canción vallenata inédita*. Die- editores

María Carla Picón, aunque reside en República Dominicana donde ejerce la actividad académica e investigativa, nació en Venezuela y es una asidua visitante de Colombia, en especial de Valledupar durante su Festival de la Leyenda Vallenata; evento que toma como unidad de análisis para la canción inédita vallenata. Aunque, por la modelación que ha implicado este festival para los demás del género, se podrían hacer extensivos y replicables estos hallazgos para lo que sucede con las canciones en los diferentes festivales.

Picón es licenciada en letras de la Universidad Central de Venezuela, máster en lexicografía hispánica de la Real Academia Española y la Universidad de León, España; en Colombia obtuvo un diplomado en edición académica por el Instituto Caro y Cuervo. Es poeta ganadora del segundo premio de poesía Zenda, docente de la Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra de República Dominicana, investigadora y editora. Hace parte de la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso y autora de libros publicados de poesía y didáctica.

Versos en acordeón: la canción vallenata inédita de María Carla Picón se revela como una refrescante y necesaria aproximación, la más exhaustiva y rigurosa sobre el estudio de la canción inédita en el marco del Festival de la Leyenda Vallenata (FLV). Desde una mirada semiolingüística y literaria, la autora examina las sesenta y una canciones ganadoras del certamen entre 1969 y 2024. Se destaca que la autora logra un equilibrio notable entre el análisis académico y la sensibilidad hacia esta música y la región en la que nació el vallenato y tiene alta relevancia social.

La obra realiza un ejercicio interdisciplinario que congrega el análisis del discurso, la semiótica y los estudios literarios con la historia y sociología del vallenato. La obra se estructura en cinco partes que, aunque pueden leerse de manera independiente, forman un recorrido integral por la memoria cultural, estética e identitaria de la canción vallenata inédita.

El primer capítulo, cumple una función introductoria y contextual: ofrece una revisión histórica del vallenato y del Festival de la Leyenda Vallenata, enfatizando cómo este evento se consolidó, desde su fundación en 1969, como el principal espacio de legitimación y dispositivo del género. Picón



destaca el carácter híbrido del festival —a la vez competencia, ritual y archivo vivo— que ha permitido conservar y renovar el repertorio vallenato frente a los cambios socioculturales del Caribe colombiano.

En la segunda sección, la autora aborda la dimensión sociocultural y comunicativa de la canción inédita. A partir de la metodología semiolingüística de Patrick Charaudeau (1995), examina el contrato comunicativo que se establece entre el compositor y su audiencia, identificando en las letras un sistema de valores, identidades y emociones compartidas. El análisis revela cómo el vallenato ha funcionado como espacio de resistencia simbólica, de memoria afectiva y de cohesión comunitaria, particularmente en el contexto de la región del antiguo Magdalena Grande.

El tercer apartado, aborda el valor literario de las canciones ganadoras, mostrando cómo la canción vallenata inédita trasciende su

carácter popular para inscribirse en la tradición lírica latinoamericana. Picón analiza los recursos expresivos, las figuras retóricas, las estrategias narrativas y la construcción del yo poético, poniendo de relieve la capacidad del verso vallenato para articular una visión del mundo profundamente local y, a la vez, universal. Este capítulo constituye una defensa explícita de la canción vallenata como una forma de literatura oral, con su propia estética y gramática del sentimiento.

La cuarta parte, de carácter documental, reúne las sesenta y una canciones ganadoras del Festival, desde “Rumores de viejas voces” (1969) hasta la pieza triunfadora de 2024. Picón ofrece para cada canción una breve ficha analítica que comenta los temas, la intención y el trasfondo cultural de la obra. La quinta y última parte, cierra el volumen con una reflexión sintética sobre la identidad del Caribe colombiano tal como se manifiesta en el discurso vallenato. Picón sostiene que la

canción inédita funciona como un espejo simbólico de la región, en el que confluyen las tensiones entre lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo moderno, lo local y lo global. Su conclusión reivindica al vallenato no solo como patrimonio inmaterial de la humanidad —reconocido por la UNESCO—, sino también como un lenguaje poético que narra la historia íntima y colectiva de un pueblo.

Para este trabajo, la autora se apoyó en un trabajo de campo por varios años, asistiendo a varias ediciones del Festival, entrevistó a compositores, cultores e investigadores, y realizó un minucioso proceso de transcripción y análisis de letras, muchas de ellas obtenidas directamente de los autores o de grabaciones no oficiales.

Podemos identificar en la obra hallazgos y conclusiones sobre las transformaciones en la estructura estrófica de las canciones durante la historia del Festival, la finalidad de las mismas; también que, en lo que va de este siglo, se ha producido una tendencia temática centrada en la misma música vallenata y sus características (el 50% de las canciones se refieren al vallenato, su defensa, la crítica por el nuevo vallenato, la exaltación de los ritmos y los juglares) y eso va en detrimento de la variedad de temas de décadas anteriores como el compromiso social, la denuncia y la protesta. El análisis arroja la prevalencia del “yo” como enunciador principal y un “tú” como destinatario en la canción vallenata, confirma que la mayoría de canciones son lírico-descriptivas y no narrativas; que las palabras más usuales en las canciones inéditas festivales son “alma”, “acordeón”, “amor”, “folclor”, “canción” y “grande”.

Esta obra emerge como referencia para los estudios de la canción vallenata desde la performance festivalera, sus aproximaciones y distanciamientos de la estética del sonido grabado, de lo comercial y lo costumbrista desde su rigor analítico y su claridad expositiva que hacen de este libro una lectura obligada para investigadores, músicos y amantes del vallenato.

