

CARIBE MEDIÁTICO Y MUSICAL

NATALIA MARGARITA ALDANA VELÁSQUEZ

AMALIA JOSEFINA POLANCO JACQUIN

TRABAJO DE GRADO PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

COMUNICADOR SOCIAL Y PERIODISTA

**DIRECTOR DE TESIS:
MARIA FERNANDA LUNA RASSA**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE

COMUNICACIÓN SOCIAL

BOGOTÁ

2008

Caribe mediático y musical

Índice

Introducción	1-5
1. El Caribe: un litoral musical	6- 15
1.1 Ciudades con Puertos	6-8
1.2 La multimusicalidad	8- 11
1.2.1 Literatura musical	10- 11
1.3 Lo negro	11-12
1.4 Lo español	12-13
1.5 Lo urbano y lo rural	13- 14
1.6 ¿Por qué tropipop y no guabinapop?	14-15
2. Industrias culturales	16-31
2.1 Las Fusiones: vieja tendencia	17-19
2.2 ¿Qué son las Industrias culturales?	19- 24
2.3 Pero... ¿cómo funciona esta industria?	24- 27
2.4 Categorización por género	27-29
2.5 El concepto Intercultural	29-31
3. La receta de Vives	32- 36
4. A sollarse el Porro	37- 45
4.1 Conozcamos un poco más del género	43- 45
5. Vallenato, música zudda en Bogotá 46-54	
5.1 ¿Qué es el vallenato?	47-51
5.2 <i>World Beat</i>	52-54
5.2.1 FUSIONES	53-54
6. Cantaoras	55 -58
6.1 Algunos bailes cantaos	56- 58
6.1.1 El bullerengue: canto feminista	56- 57

6.1.2 El chandé	58
6.1.3 El baile macho	58
6.1.4 El baile Anduve o baile aporreado	58
7. Cuando la champeta se vistió de frac	59-63
8. Un reportaje documental que busca la interactividad	64-68
9. Conclusión	69- 70

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

Introducción

Los medios de comunicación hoy en día llevan el hilo conductor de las agendas del espectáculo y del *Star system*¹. El éxito de una artista no reside solo en el talento, viene de la mano del manejo mediático que este tenga; un artista que no está en la mira de la comunicación... no existe.

La televisión y la Internet se han convertido en los medios masivos de comunicación por excelencia, trabajan de forma interdependiente. Giovanni Sartori, politólogo y licenciado en ciencias sociales de la Universidad de Florencia, nos denomina como *homo videns*, hombres centrados en ver, más no en entender. Una sociedad donde la televisión “por un lado homogeniza mediante la explotación de la sensibilidad del público; por el otro, fragmenta mostrando recortes del mundo que impiden una comprensión integral de éste”².

Si vemos un video en MTV de un artista nuevo, lo primero que hacemos es buscar información en *Google* sobre este, volver a ver el video en *YOU TUBE*³, y si nos quedó gustando, de paso bajamos la canción. Es una dinámica fácil y recurrente, además podemos adquirir los productos *on line* ya que cualquier sitio web nos ofrece un catálogo superior a 500.000 títulos mientras en una tienda normal muy especializada difícilmente podríamos encontrar 30.000 copias en estantería⁴.

El tener acceso casi inmediato e ilimitado a los medios de comunicación permite que conozcamos todo lo que pasa en el mundo. No interesa el origen, ni el género del artista, lo que importa es que promocionarlo resulte rentable.

¹ También llamado Sistema de Estrellas, era el utilizado en los estudios de Hollywood para asegurarse el éxito de sus películas. Las estrellas de Hollywood eran una mezcla entre actor y personaje, mitificados como dioses por el público”. <http://es.wikipedia.org/wiki/Star-system>

² <http://www.monografias.com/trabajos12/pdaspec/pdaspec.shtml> Homo videns, traducción de Ana Díaz Soler, Madrid, Taurus, 1998.

³ www.youtube.com, sitio web que permite a los usuarios compartir vídeos digitales a través de Internet

⁴ VALÉNCIA, Andrés Felipe. Evolución de la Industria musical. Revista Noventa y uno punto nueve. Barcelona, 1998

Este trabajo de grado busca explorar cómo los medios de comunicación y las industrias culturales influyen en la aceptación y difusión de cuatro géneros musicales del Caribe: champeta, bailes cantados, vallenato y porro. El reportaje-documental ***Caribe, mediático y musical***, recoge las vivencias de distintos representantes de estos ritmos musicales a través de un CD room interactivo. El testimonio de Carlos Vives nos presenta un panorama general de la relación entre las músicas locales, los sonidos foráneos y la industria; la dinámica entre lo comercial y lo cultural.

¿Son indispensables los medios de comunicación para la propagación y permanencia de nuestras músicas y creencias? Concluya usted la respuesta. En el 2006 Pablo Flórez Camargo fue nominado para recibir el Premio Vida y Obra del Ministerio de Cultura. Uno de los eruditos jurados lo desechó porque no lo conocía, no se tomó el trabajo de leer el documento que resumía la vasta obra del mayor exponente del ritmo de **porro** en Colombia, compositor del himno de los sabaneros “Los sabores del porro”. El jurado no tenía la culpa, la ausencia de industria en el porro y el olvido de los medios de comunicación nos llevan a la miopía cultural.

El porro ni siquiera aparece en el diccionario de la Real Academia Española como una música colombiana, el significado común es cigarrillo de marihuana.

Cartagena es el hervidero de la **champeta**, este género de carácter popular era, hasta antes de 1999, relegado incluso por los mismos cartageneros. Luis Towel afirma que era “la hija de menos madre”, percibida como una música sexuada y vulgar. Después de 1999 la industria marcó la historia de los champeteros, con el apoyo de Araceli Morales, Ministra de Cultura para aquella época, Sony music le apostó al talento de jóvenes de barrio, muchos como Álvaro el Bárbaro eran pandilleros, otros sobrevivían con sus toques en los picós⁵, la champeta se puso de moda.

⁵ Viene de la palabra anglosajona *pick up* que la jerga popular convirtió en *picós*, son denominados como las discotecas del pueblo, grandes parlantes para escuchar champeta.

El apoyo mediático propició la aceptación del género en todas las esferas sociales de distintas ciudades del país, por un momento el imaginario cambió y la champeta se vistió de frac. Pero fiel a la ley de la gravedad, la champeta subió a la cima y luego, cuando ya no fueron rentables para la Sony, se sumió nuevamente en el anonimato de los barrios populares ¿qué sucedió entonces con el famoso Sayayin, Helio Boom y El afinaito?

Sabiamente un refrán popular afirma que aunque la mona se vista de seda mona se queda, aunque en el argot popular el dicho sea usado de forma despreciativa, en este caso se refiere a mujeres defensoras de las raíces de los bailes cantaos, que a pesar de pertenecer a la World music⁶, permanecen arraigadas a sus creencias. **Cantadoras** del mundo, nacidas en las provincias colombianas, de origen e inspiración campesina, apetecidas por el público de otros países, manejadas por los medios de comunicación, pero ajenas a estos y sin conocimiento muchas veces de la industria. En su música no prima el ánimo de lucro, no está diseñada para el comercio, hace parte de la tradición oral de sus localidades.

¿Qué habría sucedido si Rafael Escalona o Leandro Díaz hubieran acompañado sus puyas, paseos y merengues con la tecnología actual y los desarrollos de los medios de comunicación? Para 1968 el **vallenato** era un sonido muy rural, propio del Magdalena y lo que hoy llamamos el departamento del Cesar. El vallenato tuvo impulso propio desde el principio, la música zudda o yuca, como era llamada peyorativamente, tuvo el apoyo político y la logística necesaria para internacionalizarse.

Al repasar las ediciones de El Espectador de 1986 y 1987 encontramos que a los primeros Festivales Vallenatos asistía Misael Pastrana, el presidente de aquella época; Juan Gossaín, que ya era un talentoso periodista, dedicó una de

⁶ Música del mundo. Movimiento contemporáneo propiciado por la globalización, donde se busca promover los folclores de distintas regiones, músicas que suelen ser de difícil categorización para el público y se mantienen en su estado originario.

sus columnas a exaltar la iniciativa de los cesarenses, Consuelo Araújo tenía un espacio propio en el periódico en el cual realizaba un diario del Festival.

Según la investigación de Miguel Barrios, redactor del diario El Heraldó, la música de acordeón “encontró el status que necesitaba la industria y la mercadotecnia, hoy en día es sin duda la música más vendida, más escuchada, que mayor comercialización posee”⁷.

¿Cómo llegó el vallenato a Bogotá y cómo cambió la percepción despectiva que tenían los capitalinos hacia el ritmo? Carlos Melo es el samario responsable de haber constituido el primer programa dedicado al vallenato en Bogotá que se emitió por primera vez en 1968 a través de Radio Juventud. Actualmente, existen emisoras dedicadas exclusivamente al género y hasta una categoría en los Grammy⁸ para el vallenato. A Vives y los cantantes de la llamada nueva ola correspondió la era de la cultura industrializada, cuando las formas simbólicas y la información viajan a una escala inigualable, cuando el movimiento predominante es el *World Beat*⁹ y las fusiones.

Finalmente, **Carlos Vives** es el personaje encargado de mostrarnos cómo la industria y la cultura interactúan. El éxito de Vives es estar inmerso al mismo tiempo en las esferas mercantil, social y productiva; de comercializar sin perder la esencia del discurso y del sonido, de convertir capital simbólico en económico. Carlos Vives hace folclor dentro de los parámetros comerciales que establece la industria. El cantante afirma que en la actualidad existe una fusión explosiva entre la publicidad y la comunicación social, que van de la mano en el trabajo artístico.

Las autoras de ***Caribe mediático y musical*** saben que la historia de la costa atlántica colombiana es fruto de la fusión de quienes poblaban las ciudades

⁷ BARRIOS, Miguel. DÍAZ, Juan Carlos. Colombia se vallenatizó. El Heraldó. Domingo, 25 de noviembre de 2007. Pág 4B.

⁸ Son unos premios que el equivalen a los premios OSCAR en el mundo de música. Actualmente existe una versión para el reconocimiento de la música latina.

⁹ Movimiento en el que las músicas, sin importar su procedencia, se fusionan logrando sonidos experimentales.

porteñas, de los españoles que llegaron con sus cantos cristianos, de los indígenas silenciosos que alababan a sus dioses y de los negros africanos cuya predilección era mezclar tambores e instrumentos como sonajeros, campanas y rastas.

Música enmarcada en el esclavismo que encuentra una expresión en la voz y en el cuerpo. Letras que cuentan lo cotidiano y que se basan en las historias melancólicas y jocosas de los viejos, típicas de esta región, porque ser costeños significa compartir un lenguaje.

1. El Caribe: un litoral musical

Al muelle de Puerto Colombia

*Mientras el muelle duerme
Corroído por las bravas olas del mar Atlántico
Todo ese potente corazón yace en calma
Nunca un sol ascendió más bello en su esplendor
El aire sin humo, todo en claridad
La ciudad se viste de belleza con barcos
Lanchas y kioscos de palma amarga
Deleitan en su infinito mirar
Sordo sería de alma quien pasase de largo
Sin detenerse a tremenda majestuosidad
El aire fresco de la brisa alocada de enero
Que no en vano hace elevar sus cometas.*

Israel Mogollón Naranjo

1.1 Ciudades con Puertos

Gabriel García Márquez aclara que hay una diferencia central entre el Caribe y el resto del continente: los barcos. El Nóbel prefiere las ciudades con navíos, pues siempre “estarán transitadas por una secreta pulsación”, se trata de la corriente marina y ribereña, en cada barco hay un ir y venir de la misma ciudad. Así los costeños estamos siempre en instante de espera, “en una situación transitoria”. Los buques traen pedacitos de rascacielos, jardines, nieve¹⁰.

Por los puertos entraba la cultura y eran la base para el capitalismo que sucedió al descubrimiento, esto trajo fenómenos como la esclavitud, el mestizaje y el comercio. El lingüista Jorge Nieves Oviedo denomina entonces al Caribe como “Lo multiétnico, plurilingüístico y en consecuencia, culturalmente constituido por los entrecruzamientos de culturas, razas y lenguas”¹¹.

Según Martín Madera “aunque tú seas andino, tienes un abuelito en el África y los códigos genéticos funcionan”. La música caribeña es muy diversa, está

¹⁰ GARCIA MARQUEZ, Gabriel. Textos Costeños 1. Ciudades con barcos. Editorial La oveja negra. Bogotá. 1981 Pág. 163.

¹¹ Observatorio del Caribe Colombiano Universidad de Cartagena, Vislumbres del Caribe: Iconografías y textualidades híbridas de Cartagena de Indias. Jorge Nieves Oviedo, Cartagena 1999. Pág. 4

conformada por 103 ritmos provenientes de 41 islas y 11 países del continente americano¹².

Germán Arciniégas, famoso historiador costeño, no exageraba cuando decía que el Caribe se puede denominar como centro de la historia de América. Toda la distribución de las expediciones se hace desde ahí, de Santa María La Antigua del Darién (en el golfo de Urabá) salían los viajes de exploración del resto de América del Sur por el lado del Atlántico¹³.

El caribe colombiano, se encuentra ubicado en el área septentrional de Suramérica, dentro de la franja Ecuatorial. Jaime Abello Vives en su libro *Poblamiento y Ciudades del Caribe colombiano* afirma que lo que permitió que la costa atlántica colombiana sea actualmente un foco cultural es, además de su estratégica posición geográfica, la riqueza del ecosistema caribeño ya que tiene áreas marinas, ribereñas, sabaneras, selváticas y esto fue una excusa para reunirse en la cotidianidad alrededor del potencial ecológico costero¹⁴.

La lingüista María Trillos afirma en su texto *Ayer y hoy del Caribe de Colombia en sus lenguas* que la región era escenario de diversas culturas: Las pesqueras en el litoral, las ubicadas en las riberas de los ríos y los alrededores de las grandes ciénagas; también las hortícolas¹⁵.

El compositor Martín Madera asevera que el “mar es horizonte y el horizonte no tiene límites”, esta es la base de inspiración del artista costeño. Germán Arciniégas decía que no podía definir al Caribe ya que, después de haber escrito su libro *Biografía del Caribe* con el propósito de delimitarlo y explorarlo, cuando lo volvía a leer sentía la impotencia de saber que de ahí “salen diez

¹² ARTEAGA, José. Música del Caribe. Editorial Voluntad S.A. Bogotá. 1994. Pág. 8

¹³ Orozco, Álvaro. El Caribe visto por Germán Arciniégas. Dominical El Heraldó, tomado de: revista Cultura Caribe. 12 de diciembre de 1999. Pág. 10

¹⁴ ABELLO, Vives Alberto y GIAMO Silvana, Poblamiento y ciudades del Caribe colombiano. Observatorio del Caribe colombiano. Editorial Nueva Gente. Bogotá. Octubre de 2000. Pág. 6

¹⁵ TRILLOS Amaya, María. “Ayer y hoy del Caribe de Colombia en sus lenguas”. En: *Respirando el Caribe. Memorias de la cátedra del Caribe Colombiano*. Vol. 1., Observatorio del Caribe. 2000.

libros distintos porque el Caribe es infinito”¹⁶. Oruno Lara, también caribólogo, afirmaba que “el Caribe es un personaje complejo que escapa a nuestra medidas y a nuestras categorías”¹⁷.

Según Martín Madera el hombre caribeño tiene una fisonomía particular, la inspiración se nutre de los paisajes con mar y sabanas, de la idiosincrasia, de las creencias y mitos, del realismo mágico, de la sabiduría popular. ESO ES LO QUE VENDE...

Es el tipo que vive viendo el mar, que huele el yodo, que sabe a qué huele una brisa costeña. Incluso al hedor, no desconociendo que se nos pudre el pescado a la orilla del mar. El caribe es una conglomeración de los sentidos del olfato, de la vista, del tacto, del oído. Te huele a mojarra frita, a patacón, a gente alegre, a hierba seca. Cuando vienes por Bosconia es un olor, cuando llegas a Santa Marta es otro, la carretera al mar tiene otro, cada cosa tiene su sensación. Nada más inspirador que los sentidos.

1.2 La multimusicalidad

La multimusicalidad es una de las principales características del caribe. El historiador Hugues Sánchez nos lo recrea con un ejemplo verosímil “en Jamaica, un músico puede en la mañana tocar guitarra en un grupo de mento y calypso para turistas en la playa, después del almuerzo descansar tocando melodías y antiguas baladas inglesas y más tarde participar tocando bajo eléctrico en una grabación de reggae. En la misma noche puede asistir a un servicio rastafari y después ayudar a tocar tambor en un culto religioso jamaicano”¹⁸. Un cartagenero podría tener una agenda similar al bailar champeta, tocar tambor alegre en una cumbia o entonar un mapalé...

La multimusicalidad se da por el sincretismo triétnico (indígenas, africanos y españoles) que es la base cultural y racial de la población caribeña. “Por su ubicación geográfica y las actividades comerciales y turísticas, el Caribe ha

¹⁶ Orozco, Álvaro. El Caribe visto por Germán Arciniégas. Dominical El Herald, tomado de: revista Cultura Caribe. 12 de diciembre de 1999. Pág. 10

¹⁷ CASTILLO Mier, Ariel (compilador). Respirando el Caribe: Memorias de la Cátedra de Caribe Colombiano, Volumen 1. Capítulo 1 SEÑAS DE IDENTIDAD DEL CARIBE COLOMBIANO EN SU HISTORIA de Francisco Abella Ezquivel. Pág. 3-4-5

¹⁸ SÁNCHEZ Mejía Hugues R, Martínez Durán Leovedis. Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el caribe colombiano. Ediciones UNICESAR. Valledupar, Colombia 2004. Pág. 67

estado sujeto a migraciones de árabes, chinos, italianos y judíos de diversas nacionalidades”¹⁹

Cada una de estas culturas traía su propia música y rituales, en el caso del Caribe se perdieron algunos elementos, otro se fusionaron o se impusieron. Esto se dio gracias a la interacción en espacios como celebraciones que permitieron la socialización entre indígenas, colonos y negros, se reunían de noche en las calles, patios, plazas o en los campos. Unos tocaban, otros bailaban y hacían, según los españoles, indecentes movimientos con sus cuerpos²⁰.

En el libro *Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el Caribe colombiano* se afirma que paradójicamente “los gestos que se buscaban reprimir y que agredían el esquema moral en el que se basaba la república de españoles nos brindan el mejor retrato de la sociedad rural costeña, el grado de mulataje y la aparición de una cultura”²¹.

En el Caribe se transformaron muchos de los instrumentos nativos y surgieron otros nuevos repitiendo los mismos principios acústicos. Este proceso se dio con diferente intensidad en las diversas regiones que tenían más o menos influencia negra, indígena o española.²²

Así, surgieron géneros como la bomba y la plena puertorriqueña, el merengue dominicano, el méringue de Haití, el biguine martiniqueño, el calypso, el reggae, la gaita zuliana, la cumbia colombiana, el porro, el vallenato, el tamborito panameño, el palo de mayo, la habanera, el danzón, el son de cuba,

¹⁹ GARCÍA Usta Jorge. Cultura y competitividad: ¿Cómo reforzar la identidad caribe de Cartagena?, Serie de estudios sobre la competitividad de Cartagena. Observatorio del Caribe Colombiano. <http://www.ocaribe.org/downloads/publicaciones/competitividad/competitividad2.doc>. Pág. 23.

²⁰ SÁNCHEZ, Mejía Hugues R, Martínez Durán Leovedis. Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el caribe colombiano. Ediciones UNICESAR. Universidad Popular del Cesar. Valledupar, Colombia 2004. Pág. 49.

²¹ SÁNCHEZ, Mejía Hugues R, Martínez Durán Leovedis. Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el caribe colombiano. Ediciones UNICESAR. Universidad Popular del Cesar. Valledupar, Colombia 2004. Pág. 46.

²² Angel Quintero Rivera. “Comunidad y sociedad en la expresión musical del Caribe hispano. El desafío salsero a la cultura global”, *Memorias del IV Seminario Internacional de Estudios del Caribe*, Fondo de publicaciones de la Universidad del Atlántico, 1999.

la guaracha, el bolero cubano, la conga, la rumba, la salsa, el mambo, entre otros.

1.2.1 Literatura musical

El escritor nicaragüense Sergio Ramírez sostiene que el Caribe “más que un concepto geográfico es un concepto cultural”²³. Según el literato Quince Duncán, el Gran Caribe es un espacio que comparte características como una poderosa tradición oral²⁴, palpable en la literatura de autores costeños como el mencionado García Márquez, el cartagenero Jorge Artel y el sucreño Héctor Rojas Herazo, entre otros.

La cumbia, el porro, el mapalé, el bullerengue y hasta el vallenato tuvieron la influencia de la tradición oral africana, que desde su hibridación con las formas populares españolas, creó una nueva gama de literatura popular²⁵. Según Guillermo Bustamante Zamudio, cuando una lengua tiene tantas propiedades musicales como la africana, posiblemente sus hablantes asimilen la música a un dialecto. En resumen, la música, además de compartir propiedades lingüísticas formales, era concebida como una lengua por los africanos²⁶.

En el caso de Gabriel García Márquez, se éxito está en contar el Caribe de una forma diferente, de romper con los patrones narrativos y darles una dimensión de universalidad. Él piensa en la globalización de la sonoridad costeña (que no sólo está en la música, sino en el lenguaje) “literatura regional continental”. Imágenes tan locales como las de los caseríos de la costa caribe colombiana se globalizan y la aceptación mundial de este discurso se patentó en un premio Nóbel.

²³ Sergio Ramírez, *El Caribe somos todos*, artículo de prensa, Santo Domingo, 23 de agosto de 2001.

²⁴ GARCÍA Usta Jorge. Cultura y competitividad: ¿Cómo reforzar la identidad caribe de Cartagena?, Serie de estudios sobre la competitividad de Cartagena. Observatorio del Caribe Colombiano. <http://www.ocaribe.org/downloads/publicaciones/competitividad/competitividad2.doc>. Pág. 20.

²⁵ GARCÍA Usta Jorge. Cultura y competitividad: ¿Cómo reforzar la identidad caribe de Cartagena?, Serie de estudios sobre la competitividad de Cartagena. Observatorio del Caribe Colombiano. <http://www.ocaribe.org/downloads/publicaciones/competitividad/competitividad2.doc>. Pág. 19.

²⁶ BUSTAMANTE Zamudio, Guillermo. Las divinidades africanas en la música del Caribe, ponencia presentada en el VI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Estudios Afroasiáticos. Universitas Humanística No 38, julio-diciembre de 2003. Pág. 42

Precisamente, Carlos Vives se vale de esta musicalidad lingüística. Para Martín Madera el éxito del samario se basa en descubrir qué había en la palabra Caribe que tiene una fuerza tremenda porque la gente dice las cosas de una manera esencial. “No es lo mismo *esperece un momentico sumercé* que *¡espérate hey!*, el coloquialismo que tiene la manera de hablar Caribe es una vaina que se le puede colar al que quieras, ahí hay una música rítmica impresionante”.

Los pueblos caribeños, aún en la actualidad, tienen la característica de la expresividad. En una tarde normal el espacio de socialización no es de la puerta de la casa para dentro, sino en los mecedores vacíos de las terrazas pegadas a la calle, en los que se puede sentar cualquier transeúnte a contar sus anécdotas.

Según Egberto Bermúdez, profesor de la Universidad Nacional de Colombia, “La cultura musical de la costa Atlántica colombiana ha desempeñado un papel fundamental dentro de los diversos procesos de conformación de la personalidad musical colombiana”²⁷.

1.3 Lo negro

No es una locura que Carlos Vives afirme que su música viene del Misissippi y del Río Magdalena, estamos conectados. Desde la colonia, los principales puertos de llegada de los barcos “negreros” fueron La Habana, Nueva Orleans, Sabana, Martinica, Veracruz y Cartagena.

Desde la costa occidental africana vinieron con su cultura los dehomeyanos, yorubas y bantúes²⁸. Hemos entendido que aquella cultura restafricana influyó notablemente en la formación de nuestros ritmos negros como los son: el bullerengue, el baile macho, el baile anduve o aporrado, el fandango cantado, el mapalé, entre otros.

²⁷ SÁNCHEZ Mejía Hugues R, Martínez Durán Leovedis. Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el caribe colombiano. Ediciones UNICESAR. Valledupar, Colombia 2004. Pág. 65

²⁸ VALENCIA Salgado, Guillermo. Festividades, instrumentos y ritmo, en: Nueva Revista Colombiana De Folclor Vol. 3, no. 11 (1991). Pág. 152

Contrario al imaginario popular, lo más importante en la música africana es el canto y no la percusión, el ritmo o los tambores. Otro de los elementos fundamentales es el alto nivel participativo y comunitario del evento musical, que persiste hasta la actualidad cuando nos reunimos en los carnavales, fiestas decembrinas o corralejas. Se manejaba un canto responsorial, el lelé común entre los esclavos que aún se oye en los bullerengues, chandés y tamboras.²⁹ Fue la percusión africana la que fijó este principio en toda la música caribeña.³⁰

Podemos afirmar que el gusto por la fusión viene de los ancestros negros, quienes tenían predilección por las sonoridades mixtas. “Mezclaban tambores e instrumentos diferentes como campanas, sonajeros, rastas, etc. Ellos nos dejaron como legado la marimba y el arco musical, entre otros instrumentos³¹.”

La música africana es funcional, sirve para la magia, la religión y las prácticas profanas. Es expresión de sus cultos, entre los que se encuentran primordialmente los alusivos a Macumba, Candomblé, Bembé, vudú y santería. Su ritmo es alegre ya que sus dioses no son mártires, no sienten agonía y les gusta bajar a divertirse con sus oyentes³².

1.4 Lo español

De España llegaron diferentes vertientes étnicas y religiosas: cristianos, mozárabes, peninsulares, italianos, flamencos, piratas, galeones, prófugos, soldados, clérigos, pícaros y negros. La música española dejó una marca inconfundible para la música del caribe, a ella atribuimos la presencia de un ciclo del son y otro que deriva de la contradanza.³³

²⁹ SÁNCHEZ, Mejía Hugues R, Martínez Durán Leovedis. Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el caribe colombiano. Ediciones UNICESAR. Universidad Popular del Cesar. Valledupar, Colombia 2004. Pág. 67.

³⁰ ORIVIO, Helio. Música por el Caribe. Editorial Oriente. Santiago de Cuba, 1994. Pág. 12

³¹ SÁNCHEZ Mejía Hugues R, Martínez Durán Leovedis. Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el caribe colombiano. Ediciones UNICESAR. Valledupar, Colombia 2004. Pág. 67

³² BUSTAMANTE Zamudio, Guillermo. Las divinidades africanas en la música del Caribe, ponencia presentada en el VI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Estudios Afroasiáticos. Universitas Humanística No 38, julio-diciembre de 2003. Pág. 40

³³ ORIVIO, Helio. Música por el Caribe. Editorial Oriente. Santiago de Cuba, 1994. Pág. 9

En cuanto a los timbres, por un lado el de la cuerda pulsada, que desde la guitarra y la bandurria españolas ha producido el cuatro, tiple, laúd, bandola. Instrumentos Europeos como flauta, clarinete, bugles, violín, piano, pequeñas arpas diatónicas se transformaron como consecuencia de la sincretización³⁴.

Géneros como el porro y el vallenato originalmente se interpretaron con guitarra. En el porro, por la influencia cubana de los ingenieros que llegaban a trabajar en los ingenios de azúcar de Córdoba. En el vallenato, según el acordeonista clásico Lácides Romero, “las canciones de los juglares acudieron primero a la guitarra porque el acordeón nace como un instrumento rudimentario en 1829, osea aproximadamente 200 años después de haber llegado la guitarra a Colombia”.

1.5 Lo urbano y lo rural

La música colombiana del Caribe tenía en un inicio inspiración campesina, especialmente de los ríos, ciénagas, montañas, y amoríos. La música del Caribe nace en lo rural ya que la mayoría de negros los trajeron para trabajar en las plantaciones y minas a las afueras de la ciudad, otros llegaron a la ciudad o emigraron posteriormente a esta. Los esclavos urbanos tuvieron mayor posibilidad de expresión cultural³⁵.

Un elemento universal, presente en todo el marco caribeño, es la música campesina cuyos principales contextos antiguos eran los velorios y las fiestas públicas y religiosas³⁶.

El novelista francés Jean Duvignaud visualiza a la ciudad como “un ogro, es fascinante porque se devora todo lo que produce la tierra, el mar y sus

³⁴ ORIVIO, Helio. Música por el Caribe. Editorial Oriente. Santiago de Cuba, 1994. Pág. 9

³⁵ ARTEAGA, José. Música del Caribe. Editorial Voluntad S.A. Bogotá. 1994. Pág. 11

³⁶ SÁNCHEZ Mejía Hugues R, Martínez Durán Leovedis. Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el caribe colombiano. Ediciones UNICESAR. Valledupar, Colombia 2004. Pág. 68

alrededores”³⁷ Ismael Correa corrobora esta afirmación al decir que “lo urbano absorbe lo rural, mediante requerimientos e influencias ajenas o extrañas al entorno o ambiente original”³⁸.

El maestro Toño Fernández enseñaba a tocar gaita, cuando le preguntaron cómo lo hacía, dijo que impregnaba a sus alumnos de lo rural, los llevaba al monte para inspirarse en la naturaleza, pues con la estridencia de lo urbano era muy difícil. La insolencia de una moto, o el atentado acústico de un picó, o el chirrido de los automóviles, sólo produce música rock-pop o metálica. Esquizofrenia acústica que vomitan las emisoras”³⁹

Actualmente, bajo la influencia de la globalización, existe una tensión entre la preservación de los géneros y la modernización. Cristina Gálvez busca un punto de equilibrio donde el concepto de patrimonio es asimilado como una transformación de los aspectos más convencionales de la vida cotidiana, “en una asombrosa síntesis de tradición y modernidad con el deseo de apoyarse sobre algo auténtico que constituya una tradición propia y verdadera, como una memoria activa y no una nostalgia pasiva”⁴⁰.

1.6 ¿Por qué tropipop y no guabinapop?

Ha nacido el tropipop. Música fusión basada en los patrones rítmicos del Caribe; música distante de la intencionalidad del vallenato y el porro a pesar del recurrente uso del acordeón; la música de moda. No existe guabinapop o bambucopop ¿Por qué se da este fenómeno? Porque los patrones del Caribe han sido más comercializados y se desvirtúa otra clase de música con igual riqueza melódica por seguir una fórmula que ha sido exitosa. Martín Madera,

³⁷ Cultura y ciudad “un viaje a la memoria”, Varios autores, compiladora Maria Cristina Gálvez, Ediciones Uninariño, Pasto, 2003. Pág. 61.

³⁸ CORREA Díaz-granados, Ismael. Las seis caras del Folclor costeño. Dominical El Heraldó. 3 de octubre de 1999. Pág. 2.

³⁹ LLINÁS Ardila, Julio Mario. El porro ¿género en vía de extinción? Dominical El Heraldó. 12 de septiembre de 1999. Pág. 10 y 11.

⁴⁰ Cultura y ciudad “un viaje a la memoria”, Varios autores, compiladora Maria Cristina Gálvez, Ediciones Uninariño, Pasto, 2003. Pág. 12.

cantante y compositor, afirma que el problema es de exploración; “me voy a poner a hacer música andina para enseñarle a los cachacos que lo suyo también vende”, dice.

Martín Madera afirma que “una guabina es interesante y un bambuco bien hecho es genial, falta alguien que le meta mano a esta música”. El problema no es de superioridad de un género sobre otro, es de comercialización.

Gabriel García Márquez corrobora esta idea en su texto *Abelito Villa, Escalona y CIA*. Un día se sentó con un amigo santandereano que le preguntó si le parecía mejor el bambuco que la música del Magdalena. Para él la discusión era innecesaria “porque en sustancia poética quizá nada guarda una relación tan estrecha como el vallenato y el bambuco”⁴¹.

Nos quedamos con la música del Caribe porque sus melodías se adhieren fácilmente a la memoria y al cuerpo, porque sus fiestas constituyen escenarios para intercambio. El Festival Vallenato congrega aproximadamente cada año a 200 mil personas con presentaciones de más de 189 acordeoneros, 51 verseadores y 134 grupos de piloneras⁴². El Carnaval de Barranquilla es reconocido como patrimonio tangible e intangible de la humanidad por la UNESCO. Existen festivales en honor al acordeón, interpretado en el porro y vallenato, en el departamento de Bolívar (Arjona, Mahates, San Pablo); La Guajira (Villanueva, Maicao); Sucre (Chinú, Garzón, Corozal, San Marcos, San Pedro, Sincelejo); Córdoba (Ayapel, Lórica, Montelibano, Montería, Planeta Rica); Magdalena (Fundación, Pivijay, Hato Nuevo); Cesar (Codazzi, El Paso, La Loma, San Alberto). Para cada instrumento y género existe una celebración, el Festival del porro en San Pelayo, de la tambora, la gaita y la cumbia, entre otros.

⁴¹ GARCIA MARQUEZ, Gabriel. Textos Costeños 1. Ciudades con barcos. Editorial La oveja negra. Bogotá. 1981

⁴² www.festivalvallenato.com/html/boletines/2008/boletines_46.html - 25k -

2. Industrias culturales

El acceso a los servicios y productos de la industria musical es ilimitado. En la actualidad existe multiplicidad de medios de difusión para que un trabajo discográfico sea conocido en cualquier rincón del planeta. En esta industria no sólo hay músicos y productores, figuras invisibles manejan un mercado muy lucrativo. Así se enlazan la economía, la política, la comunicación, la publicidad, los medios de difusión formales y la ilegalidad, la etnomusicología, los juglares, entre otros engranajes, que hacen que esta máquina funcione.

Cada objeto tiene un sonido que le da sentido. La industria es necesaria, parte del punto de que la música es el motor del cuerpo y explica la dinámica de las culturas, las formas de vida, los ritos.

La industria musical se transforma constantemente, sus instrumentos de producción y distribución también. Esto en gran parte se debe a las nuevas tecnologías que posibilitan el flujo rápido de la información. Primero llegó el fonógrafo, la notación musical, los discos de vinilo, luego los discos compactos, ahora el Internet redefine los conceptos y usos de la información. La banda Ancha permite obtener canciones en la Web e información pormenorizada de un artista, los conglomerados globales utilizan medios mixtos (análogos y digitales) para la distribución y reproducción. La web también permite adquirir imágenes y animaciones, por lo que ahora la industria traspasa lo exclusivamente musical y se centra en lo audiovisual.

Cambian las relaciones sociales, la concepción de lo sonoro y sus discursos. La etnomusicóloga Ana María Ochoa en su libro *Músicas Locales en Tiempos de Globalización* afirma que se transforman las fronteras entre lo culto y lo popular, los instrumentos musicales y los géneros, los modos como se comunica la música y cómo las personas se reúnen alrededor de esta⁴³.

Jorge Nieves Oviedo identifica una etapa actual en el proceso de las hibridaciones que ha desarrollado imaginarios internacionales “que por la vía

⁴³ OCHOA, Ana María. *Músicas Locales en tiempos de globalización*. Editorial Norma. Bogotá. Pág. 9

de la telemática y las redes informáticas reestructuran saberes y transforman jerarquías entre los capitales simbólicos”⁴⁴.

La globalización nos permite adquirir músicas de cualquier lugar ya que se multiplican las formas de circulación. Ochoa afirma que este fenómeno de interés por lo tradicional ocurre desde principios del siglo XX, lo que ha cambiado es la velocidad. La presencia masiva de lo local en el mercado global; mercado que redefine la estética sonora por la formación de un oyente mundial.

Este oyente no tiene nacionalidad. A pesar de que la asimilación musical depende de un *pasado* cultural, hoy podemos hablar de un interés común en la *música del mundo*. Los medios unen continentes a través de lo sonoro, Madonna o Michael Jackson son figuras reconocidas tanto en oriente como en occidente, que traspasan rasgos físicos e idiomas: cantantes del mundo.

2.1 Las Fusiones: vieja tendencia

Las fusiones son ineludibles, están en el escenario de la cotidianidad y son la tendencia predominante en los grupos musicales actuales, industrias culturales como la fonográfica tienden a la repetición de patrones musicales establecidos: ahora la moda es fusionar. Y es que las “prácticas culturales que vengán haciéndose conforme a las pautas tradicionales de su matriz cultural de base, van a sufrir transformaciones inevitables”⁴⁵, en estas tradiciones se conserva lo estructural.

Juan Luís Guerra, quien actualmente es definido como el rey de las fusiones, recrea esta práctica así: “Cuando hago fusión dejo la base del merengue y entonces lo visto. Las vestimentas son los ritmos foráneos. Le pongo chaleco, traje y jeans. El traje es el jazz, que es una música de músicos; el chaleco es el

⁴⁴ Observatorio del Caribe Colombiano Universidad de Cartagena, Vislumbres del Caribe: Iconografías y textualidades híbridas de Cartagena de Indias. Jorge Nieves Oviedo, Cartagena 1999. Pág. 21

⁴⁵ Observatorio del Caribe Colombiano Universidad de Cartagena, Vislumbres del Caribe: Iconografías y textualidades híbridas de Cartagena de Indias. Jorge Nieves Oviedo, Cartagena 1999. Pág. 32

rock, que está aún más pegado al cuerpo por los Beatles; los jeans son los elementos surafricanos y los zapatos serían el blues”⁴⁶.

Existen posiciones a favor y en contra de la fusión. En el libro *Cultura y ciudad un viaje a la memoria* se afirma que “las músicas tradicionales y populares, las danzas, los festejos y la artesanía, así como ciertas tradiciones orales y lenguas de ámbito regional han desaparecido o están en riesgo de extinción. La razón fundamental de esto es que el patrimonio cultural intangible se ve reemplazado rápidamente por una cultura internacional estándar, promovida no sólo por la modernización, sino también por el enorme avance de las técnicas de transporte e información”⁴⁷.

María Cristina Gálvez toma a la fusión no como pérdida de cultura, sino como un enriquecimiento de esta “a la cultura contemporánea le ocurre lo que a un idioma con un léxico de decenas de miles de vocablos que con el paso del tiempo se ve enriquecido hasta alcanzar casi el millón”⁴⁸.

La fusión puede ser una forma de renovar estas tradiciones culturales y evitar su extinción, eso sí cuidando que no se pierda su esencia y respetando sus características fundacionales.

Con la fusión aprendemos a amar la música que consideramos añejada por ser de los abuelos y que muchas veces olvidamos por anteponer a los ritmos extranjeros. “Imágenes y estereotipos que remiten a la casilla de los folclorismos y de lo exótico a ese abigarrado universo de modos de vida, cosmovisiones, valores y sistemas simbólicos, que por no concordar con los nuestros, suelen pensarse como mundos primitivos”⁴⁹.

Quienes respaldan a la fusión ven en ella políticas que le dan cabida al patrimonio en el presente, pues hay quienes privilegian casi siempre la cultura

⁴⁶ Entrevista a Juan Luís Guerra por Norma Niurka. Revista People en Español Mayo de 2007.

⁴⁷ Cultura y ciudad “un viaje a la memoria”, Varios autores, compiladora María Cristina Gálvez, Ediciones Uninariño, Pasto, 2003. Pág. 180.

⁴⁸ Cultura y ciudad “un viaje a la memoria”, Varios autores, compiladora María Cristina Gálvez, Ediciones Uninariño, Pasto, 2003. Pág. 53.

⁴⁹ Cultura y ciudad “un viaje a la memoria”, Varios autores, compiladora María Cristina Gálvez, Ediciones Uninariño, Pasto, 2003. Pág. 171.

del pasado. Defienden una mutación generada por la interacción entre las tradiciones y lo que se llama el comienzo de un “imaginario internacional popular”⁵⁰. Renato Ortiz afirma que en la actualidad se matizan algunas ideas cultura-mundo, cultura nacional, cultura local, estos conceptos interactúan entre sí⁵¹.

2.2 ¿Qué son las Industrias culturales?

Pero el fenómeno de las fusiones no es gratis, hace parte de una tendencia impulsada por la economía de mercado y su interés capitalista.

Existen industrias culturales que consumimos diariamente. Natalia Sandoval Peña en la revista de cultura Pensar Ibero afirma que “si bien estas producen, reproducen, difunden y comercializan bienes y servicios culturales reproducibles a escala industrial, de acuerdo a criterios económicos y siguiendo una estrategia comercial cumplen un rol importante en la definición de las sociedades”⁵². Conjugan tanto el aspecto económico-comercial como cultural.

Para Martín Hopenhayn las industrias culturales son un sector “estratégico de la competitividad, el empleo, la construcción de consensos, el modo de hacer política y la circulación de la información y los conocimientos”⁵³. Como dice Néstor García Canclini “La cultura da trabajo y produce crecimiento económico” es así que en un artículo de la revista Nueva sociedad en la edición de septiembre- octubre del 2001 se afirma que “las industrias culturales han pasado a ser predominantes en la formación de la esfera pública y la ciudadanía, como lugares de información, sensibilización a las cuestiones de interés común y deliberación entre sectores sociales”.

⁵⁰ Observatorio del Caribe Colombiano Universidad de Cartagena, Vislumbres del Caribe: Iconografías y textualidades híbridas de Cartagena de Indias. Jorge Nieves Oviedo, Cartagena 1999. Pág. 22

⁵¹ Observatorio del Caribe Colombiano Universidad de Cartagena, Vislumbres del Caribe: Iconografías y textualidades híbridas de Cartagena de Indias. Jorge Nieves Oviedo, Cartagena 1999. Pág. 34

⁵² <http://www.oei.es/pensariberoamerica/colaboraciones04.htm>

⁵³ HOPENHAYN, Martín. El reto de las identidades y la multiculturalidad. www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a01.htm

Alain Touraine en el Informe Mundial sobre la Cultura de la Unesco afirma que en este proceso de globalización y de intercambio “las nuevas industrias actúan sobre la cultura y la personalidad, creando lenguajes, imágenes y representaciones del mundo y de nosotros mismos”⁵⁴. Se podría afirmar que entonces las industrias propician la difusión de los contenidos culturales, la disyuntiva es si en esta socialización generada por la globalización se pierden los rasgos diferenciales, homogeneizando algo tan distintivo como la cultura nacional y es aquí donde el estado cumple un rol decisivo como protector e impulsor.

El auge de las industrias culturales se atribuye al exceso de tecnologías que permiten la multiplicidad de medios para que viaje la información, el compact disc que aparece hace 25 años como formato de almacenamiento musical reemplaza al vinilo, aparecen los portales de música, para 1998 Internet era tan primitivo que se demoraba bajando una parte de la canción horas, hoy el ancho de banda permite obtenerla en cuestión de segundos; sin embargo, el doctor en Ciencias de la Información Ramón Zallo afirma que las tecnologías han impulsado a la industria, pero no han sido la piedra angular de su efectividad. Según el autor el cambio real lo tejieron la expansión del mercado cultural y la consolidación de una cultura de masas⁵⁵. Los cambios no se dan por la modernización, la condición para el desarrollo es la modernidad es decir la apropiación por el hombre.

La etnomusicóloga Ana María Ochoa cita a Veit Erlmann para reafirmar su visión de que “la música tiene un papel preponderante en el proceso de movilización cultural espectacular”⁵⁶, una de sus características es demarcar nuevas relaciones espacio-tiempo, además la música organiza la mediación social, es un medio que impulsa la interacción. Esto se fortalece con la tendencia a la creación de comunidades virtuales para intercambiar opiniones y tener acceso a una variedad de recursos interactivos.

⁵⁴ <http://www.crim.unam.mx/cultura/informe/Cap.2.A.T.htm>

⁵⁵ ZALLO, Ramón. Economía de la Cultura, La industrialización de la cultura: una aproximación general.

⁵⁶ OCHOA, Ana María. Músicas Locales en tiempos de globalización. Editorial Norma. Bogotá. Pág.10

La música para Ochoa “es un sistema denso de significación”, está directamente relacionada con la memoria, con el cuerpo (baile) y con los sentidos⁵⁷. En el caso de Carlos Vives su éxito reside en el valor simbólico de su marca, en generar identidad, se vale en que las industrias culturales para funcionar deben tener una enorme influencia social en carga ideológica, estética y perceptiva. Vives acumula capital económico, al mismo tiempo que construye “elementos de la articulación social”⁵⁸.

El Decano de la facultad de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana Óscar Hernández Salgar, en su texto *El sonido del otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical*, afirma que la música es un reflejo de la superestructura de la sociedad⁵⁹. Si esa estructura (política e ideológica según Marx) está en constante cambio entonces la música también cambia. En Colombia, la música busca preservar los valores de una estructura deteriorada por la poca legitimidad de las instituciones y la falta de garantías tanto económicas como sociales. Salgar cita a Peter Wade y a Pablo Vila quienes aseveran que más que ser un mero reflejo, la música es un elemento que construye la identidad social, es decir, que no sólo cambia por ella, sino que también la transforma⁶⁰. Por la música circulan elementos de identidad, ella misma es un discurso, tiene contenido ideológico y está mediada por “siglos y siglos de sonoridades”. La música es expresión, pero también negocio.

Nuestras creaciones tanto culturales como musicales no rinden pleitesía exclusiva a la tradición nacional, sino al mercado, a “la actividad productiva valorizadora de un capital como condición misma de la producción”⁶¹. A pesar de todo, el efecto distintivo cultural está obligado a resguardarse porque ahí reside la plusvalía, “las industrias por su necesidad de legitimación social están

⁵⁷ OCHOA, Ana María. *Músicas Locales en tiempos de globalización*. Editorial Norma. Bogotá. Pág. 90

⁵⁸ ZALLO, Ramón. *Economía de la Cultura, La industrialización de la cultura: una aproximación general*.

⁵⁹ HERNÁNDEZ, Óscar. *Cuadernos de música artes visuales y artes escénicas. El sonido del otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical*. Pág 13

⁶⁰ HERNÁNDEZ, Óscar. *Cuadernos de música artes visuales y artes escénicas. El sonido del otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical*. Pág 13

⁶¹ ZALLO, Ramón. *Economía de la Cultura, La industrialización de la cultura: una aproximación general*.

condenadas a preservar, en algún grado, rasgos esenciales de la producción cultural⁶², la homogeneización nunca será total.

Para Hernández Salgar, siempre estamos en un proceso de identificación que no tiene fin; la identificación contribuye a la “elaboración de una trama narrativa” que da sentido al sujeto. Por eso la industria está transformándose día a día y tiene que reinventarse⁶³.

En sentido cronológico, hemos pasado de una era netamente industrial donde según términos marxistas la comunicación “era un gasto innecesario” a una era donde la información valoriza los negocios. Esta introducción para argumentar que el éxito de Vives se debe a la evolución cultural de la mano de la industria. Inicialmente, los juglares se ubicaban en una *cultura tradicional* donde “se hacía muy difícil la elevación de los niveles de productividad dada la imposibilidad de aplicación de modos industriales”⁶⁴. Muchos puristas se limitaron a la eficacia estrictamente estética “más allá de una rentabilidad económica”⁶⁵, algunos juglares lograron tantear el terreno de la industrialización. Carlos Vives con su música logra entrar de lleno a la cultura industrializada guiada por un capital que “busca reproducir y ampliar su valor con procesos de trabajo y producción industriales y capitalistas”⁶⁶ ajustándose a la oferta cultural.

En la investigación Cuadernos de Nación, coordinada por Ómar Rincón, se afirma que no se debe satanizar a los medios, porque así como podemos estar perdiendo la esencia de nuestra cultura, también podemos sacarla y mostrarla por todo el mundo creando un nuevo imaginario en donde las raíces culturales hagan parte de todo este sistema mediático⁶⁷.

⁶² ZALLO, Ramón. Economía de la Cultura, La industrialización de la cultura: una aproximación general.

⁶³ HERNÁNDEZ, Óscar. Cuadernos de música artes visuales y artes escénicas. El sonido del otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical. Pág 14

⁶⁴ ZALLO, Ramón. Economía de la Cultura, La industrialización de la cultura: una aproximación general.

⁶⁵ ZALLO, Ramón. Economía de la Cultura, La industrialización de la cultura: una aproximación general.

⁶⁶ ZALLO, Ramón. Economía de la Cultura, La industrialización de la cultura: una aproximación general.

⁶⁷ <http://www.mincultura.gov.co/econtent/library/documents/DocNewsNo119DocumentNo460.PDF>

La economía de mercado ve al consumidor como mercancía, estudiarlo como sujeto cultural sólo favorece a los estudios de consumo para realizar productos rentables en el mercado; es mercancía porque las audiencias se venden como futuros compradores a quienes pautan y por tanto se condiciona el funcionamiento de los medios como forjadores de la información, ya que deben favorecer a sus interesados. Según el docente de la Pontificia Universidad Javeriana Daniel Valencia, se trata de una producción “para el consumo de bienes mediáticos que sobrellevan una doble carga: la valoración simbólica que le otorgan los individuos al producto y la valoración económica que fija el mercado”⁶⁸. Todo artista entonces debe ajustarse a esta ley y crear productos masivos, entre las canciones e incluso los cuentos infantiles viajan los discursos o relatos para la interpretación social, los artistas son mediadores.

Quienes manejan la información y el mercado han utilizado a la industria del entretenimiento como materia prima de utilidades “interés que prima por encima de la calidad de los mensajes”⁶⁹. La condición de la producción es que haya rentabilidad, si no simplemente no sale al mercado, es así como los interesados no sólo manejan nuestra agenda informativa, sino también nuestra agenda cultural.

Según la abogada Carmen Abril “la forma como el producto intangible es llevado a los consumidores requiere interacciones entre artistas y productores, pues estos tienen habilidades y músculos financieros necesarios para integrar este producto intangible con otros productos asociados para permitir su transacción en el mercado”⁷⁰.

El músico y compositor Martín Madera afirma que en el ámbito musical el mayor problema de la industria es que ante su afán capitalista prepara a los

⁶⁸ VALENCIA, Daniel Guillermo. Institucionalidad e industrias de la comunicación en la modernidad. Revista Signo y Pensamiento # 41.

⁶⁹ VALENCIA, Daniel Guillermo. Institucionalidad e industrias de la comunicación en la modernidad. Revista Signo y Pensamiento # 41.

⁷⁰ ABRIL, Carmen. Soto, Mauricio. Entre la champeta y la pared, El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena. Observatorio del Caribe colombiano. Noviembre de 2004. Pág. 18-19

gerentes en cantidad de cursos de marketing, “les enseñan a hacer jabón, coca-cola, cualquier elemento, en marketing te dicen cómo comercializar hasta una planta, lo que no enseñan es cómo comercializar los sentimientos y esta es la parte esencial del hombre”.

Para Madera la tendencia social actual es la vulgaridad porque la industria degenera los valores. Hubo una lucha inicial para decirle a las discográficas “óyeme, hay cosas más bonitas en Leandro Díaz, en Carlos Huertas, en Escalona”. Entonces el problema no es fusionar, sino cómo hacerlo “en tomar células rítmicas con cuidado”.

2.3 Pero... ¿cómo funciona esta industria?

Ana María Ochoa afirma que “hoy en día después de dos décadas de fusiones de compañías del entretenimiento, la producción se concentra en cinco compañías: Sony, Universal, EMI, BMG y Warner”⁷¹. Estas grandes empresas tienen una gran movilidad mediática, disponen de la tecnología para producir discos masivamente, posicionarlos en el mercado y garantizar las ventas.

Estos monopolios se fundan en los ochenta y noventa. Son multinacionales del entretenimiento discográfico. Una de sus fuentes de crecimiento son las productoras independientes, principales promotoras de las músicas locales. Según Ana María Ochoa la característica de este mercado es que no hay un factor dominante, sino una lucha de fuerzas, múltiples circuitos legales e ilegales.

Los monopolios o *Majors* crean un entretenimiento integrado. Abarcan todos los sentidos, mercadean televisión, cine, manejan las transmisiones en radio, son cadenas disqueras, proporcionan música a la publicidad, tienen páginas en Internet con animaciones multimedia, ofrecen espectáculos en vivo en conciertos, apoyan mensajes mundiales como la preservación de la naturaleza o campañas contra el Sida. Informan por todos los blancos posibles un mismo

⁷¹ OCHOA, Ana María. Músicas Locales en tiempos de globalización. Editorial Norma. Bogotá. Pág.49

mensaje, el objetivo final: la visibilidad del artista. La música se presta para esta dinámica porque es intermedial, además afecta directamente al cuerpo y a las emociones.

El trabajo de las independientes es difícil, tienen las presiones de los conglomerados y de las políticas patrimonialistas del estado que restringen el uso de las músicas locales. Ana María Ochoa afirma que las independientes se conciben como “productoras como fines económicos y como espacio de política cultural”, “lo que movilizan estas discográficas, no es sólo una música, sino todo el campo comunicativo a través del cual se redefine esa música”⁷².

A pesar de que en su conjunto los conglomerados globales dominan el mercado, las independientes reunidas tienen más del 28% de influencia en la industria (Ochoa se basa en un estudio de la revista Billboard de 2002), es decir, que venden más que cualquiera de las *majors*⁷³.

El déficit en ventas, por factores como la piratería, hace que la relación entre *majors* e independientes sea más estrecha. Muchas veces los conglomerados patrocinan a artistas ya posicionados en el mercado por las independientes. No se arriesgan a producir a artistas nuevos. Entonces, son las independientes las que realmente abren las oportunidades para impulsar a los artistas locales.

También la digitalización le dio el poder a los grupos musicales de auto producirse. Ana María Ochoa explica este fenómeno en Colombia, aquí los artistas locales llevan a sus conciertos o festivales los CD para venderlos sin intervención de disqueras ni discotiempos⁷⁴. Son ventas directas de creador a público. Esta situación predomina en géneros como el porro, el bullerengue y la champeta donde la mayoría de los artistas hacen los arreglos, se graban y se distribuyen.

⁷² OCHOA, Ana María. Músicas Locales en tiempos de globalización. Editorial Norma. Bogotá. Pág.52

⁷³ OCHOA, Ana María. Músicas Locales en tiempos de globalización. Editorial Norma. Bogotá. Pág.52

⁷⁴ OCHOA, Ana María. Músicas Locales en tiempos de globalización. Editorial Norma. Bogotá. Pág.62

La tecnología ha permitido una rápida retroalimentación de los oyentes, artistas e industria. Esto permite conocer mejor las necesidades del mercado. Es a veces el oyente quien proporciona a los empresarios información desconocida del artista. Se trata de un periodismo participativo donde el ciudadano construye al artista.

Sin embargo, para Ana María Ochoa la cuestión tecnológica es un arma de doble filo. La crisis de la economía musical está en que todas las estructuras se van quedando obsoletas ante la tecnología digital. La competencia tiene el mismo acceso, la Internet es una ventaja, pero también una amenaza. La piratería aumenta por la fácil y económica posibilidad de distribución⁷⁵.

Tanto los grandes conglomerados, industrias independientes y artistas se ven afectados por la piratería. Antes el producto se diferenciaba por la calidad de sonido, ahora el producto copiado en CD es exacto al original, de Internet se puede bajar música en segundos y realizar discos con una selección de nuestras canciones favoritas.

La etnomusicóloga Ochoa propone que con el cambio a tecnologías más ágiles, es tan importante el producto como el servicio. Ya no se adquieren sólo discos compactos, hay otros accesos a la música, entonces se trabaja en la producción de un disco y en los sonidos, pero también se hace énfasis en las formas de transmisión, en cómo llegarle al público, en el valor agregado. Se multiplica la capacidad multimedial de la música. Ahora los discos compactos están acompañados por DVD y promociones. Para Ana María, la digitalización “está jugando un papel crucial en trasladar lo musical al ámbito comunicativo e informático”.

Según Daniel Valencia la piratería garantiza la democratización del material cultural y, aunque no justifica la práctica, afirma que esto se da por la ineficacia del Estado que no garantiza a los ciudadanos equidad en las oportunidades. Ana María Ochoa propone varias salidas a la encrucijada de la piratería:

⁷⁵ OCHOA, Ana María. Músicas Locales en tiempos de globalización. Editorial Norma. Bogotá. Pág.65

diversificar el campo de trabajo, aumentar las producciones en vivo como conciertos e instituir asociaciones para crear políticas comunes a las independientes (que son muy diferentes las unas de las otras). También propone que se llenen los vacíos jurídicos para la protección del patrimonio intangible y reglas éticas para el uso intercultural de las músicas locales⁷⁶.

Se han establecido emisoras especializadas para música local que no encuentra lugar en la radio comercial. Incluso los buses urbanos son un escenario donde los artistas cantan y venden sus trabajos musicales. En los supermercados el consumidor además de alimentos encuentra tiendas de discos. La etnomusicóloga Ochoa, afirma que anteriormente sólo se vendían las músicas locales en librerías, por estar catalogadas como cultura, pero hoy son un producto comercial, para cualquier escenario.

Por la difícil comercialización, en ocasiones se antepone el factor económico a la preservación del sentido cultural. La música pierde identidad y se adapta a lo que requiere el mercado.

2.4 Categorización por género

Según Ana María Ochoa, la división por géneros es esencial como forma de organización e identificación de las músicas populares. Son “categorías operativas de creación artística”⁷⁷.

Ochoa define a las músicas locales como aquellas asociadas a un territorio y a un grupo social. El vallenato, por ejemplo, es un género localizado, insignia del pueblo de Valledupar, pero su propagación ha sido mundial. La música deja de pertenecer a un lugar para volverse *World music* o música del mundo. Las fronteras entre lo tradicional y lo contemporáneo se empiezan a desdibujar.

⁷⁶ OCHOA, Ana María. Músicas Locales en tiempos de globalización. Editorial Norma. Bogotá. Pág.81

⁷⁷ OCHOA, Ana María. Músicas Locales en tiempos de globalización. Editorial Norma. Bogotá. Pág.81

La etnomusicóloga introduce a la *World Music* como un género nuevo creado en los años ochenta para mercadear en el mundo las músicas locales. Antes de crear esta categoría no existía una unificación y por tanto las ventas no eran tan efectivas. Las músicas locales eran llamadas étnicas, tradicionales, ahora todas se unen en un mismo género con igual importancia y acogida que otros.

Indudablemente esta categoría es una estrategia comercial para dinamizar las ventas del mercado local. Igualmente, se crea un estereotipo de cada cultura, un imaginario establecido que nos forman los discursos de los medios de comunicación. Como el mercado satisface los deseos del comprador, entonces construye elementos musicales y visuales que respondan a esta idea. La estrategia aquí es la preservación, la fidelidad a las estéticas con las que se percibe lo étnico.

Óscar Hernández Salgar establece las diferencias entre *World music* y *World Beat*. La primera, reúne las músicas mercadeadas en su forma original, que apelan a la autenticidad y tradición. La segunda, reúne todas las mezclas “pop-étnicas” y músicas que resultan de fusiones.

Teniendo en cuenta que el World Beat elimina fronteras en busca de fusiones, surge la pregunta ¿Cuál es el perfil del nuevo oyente que nace? ¿Qué discursos apropia? ¿Si no hay territorialidad asociada a la música, con cuál nos identificamos?

Ana María Ochoa explica que artistas pop empezaron a utilizar los géneros locales como un toque exótico para su estilo musical. Compara este proceso con el de colonización, así “es el músico del primer mundo el que tiene la posibilidad de abrirle (o cerrarle) las puertas a los músicos y sonoridades provenientes de África, Asia o América Latina”.⁷⁸

Hubo músicas locales que para tener aceptación en el campo nacional tuvieron que tener primero la intervención internacional, este es el caso de la champeta

⁷⁸ OCHOA, Ana María. Músicas Locales en tiempos de globalización. Editorial Norma. Bogotá. Pág.31

en Colombia. Los empresarios con el tiempo empezaron a ubicarse por todas partes del mundo, en la actualidad existe hasta una categoría en los Grammy para la *Música del mundo* y es incluida en los ranking de revistas musicales como Billboard. Las diferencias parecen apaciguarse, pero aunque la influencia de los grandes conglomerados es global, su liderazgo sigue estando en el primer mundo.

Hernández Salgar afirma que la apertura de la música local al mercado se dio también gracias a que hacia los años setenta y ochenta se dio el boom de la expansión de la industria discográfica. Para aquella época había países que no tenían un contacto tan directo con la música occidental, entonces llegaron aparatos como la televisión y reproductores de audio donde empezó a sonar rock, pop, etc. Quienes hacían las músicas tradicionales recibieron estas influencias y empezaron a experimentar. Ana María Ochoa afirma que hacia 1880 y 1890 aparece una cultura del espectáculo y de los medios de comunicación masivos.

2.5 El concepto Intercultural

El paradigma cultural que impone la industria es la DIVERSIDAD. Es preciso aclarar la diferencia de multiculturalidad e interculturalidad. En la primera, las culturas logran tomar aspectos que comparten, hay un intercambio. En la segunda, las culturas sólo interactúan sin modificar sus características. Las músicas se enfrentan a estos dos procesos.

Según los autores del texto *Interculturalidad: Un desafío* cuando se adoptan elementos foráneos y se eliminan valores fundamentales de las tradiciones propias para tomar los de otra cultura “la identidad adquirida no tiene raíces ni tradición, sino que se queda como un reflejo, una borrosa imitación del nuevo modelo adoptado” ⁷⁹. “En este caso, la asimilación autoeliminadora es una

⁷⁹ María Heise, Fidel Tubino y Wilfredo Ardito. Interculturalidad. Un desafío. www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/tubino1.pdf

especie de suicidio cultural, que es el peligro más fuerte que origina la subestimación de un pueblo”⁸⁰.

El profesor de Artes de la Pontificia Universidad Javeriana, Óscar Hernández Salgar afirma que en el mercado discográfico globalizado esta nueva categoría *World Music* “aprovecha la marginalidad de estas músicas (tercer mundistas) para promover ventas y dinamizar el mercado”. Para él la industria se vale de los discursos del multiculturalismo o la biodiversidad que “configuran una estrategia etnopolítica de pacificación de la diferencia”⁸¹.

Pero las garantías no son las mismas, los mecanismos son desiguales para ingresar a la industria musical. Ochoa afirma que la mediación es disímil entre músicas de los países primer mundistas y en vía de desarrollo.

Finalmente, en nuestra opinión, nunca se pierde la territorialidad y la originalidad ya que el género siempre tendrá una esencia incorruptible. En la relación entre tradición y cambio, son tan válidas las músicas ancestrales como las fusiones que se derivan de ellas.

Pero... ¿con las fusiones no se perdería totalmente la esencia del género? Es cuestión de cuidado de los sonidos raizales. A la hora de hacer una fusión se aclara lo negociable y lo innegociable de un género, hay elementos que no se pueden reemplazar (como el acordeón, la caja y la guacharaca en el vallenato). El conflicto entre tradición y creatividad estaría mediado por esto que no se cambia.

Ana María Ochoa define al folclor como “algo que proviene de la tradición oral, puro e incontaminado”⁸². En épocas de globalización nada es immaculado y ante el progreso hasta el mismo folclor está expuesto a adoptar nuevas formas.

⁸⁰ María Heise, Fidel Tubino y Wilfredo Ardito. Interculturalidad. Un desafío. www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/tubino1.pdf

⁸¹ HERNÁNDEZ, Óscar. Cuadernos de música artes visuales y artes escénicas. El sonido del otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical. Pág 4

⁸² OCHOA, Ana María. Músicas Locales en tiempos de globalización. Editorial Norma. Bogotá. Pág.94

Ana María Ochoa aclara que a pesar del proceso de transnacionalización, esto “no implica que han desaparecido los marcos culturales y afectivos que determinaron la existencia de dichas categorías”⁸³.

Así, el fortalecimiento y proyección de la música local hace que crezcan sentimientos de nacionalismo, regionalismos y localismos. En el caso de Colombia, el proceso es recíproco ya que el gobierno y la empresa privada se valieron a su vez de la música para difundir proyectos y políticas que incentivaban el sentido de pertenencia. Estos permanecen en la actualidad en la campaña *Colombia Es Pasión* que reúne a artistas locales para promocionar la marca Colombia y de empresas como Colombiana, Movistar, entre otras. Toda nación escoge un género musical (o varios) para encontrar puntos de representación conjunta.

⁸³ OCHOA, Ana María. *Músicas Locales en tiempos de globalización*. Editorial Norma. Bogotá. Pág.99

3. La receta de Vives

Rafa (Escalona) siempre me dice: “Estás haciendo ‘rock and roll’”, pero yo no he dejado de hacer mi música. El mensaje fue para decirle: “No te preocupes Rafa, que lo que yo llamo ‘el rock de mi pueblo’ son tus crónicas y tus canciones tocadas a mi estilo”⁸⁴.

Carlos Vives

Carlos Vives demuestra “el hilo de continuidad existente entre las culturas tradicionales e industriales”⁸⁵. Más que cantante, es un erudito del entretenimiento.

Estudió publicidad en la Universidad Jorge Tadeo Lozano para saber vender, y dirección de televisión para conocer los medios. Carlos llegó al corazón de la idea: trabajar el tema de la identidad para la industria. El copy es “debemos serle fiel a la música colombiana”; la imagen: un intérprete que, con pantalones rotos, le canta a la tierra del olvido.

Su carrera artística comenzó cuando trabajaba en los estudios de televisión de la Tadeo, producía radio, programas de televisión y comerciales experimentales. Creó *Gaira Producciones* que de agencia de publicidad se ha adaptado a agencia de producción artística. En la época donde los discos no tenían ni cancionero, él pensó en hacer un *brochure* de su música y su imagen, en revitalizar un discurso cultural que lo respaldara, en generar el deseo de consumirlo.

Las fusiones no eran novedosas, durante los años 50 habían sonado en los clubes las mezclas de cumbia, porro y merecumbé de Pacho Galán y Lucho Bermúdez. Para 1991, el grupo musical *Bloque de Búsqueda*, con Maite Montero e Iván Benavides, ya recorría el mundo fusionando cumbias con ritmos foráneos. El rock estaba a cargo de *Distrito Especial*. El discurso del amor a la tierra era incipiente en los proyectos nacionalistas, hacia los años noventa el Banco de Colombia sostenía una campaña en los diferentes medios

⁸⁴ http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?IdArt=101902. Fecha: 03/31/2007 -1300

⁸⁵ ZALLO, Ramón. Economía de la Cultura, La industrialización de la cultura: una aproximación general.

promoviendo “nuestro suelo, nuestra tierra, nuestra identidad”, para esto utilizó raíces musicales como cumbia y vallenato.

A Carlos le proponen representar a Escalona en una serie de televisión, uno de los juglares vallenatos más famosos, y le patrocinan un disco que fue record en ventas. Vives fue la caja de resonancia que amplificó estas voces.

Martín Madera, quien ha compuesto gran parte de las canciones de Vives, afirma que “una cosa son los comercializadores de discos y otra son los artistas, en este sentido el señor Carlos Vives es una artista. Si quiere hacer rock con nuestra música se arriesga a hacerlo, pero lo hace con las ganas de que suenen más nuestros tambores”.

Ante las acusaciones de tradicionalistas defensores del vallenato, que descalifican el trabajo de Carlos por deformar las raíces del género, Vives responde que su música no es folclor “estábamos dentro de la industria, pero queríamos hacer proyecciones musicales, contemporáneas, modernas, comerciales a partir de nuestra identidad”.

Su propósito es mostrar la música de raíz, de la localidad “es una música que ha tenido menos oportunidad, ¿por qué?, porque a veces las cosas que vienen de afuera es lo que más fácilmente promociona la industria”.

Para el juglar Leandro Díaz “Carlos Vives, es como una cosa, tal vez, muy pasajera. Carlos venía grabando unos discos antes, él ha sido luchador también, trabajó en telenovelas y fue un muchacho que después cantó baladas, no le fue bien. Después se hizo amigo de Rafael Escalona y cantó discos de Escalona, le fue regular. Después trabajó en la novela de Escalona, le fue bastante bien. Entonces se dio cuenta que había una fuente que se podía manejar y se le podía sacar producto: canciones olvidadas de nuestro valle, que ya estaban bastante empolvadas. Él tuvo el logro de desempolvarlas y le fue muy bien, muy bien, muy bien”⁸⁶.

⁸⁶ BERNAL, Carlos. “Al no tener la vista me inclinaba a los sonidos”: Conversación con el compositor Leandro Díaz. <http://www.students.uni-mainz.de/cbernal/Leandro.htm>

Según Alberto Murgas, Presidente de la Sociedad de Autores y Compositores en Valledupar, a Carlos Vives se le atribuye la verdadera internacionalización del vallenato. “La interpretación de los conjuntos en el exterior prácticamente obedecía a giras y encuentros con las colonias residentes en otros países, pero a nivel de penetración en todas las latitudes con espíritu de concierto lo hizo el artista samario”⁸⁷.

Cuando la música de Vives se fue internacionalizando y su espectro se amplió al mercado latino, se redujeron los elementos vallenatos para satisfacer a un oyente menos especializado. Los géneros latinoamericanos que buscan transnacionalizarse deben adoptar elementos generales de la *latin music*, deben comercializarse. La etnomusicóloga Ana María Ochoa los califica como sonidos pan-latino global⁸⁸.

Desde el umbral de su carrera, Carlos Vives se ha conectado con el contexto político-social de Colombia. Durante el Congreso Internacional de la Lengua Española llevado a cabo en el 2007 en la ciudad de Cartagena, Vives participó en la conferencia "La canción hispana y la sociedad globalizada". En la asamblea, se refirió a pérdida de la tradición oral colombiana, “le pido al Estado y en particular al Ministerio de Cultura, mayores esfuerzos por rescatar a los maestros de la tradición oral; pido que nos unamos para mantener vivas nuestras tradiciones; pido seguridad social para que no mueran en el olvido y en el hambre”, afirmó.

Carlos Vives hace un llamado a los gobernantes para que sean dolientes de las tradiciones “para que los niños desde niños lo entiendan, para que tenga apoyo el músico. Si el juglar sigue perdiendo porque es que está sin muelas y no lo podemos sacar en las revistas, ¡Ay! No, es porque no se le entiende cuando habla, es tan pobre, no, es que no podemos llegar a donde está, por lo que sea”.

⁸⁷ BARRIOS, Miguel. DÍAZ, Juan Carlos. Colombia se vallenatizó. El Heraldó. Domingo, 25 de noviembre de 2007. Pág 4B.

⁸⁸ OCHOA, Ana María. Músicas Locales en tiempos de globalización. Editorial Norma. Bogotá. Pág.14

Quienes manejan la industria tienen intereses, la promoción de los artistas depende de estos y los medios de comunicación son sus instrumentos para este propósito. Daniel Valencia afirma que la comunicación no sólo debe ser vista como una empresa periodística, también como instituciones de carácter público, cuerpos donde se moldea el sistema informativo, creados por el colectivo humano con un compromiso social, ya que instauran los relatos que circulan y definen nuestros comportamientos⁸⁹. Carlos Vives afirma que los medios de comunicación son una extensión del hombre, pero tienen que ser de un hombre sabio.

El cantante piensa que es necesario vivir una nueva etapa del folclor, darle cabida a nuevas propuestas “desde hace más de 500 años tenemos un complejo de inferioridad del carajo. No hemos entendido que los cien años de soledad ya pasaron, que en nuestra música tenemos cien años de felicidad, de futuro”.

A Vives se le conoce como la inspiración de los nuevos grupos musicales exponentes del llamado tropipop. Ramón Zallo explica este proceso: “en actividades discontinuas como la industria fonográfica se da la repetición de fórmulas de éxito, con ligeras variaciones, las modas de inmediato cambio, el marketing cultural”⁹⁰. Asevera que esta industria tiene una tendencia a la serialización.

La música es un medio donde viaja la idiosincrasia y el nacionalismo. Por los conflictos internos, los ciudadanos colombianos han vivido una crisis de valores. Hemos visto coexistir varios sistemas políticos que compiten por la autoridad y el poder, esto produce el deterioro de las instituciones sociales que organizan nuestras vidas.

Para el politólogo Joel Schnapper “nacionalismo es hacer coincidir comunidad histórica-cultural con organización política”. El Estado es el encargado de

⁸⁹ VALENCIA, Daniel Guillermo. Institucionalidad e industrias de la comunicación en la modernidad. Revista Signo y Pensamiento # 41.

⁹⁰ ZALLO, Ramón. Economía de la Cultura, La industrialización de la cultura: una aproximación general.

institucionalizar los valores y lograr una integración donde los individuos acepten fines comunes y compartan creencias y prácticas. Carlos Vives piensa que con su música podrá lograr cambios en la estructura social y en la mentalidad del país, que la identidad se construye fortaleciendo los valores nacionales, apela a lo que nos une como colombianos. "A mi me parece a veces curioso que sea raro que uno quiera trabajar con la música de uno, y con las cosas de uno, a veces como que lo normal empieza a verse raro", puntualiza.

4. A sollarse el Porro

-Pablo le traje ajonjolí- le dice su primo hermano Manuel Escobar.

Con carácter autoritario, Pablo pide una cuchara de totumo, lo degusta y luego ordena que se lo aseguren en la alacena de madera, bajo llave.

En el mecedor de al lado está Marcelina Causil, su morena, una mujer que ha estado enamorada del “poeta del Sinú” por más de 70 años. Es casi imposible conocer el tono de su voz, permanece en silencio escuchando las ocurrencias de Pablo, sin derecho a refutar sus historias de amores que tuvieron como contexto las corralejas y su matrimonio; en ocasiones sonríe tímidamente.

“No me llame Señor que me pone muy viejo, ni maestro porque maestro sólo Dios yo soy Pablito o para ti el primo *hemáno*”

-Pero, a Escalona le gusta que lo llamen maestro-

“Escalona es un *astancioso* (presumido), ni siquiera buen compositor ha sido nunca, las canciones de Escalona las pescó donde la madrina, (hace una pausa y recalca) la vieja Sara. Murió Sara... se acabó Escalona, pero bueno somos grandes amigos”.

La casa de Pablo Flórez Camargo está ubicada en Ciénaga de Oro, un pueblo donde se instauró la primera parroquia de Córdoba y con ella la música española de procesión, donde llegaron los cubanos con sus guitarras y boleros.

Pablo convirtió su casa en la finca que nunca tuvo y la llamó “La flojera” o “Comiendo fiao”. En las paredes blancas acomodó sus trofeos de juventud, cabezas de toros, fotografías, una lámpara a gas y una estatuilla de la india Catalina. En el fondo ordenó que pintaran una leyenda en letra cursiva roja “La aventurera”, abajo un caballo negro ensillado y a un costado está Tirso, que según Pablo “lo pateó la yegua por yegero”. Finalmente, el patio está cercado por estacas verdes, desgastadas por el tiempo y el clima húmedo. Aquella

hacienda imaginaria toma vida con los sonidos de las gallinas y los pájaros que caminan desprevenidamente por el patio.

Los adornos de la sala son los trofeos, reconocimientos y fotos con sus amigos Gabriel García Márquez, Rafael Escalona y Luís Carlos Galán. Pablito flórez, aquel hombre moreno y de fino humor, es el máximo exponente de la música de bombardino, clarinete y bombo del Sinú.

Pide su guitarra y la acomoda entre la barbilla y el hombro, sus primeras palabras salen como melodía cantándole un bolero a Gema. Su hija, se acerca y le pide que se vista el torso, pero Pablo afirma con humor que si el que murió en la cruz no tenía camisa él tampoco tiene por que ponérsela. “Mira, dime con convicción, ¡Póngase la camisa!”, la mujer acata y finalmente Pablito se viste de azul. Pide su sombrero vueltiao adornado con un listón rojo y la foto de una mujer en el interior

-¿quién es esa?-

-OH Alcides ¿cómo es que se llama?- Su hijo le colabora –Papá, Adriana Mejía.

- Ah sí-

Era una amiga que se fue a vivir en tierra alta y a la que él le compuso una pieza, luego vino a visitarlo con el marido “bien embarazada o azadaembara”, juega Pablo.

Ansiosamente pide que le consigan la cajita amarilla, de donde saca varias uñas para rasgar las cuerdas de su guitarra. Luego, con malicia saca de su cajón un par de cachos de plástico unidos por un caucho y se los acomoda en la frente. Las risas de los presentes no se hacen esperar, “Esto no es grosería porque el toro es un animal sagrado internacionalmente”.

El primo hermano Manuel dice que esos cachos representan la traición de la aventurera, a quien le hizo una de las canciones que lo llevó a la fama. ¡Oiga y por qué no canta la aventurera!, le pregunta Manuel, y él responde con ojeriza

que prefiere que la canten los muchachos “pa que les conozcan la voz”. Fueron muchas las canciones que le compuso a Minta Isabel, una mujer quebrada de cadera, que medía uno setenta, con nariz fileña, tatuaje en la mano derecha y un gato en el cinturón.

Hablemos de porro...

Pablo empieza a hablar decididamente, con acento sabanero, pero sin comerse las letras de las palabras: “El porro según mi poco conocimiento (dice modestamente) es un ritmo que hasta ahora estamos desconociendo su verdadero origen, dónde nació, cómo inició. Lo he tocado primero en Ciénaga de Oro que en San Pelayo ya que nosotros tuvimos un gran y legendario señor, José Fortunato “el negro” Sáenz, que hizo la primera banda de músicos donde fue integrante mi papá que llevaba por nombre el mismo nombre mío: Pablo Flórez Barrera”. “Él reunió a un poco de muchachos aquí que tenían vocación para la música”.

“El porro es un ritmo hecho para fandango y para carrera de caballos cosa que no admite se esté cantando porque el que va a torear pierde el ánimo”. “Sin bombo no hay porro”, Pablito explica que el porro fue pescado de la cumbia, con la que compartía muchos instrumentos. El bombo estaba recubierto de cuero de vientre de vaca, entonces los palos desgastaban el material, finalmente, se inventaron una cachiporra que era más suave al golpear y de ahí nace el género que debería llamarse porra, pero que haciendo alarde del machismo sabanero se bautiza porro.

El vallenato tiene plata en el banco y el sinuano machete y ruana. “Es que al músico sinuano, en los cuales entro yo, lo que nos alegraba era que nos dieran ron y estar enamorando. El vallenato es un tipo que se conserva más en esa forma, si le regalan una vaca no la vende, yo he vendido como cuatro vacas, no trato de duplicar, sino de minuir. El vallenato trata de superarse y tu encuentras un tipo de las mejores bandas como la de Laguneta, La doctrina o San Pelayo,

que son unos fumadores de tabaco, unos bebedores de ron y nunca tratan de superarse”. Con franqueza puntualiza “Yo los mejores tiempos me los malgasté porque andaba detrás de las putas, me gustaban mucho esas mujeres porque la verdad... es que saben besar”.

Marcelina permanece inmóvil. En un momento de franqueza o como método de defensa hace cara de “eso es mentira”, su orgullo es saber que la vejez de Pablo lo inhabilitó para enamorar. Por su parte Pablo afirma burlonamente en defensa de su hombría “eso es lo que ella cree”.

El porro queda a un lado para hablar del amor. Toma la guitarra y canta la pieza que le compuso a Marcelina... *Me paso la vida pensando muy triste en mi bella morena que nadie en el mundo me podrá quitar, yo miro sus ojos que me parten el alma, de lejos, de cerca, pero me prometen consagrado amor.*

Marcelina tenía diez años. Todos los días a la hora del almuerzo su mamá Lola la enviaba a la casa de su tío Juan Cuasil, que era el tegua de Ciénaga de Oro y tenía mucha fama por sus atinadas recetas medicinales y sus curas con hierbas. Marcelina recogía los cocos para el arroz, que era infaltable en los almuerzos costeños de su casa. Pablo esperaba la hora para acomodarse en la puerta de la residencia de la niña, “me gustaba la pelá desde chiquita porque fue muy desgarbaita”, él le decía “tu tienes que ser mía” y ella con inocencia hacía caso omiso a las palabras de Pablo “porque no entendía de esas cosas, pero yo la fui enseñando y acostumbrando a que me oyera”. Pablo presumía de su vasta experiencia en el amor cuando a penas tenía trece años, siempre fue muy romántico, enamorado y noviero, pero cometía “adefesios imperdonables”.

En aquella época no se enamoraba a través del teléfono, sino con las miradas y las palabras, el amor de Pablo y Marcelina fue natural. Pablo tomaba de los árboles de su casa ciruela y guayabas, y las guardaba en una bolsita, ella se las recibía con una sonrisa de niña cuando pasaba de regreso a su casa; una

sonrisa que según él prometía amor eterno. Luego Pablo aprendió a tocar la guitarra y cambió las frutas por canciones hechas a la forma bruta como él decía, pero “que querían decir amor”. Asegura que tuvo una novia que pudo querer como a Marce, pero que no perdonó como ella sus aventuras.

La mirada de Pablo no es fija, cuando canta se emociona, sonrío y salen desparpajados *upatajás* y *jupais*. La memoria le juega malas pasadas y regaña a Alcides “Kiubo” o “Siempre que yo me quede tú estas pendiente y me sigues, es que tú te tardas mucho y si vas a empujar un carro que ya tiene la llanta afuera ya pa que”. Sabiamente puntualiza “el hombre que no varía en la vida, es un hombre al agua, ¿oíste? y aquel músico que no tiene historia es un músico baladí”.

Oiga prima hermana la próxima que venga me avisa y le compongo su pieza, -tome veinte mil pesos para que Alcides le compre lo que usted quiera ¿qué es lo que más le gusta?

Pablo responde – las mujeres ¿alcanzará para eso?

“Cuando el bombo suena, al iniciar la fiesta, insinúa un mensaje parecido al de la campana de la iglesia. La voz del bombardino es como el bramido de un toro en el potrero, la voz de la trompeta imita a la expresión del campesino cuando regresa a su casa, después de la faena”⁹¹. Esto es el porro.

La industria y los medios de comunicación han rotulando a toda la música interpretada con acordeón como vallenato. Para Jorge Nieves Oviedo esta situación “ha tenido como efecto un desconocimiento de la especificidad de la música de acordeón de la Sabana Caribe con consecuencias negativas como el tratamiento discriminatorio hacia los músicos y los estilos sabaneros, el abandono por parte de los músicos oriundos del Sinú de sus géneros propios

⁹¹ NARANJO Montes, Miguel Emiro. Semiótica del porro. Dominical El Herald. 3 de octubre de 1999. Pág. 8 y 9.

para dedicarse únicamente al paseo vallenato que tiene un aplastante éxito comercial⁹². Músicas como el porro han sido relegadas a “vallenato sabanero”.

En los Festivales del porro las atracciones centrales son los vallenateros de moda y no las bandas como debería ser. Esto se da por la ausencia de industria y el desconocimiento del porro por parte de los medios de comunicación.

Pero no siempre fue así, en los años 60 y 70, el porro entró a las más lujosas salas de baile. Las melodías de Pacho Galán se afianzaron en el interior del país y se volvieron canciones de folclor nacional. El Hotel Granada que se ubicaba en la calle séptima con Avenida Jiménez de Bogotá fue escenario para que se conociera la música de Galán y Alex Tovar. También los Corraleros de Majagual mezclaron la tradición de las bandas locales con el acordeón.

El músico Juancho Nieves Oviedo, dedicado a la interpretación de porros con gaitas afinadas, asevera que las bandas decayeron porque la situación económica de los países latinoamericanos hizo imposible el sostenimiento de agrupaciones con más de 20 músicos. Afirma que el apoyo de los grandes capos de la droga al vallenato produjo que estos ganarán mejor. Los músicos de banda reciben pagos míseros, insuficientes para sostenerse y por tanto se emplean en otras tareas. El cantante sabanero Alfredo Gutiérrez asevera que el decaimiento del porro se debe a la falta de organización por parte de los músicos sabaneros, que no hacen conocer sus fiestas ni les dan una visión internacional.

El problema del porro es de IDENTIDAD. Las bandas son llamadas peyorativamente como chifla ñango, chupa cobre o pior es ná. Los sabaneros militantes hacen un llamado a los medios de comunicación y al Estado para que difundan su cultura ancestral, que es más conocida en otros países, que en Colombia. Los franceses llegaron en 1997 a San Pelayo para cazar sonidos

⁹² http://www.ocaribe.org/revista_aguaita/10/ciudad.htm

del caribe colombiano, se llevaron a la Banda 19 de marzo de Laguneta para que formara lo que hoy es la Banda La Alborada de Francia.

El 2 de noviembre de 2006 Edward Cortés Uparela envió una carta a la Real Academia Colombiana de la Lengua, solicitándoles que incluyeran el término porro en el diccionario, no como cigarrillo de Marihuana, sino como un género musical de la sabana colombiana. La iniciativa busca tener repercusión mundial; sin embargo, a 2008 no existe una respuesta prometedora.

Mientras tanto, Pablo Flórez se realiza las diálisis con la EPS de la Sociedad de Autores y Compositores (SAYCO) y apenas a sus 82 años recibe el reconocimiento merecido por su trabajo: el Premio Vida y Obra del Ministerio de Cultura. Carlos Vives afirma que “no hemos desarrollado una industria sólida para ellos (los juglares), y seguimos alimentándonos de su obra, porque no deja de ser poderosa, a pesar de que sean desconocidos, de que estén en el olvido, de que la industria no haya sido benévola con ellos”.

Para Néstor García Canclini, “los repertorios folclóricos locales, no desaparecen, pero su peso disminuye en un mercado hegemonizado por las culturas electrónicas transnacionales, cuando la vida social urbana ya no se hace solo en los centros históricos, sino también en los centros comerciales modernos”⁹³.

4.1 Conozcamos un poco más del género...

El porro era un baile originalmente danzado por los negros esclavos alrededor de tambores llamados porros. Luego, hace su tránsito a los grupos de gaitas y tambores, con presencia de las razas indígenas y negras. Finalmente, toma posesión en las bandas de música de viento con elementos mestizos y foráneos.

⁹³ Observatorio del Caribe Colombiano Universidad de Cartagena, Vislumbres del Caribe: Iconografías y textualidades híbridas de Cartagena de Indias. Jorge Nieves Oviedo, Cartagena 1999. Pág. 34

Miguel Emiro Naranjo afirma que el porro no está en vía de extinción, las que pueden desaparecer son las bandas. Actualmente, el futuro está en el porro orquestado, con grandes agrupaciones que interpretan todo tipo de música. Helio Orivio habla del crecimiento del porro, “ayer en la voz de conjuntos típicos costeños, hoy en el marco de orquestas tipo jazz band, con trompetas, trombones, saxofones, piano, contrabajo, batería, percusión antillana... sigue paseando por el mundo”⁹⁴.

El maestro Aquiles Escalante decía que el porro era un “aire musical cantado por grupos de negros a la orilla del mar cuyo nombre proviene de un tamborcito llamado porrito”⁹⁵. Este género corresponde a Bolívar, Sucre, y Córdoba, cuyas sabanas forman el panorama de la música popular del Río Sinú y del San Jorge. El porro nace a partir de los cantos de trabajo, en ellos se encuentran manifiestas las características de los fenómenos de la tradición oral. Cumbia y porro se alimentan: los cantos de vaquería saltan a la cumbia, la interpretación del porro está a cargo de un conjunto similar al de la cumbiamba y ambos ritmos fueron creados para las fiestas y las verbenas populares.

Según Julio Mario Llinás⁹⁶, históricamente hay quienes atribuyen la paternidad del porro a unos músicos cubanos que vinieron a trabajar a los ingenios azucareros de Berástegui y Sincerín y que trajeron el aporte de su cultura. Por otro lado, se dice que el porro nació en El Carmen de Bolívar por cuenta de unos músicos momposinos.

Las letras del porro tienen una estructura de copla o cuarteta, se refieren a cosas del momento, moviéndose entre lo amoroso y la crónica social. La música sabanera refleja en la dinámica de sus ritmos los aspectos de la vida regional.

⁹⁴ ORIVIO, Helio. Música por el Caribe. Editorial Oriente. Santiago de Cuba, 1994. Pág. 75

⁹⁵ VALENCIA Salgado, Guillermo. Festividades, instrumentos y ritmo, en: Nueva Revista Colombiana De Folclor Vol. 3, no. 11 (1991). Pág. 160

⁹⁶ LLINÁS Ardila, Julio Mario. El porro ¿género en vía de extinción? Dominical El Herald. 12 de septiembre de 1999. Pág. 10 y 11.

Al explorar los orígenes de las fiestas de corraleja, escenario de los ritmos musicales sabaneros, Víctor Negrete afirma: “Primero que todo fue un juego, los vaqueros al momento de recoger el ganado, en las horas de la tarde, se entretenían un rato retozando con las reses... Con el tiempo hubo vecinos que se trasladaban hasta el campo a ver la entretención. Luego, cuando aparecieron los corrales y los construyeron cerca de las casas, aumentó el número de espectadores...” y así sucesivamente hasta institucionalizarse.⁹⁷

El porro presenta dos variables: el porro palitiao con ritmo lento, donde el bombo hace pausas; el porro tapao, llamado también puya en cuya interpretación jamás para de sonar el bombo. El porro tapao da origen a la puya vallenata e impulsó también a las bandas de pueblo conocidas como papayeras⁹⁸.

Pablo Flórez afirma que “el porro fue hecho un ritmo para fandango, para toros y carreras de caballos, cosa que no admite se este cantando porque al ponerse a cantar un tipo en una corraleja se pierde el ruido de las bandas y entonces el que esta toreando pierde el ánimo”. Según el poeta del Sinú la falta de acogida puede presentarse porque el porro no tiene letras, la música vallenata se caracteriza por su riqueza lírica, los juglares narraban la geografía del valle, tenían un discurso; contrario a esto, el porro es en su mayoría instrumental.

Según Miguel Emiro Naranjo el porro puede estar en vía de extinción debido a la juventud distraída en ritmos foráneos, la falta de su divulgación a través de los medios masivos de comunicación y la falta de contextualización de este género musical en los programas educativos.

⁹⁷ VALENCIA Salgado, Guillermo. Festividades, instrumentos y ritmo, en: Nueva Revista Colombiana De Folclor Vol. 3, no. 11 (1991). Pág. 139

⁹⁸ ARTEAGA, José. Música del Caribe. Editorial Voluntad S.A. Bogotá. 1994. Pág. 44

5. Vallenato, música zudda en Bogotá

Estamos presentando por HJCK.com el programa Cantos de Macondo, un homenaje a Gabo, ustedes saben que Macondo es la palabra mágica de la obra de Gabriel García Márquez, magdalenense como yo.

El samario Carlos Melo Salazar aún sigue al pie del cañón, a la defensa del vallenato clásico, con voz fuerte anuncia a los Hermanos Zuleta y cuenta las anécdotas que vivían durante sus años de adolescencia. Recuerda aquel jueves, hace cuarenta años, cuando llegó a la *Radio Juventud* y le propuso al director Humberto Martínez Salcedo hacer un programa de música de acordeón. Ese mismo domingo se inauguró *Concierto vallenato*.

Marina Quintero, quien hoy dirige el programa *Una voz y un acordeón*, salía de clases de la universidad con sus compañeras a escuchar a Carlos, sólo *Radio Calidad* y *Horizonte* programaban eventualmente especiales de vallenato, Melo llegaba como esa voz caribeña que les programaba la música que les tocaba el alma, pero que no tenía cabida por corroncha. Beto Jamaica, primer rey vallenato cachaco, recuerda que cuando niño su hermano sintonizaba a Carlos, quien a través de la radio fue su maestro, le enseñó a degustar los buenos vallenatos.

Grandes cantantes como los Zuleta llegaron al interior a estudiar y trajeron su música de acordeón. Carlos recuerda que alguna vez salió con Jorge Oñate a cantar en una parranda en Bogotá y luego ni siquiera tenían plata para devolverse a la casa, en aquella época a los músicos les tocaba hasta poner el trago. Con nostalgia, Carlos recrea las tardes de emisión cuando en el radio teatro se amontonaba la gente a curiosear, afirma que en esas reuniones el vallenato fue el pretexto para que muchos cachacos se conocieran con costeñas y se casaran.

El locutor asevera que al principio lo desanimaban “casi me convencen de no hacer el programa, me decían cómo vas a presentar esa música corroncha,

nadie le va a parar bola; fíjese como están las cosas, ahora todo el mundo habla de vallenato y eso está bien”

Hoy Carlos se escucha sólo a través de la Internet, las emisoras actuales no están interesadas en la promoción de los clásicos, el mercado está centrado en la llamada nueva ola. El locutor asevera que “últimamente le dan tanta publicidad a las nuevas figuras, pero se olvidaron definitivamente de los viejos; SE OLVIDARON DE LOS VIEJOS...”

“Se perdió el apego a la música, eso es del alma, ya no vibran como vibraba uno escuchando un acordeonero, un cajero y un guacharaquero, un pique vallenato. Cogieron a esta música como algo pasajero y ahora todo es fusión. Hay que ser realmente compositor para hacer un canto de buena factura, actualmente cualquiera puede escribir un poconón de letras, fíjese que el vallenato ahorita es kilométrico, kilométrico y llorón como decía Alejo Durán” puntualiza Carlos.

5.1 ¿Qué es el vallenato?

Helio Orivio lo define como una “forma de canto, música y literatura enraizada en los sectores populares, esencialmente rurales, de la costa atlántica y reflejo riquísimo de la vida económica, social y cultural de esa región”⁹⁹

Hace cerca de un siglo, los cantos de vaquería que entonaban los pastores del Valle de Upar y los campesinos, comenzaron a expandirse por los caminos de La Guajira, el Atlántico, el Gran Bolívar y el Magdalena. El vallenato empezó a ser un canto lleno de contenido sociológico, un relato cantado que pregona los amores, las vivencias y hasta los chismes.

⁹⁹ ORIVIO, Helio. Música por el Caribe. Editorial Oriente. Santiago de Cuba, 1994. Pág. 78

“Los primeros cultores del folclor que hoy es conocido como vallenato, eran en su mayoría campesinos con muy pocos estudios y hasta analfabetas. Las composiciones no se escribían y no había grabadoras, tenían que recurrir a la memoria para fijar en la mente las letras de las canciones”.¹⁰⁰

En un principio el vallenato era visto de forma peyorativa, le decían música Zudda; música siniestra, “estamos hablando de la década del treinta, ya había acordeones y se tocaban pero no tenía nombre, le decían música de acordeón. La persona que tocaba acordeón no lo miraban bien, era una cosa muy despreciable en realidad, de muy baja ortografía”¹⁰¹, afirma el maestro Leandro Díaz.

Dentro del vallenato llama la atención la capacidad de inventiva de sus compositores y cantantes. Haciendo alarde de su espíritu aventurero, los músicos de la región recorrieron la geografía caribeña y difundieron los aires y ritmos de su cultura musical. Llevaban las crónicas regionales, los episodios costumbristas y las historias de los ancestros.

Leandro Díaz recuerda cuando se iba por los pueblos a cantar “con esos versos me ganaba la vida, por cada canción me regalaban diez centavos, con eso compraba todo lo necesario para vivir”.

“Un aspecto importante en el vallenato es su carácter periodístico en el mensaje de los cantos y la crónica minuciosa de lo ocurrido en la provincia”¹⁰². Los encuentros de acordeoneros subsisten hasta hoy como los famosos “mano a mano”, la gente decía que un acordeonero era superior al otro, entonces empezaron las *piquerías*, “dos músicos parecían dos gallos finos, cada uno

¹⁰⁰ SÁNCHEZ Mejía Hugues R, Martínez Durán Leovedis. Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el caribe colombiano. Ediciones UNICESAR. Valledupar, Colombia 2004. Pág. 91

¹⁰¹ BERNAL, Carlos. Al no tener la vista me inclinaba a los sonidos": Conversación con el compositor Leandro Díaz. <http://www.students.uni-mainz.de/cbernal/Leandro.htm>

¹⁰² OCAMPO López, Javier. Música y folclor de Colombia. Plaza y Janes editores Colombia Ltda. Bogotá 1988. Pág. 133

tenía sus barras; entonces se dividía el público en dos partes y había un duelo musical”¹⁰³.

Rito Llerena Villalobos hace alusión en su texto *La canción popular como indicadora y reproductora de cultura: el caso del vallenato* a los diferentes temas tratados en el vallenato y canciones que los muestran:

Amorosas como *Cero treinta y nueve*, amistosas como *El saludo*, del compadrazgo como *El compae Chema*, del parentesco como *Ada luz*, con el Estado como *El almirante Padilla*, con la iglesia como *La custodia de Badilo*, con los santos como *La virgen del Carmen*, con la naturaleza como *Río Badillo*, con la política como *La garra*, con la provincia como *El compae Miguel*, con la muerte como *La muerte de Abel Antonio*, entre otros temas.

Ernesto MCAusland de forma jocosa afirma que los cantantes vallenatos tuvieron mucho de donde inspirarse ya que “se enamoraron como 300 veces al día, parrandearon más de lo que durmieron y fueron despedidos en cada pueblo de la comarca con un coro inmenso de acordeones y sollozos”¹⁰⁴

A comienzos de siglo las parrandas se volvieron más habituales y se empezaron a conformar conjuntos vallenatos para las fiestas que utilizaban una caja, guacharaca, gaitas y más adelante acordeones. Leandro Díaz cuenta que estas parrandas eran machistas, no podían ingresar mujeres.

Los aires vallenatos fueron fieles a la tradición española de juglares y decimeros, en la cual el pueblo escuchaba al trovador pero no bailaba la música. Alguna vez Gabriel García Márquez exigió silencio a unos cachacos que querían bailar mientras Alejo Durán cantaba, ¡eso era un irrespeto!

¹⁰³ BERNAL, Carlos. Al no tener la vista me inclinaba a los sonidos": Conversación con el compositor Leandro Díaz. <http://www.students.uni-mainz.de/cbernal/Leandro.htm>

¹⁰⁴ MC CAUSLAND, Ernesto. En el vallenato morir es vivir más. Revista Cambio N201. Abril 21 de 1997. Pág. 33.

“El vallenato comercial, de caseta y fiesta doméstica, acabó por imponer el baile”. Rafael Escalona afirmaba que como el que manda es el pueblo, “si este escoge bailar no hay por qué negarle el gusto”.

En la interpretación del vallenato interviene el acordeón de botones, la guacharaca, la caja y el tambor. El vallenato tiene cuatro aires: puya, paseo, merengue y son.

a. Son

El vallenato nace a principios del siglo como un canto en forma de trova, que fue llamado son, es una tonada nostálgica. El son era un ritmo para la controversia y la improvisación de un solista. El son vallenato lleva mucho de la cumbia con su aire lento y reposado.

La estructura del son para entonces consistía en una introducción con guitarra y luego las décimas del cantante, también la tradicional caja y un palo para raspar, que es la guacharaca. El son era un canto que nace en lo rural como forma de incentivar a los trabajadores de las plantaciones y zonas ganaderas, hablaban de cualquier circunstancia¹⁰⁵.

b. Paseo

Los primeros cantores de paseos eran trovadores errantes que en sus andanzas sólo llevaban una pequeña guacharaca para marcar el pulso rítmico del canto. El paseo tiene un contenido sociológico, igual al de las trovas antiguas de la edad media, “el paseo es un periódico cantado, una crónica viva de todo lo interesante que ocurre en las provincias de la zona”¹⁰⁶.

El paseo tradicional pareció resultar de la unión espontánea de diversos aires como la tambora, el chandé, entre otros. El paseo es más rápido que el son,

¹⁰⁵ ARTEAGA, José. Música del Caribe. Editorial Voluntad S.A. Bogotá. 1994. Pág. 47

¹⁰⁶ ABADIA Morales, Guillermo. Compendio de Folclor colombiano. Colcultura.

combina canciones tanto melancólicas como humorísticas, sin embargo, el tema dominante era el trabajo¹⁰⁷.

c. Puya

La puya era un canto corto entonado para celebrar el fin de las jornadas laborales. Se basaba también en la dinámica de pregunta y respuesta coral, el cantante llevaba una actitud de reto.

La palabra puya en la costa significa indirecta, esta expresión popular se remonta a los años treinta cuando las composiciones llevaban doble sentido en lo que contaban. Las primeras puyas se ejecutaban con caja, guacharaca y gaita y sólo hasta comienzos de siglo XX con acordeón, pero cuando este instrumento entró tuvo en este género su mayor expresión ya que se hacían solos o improvisaciones, la puya se convirtió en la prueba de fuego de los acordeoneros¹⁰⁸.

d. Merengue

El merengue se tocó desde el comienzo con los mismos instrumentos que el paseo; sin embargo, la base rítmica no está en la caja, sino en la guacharaca¹⁰⁹.

Es un ritmo más rápido y largo que el paseo. En el merengue tanto el acordeonero como el cantante requieren de habilidad y velocidad. Es el ritmo ideal para las parrandas ya que se caracteriza por tener gritos que llaman a la fiesta.

¹⁰⁷ ARTEAGA, José. Música del Caribe. Editorial Voluntad S.A. Bogotá. 1994. Pág. 48

¹⁰⁸ ARTEAGA, José. Música del Caribe. Editorial Voluntad S.A. Bogotá. 1994. Pág. 51

¹⁰⁹ ARTEAGA, José. Música del Caribe. Editorial Voluntad S.A. Bogotá. 1994. Pág. 50

5.2 World Beat

El vallenato tuvo el apoyo político de Alfonso López Michelsen, exgobernador del Cesar y Presidente de la República, y de Consuelo Araújo, Ministra de Cultura. También apoyo mediático como el de Gabriel García Márquez en sus notas en *El Universal*. Se convirtió en una música insignia de nacionalismo, fácilmente superó las fronteras nacionales.

Las fusiones alegres modernas empezaron en los años setenta con Alfredo Gutiérrez, Aníbal Velásquez y Alberto Murgas. No obstante, las más exitosas han sido las de Carlos Vives, de sus fusiones resultó un triunfante género que de todas maneras, según Hernán Urban, no debe llamarse vallenato¹¹⁰.

Las opiniones sobre la modernización del vallenato están divididas. Jorge Nieves Oviedo, asevera que “la pretensión de autenticidad y pureza musical de los folclóricos caribeños deja por fuera importantes procesos de mediaciones del cine y la radio, de adopción de formatos musicales internacionales, de aprendizaje para poder insertarse en un mercado que desde el comienzo fue internacional”.

La concepción de éxito ha cambiado, anteriormente era la aceptación y el aplauso del público en una fiesta patronal. Ahora, el éxito es grabar un disco y hacer que este salga a la luz y que además tenga una aceptación global. El cantante Pipe Peláez afirma que los tiempos cambian, así como las estéticas, el vallenato debe renovarse y ajustarse a las exigencias de la sociedad “estamos viviendo un pleno relevo generacional, yo no puedo exigirle a una sobrina mía de 15 años que se identifique con Jorge Oñate porque no habla como ella, no viste como ella, no tiene el mismo momento social de ella”.

¹¹⁰ URBAN, Hernán. *Lírica Vallenata de Gustavo Gutiérrez a las fusiones modernas. Lágrimas que tallan como espermas* por Rafael Escalona. Convenio Andrés Bello. Editorial Nomos. Bogotá. 2003. Pág. 66

Pipe Peláez afirma que los entornos han cambiado, “nuestros grandes artistas vallenatos, tal vez por cuestiones de idiosincrasia, tal vez por falta de proyección, tal vez por conformismo comercial, no vieron mas allá de cierto mercado como lo es la costa atlántica, las fiestas patronales, sus inversiones eran poco ciudadanas. Ellos no tenían bombardeo comercial, ellos no tenían periódicos, parabólica, vivían por el campo, las parrandas eran sanas, no había drogadicción, obviamente por eso se le cantaba al amigo, al río; en cambio nosotros hoy en día estamos enmarcados totalmente en algo distinto, nosotros tenemos un bombardeo comercial constante y los mismos medios de comunicación prácticamente nos han encasillado en que si no es al amor, es al desamor y si no es al desamor es a alguna cosa que mame gallo, pero no podemos componer sino a esas tres cosas”.

5.2.1 FUSIONES

Rafael Escalona sostenía con firmeza inquebrantable “que el verdadero vallenato es el narrativo y costumbrista, porque no es acomodado a conveniencias comerciales”¹¹¹.

“Después de que el tronco está hecho cualquiera lo baila. Ahora se ve bailar en cualquier esquina cualquier cosa que no tiene nada que ver con nuestra música” Escalona afirma que “un estudioso como Nacho Urbina ha denominado fusiones a esos mamarrachos llorones que otros cantan hoy en día. Paradójicamente esas fusiones nos separan, nos distancian de lo que se reconocía aquí y en Cafarnaum como vallenato”¹¹².

En el libro *Lírica vallenata*, Hernán Urbina exalta el trabajo de Vives, pero dice que esto no debe ser denominado vallenato. En su concepto, hay que llamar a la naranja como naranja en lugar de toronja, es decir, aceptar las fusiones, pero

¹¹¹ SÁNCHEZ Mejía Hugues R, Martínez Durán Leovedis. Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el caribe colombiano. Ediciones UNICESAR. Valledupar, Colombia 2004. Pág. 108

¹¹² URBINA, Hernán. Lírica Vallenata de Gustavo Gutiérrez a las fusiones modernas. Lágrimas que tallan como espermas por Rafael Escalona. Convenio Andrés Bello. Editorial Nomos. Bogotá. 2003. Pág. 15 a 16

no nombrarlas como representaciones de un género del cual toman elementos, pero que se separan de la esencia al mezclarlos con otros ajenos. Según Urbina las buenas mezclas de ritmos no perderán ni auditorio, ni importancia porque se les denomine como lo que son: fusiones.

Carlos Vives explica su música “tengo que aclarar que „La Provincia’ no hace folclor. El folclor lo hacen los juglares. Nosotros somos industria. Yo soy una proyección folclórica de la industria a partir del folclor colombiano”¹¹³.

Hernán Urbina afirma que “El acordeón, la caja, la guáchara y la guitarra, ejecutadas con pulsación vernáculas deberían predominar en todo aquello que se quiera rotular exclusivamente como vallenato ¡A menos de que se trate de fusión! Ahí si será válido cualquier artilugio musical¹¹⁴”.

Urbina dice que hay que aprender a identificar las fusiones en el vallenato, a valorarlas como fenómenos que están logrando un lugar propio dentro del género, pero que no pueden malentenderse.

Anteriormente la carga musical del vallenato y el éxito residía en las letras, sin embargo, actualmente hay muchas canciones de fusiones vallenatas que se identifican por su simpleza textual “Los autores de este actual vallenato romántico no están obligados a filosofar cada vez que se cante”¹¹⁵ se ha perdido la riqueza lírica del vallenato tradicional. Urbina asevera que, debido a la extrema industrialización del vallenato, el paseo tradicional prontamente será irreconocible.

¹¹³ Mariana Suárez Rueda / Juan David Laverde Palma. “La corrupción es lo peor del Magdalena”. *El Espectador*. Bogotá. Semana del 8 al 14 de abril de 2007

¹¹⁴ URBAN, Hernán. *Lírica Vallenata de Gustavo Gutiérrez a las fusiones modernas. Lágrimas que tallan como espermas por Rafael Escalona*. Convenio Andrés Bello. Editorial Nomos. Bogotá. 2003. Pág. 63

¹¹⁵ URBAN, Hernán. *Lírica Vallenata de Gustavo Gutiérrez a las fusiones modernas. Lágrimas que tallan como espermas por Rafael Escalona*. Convenio Andrés Bello. Editorial Nomos. Bogotá. 2003. Pág. 64

6. Cantaoras

Luego de dos horas de viaje por la vía que conecta a Barranquilla con Cartagena, aparece tímidamente un letrero verde que dice “San Basilio de Palenque: obra maestra y patrimonio oral e inmaterial de la humanidad”. Más de veinte minutos de trocha terminan en la plaza de un pueblo sin carreteras pavimentadas y al que llegó la luz por tener un boxeador insigne: Pambelé.

Sin embargo, a veces *Electricaribe* quita la luz, como cuando quedaron oscuros justo en el momento en el que televisaban los premios Grammy a los que estaba nominada una de sus vecinas: la reina del bullerengue, Petrona Martínez. Ella no tenía ni idea de qué significaba ese reconocimiento, su manager brincaba de emoción “yo lo veía y decía ¡ve, Rafa se está volviendo loco!”, afirma la cantaora. Aquel día llegaron periodistas de distintos medios a su casa, le dijeron que si obtenía el premio se la iban a llevar a otro lugar, Petrona pedía a Dios que no se ganara el Grammy, “porque yo no quería salir de mi casa”.

Emelina Reyes Salgado hace dos años caminaba por los campos Elíseos de París, hoy recorre las calles de Arjona-Bolívar promocionando sus cocadas y dos veces a la semana practica con las Alegres ambulancias, las cantadoras palenqueras que no cargan muerto. Este grupo lo lidera Graciela Salgado, su mamá, quien le enseñó a cantar y bailar, las Alegres Ambulancias hacen parte de una fuerte tradición oral liderada por Manuel *Salgado* „Batata’, icono de la música palenquera.

Durante un verano húngaro, Etelvina Maldonado se inspiró en la calidez de las muchachitas del Sinú, compuso una canción que repitió infinitas veces hasta llegar a su casa en el barrio El Pozón de Cartagena para asegurarla en las cintas de su grabadora. Es una mujer delgada, de piel negra, con una sonrisa dulce, vestida con el traje de las entrevistas, aquel rosado con flores azules, y un turbante del mismo color. Su sueño es tener casa propia y aunque su

trabajo como gestora cultural no le proporciona los ingresos suficientes para comprarse una, sigue luchando por meter al bullerengue “por una trochita”, para que sea “la propia música, la que es”.

Totó la momposina salió de Talaigua para cantar en las vías de París, un día un transeúnte le dio 20 francos y le dijo que no quería verla más en las calles, que su voz merecía grandes escenarios. Hoy esta cantaora hace parte de la *música del mundo*. Con cincuenta años de carrera, Totó la momposina ha estudiado desde modelaje, hasta cine, sienta cátedra de identidad, “porque cuando un pueblo no se apropia de su música está grave”.

6.1 Algunos bailes cantaos

Los bailes cantaos tienen herencia eminentemente africana, los conforman la tambora, el chandé, el berroche, la tuna tambora, el congo, el pajarito, el bullerengue, entre otros.

6.1.1 El bullerengue: canto feminista

Es un ritmo en el cual no participan las gaitas. Los instrumentos que entran en su ejecución son: tambores macho y hembra, guaches y tablitas. Es de origen negro, muy vigente en la zona de los Montes de María y en las costas del departamento de Córdoba. Existen zonas bullerengueras como Puerto Escondido, Necoclí, Barú, Arbolete, San Basilio de Palenque y María La baja, entre otras.

Durante el baile, las mujeres se soban el vientre ya que inicialmente el bullerengue era un ritual inspirado en la maternidad. Es cantado por grupos de más de seis mujeres, una pregunta y el coro responde en décimas.

El bullerengue rompe con la nostalgia de la cumbia y la elegancia del porro. Mientras que las mujeres cantan, los hombres tocan la tambora y los demás responden al ritmo de las palmas¹¹⁶.

Existen tres tipos de bullerengue: el sentao, chalupiao y el fandango o porro. El bullerengue es interpretado por señoras mayores de 40 años, porque sólo quien tiene la experiencia es apto para cantarlo, “son coros que han sido tallados por la rudeza de la vida campesina, son voces fuertes y muy sonoras; esto exigía que sólo las mujeres paridas hicieran parte de los grupos de bullerengue”¹¹⁷. Es un género feminista porque las mujeres eran en la sociedad las que tenían el conocimiento de las plantas medicinales, los rezos, eran las parteras, las que criaban a los hijos.

Según Edgar Benítez, estas mujeres son “las continuadoras de la tradición de los Griots, juglares de África Occidental, que más que simples cantaores de cuentos y noticias, eran genealogistas, historiadores y narradores de las grandes gestas de los personajes históricos”¹¹⁸

El papel de estas señoras es difundir a través de cantos la historia y enseñanzas de su pueblo. Petrona Martínez afirma que mientras hace las labores del hogar llama a sus nietos y les enseña los cantos, existen canciones para cada ocasión. Josefa Hernández, promotora cultural de San Basilio de Palenque, nos muestra cómo es esta dinámica de aprendizaje del bullerengue “los palenqueros no se adaptan a las situaciones, sino que las situaciones a los palenqueros, acá no se sienta uno a aprender, uno se va formando en la cotidianidad, va mirando lo que hace el abuelo, la abuela, nuestra mamá y lo vamos aprendiendo sin que haya necesidad de asistir a una academia de música, es espontáneo”.

¹¹⁶ VALENCIA Hernández, Guillermo. Apuntes sobre el Bullerengue en la región del Dique en: AMÉRICA NEGRA, a la zaga de la América oculta. N° 9 (junio de 1991). P 233-238.

¹¹⁷ BENITEZ, Edgar. <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Benitez.pdf>

¹¹⁸ BENITEZ, Edgar. <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Benitez.pdf>

6.1.2 El chandé se deriva del bullerengue y proviene de los negros esclavos de San Basilio de Palenque. Allí se efectuaban cantos como el lumbalú que era la ceremonia de los muertos, mientras el bullerengue era para celebrar bautizos y nacimientos.

El chandé es una aceleración del ritmo del bullerengue con la inclusión de instrumentos como la tambora en reemplazo de los tambores rústicos. Aunque el chandé nace en la segunda década del siglo XX, se da a conocer gracias a canciones como Te Olvidé, himno del Carnaval de Barranquilla y de la danza del garabato¹¹⁹.

6.1.3 El baile macho: este ritmo es instrumental como el bullerengue, pero con un compás un poco más lento. También hay una voz que canta y un coro que responde. Como en el bullerengue, existe un coro, se improvisan versos, pero no es acompañado con tablitas, sino con palmas.

6.1.4 El baile Anduve o baile aporreado: Los mestizos y mulatos de Córdoba lo denominaban como una tonada instrumental similar al bullerengue, pero su canto y coreografía eran más lentos que el baile macho. El bombo es el instrumento predominante y se improvisaba el canto, pero sin la respuesta de ningún coro. Esta danza se cree que es el antecedente más próximo del porro palitiao y que al recibir el aporte indígena de las gaitas y traveseros, surge el porro zambo¹²⁰.

¹¹⁹ ARTEAGA, José. Música del Caribe. Editorial Voluntad S.A. Bogotá. 1994. Págs. 46-47

¹²⁰ VALENCIA Salgado, Guillermo. Festividades, instrumentos y ritmo, en: Nueva Revista Colombiana De Folclor Vol. 3, no. 11 (1991). Pág. 159

7. Cuando la champeta se vistió de frac

Ella vino a la fiesta para ponerte a bailar y se va a quedar con nosotros hasta el final...

Él dice que no sueña con hacerse millonario; sueña con difundir la champeta, con demostrar que no es un ritmo de vándalos, ni de desadaptados sociales. Viviano Torres, más conocido como *Anne Swing*, es uno de los pioneros de la champeta. Comenzó con el grupo de Son Palenque, en donde participaba y cantaba junto a famosas bandas antillanas en el Festival de Música del Caribe que se realizaba en Cartagena.

En 1999, con el apoyo de la Ministra de Cultura Araceli Morales, la champeta llegó a otros estratos sociales de la ciudad, a Viviano lo llamaban para hacer presentaciones con La Alcaldía y el Ministerio de Cultura. Así mismo, se volvió un vocero de la propagación de este género no sólo en la ciudad, también en esferas nacionales e internacionales.

Sin embargo, el 2001 con la administración del alcalde Carlos Díaz significó el punto álgido de la discriminación de la champeta. Viviano recuerda que durante unas fiestas novembrinas, llegaba con su grupo a los sitios donde se hacían los espectáculos y no los dejaban ingresar a pesar de tener un contrato firmado y hasta pagado. Esto se dio debido a que el alcalde calificó a la champeta como un género musical que incitaba a la violencia en los barrios populares de la ciudad. La champeta se convirtió en la oveja negra.

El género toma su nombre de las champas que eran los machetes utilizados por los campesinos palenqueros para cortar las malezas, también se le dice champeta a los cuchillos de cocina. Esta música es asociada a la violencia ya que los malandros utilizaban champetas o navajas para robarle a las personas. Así, vemos que se creó un imaginario despectivo alrededor de esta música. En Cartagena se le llama champetúo a la persona corroncha. Por otro lado, es

percibida como una música vulgar y sexuada, el cantante Luis Towel afirma que “la gente a veces tiende a olvidarse de que el sexo es natural, nosotros somos los que tendemos a ponerle el morbo, las letras de la champeta hacen parte del argot popular, de la cotidianidad”. Asegura que hemos recibido géneros más vulgares “*no tengo nada en contra del regetón, pero el regetón llegó diciendo muchas groserías y la gente lo aceptó*”.

Con el boom del 99, incursionaron nuevos exponentes en el género, esta fama efímera no se aprovechó para lograr un posicionamiento de esta música, más allá de lo barrial. La champeta volvió al mercado de Bazurto y al contexto popular donde nació. Este género sigue parao en la raya, en cada esquina hay un picó, aún la gente canta *Soy champetuo hasta morir a mucho gusto ja mucho honor!*

“La música en Colombia es tradicionalmente considerada como una de las expresiones más directas de la diferencia”¹²¹. La champeta nace de lo marginal, y se vuelve la estrella de los géneros cartageneros modernos, pasó del etiquetaje racial a la valoración. “La champeta, también llamada terapia, es una música urbana inspirada del soukous de la República Democrática del Congo”¹²².

Los barrios del sur siempre se han movido al ritmo de la champeta, para espelucarse solo hay que encender el equipo de sonido, la grabadora, o un simple radio ¡Que más da! la música es comunitaria y siempre hay bafles en las terrazas de las casas con el picó (potentes equipos) a todo volumen.

La champeta “es un proceso iniciado por los grupos marginales de afrocolombianos del Caribe, que toman la música africana y la fusionan con el

¹²¹ CUNIN, Elisabeth. Identidades a flor de piel. Capítulo 5 La champeta: de la etiqueta racial a la proyección en el Caribe. ARFO Editores e impresores Ltda. Bogotá, Colombia, Marzo, 2003. Pág. 273.

¹²² CUNIN, Elisabeth. Identidades a flor de piel. Capítulo 5 La champeta: de la etiqueta racial a la proyección en el Caribe. ARFO Editores e impresores Ltda. Bogotá, Colombia, Marzo, 2003. Pág. 271.

rock de grupos negros de Nueva York y el hip hop, junto con los ritmos, las formas y el idioma de palenque de San Basilio”¹²³.

Existe la hipótesis de que la champeta surgió de la influencia de los marineros que traían en los buques los casetes de la música africana en los setenta¹²⁴.

“Con la champeta, la categorización racial es movilizada en la designación del otro: celebrando el cuerpo, la sexualidad, el desorden, esta música invertiría el orden de los valores al situarse al lado del salvaje y no del civilizado, del lado de lo natural y no de lo cultural, del lado negro y no del blanco”. “Cuando se describe a la champeta como música negra, el color constituye una prueba de que las convenciones sociales no se respetan”¹²⁵.

La estructura social cartagenera es muy cerrada, fuertemente estratificada y no hay una interacción “los blancos con complejo de europeos y fuerte menosprecio a lo propio fueron incrementando las diferencias económicas”¹²⁶.

La champeta representa la vida de la ciudad, es la forma de expresión de una cultura marginada y excluida por el clasismo. A principios de los ochenta era llamado un género musical oscuro y exclusivo de lo popular, pero en los últimos años, debido al reconocimiento en otras partes del mundo, la champeta ha obtenido una mayor aceptación.

Este género empezó a difundirse con los promotores locales, luego con sellos nacionales reconocidos. Los pequeños productores organizaban presentaciones, los picós eran la forma de llegar masivamente a su público. Con la difusión de la champeta se empezaron a hacer noches de picó en varias discotecas en sectores de la ciudad populares y exclusivos.

¹²³ ABRIL, Carmen. Soto, Mauricio. Entre la champeta y la pared, El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena. Observatorio del Caribe colombiano. Noviembre de 2004. Pág. 5

¹²⁴ ABRIL, Carmen. Soto, Mauricio. Entre la champeta y la pared, El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena. Observatorio del Caribe colombiano. Noviembre de 2004. Pág. 14

¹²⁵ CUNIN, Elisabeth. Identidades a flor de piel. Capítulo 5 La champeta: de la etiqueta racial a la proyección en el Caribe. ARFO Editores e impresores Ltda. Bogotá, Colombia, Marzo, 2003. Pág. 272.

¹²⁶ ABRIL, Carmen. Soto, Mauricio. Entre la champeta y la pared, El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena. Observatorio del Caribe colombiano. Noviembre de 2004. Pág. 13

Las industrias independientes se han multiplicado gracias a la llegada de la digitalización que ayuda a la grabación con menores costos y mayor calidad. Las independientes pueden representar a varios artistas, generalmente se especializan en géneros específicos, también distribuyen el producto en el mercado nacional o local y lo promocionan. Están igualmente sometidas a los conglomerados que al querer controlar el mercado, las desaparecen o se nutren del trabajo de estas a través de alianzas.

Para el 2008 la digitalización y la competencia han generado un mercado volátil, cada semana se graban discos que pasan de moda rápidamente. Los dueños de los picós han creado un negocio integrado donde no solo realizan las fiestas, también producen a los artistas.

La champeta está formada por tres partes: el inicio, el espeluque y el final. En la champeta, el tambor es reemplazado por la caja de ritmos “el recuerdo de la esclavitud o del cimarronismo los es por los relatos de la vida cotidiana; las danzas bien realizadas, por demostraciones sexuales sin ambages; el traje tradicional, por los Nike y los jeans descaderados”¹²⁷.

En el año 2001, Sony lanzó un CD de champeta titulado *La champeta se tomó a Colombia*, literalmente la champeta llegó a todas las emisoras y discotecas y se puso de moda. Es paradójico que la champeta haya comenzado su internacionalización por París, en la segunda mitad de los años noventa, ya que *Palenque Records* lanzó en este país el disco *Champeta criolla*. Tuvo que ser primero aceptada afuera para ser reconocida adentro, irónicamente fue así como alcanzó su legitimidad en Cartagena. “Mundializada, comercializada, banalizada, la champeta pasó por un proceso de reidentificación” “Durante más

¹²⁷ CUNIN, Elisabeth. Identidades a flor de piel. Capítulo 5 La champeta: de la etiqueta racial a la proyección en el Caribe. ARFO Editores e impresores Ltda. Bogotá, Colombia, Marzo, 2003. Pág. 274.

de dos décadas –en los ochenta y noventa- fue rechazada en nombre de la naturalización de una practica cultural considerada incómoda”¹²⁸.

La Champeta cambió su visión y posición en la sociedad gracias al establecimiento de alianzas y fusiones entre los sellos independientes para impulsarla, los incentivos fiscales y el apoyo financiero, las muestras del género en ferias nacionales e internacionales, la inversión en capacitación de artistas y productores, el apoyo de los medios de difusión¹²⁹.

“He tenido la experiencia de que en Cartagena le he dicho a una muchacha blanca, a una mona, le he dicho mientras estoy interpretando mis canciones, mira ven para que bailes conmigo y ¡ay no! mira que tal y no viene, pero entonces cuando he estado en escenarios europeos me he encontrado con algo totalmente diferente y sorprendente porque entonces viene la mona, baila conmigo, ¡baila la camita!”, afirma Luis Towel.

La champeta ha vivido varias etapas: la primera, donde la industria no estaba bien definida y sólo había presentaciones. Hacia los ochenta empieza una segunda etapa discográfica ya que se empiezan a hacer piezas originales de los grupos locales con base en la música africana, se reemplazan las copias por las creaciones propias. Hacia los noventas y principios del dos mil se da el boom con la comercialización de Sony. Actualmente, a 2008, la champeta ha vuelto a consolidarse como una música de la localidad.

¹²⁸ CUNIN, Elisabeth. Identidades a flor de piel. Capítulo 5 La champeta: de la etiqueta racial a la proyección en el Caribe. ARFO Editores e impresores Ltda. Bogotá, Colombia, Marzo, 2003. Pág. 276.

¹²⁹ ABRIL, Carmen. Soto, Mauricio. Entre la champeta y la pared, El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena. Observatorio del Caribe colombiano. Noviembre de 2004. Pág. 36

8. Un reportaje documental que busca la interactividad

Dziga Vertov fue uno de los pioneros en el reportaje documental, afirma en uno de sus manifiestos que su misión consistía en crear una nueva percepción del mundo. Así mismo, buscaba descifrar un mundo desconocido para los demás¹³⁰.

Eso es *Caribe mediático y musical*, un reportaje documental que analiza cómo los medios de comunicación y la industria han influido en la aceptación y difusión de cuatro géneros musicales del Caribe Colombiano. La investigación busca llegar más allá de lo que día a día encontramos en los medios cuando se habla de folclor y de músicas autóctonas. Pretende mostrar una realidad a partir de las perspectivas de los personajes entrevistados.

Experimentado

“Yo me muevo constantemente, me acerco a los objetos y me alejo de ellos, me deslizo entre ellos, salto sobre ellos, me muevo junto al hocico de un caballo al galope, me introduzco en una muchedumbre, corro delante de tropas que se lanzan al ataque, me caigo de un avión y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan”, así Dziga Vertov describe al documental reportero, que busca captar una realidad mediante el acercamiento y la convivencia con los personajes; busca llegar a fondo a través de la observación y la investigación.

Caribe mediático y musical fue una búsqueda “de fragmentos de verdad” que luego organizamos temáticamente, de forma que “el todo fuera también una verdad”. El trabajo de Vertov era el de un reportero, “su misión consistía en encontrar y comunicar hechos reales”¹³¹.

¹³⁰ BARNOUW, Erick. El documental. Historia y estilo. Gedisa. Barcelona. 2002. Pág. 57

¹³¹ BARNOUW, Erick. El documental. Historia y estilo. Gedisa. Barcelona. 2002. Pág. 66

Para nutrir este reportaje, observamos documentales relacionados a temas musicales, formatos como el de *Expedición sonora* emitido por Señal Colombia, que se centra igualmente en el Caribe.

También documentales experimentales como *Surplus: terrorized into being consumers* del director Erick Gandini, donde se hace una fuerte crítica a las formas de consumo desde diferentes nacionalidades. En este último se experimenta con los sonidos de las entrevistas hechas a los personajes y así se crea un discurso propio, tratamos de aplicar una metodología similar durante el video alusivo a los medios de comunicación y la industria. Se tomaron imágenes de los personajes entrevistados, alternadas con el testimonio de Carlos Vives, se introdujeron efectos de sonido, imágenes que denotaran industria y segmentos de canciones que nos ayudaran a construir una óptica personal de cómo asumimos a los medios de comunicación. Se trató de una manipulación de los testimonios para construir la perspectiva del autor ante la problemática.

El ritmo y concepto de los videos es definido según la realidad de los géneros. La champeta, con una visión divertida debido al carácter popular que encierra. El porro con la ceremonialidad de las bandas, con el sabor a sabana, a procesión, a corraleja.

Así mismo, proponemos realizar un el CD room que contiene también clips, con estos buscamos vender distintos conceptos que hacen parte del caribe, las décimas de Gabriel Segura resumen temáticas como la unión del río con el mar (bocas de ceniza), las características de los puertos de Cartagena y Barranquilla. La temática de estos clips surgió como la muestra audiovisual de los puntos relevantes de la investigación.

Reportaje periodístico

La fuerza de este producto es la investigación y el valor de los testimonios, más allá de las técnicas audiovisuales. El CD interactivo tendrá carácter educativo, el objetivo es promocionar a los géneros del caribe colombiano y mostrar la realidad mediática de cada uno de estos.

“Nunca he creído que el periodismo es una ciencia, es más bien un oficio, pero seguir el método científico ayuda al periodista a progresar en la comprensión de la realidad”.¹³².

Fue una exploración por los pueblos de Ciénaga de Oro, María la Baja, San Basilio de Palenque, Sahagún, Planeta Rica y las ciudades de Cartagena Barranquilla y Bogotá, donde se obtuvo la información que nutre este reportaje. La labor de reportería fue sustancial, poco a poco con una preproducción estricta, buscamos a los personajes, examinamos su contexto, sus realidades, hurgamos incluso en la intimidad de sus hogares, de sus trabajos. El objetivo era prescindir de voces en OFF y lograr que los entrevistados por si solos construyeran una historia lógica alrededor de los géneros musicales a los que pertenecen.

En el reportaje, con el previo conocimiento de cada uno de los temas, se pueden formular preguntas inducidas, que lleven a respuestas que se quieren escuchar. A nivel periodístico, se analizó qué información se quería obtener de cada personaje, se formularon cuestionarios básicos según el género, el propósito era lograr a través de la entrevista que el personaje se desnude.

DVD interactivo

Luego de la introducción o cabezote de la palenquera caminando por las calles de Cartagena, se abre un menú que consta de una palangana animada (donde

¹³² VILALTA, Jaume. El Espíritu del Reportaje. Universitat de Barcelona. 2006.

porcelana con frutas y cocadas) que tiene 5 carátulas de discos, al seleccionarlos con el cursor se cargarán los contenidos de los videos de cada uno de los géneros. Adicionalmente, estarán los video-clips, en la parte inferior de la pantalla, enmarcados en una composición que incluye elementos típicos de la región e instrumentos musicales (igualmente animados).

Para hacer este tipo de trabajo nos basamos en el documental audiovisual digital, con soporte en CD-ROM o DVD. Actualmente la tecnología nos brinda soportes digitales que reemplazan o se complementan con los analógicos, para Enrique Martínez, del portal "*El documental contemporáneo*", los avances digitales "harán cambiar muchos de los planteamientos e ideas del documental tradicional, convirtiéndolo en un futuro cercano en una nueva fuente de comunicación y de información"¹³³.

El CD-ROM permite que "el usuario entre en el documental con técnicas multimedia, abriendo o cerrando sus propios pasos, caminando a su ritmo por las diversas posibilidades que le aporta la tecnología digital". En *Caribe Mediático y Musical* el observador tendrá la posibilidad de degustar el video de corrido o elegir las cápsulas de su interés asignándole un orden personal, el recorrido será de acuerdo a los gustos musicales del observador. Cada uno de estos tracks se realizó con base en una investigación previa a partir de la cual se construyeron los guiones correspondientes. "La narrativa analógica, lineal, debe ser sustituida por una forma expresiva y perceptiva digital y por lo tanto interactiva". El menú será animado con Flash, los videos se comprimen y se configuran de forma que con clic se reproduzcan. El tiempo de navegación lo determina cada usuario.

Tiempos

Ninguna de las cápsulas que corresponden al cuerpo del trabajo sobrepasan los 18 minutos y los videoclips son máximo de 2 minutos, la duración de los

¹³³ <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/documentactual.htm> Enrique Martínez- Salanova Sánchez

clips fue determinada por la calidad de los hallazgos y las temáticas que propusieron los personajes.

- *La receta de Vives: 4'.57"*
- *A sollarse el porro: 13'.47"*
- *Vallenato: Música "zudda" en Bogotá : 11'.17"*
- *Cantaoras: 17'.30"*
- *Cuando la champeta se vistió de frac: 12''.08"*

9. Conclusiones

- Los medios de comunicación y la industria manejan y definen nuestras agendas culturales, lo que vemos, lo que consumimos. Géneros como el vallenato tienen mayor aceptación porque han contado con el apoyo mediático; sin embargo, son más volubles a ser degenerados. Miguel Emiro Naranjo, exponente del porro, afirma que la falta de industria en esta música produce el desconocimiento; sin embargo, ha generado que el porro se preserve, que conserve su propósito que nació en lo regional y que aún sigue animando la sangre del hombre mantedador, ese hombre costeño sinuano.

Carlos Vives afirma que los juglares “no dejan de tener importancia por el hecho de que no escriban en la revista sobre ellos o no estén a la última moda, porque a pesar de que los medios a veces promocionen muchos de sus productos y entre ellos mucha música, no creo que hayan podido superar canciones como las que escribió Pablo Flórez”

- A pesar de que las posiciones encontradas en cuanto a la pertinencia de las fusiones y si estas son actualmente necesarias para la preservación de los géneros, es necesario darle cabida a las manifestaciones del presente, así mismo propiciar un respeto por el patrimonio intangible “carácter de testimonio único e irremplazable de la historia o la tradición cultural de un país o región”¹.

No hay que satanizar las fusiones, Carlos Vives afirma que “nosotros somos por naturaleza una fusión como país, como tierra”

- Etelvina Maldonado no tiene casa, Graciela Salgado vive de las cocadas que vende sus hijas, Pablo Flórez atraviesa por una difícil situación económica,

¹ Cultura y ciudad “un viaje a la memoria”, Varios autores, compiladora Maria Cristina Gálvez, Ediciones Uninariño, Pasto, 2003. Pág. 181.

Petrona Martínez afirma que alguna vez pidió el apoyo al estado para asistir a los Grammy y que tuvo que faltar por no tener recursos. Esto se debe a la ausencia de políticas que respalden el trabajo de nuestros gestores culturales. Carlos Vives afirma que la gente que nos gobierna debe garantizarnos tanto la luz como la educación, promover nuestras creencias, sin ningún tipo de distinción; debe garantizar que el músico no se muera de hambre ya son ellos quienes construyen identidad.

Definimos el orden cultural como el ámbito de las significaciones, de la sensibilidad, la emoción y hasta la moral. La cultura da estructura al mundo que rodea al hombre.

- Según Giovanni Sartori, La televisión no es sólo un instrumento de comunicación, es, a la vez, un instrumento que genera un nuevo tipo de ser humano. Para el autor, la televisión da explicaciones insuficientes y distorsionadas, se centra en el entretenimiento, dejando a un lado su vocación formativa. Los medios de comunicación deben tener un compromiso con la comunidad, motivar la capacidad de entender, de asimilar nuestro entorno social. Quienes manejan la televisión tienen la capacidad de inducir comportamientos, el propósito es que estos no sean fieles a las conveniencias del mercado, sino a las mismas necesidades informativas de la sociedad, Sartori afirma que “La televisión no refleja los cambios de la sociedad y su cultura, sino que refleja los cambios que ella misma promueve e inspira a largo plazo”².

² <http://www.galeon.com/razonespanola/re93-sar.htm>

BIBLIOGRAFÍA

- ABADIA Morales, Guillermo. Compendio de Folclor colombiano. Colcultura.
- ABELLO, Vives Alberto y GIAMO Silvana, Poblamiento y ciudades del Caribe colombiano.
- ABRIL, Carmen. Soto, Mauricio. Entre la champeta y la pared, El futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena. Observatorio del Caribe colombiano. Noviembre de 2004.
- ARTEAGA, José. Música del Caribe. Editorial Voluntad S.A. Bogotá. 1994.
- ASCHNER Restrepo, Camila. La Música en las Fiestas y Celebraciones del Caribe Colombiano, siglos XVII y XVIII. Memoria y Sociedad Vol.9 No18. Enero-Junio de 2005.
- BUSTAMANTE Zamudio, Guillermo. Las divinidades africanas en la música del Caribe, ponencia presentada en el VI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Estudios Afroasiáticos. Universitas Humanística No 38, julio-diciembre de 2003.
- CASTILLO Mier, Ariel (compilador). Respirando el Caribe: Memorias de la Cátedra de Caribe Colombiano, Volumen 1.

Capítulo I.

SEÑAS DE IDENTIDAD DEL CARIBE COLOMBIANO EN SU HISTORIA

Base geohistórica del Caribe Colombiano

Francisco Abella Ezquivel.

- CÁRDENAS Támara, Felipe. LOS KOGUI: PUEBLO DE ADIVINOS en: MEMORIA Y SOCIEDAD, Revista del Departamento de Historia y geografía. Vol. 2. Nº 3 (febrero 1997) p 75-93
- Cien años del Vallenato. 91.9 la revista que suena No. 16 (May.-Jun. 1997)
- CORREA Díaz-granados, Ismael. Las seis caras del Folclor costeño. Dominical El Heraldo. 3 de octubre de 1999. Pág. 2.
- CORREA Díaz-granados, Ismael. Las seis caras del Folclor costeño. Dominical El Heraldo. 10 de octubre de 1999. Pág. 2.
- CORREA Díaz-granados, Ismael. Las seis caras del Folclor costeño. Dominical El Heraldo. 17 de octubre de 1999. Pág. 2.

- Cultura y ciudad "un viaje a la memoria", Varios autores, compiladora Maria Cristina Gálvez, Ediciones Uninariño, Pasto, 2003.
- DE VILANESA, José. Indios Arhuacos de la Sierra Nevada de Santa Marta. Editorial Iqueima. Bogotá. 1952.
- GARCÍA Usta Jorge. Cultura y competitividad: ¿Cómo reforzar la identidad caribe de Cartagena?, Serie de estudios sobre la competitividad de Cartagena. Observatorio del Caribe Colombiano. <http://www.ocaribe.org/downloads/publicaciones/competitividad/competitividad2.doc>
- GARCÍA Márquez, Gabriel. Textos costeños volumen 1, compilación de obra periodística. Editorial La Oveja Negra. Bogotá. 1981
- GUERRA Bonilla, Giomar. Apreciaciones sobre la música vallenata. Dominical El Heraldó. 31 de mayo de 1992. Pág. 6 y 7.
- HERNANDEZ SALGAR, Oscar. El sonido de lo otro: nuevas configuraciones de lo étnico en la industria musical. Cuadernos de música Artes visuales y artes escénicas Pontificia Universidad Javeriana. Octubre de 2004 a marzo de 2005.
- Identidades a flor de piel, Elisabeth Cunin, Instituto colombiano de antropología e historia Universidad de los Andes, Observatorio del Caribe colombiano, ARFO Editores e impresores Ltda. Bogotá, Colombia, Marzo, 2003.
Capítulo 5 La champeta: de la etiqueta racial a la proyección en el Caribe.
- LLINÁS Ardila, Julio Mario. El porro ¿género en vía de extinción? Dominical El Heraldó. 12 de septiembre de 1999. Pág. 10 y 11.
- MARIN, Fernando. De España vino un barco cargado de cumbia, mapalé, bullerengue, merecumbé, vallenato... Publicidad y Mercadeo No 200. Septiembre de 1997 Pág. 164.
- MARTINEZ Villanueva, Julio Oñate. El acordeón en el caribe.
- MC CAUSLAND, Ernesto. En el vallenato morir se es vivir más. Revista Cambio N201. Abril 21 de 1997.
- MÚNERA, Alfonso. El Fracaso de la Nación. Ancora Editores. Banco de la República. 1998.
- NARANJO Montes, Miguel Emiro. Semiótica del porro. Dominical El Heraldó. 3 de octubre de 1999. Pág. 8 y 9.

- NICHOLS, Theodore. Tres puertos de Colombia, estudio sobre el desarrollo de Santa Marta, Cartagena y Barranquilla. Talleres Gráficos Banco Popular. Bogotá. 1973.
- NIEVES Oviedo, Jorge. Observatorio del Caribe Colombiano Universidad de Cartagena, *Vislumbres del Caribe: Iconografías y textualidades híbridas de Cartagena de Indias*. Cartagena 1999.
- OCAMPO López, Javier. *Música y folclor de Colombia*. Plaza y Janes editores colombia Ltda. Bogotá 1988.
- OCHOA, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Enciclopedia latinoamericana de socio-cultura y comunicación. Bogotá. 2003.
- ORIVIO, Helio. *Música por el Caribe*. Editorial Oriente. Santiago de Cuba, 1994.
- OROZCO, Álvaro. *El Caribe visto por Germán Arciniegas*. Dominical El Heraldo, tomado de: revista Cultura Caribe. 12 de diciembre de 1999. Pág. 10.
- REY Sinning, Edgar. *Santa Marta: dos décadas de música II*. Dominical El Heraldo. 1 de agosto de 1999. Pág. 2
- REY Sinning, Edgar. *Santa Marta: dos décadas de música (final)*. Dominical El Heraldo. 8 de agosto de 1999. Pág. 2
- SÁNCHEZ Mejía Hugues R, Martínez Durán Leovedis. *Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el caribe colombiano*. Ediciones UNICESAR. Universidad Popular del Cesar. Valledupar, Colombia 2004.
- SCHLEGELBERGER Bruno. *Los Arhuacos en Defensa de su identidad y autonomía, resistencia y sincretismo*. Centro Editorial Javeriano. Bogotá. 1995.
- SUÁREZ Rueda, Mariana. Juan David Laverde Palma. Entrevista a Carlos Vives "La corrupción es lo peor del Magdalena". El Espectador. Bogotá. semana del 8 al 14 de abril de 2007.
- URBAN, Hernán. *Lírica Vallenata de Gustavo Gutiérrez a las fusiones modernas*, Convenio Andrés Bello. Editorial Nomos. Bogotá. 2003.

Lágrimas que tallan como espermas, por Rafael Escalona

- VALENCIA, Victoriano. *El porro palitiao: análisis del repertorio tradicional*. Tesis, director Carlos Miñana Blasco. Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, 1995.

- VALENCIA Salgado, Guillermo. Festividades, instrumentos y ritmo, en: Nueva Revista Colombiana De Folclor Vol. 3, no. 11 (1991). Pág. 131-169
- VALENCIA Hernández, Guillermo. Apuntes sobre el Bullerengue en la región del Dique en: AMÉRICA NEGRA, a la zaga de la América oculta. N° 9 (junio de 1991). P 233-238.
- VALENCIA, Daniel Guillermo. Institucionalidad e industrias de la comunicación en la modernidad. Revista Signo y Pensamiento # 41.
- VILLALBA Bustillo, Carlos. "Tres épocas de Cartagena", en G ARCINIEGAS, C VILLALBA, *Cartagena de Indias*, Ediciones de Cultura Hispánica, Colección Ciudades Iberoamericanas, Agencia española de cooperación internacional. 1992.
- ZALLO, Ramón. Economía de la Cultura, La industrialización de la cultura: una aproximación general.
- ZAPATA Mesa, Alexis. Tradición Oral: Gritos y cantos en el Sinú y la Sabana en: NUEVA REVISTA COLOMBIANA DEL FOLCLOR Vol 3. N° 11 (1991). Pág. 173-177.
- Entrevista a Juan Luís Guerra por Norma Niurka. Revista People en Español Mayo de 2007.
- Entrevista a Carlos Vives "Tengo derecho a soñar". Revista Semana. Marzo 31 de 2007.
- Entrevistas realizadas por Natalia Aldana y Amalia Polanco durante la realización del producto audiovisual Caribe mediático y musical.
- www.festivalvallenato.com/html/boletines/2008/boletines_46.html - 25k -
- BENITEZ, Edgar. <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Benitez.pdf>

ANEXOS

MARCO CONCEPTUAL

Patrimonio intangible: María Cristina Gálvez los denomina como el "carácter de testimonio único e irremplazable de la historia o la tradición cultural de un país o región"¹.

También nos habla del espacio cultural como un concepto que se refiere a "un lugar o a un conjunto de lugares donde se produce de manera regular la manifestación de una expresión cultural tradicional y popular"².

Para conocer la música caribeña tenemos saber cuales son los instrumentos utilizados, por lo menos aquellos no muy conocidos:

El cacho: no es más que un cuerno desprendido de madre. La punta del cacho se corta a bisel y por el hueco se sopla el aire. Produce un sonido grave y profundo. Se usa para anunciar la matanza de los cerdos y reses³.

Pito traversa o millo: Este instrumento tiene una lengüeta móvil unida al cuerpo del pito. Se coloca entre los labios transversalmente, con la lengua hacia dentro, y así se sopla⁴.

¹ Cultura y ciudad "un viaje a la memoria", Varios autores, compiladora María Cristina Gálvez, Ediciones Uninariño, Pasto, 2003. Pág. 181.

² Cultura y ciudad "un viaje a la memoria", Varios autores, compiladora María Cristina Gálvez, Ediciones Uninariño, Pasto, 2003. Pág. 179.

³ VALENCIA Salgado, Guillermo. Festividades, instrumentos y ritmo, en: Nueva Revista Colombiana De Folclor Vol. 3, no. 11 (1991). Pág. 144

⁴ VALENCIA Salgado, Guillermo. Festividades, instrumentos y ritmo, en: Nueva Revista Colombiana De Folclor Vol. 3, no. 11 (1991). Pág. 144

Gaita: se les da el nombre de gaita a los pitos cabeza de cera, o pitos largos. El aire entra por la boca superior de la caña fina, atravesando una pluma de pavo o pato. Las sinuanas son de caña fina y solamente se usa la hembra, las del Bolívar son de cardón y se usa hembra y macho⁵.

Simón Martínez habla de “esa vieja gaita que sólo cuenta historias sagradas, que antepasado recuerdo esconden”⁶.

Maracas: Muy utilizadas en la cumbia y a veces en el vallenato. Su sonido se produce al sacudir un recipiente que tienen en su interior pepitas o piedrecitas. Este instrumento se confecciona con el fruto de totumo cimarrón⁷.

Guaches: este instrumento se confecciona con un canuto de guadua de 20 a 25 centímetros de largo. Cortado el canuto, se le practican huecos en sus paredes por donde se introducen pepitas, luego se tapan los huecos. Al ser sacudido, el canuto emitirá un sonido especial⁸.

Guacharaca: Esencial en una parranda vallenata. Toma el nombre de un pájaro al que se imita su canto, se fabrica de caña de playón o madera gruesa ahuecada⁹.

En este instrumento el sonido se produce raspando con un trinche de alambre, una superficie ranurada. Se confecciona con un trozo de lata macho al que se le hacen rajaduras. La parte opuesta esta ahuecada para la resonancia¹⁰.

⁵ VALENCIA Salgado, Guillermo. Festividades, instrumentos y ritmo, en: Nueva Revista Colombiana De Folclor Vol. 3, no. 11 (1991). Pág. 145

⁶ MARTÍNEZ Urbanez, Simón La hamaca Grande: Metáfora cultural de la provincia. Dominical El Heraldo. 4 de julio de 1999. Pág. 3.

⁷ VALENCIA Salgado, Guillermo. Festividades, instrumentos y ritmo, en: Nueva Revista Colombiana De Folclor Vol. 3, no. 11 (1991). Pág. 146

⁸ VALENCIA Salgado, Guillermo. Festividades, instrumentos y ritmo, en: Nueva Revista Colombiana De Folclor Vol. 3, no. 11 (1991). Pág. 146

⁹ Casa de Cultura de Luruaco

¹⁰ VALENCIA Salgado, Guillermo. Festividades, instrumentos y ritmo, en: Nueva Revista Colombiana De Folclor Vol. 3, no. 11 (1991). Pág. 146

El tambor alegre: Este instrumento pertenece a la familia de los membráfonos, se fabrica de madera rústica, se le extrae el corazón y se deja ahuecado el tronco y uno de los lados se tapa con piel de chivo, carnero o venado que se fija a la madera con cabuya y cuñas de madera¹¹.

El tambor es uno de los instrumentos musicales insignia de la cultura del Gran Caribe.

Las claves o tablas: Son trozos de madera seca y dura golpeados mutuamente. Las tablas miden de 25 a 30 centímetros de longitud con un diámetro de dos a tres cm. El trozo mayor se llama macho y el más corto hembra¹².

El acordeón

"Pechichón de los borrachos en los burdeles y los arrabales, prohibido en los clubes sociales por la aristocracia criolla, cálido compañeros de los campesinos, contrabandistas y vaqueros, alma de parrandas y de fiestas, hábil animador de corazones, el acordeón diatónico ha sido para los habitantes del Caribe uno de los mejor inventos del mundo"¹³.

El acordeón al parecer viene de Sri Lanka en Asia, ya que allá se registraron las primeras canciones con el instrumento; sin embargo, tiene la cualidad de que se adapta fácilmente a las músicas regionales. Hasta 1910 y 1915 el acordeón empieza a ser utilizado en todo el caribe colombiano¹⁴. "El primer acordeón tenía cinco botones agudos y dos bajos, aunque luego aparecieron otros más sofisticados¹⁵, en un principio se usaba para tocar las canciones románticas europeas, pero sus tonadas pernearon en la música popular.

¹¹ Casa de Cultura de Luruaco

¹² Casa de Cultura de Luruaco

¹³ MARTÍNEZ Villanueva, Julio Oñate. El acordeón en el caribe. Pág. 181- 187

¹⁴ SÁNCHEZ Mejía Hugues R, Martínez Durán Leovedis. Historia, identidades, cultura popular y música tradicional en el caribe colombiano. Ediciones UNICESAR. Valledupar, Colombia 2004. Pág. 69

¹⁵ ARTEAGA, José. Música del Caribe. Editorial Voluntad S.A. Bogotá. 1994. Pág. 49

Acordeones pintados de la bandera tricolor colombiana. Sin lugar a dudas es Colombia el país americano donde el acordeón ha tenido más arraigo hasta el punto de que aquí se fabrican, con las mismas especificaciones de la casa productora en Alemania, aunque de manera artesanal.

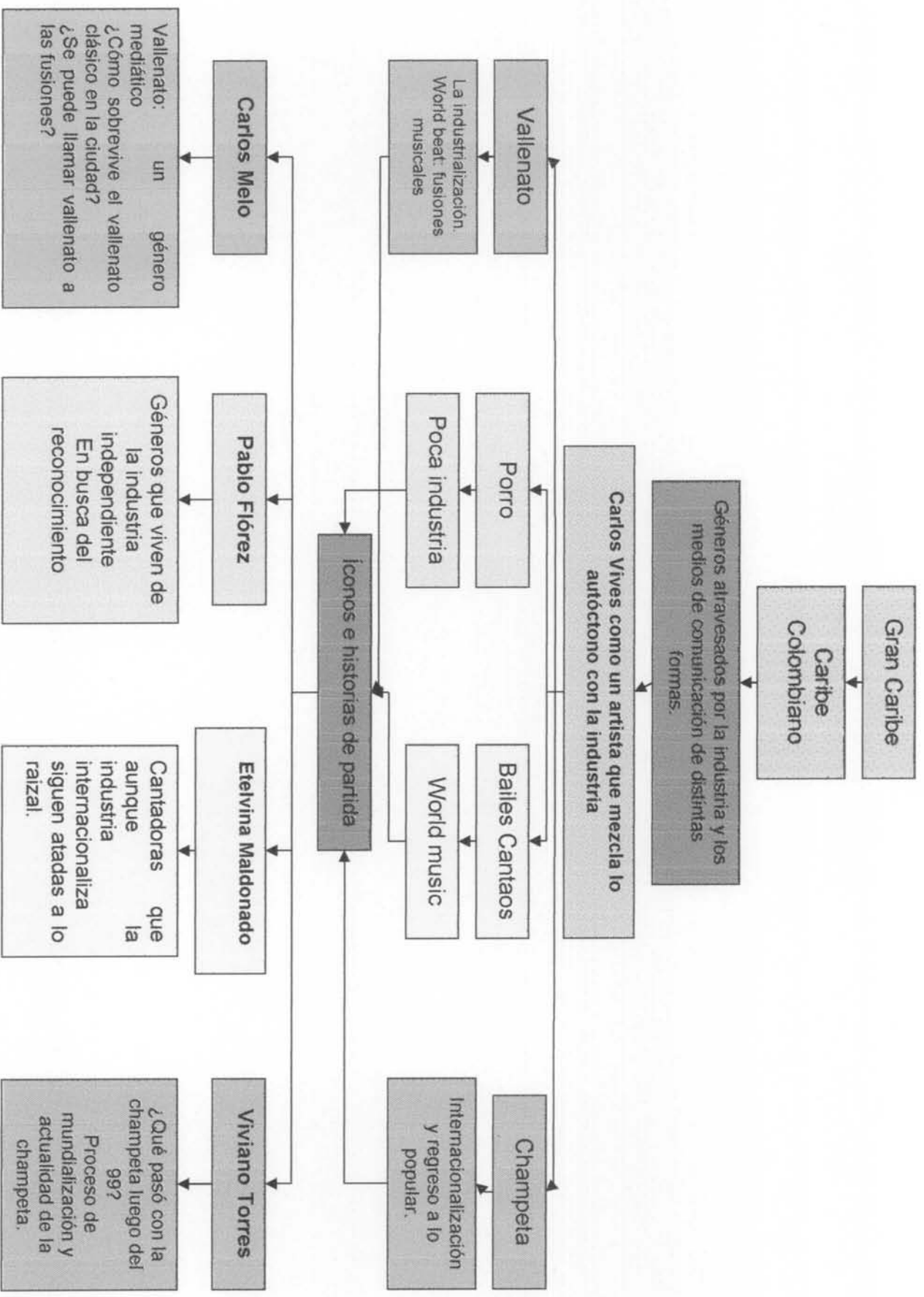
Gracias a su existencia, ha sido posible la conservación y el desarrollo de una tradición folclórica, tanto en nuestro país, como en varias naciones vecinas en las cuales los intérpretes han podido mostrar sus habilidades ejecutándolo en otros géneros musicales¹⁶. El acordeón es utilizado por el porro, fandango, cumbia, paseaito, pasebol, chandé.

¹⁶ MARTINEZ Villanueva, Julio Oñate. El acordeón en el caribe. Pág. 181- 187

Código del entrevistado	Entrevistado	Contacto o referencia	Teléfono referencia	Teléfono entrevistado	Locación	Género
1	Carlos Melo S.	U. Nacional	3165000	3103190857	Bogotá	vallenato
2	Rafael Escalona	Vanesa Fayad	3008036246	No especificado	Bogotá	vallenato
3	Arminio Mestra	La vallenata	(571) 348 76 00	3163935226	Bogotá	vallenato
4	Jorge Celedón	Paul bolaño	3157494904	No especificado	Bogotá	vallenato
5	Felipe Peláez	Tuto Majana	No especificado	3126910303	Bogotá	vallenato
6	Adolfo Pacheco Anillo	Galería café libro	(091) 2851794	No especificado	Bogotá	vallenato
7	Gustavo Gutiérrez Cabello	Galería café libro	(091)2851794	3013624556	Bogotá	vallenato
8	Alfredo Gutiérrez	Carlos Melo	3103190857	3157230811	Barranquilla	vallenato
9	José Tapia	No especificado	No especificado	(095)7765447	Planeta Rica	vallenato
10	Acordeón: Romero	Lácides Juancho Nieves	3003538868	3005605104	Bogotá	vallenato
11	Beto Jamaica	Carlos Melo	3103190857	3102513917	Bogotá	vallenato
12	Pablo Flórez	Manuel Escobar	3008097504	No especificado	Ciénaga de Oro	Porro
13	Juancho Torres	Luis F Martínez	No especificado	3002895697	Bogotá	Porro
14	Edgardo Esquivia	No especificado	No especificado	3106550270	Barranquilla	Porro
15	Miguel Emiro Naranjo	Edgardo Esquivia	3106550270	3157399505	Planeta Rica	Porro
16	Edward Cortés Uparela	Red Sabanera	No especificado	3008145199	Barranquilla	Porro
17	Juancho Nieves	Manuel Escobar	3008097504	3003538868	Sahagún	Porro
18	Banda de colomboi	Edward Cortés Uparela	3008145199	No especificado	Barranquilla	Porro
19	Francisco Zumaqué	Toño Zumosa	No especificado	3112371196	Bogotá	Cumbia

20	Guillermo Carbo	O. Caribe	6601364	3732294	Barranquilla	Cumbia
21	Andrés Cabas	Amalia Polanco	3012873283	No especificado	Bogotá	Cumbia
22	Moraima Simarra	Edwin Valdes	3114314173	No especificado	Palenque	Bullerengue
23	Etelvina Maldonado	Rafael Ramos	3123849784	3135415289	Cartagena	Bullerengue
24	Abel Guerra- ksabe de Oro	Edgardo Esquivia	3106550270	3116961145	Ciénaga de Oro	Bullerengue
25	Emelina Reyes Salgado	Tomás Salgado	3003366896	No especificado	Palenque	Bullerengue
26	Martina Camargo	Juancho Nieves	3005605104	3107306608	Bogotá	Bullerengue
27	Diana Hernández	Rafael Ramos	3123849784	3002138265	Bogotá	Bullerengue
28	Wilgemiro- grupo María La baja	Wilman León	3145516380	No especificado	María La baja	Bullerengue
29	Richard Blair	Camila Serquera	3002132488	No especificado	Bogotá	Bullerengue
30	Totó la Momposina	Germán Vargas	3132518033	No especificado	Bogotá	Bullerengue
31	Picó El rey de Rocha	Humberto Castillo	3126866745	No especificado	Cartagena	Champeta
32	Viviano Torres	Humberto Castillo	3126866745	No especificado	Cartagena	Champeta
33	Luis Towel	Humberto Castillo	3126866745	No especificado	Bogotá	Champeta
34	Araceli Morales	Amalia Polanco	3012873283	3157337936	Cartagena	Champeta
35	Manuel Reyes	Carlos Serrano	3135322358	3103676094	Cartagena	Champeta
36	Helio boom	Bilival Beltrán	3014756015	No especificado	Cartagena	Champeta
37	Jhon Jairo Sayayin	Bilival Beltrán	3014756015	3145464656	Cartagena	Champeta
38	Carlos Vives	Claudia Vásquez	3102225051	No especificado	Bogotá	Tropical
39	Joe Arroyo	Eykol Arroyo	3008021612	No especificado	Barranquilla	Tropical

40	Jorge Nieves Oviedo	O. Caribe	6601364	3168903372	Cartagena	Ninguno
41	Decimero- Gabriel Segura	Israel Mogollón	3008384793	No especificado	Soledad	Decima



Muestra de guión

CANTAORAS

Time code	Reel	Descripción
00:10:43:18- 00:11:04:03	3	Introducción de tambores y palmas (sonido muy chévere para comenzar el video)
00:11:37:00- 00:11:55:00	18	(dejar sonido de tambores) Emelina toma una cerveza, se rie y dice: "hay que echa un poquito ahí pa probar, porque usted sabe que esta es la verdadera sangre de cristo"
00:43:35:00- 00:43:52:20	50	Petrona canta

00:18:51:00- 00:19:10:00	19	El Plano más general de todos del atardecer, ligero zoom (muy bueno)
	15	imagen de Cartagena
00:00:00:00- 00:00:18:00	18	Trocha a San Basilio de Palenque en el carro
00:01:15:00- 00:01:27:00	18	Plano general de la iglesia de Palenque desde costado lateral (mejor que el frontal)
00:02:51:00- 00:03:10:00	18	Plano medio de mamá cargando a niño
00:01:55:00- 00:02:05:00	18	Plano de estatua de negro con cadena lateral
00:03:18:00- 00:03:44:00	18	Plano general de las calles del pueblo, caminando, luego zoom ligero
00:02:06:00- 00:02:10:00	18	Primer plano de la cabeza (como gritando) de la estatua
00:01:28:30- 00:01:44:00	18	Plano general de señoras y niños en una casa
00:02:18:00- 00:02:25:00	18	Primer plano de la mano de la estatua paneo rápido hasta la cabeza (quitar paneo)

Título: Canatorias

00:07:18:00- 00:07:31:00	18	Usted no ha visto el Contarto? Nosotras salimos en Contarto
00:54:17.20- 00:54:26.16	6	Buyedengue, bulledengue...
00:16:49.00 00:17.05.00	6	Hombres cantadores
00:11:26:00- 00:11:33:00	18	Emelina firmando el CD
00:11:47:14- 00:12:04:10	3	(Upa, bullerengue, bullerengue, bullerengue, Upa, ahí no más, Upa, eso es...) (Lo cortaron

		muy fuerte)
00:52:21:00- 00:52:36:00	18	El pilón- sonido de palmas
00:07:53:29- 00:08:08:40	3	Sombrero Blanco- hay unos pies divinos
		Video Maria Mulata
00:13:21:00- 00:13:55:00	18	Moraima habla en palenquero
00:54:17.20- 00:54:26.16	6	Buyedengue, bulledengue...

00:07:42:00- 00:07:57:00	18	FT Emelina Salgado: Entonces nosotras salimos en Contacto cantando: Así, así, así, ahora, ahora, ahora, los hombres se están muriendo por la cosita e la señora.		
00:01:40:00- 00:02:10:00	19	FT Etelvina Maldonado: <i>Mi nombre es Etelvina Maldonado de la Hoz Cardales, soy del pueblo de Santa Ana Bolívar, nací allá y me crié en Cartagena</i> <table border="1" data-bbox="711 886 1331 957"> <tr> <td>00:20:47:20- 00:21:39:00</td> <td>Petrona en presentación</td> </tr> </table> <i>y mi música ha sido siempre el bullerengue, mi herencia es el bullerengue desde mi bisabuelo.</i>	00:20:47:20- 00:21:39:00	Petrona en presentación
00:20:47:20- 00:21:39:00	Petrona en presentación			
01:16:20:00- 01:17:48:10	21	(sirve esta parte, pero dejar el audio desde que Emelina empieza y hacer que case con la parte en que Martina se presenta) Martina interpreta una canción donde dice su nombre 00:16:44:10 (ten, ten, ten) primeros planos a las manos		
00:09:42:00- 00:10:08:00	18	FT Emelina Salgado: Nosotros nos llamamos las alegras ambulancias de San Basilio de palenque porque donde llegamos no ponemos tristeza, nosotros nos llamamos ambulancias porque no somos de cargar muerto, sino que a la parte a la que llegamos se forma la alegría, eso es pura alegría, pura risa, puro baile, pura fiesta, ahí nada de tristezas. <table border="1" data-bbox="711 1579 1331 1650"> <tr> <td>00:07:11:00- 00:07:18:00</td> <td>Primer plano de Emelina riéndose 18</td> </tr> </table>	00:07:11:00- 00:07:18:00	Primer plano de Emelina riéndose 18
00:07:11:00- 00:07:18:00	Primer plano de Emelina riéndose 18			
		Imágenes de las alegres ambulancias		
00:50:56.24 00:51:36.21	6	FT toto la momposina: Yo vengo de una zona, de las riveras del rio magdalena, que es talaigua, allí no se baila bullerengue, ahí se hacen bailes cantaos, se llama chande.		
00:37:14.25 00:37:33.20	6	Plano general de la canción africana ñam ñam ñeke. Con bailarines		

01:13:12:00- 01:13:40:00	21	FT Martina Camargo: <i>Mi papa se inspiraba en la mujer, en el medio ambiente, en las costumbres, en las vivencias de lo cotidiano, de lo que se vive en un pueblo</i>
		Primer plano tambora
01:18:22:00- 01:18:30:30	21	FT Martina Camargo: Mi sueño es hacer conocer la tambora por todo el mundo por cualquier rincón (sonido de por que me pegas)
	DVD	Presentación de Etelvina por que me pegas

00:13:54:00- 00:14:33:00	18	Moraima habla en Palenquero sobre bullerengue (Subtitulos Luis Tawel)		
00:51:47:00- 00:52:10:00		Entra Jenny moviendo caderas y juega con el tambolero en picado		
00:52:21:00- 00:52:36:00		El pilón- sonido de palmas		
00:31:18:00- 00:31:41:00	18	FT Wilgemiro Pantoja: El bullerengue es un baile de negro y es la única danza con las que nosotros acá en María La baja nos identificamos		
		<table border="1"> <tr> <td>00:49:26:00- 00:49:42:00</td> <td>El Pilon- Chalupa primerísimo primer plano de manos tocando tambor, se vulva el tambor referencia a grupo. (ojo con este audio) 18</td> </tr> </table>	00:49:26:00- 00:49:42:00	El Pilon- Chalupa primerísimo primer plano de manos tocando tambor, se vulva el tambor referencia a grupo. (ojo con este audio) 18
00:49:26:00- 00:49:42:00	El Pilon- Chalupa primerísimo primer plano de manos tocando tambor, se vulva el tambor referencia a grupo. (ojo con este audio) 18			

00:15:34:00- 00:15:38:14	3	FT Abel Guerra: <i>el antepasado del bullerengue se llama lumbalú</i>				
		GLOSARIO ¿Qué es Lumbalú?				
00:18:45:00- 00:19:27:00	18	FT Moraima Simarra: <i>Lo que pasa es que también hay que mirar que está lo del bullerengue y está lo del Lumbalú, el lumbalú es primero que el bullerengue, el lumbalú lo hacen también señoras, no me atrevo yo a estar así divulgándolo porque es una falta de respeto, dicen las señoras, entonces primero está el lumbalú y es de donde se desprende el bullerengue y el lumbalú siempre está ahí, y mientras el lumbalú esté ahí, el bullerengue v a estar ahí, porque el lumbalú nunca se pierde, nunca</i> (como a mitad del testimonio van estas imágenes con sus respectivos audios)				
		<table border="1"> <tr> <td>00:44:05:00- 00:44:18:15</td> <td>Mujeres cantando "no me llores más" (para ubicar varios planos)18</td> </tr> <tr> <td>00:00:00:00-</td> <td>Puerta del cementerio se abre y</td> </tr> </table>	00:44:05:00- 00:44:18:15	Mujeres cantando "no me llores más" (para ubicar varios planos)18	00:00:00:00-	Puerta del cementerio se abre y
00:44:05:00- 00:44:18:15	Mujeres cantando "no me llores más" (para ubicar varios planos)18					
00:00:00:00-	Puerta del cementerio se abre y					

		00:00:14:15	entra la cámara, imágenes de tumbas 17	de
		00:03:23:00-00:03:40:00	Plano muy general de tumbas (bueno)17	

Negro

01:14:32:00-01:15:32:00	21	Martina interpreta canción de recuerdos
00:06:00:00-00:06:16:00	18	FT Emelina Salgado: <i>Mi mamá ya fue a Estados Unidos en la capital de Washinton y hace dos años que nos tocó a nosotras ir a Francia.</i>
		Alegres ambulancias, pero está saturado el audio
01:06:24:00-01:07:00:00	21	FT Martina Camargo: Pues, en la experiencia que tuve en ciudad de Méjico fue muy bonita, porque fue bien recibida, nos encontramos con otros grupos de África y fue impactante porque algo lo llama a uno como la parte africana, cantamos junto con ellos, sin conocer tal vez el nombre de tambora, lo que le llamamos nosotros tambora, pero eso como que la sangre lo llamaba a uno (cortar)
00:11:58:00-00:12:06:00	18	Primer Plano de las cocadas a plano medio de Emelina
00:02:06:00-00:02:10:00	18	Primer plano de la cabeza (como gritando) de la estatua
00:04:03:00-00:04:47:30	19	FT Etelvina Maldonado: Fuera de aquí de Colombia la primera vez que salí fui a España con el grupo Candilé de Miguel Salgado, fui dos veces a España, la segunda vez que fui ya fui con Alé Kumá con las cantadoras
		Leonardo
00:04:03:00-00:04:47:30		Ahora la última vez que salí fuera aquí de Colombia fui a Hungría en representación de Colombia, hace cinco años que estuve en Hungría.
00:37:04:00-00:37:42:00		Estuve nominada en un grammy, bueno cuando esa nominación en grammy en realidad nosotros estábamos en Bélgica acabábamos de bajar de san marino, cuando llegamos a Bélgica Rafael Ramos me llama y me dice que el disco lo habían nominado a un grammy con una alegría un entusiasmo que yo no sabia ni por qué... como dice el dicho quien no sabe es como quien no ve, yo no sabia que significaba Grammy
01:11:17:00-01:11:52:00	21	FT Martina Camargo: me hablaban de una cuestión que yo no entendía de un trabajo, un proyecto que contrabajo, que piano, pero

		ustedes saben que nosotras las cantadoras no nacimos con esos instrumentos europeos, sino con nuestros tambores, una tradición oral que se transmite oralmente, yo dije bueno yo no se de que me hablan, qué es lo que me dicen, pero probemos a ver qué es.
		Leonardo
DVD		Presentación de Etelvina dos

00:00:08:22- 00:03:21:25	3	<p>Imagen de grupo de bullerengue (espectacular) 00:00:57:15 (aparezco yo, pero dejar sonido) 00:02:05:04- 00:02:20:19 Imagen chévere de hombre interpretando tambor 00:02:20:19- 00:03:21:25 Planos de cantadoras (buenísimo) (recomendado: 00:02:44:03- 00:02:53:10 "eso es, óyelo, juepaje").</p>		
00:36:04:00- 00:36:43:00	18	<p>Imágenes María Mulata FT Wilgemiro Pantoja: <i>Aquí el encuentro de bullerengue lo hacían de esta manera, de pronto iban donde la señora Eulalia González Bello, la señora Petrona iba allá, Venidla Calvo iba allá, y se reunían esas tres cantadoras de bullerengue (sigue María Mulata) y hacían como que una integración, ellos anteriormente le llamaban dizque una rueda de bullerengue, pero puras mujeres, los únicos hombres que acompañaban a esas mujeres era la percusión (poner primer plano de tambor), pero todas eran puras mujeres, y ahí la hija le aprendía a la madre y la madre le enseñaba a la hija..</i></p> <table border="1"> <tr> <td>00:53:57:00- 00:54:54:00</td> <td>Dame de comer- se ve la ronda perfecta, referencia cantador (cámara entre las hojas)18</td> </tr> </table>	00:53:57:00- 00:54:54:00	Dame de comer- se ve la ronda perfecta, referencia cantador (cámara entre las hojas)18
00:53:57:00- 00:54:54:00	Dame de comer- se ve la ronda perfecta, referencia cantador (cámara entre las hojas)18			
		Mas imágenes del grupo		
00:20:18:00- 00:20:29:00	18	Testimonio María Mulata		
		Poner otra vez a Petrona en concierto		
01:01:23:00- 01:01:40:00	21	FT Martina Camargo: Bueno yo tengo una tradición, tengo dinastía en mi familia porque mi papá era un gran cantador, bailaror y compositor de los aires de tambora, yo no me destaco en el bullerengue, si no en el canto de tambora.		
		Grupo de Cienaga de oro (alargar un		

		poquito)
00:10:38:00- 00:11:01:00	19	FT Etelvina Maldonado: <i>si, si le veo futuro yo tengo mis nietecitas que cantan mucho la música mía y hacen parrandas ahí mismo en la calle, cogen unas tártaras y las ponen de tambor y los hombres a tocar las tártaras esas y ellas a cantar.</i>
00:10:26.04 00:10:35.00 (dejar más largo		Cara de niña y atrás los tambores (el legado)
		Testimonio Maria Mulata
00:38:27:00- 00:38:49:00	18	FT Wilgemiro Pantoja: Aquí en María La baja no hay un niño que no baile bullerengue porque eso se ha masificado tanto aquí en María la baja el canto de bullerengue que hasta los niños ya los mira uno que en vez de ponerse a cantar un vallenato o una champeta los oye usted cantando bullerengue.
00:40:03:00- 00:41:19:00	18	Plano general del grupo, Wilgemiro empieza a cantar una canción (de muerte, Homenaje a Eulalia González), sale una niña de tres años a bailar a la cual se le hace un picado y luego primeros planos frontales. (un poco más largo)

Negro

00:08:06:00- 00:08:30:00	18	Así, así, así, ahora, ahora, ahora, los hombres se están muriendo por la cosita e la señora. Si tu marido es celoso, si tu marido es celoso, échale un hueso en un plato, mientras que lo vaya ruyendo, ahí vamos hablando un rato... y se ríe.
00:23:47.24 00:24:37.10		Solo de de toto (una perla y nada mas)
00:48:42.00- 00:49:18.00	6 o 7	FT Toto la momposina: En este momento el mundo se volvió de fantasía y son consumidores ustedes son consumidores, entonces ustedes consumen lo que les ponen (se deja a Toto). Entonces le ponen el regueton, consumen pues eso consumen el hip hop, pues eso consumen, que viene que la champeta, pues eso consumen. Si les pusieran música tradicional, pues entonces estuvieran mucho más claros, no consumirían, así como consumen la coca cola q es malísima. Ahí esta el ejemplo.
00:11:21:00- 00:11:39:02	19	FT Etelvina Maldonado: La verdad es la música si quisieron echarla al olvido, el

		bullerengue quisieron echarlo al olvido, pero que nosotros no hemos permitido que lo echen al olvido porque esa es la propia música de nosotros los colombianos
		Toto la momposina
		Testimonio Leonardo
00:14:46:00	19	Etelvina cantando cosas como tu
01:03:54:00 01:04:07:00	6 o 7	FT Toto la momposina: Entonces cuando un pueblo no esta apropiado de su identidad, de su música, de su manera de comer, de su manera de amar, pues entonces estamos graves, Colombia esta grave, en ese sentido muy grave

00:04:57:00- 00:05:15:00	18	FT Emelina Salgado: <i>Por lo menos mi mamá no trabaja ya, mi mamá tiene 18 años que dejó de trabajar, nosotros somos quienes la alimentamos con lo mucho o poco que ganamos, yo salgo a rebuscarme con mi poncherita, mis dulcecitos</i>
		00:12:09:00- 00:12:25:00
		Primeros planos de cocadas en palangana, al final se ve a Emelina 18

00:12:20:00- 00:12:42:00	19	FT Etelvina Maldonado: <i>Bueno yo lo que estoy haciendo para llevar nuestra música hacia adelante ponerle más amor y que abran caminos que por ahí se mete por una trochita por ahí nos metemos porque esa es la propia y esa es la que tiene seguir adelante.</i>
		Imágenes María Mulata
		Testimonio María Mulata

00:12:54:00- 00:14:12:00- 46:00 toda.	19	<i>Les voy a cantar una casualmente que hice en Hungría, esa la compuse en Hungría y era tanto el amor que sentía por esta canción que yo venía en el avión diciendo "señor, que no se me borre de la mente" y a penas llegué aquí a Colombia, aquí a Cartagena, que cogí el taxi y llegué a mi casa enseguida cogí la grabadorita y grabe esa letra y se las voy a cantar ahora: canta canción</i>
DVD		<i>Presentación Etelvina</i>
00:41:06.08 00:42.31.00	6 o 7	<i>Toma desde atrás de los músico y mirando al escenario. (es como el cierre del ensayo)</i>
00:11:20:00- 00:11:26:00	18	<i>Emelina dice Gracias y baja la cabeza, se le ve el peinado</i>
0000:12:54:00-	19	<i>Ahí se lo dejo</i>

00:14:12:00- 46:00 toda.		
-----------------------------	--	--