

César Augusto Sánchez Contreras
Grupo de Investigación Guatapurí (de estudios Socioculturales)
e- mail: contreras8891@hotmail.com,
cesarsanchezcontreras@yahoo.es

[FUNCION SOCIAL DE LA MÚSICA VALLENATA]

[El presente trabajo es un avance de lo que pretende ser un estudio serio y estructurado sobre la música Vallenata, teniendo como base los estudios que sobre este tema se han desarrollado a nivel local y regional, y desde la sociología de la música a nivel general, tomando como referente los trabajos del sociólogo Simón Frith.]

FUNCIÓN SOCIAL DE LA MÚSICA VALLENATA¹

César Augusto Sánchez Contreras Sociólogo, Universidad Popular del Cesar

Grupo de Investigación Guatapurí (de estudios Socioculturales)

(e- mail: contreras8891@hotmail.com, cesarsanchezcontreras@yahoo.es)

El presente trabajo es un avance de lo que pretende ser un estudio serio y estructurado sobre la música Vallenata, teniendo como base los estudios que sobre este tema se han desarrollado a nivel local y regional, y desde la sociología de la música a nivel general, tomando como referente los trabajos del sociólogo Simón Frith.

Hablar de las funciones que puede cumplir la música en un contexto social determinado, merece de un profundo análisis, sobre todo por que dependiendo la forma en que se aborde, puede conllevar a ciertas ambigüedades; es el caso de la música Vallenata que por el solo hecho de su origen y nombre es objeto de discusiones. Investigaciones sobre la música “Vallenata” o el “Vallenato” como también es llamada, se han realizado muchas, unas enmarcadas bajo la óptica romanticista de lo “tradicional”, otras resaltando los pioneros o juglares vistos como iniciadores de un proceso, y algunas otras resaltando los orígenes o posibles orígenes de una tradición musical muy antigua, en fin, cualquier variedad de estudios estructurados o no pero que llevan un mismo objetivo, el estudio de la música Vallenata como tal. Sin embargo, es importante mencionar a investigadores como Peter Wade y Egberto Bermúdez, quienes se acercan mucho a lo que se puede considerar un análisis sociológico de la música regional y local, y lo vemos de esa forma por que sus análisis no solo se centran en un campo musicológico netamente sino que también miran el proceso social que ella necesariamente conlleva. Y es que la música no es un ente aislado de todos lo

¹ El presente artículo es un avance de investigación presentado como ponencia al VI Seminario de Historia Regional en la Universidad Popular del Cesar, por lo tanto, se pretende como un análisis no concluyente para los fines investigativos del Grupo Guatapurí .

fenómenos o acciones sociales que se presentan; si se presentan cambios en las estructuras de la sociedad, la música cambia o al menos varía en su estética. Haciendo referencia a lo anterior citamos al investigador ibérico Adolfo Salazar que estudiando la historia social de la música de Europa, señala los cambios que necesariamente se dieron incluso desde la música instrumental, o clásica, nos dice que:

“Beethoven que muere antes de consumirse la primera treintena del siglo XIX, ha impreso a la música un cambio de función social tan radicalmente distinto al que suponía en la época de Mozart, que todo el siglo XIX va a acusar esa influencia; de tal modo que la sinfonía Beethoveniana se convierte en el arquetipo de la música desde el punto de vista del auditor. Lo restringido y señorial, formulista y legalista del arte de Mozart cambia de aspecto para extender todos sus límites: el de su público, el de su forma, el de la libertad de ideas y de su tratamiento. El arte va, de estrecho a ancho, de menos a más. El siglo XIX lleva el signo más y ese signo se afirma en la conciencia popular tanto como en la mayor parte de los compositores”².

De lo anterior resaltamos además que esos cambios tanto sociales como musicales se siguieron manteniendo y después de Beethoven quien en su música muestra la influencia de las ideas liberales del siglo XVIII, llegan músicos como Tchaikowsky y Claude Debussy con los cuales se confirma el sentido dialéctico de la música en relación con la sociedad (Ibíd.).

Abordando entonces el tema central de este ensayo, es importante dejar en claro que la música Vallenata se enmarca y clasifica como música popular. Y la música

² Salazar, Adolfo. Música y Sociedad en el siglo XX. Ed, la casa de España en México. 1939

popular se construye bajo ciertos parámetros establecidos desde lo que nos atrevemos a llamar industria y economía musical o cultural, como es llamada por Jesús Martín-Barbero y Néstor García Canclini. La música popular es aquella que ha estado totalmente ligada e inmersa en elementos importantes como la industria discográfica y los medios masivos de comunicación (Bermúdez 2004). La música Vallenata cumple este requisito, ha estado ligada a la industria discográfica y a los medios masivos especialmente la radio, desde la primera mitad del siglo XX, y esto permite en ella variación, o transformación para cumplir con su función misma (develar y construir lo popular). Pero cuales son las funciones de la música Vallenata en el contexto regional o local, para tocar esto queremos primero determinar que es y como nace la música Vallenata, pasando antes por los procesos y funciones de la música popular en un plano general sobre todo de América latina; esto con el fin de contextualizar la relación de culturalidad que existe.

La cultura popular Latinoamericana según diversos teóricos revelan un complejo proceso de “homogeneidad”, y es usual que se haga referencia a las tres vertientes: la indígena, la africana y la europea. Sucede que esta generalización si no esta debidamente explicada se puede prestar a graves confusiones. Por que ninguna de esas vertientes antes señaladas es una sola cultura homogénea, y por que los procesos de mestizaje se dan a lo largo de cinco siglos, permanentemente y tales vertientes, como todo producto de las sociedades, constituyen fenómenos dinámicos y en constante cambio (ver Ciorún Aharonián 1994).

Con lo anterior queremos decir que lo que algunos mostraron como una unidad cultural latinoamericana políticamente establecida, son múltiples y heterogéneas entidades en cambio permanente. De tal manera, vemos que en América latina se han desarrollado diversas formas musicales que han sustentado un nacionalismo basado en símbolos de inclusión – exclusión y “homogenización”; significa esto

que se han desarrollado estilos musicales en la conformación de estados que tomados como propios se institucionalizan una vez establecidos autónoma y políticamente los territorios. Cuba, México, República Dominicana, Puerto Rico, Venezuela, Argentina, Brasil, y Colombia, por solo nombrar algunos son un ejemplo preciso de países que han utilizado la construcción de un discurso nacional en torno a la música popular entre otras entre otros elementos de la cultura popular. Pero este discurso nacional conlleva a la ambivalencia entre lo homogéneo y lo plural de un estado; es decir, se acepta que existe diversidad cultural como proceso histórico en el discurso de nación, pero se margina lo heterogéneo o diverso en el modelo de jerarquía de clases, y "cultura". Así lo muestra el británico Peter Wade y aclara que: "un discurso de construcción nacional que busca extraer unidad de la diversidad, constantemente redescubre y recrea la heterogeneidad".

Ahora bien, sin adentrarnos en el análisis de las estructuras musicales de los diversos países latinoamericanos, se puede resaltar la función que en determinados momentos coyunturales ha tenido la música. Por ejemplo en los años 60's y 70's se adentra el fenómeno sociopolítico de la guerra fría en América Latina, significando esto que el mundo se empezaba a dividir en dos bloques de poder o sistemas políticos: el comunista y el capitalista, y también la puesta en marcha por parte de Estados Unidos al apoyo de políticas de control y contención a base de dictaduras. Esas dictaduras generaron fuertes represiones, asesinatos, desapariciones y una fuerte inestabilidad social. No obstante, a causa de lo anterior se desencadena un fuerte movimiento social encabezado por intelectuales, músicos, poetas, escritores, etc., quienes a su forma combaten las políticas de represión. Se genera así, la canción social protesta en América Latina, y su función social es más que explícita. Facundo Cabrales, Víctor Jara, Mercedes Sosa, Rubén Blades, Charlie García, Chico Buarque, entre otros, son los

abanderados de ese movimiento social. Vemos entonces que la función social que cumple la música popular puede variar dependiendo de los fenómenos sociales.

Después de este recorrido un tanto necesario para los efectos de la contextualización de la música popular, nos disponemos a determinar la función social que cumple la música Vallenata. Estableciendo paralelos sobre las discusiones que se han tejido en torno, al origen del “Vallenato”; se puede ver que esta es producto de las condiciones de coyuntura sociopolítica del entorno local, y de su inserción en la industria discográfica nacional, lo que implica también el acompañamiento de la radiodifusión como elemento de influencia cultural³. La década de los años 60's significó entre otras cosas para el país la transformación de su división política; se crearon departamentos como la Guajira y el Cesar (1967). Este último bajo el apoyo de una clase política fuerte que logró su objetivo “independentista” de la tutela del antiguo Magdalena Grande.

Este proceso conllevó a la creación de símbolos de identidad regional; símbolos que iban a ser los elementos representativos de una nueva unidad político-administrativa, se toma entonces la música de acordeón, y bajo una nueva forma y nombre, se institucionaliza por medio de un festival, cuyo objetivo principal fue la exaltación de una festividad tradicional religiosa, conocida como “fiestas del 29 de abril” o de “la Virgen del Rosario”; pero que con el transcurrir del tiempo la música logró constituirse como elemento principal y de “integración” departamental. De esa manera y bajo la orientación de intelectuales y políticos como Alfonso López Michelsen, Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Zamudio, Rafael Escalona, Consuelo Araujo Noguera, entre otros, se crea un departamento a partir de una especie de “chovinismo regional emergente a partir de la implementación de formas de dominación elitista” (Wade, 2004) y esto es importante resaltarlo puesto

³ Ver al respecto Carreño M. Abel, *Influencia Sociocultural de la radio en Valledupar*. 2005

que el elemento principal de la función social que cumple la música Vallenata la identificamos bajo la constitución de la identidad de este contexto específico.

Son tres elementos que desarrollamos como constitutivos de las funciones sociales de la música Vallenata: la identidad, la expresividad y la temporalidad. Y cada uno de estos elementos abordados como un “organismo” articulado e interrelacionado, a la vez que cada una de estas partes tienen un función de integración y mantenimiento de la música como tal.

El primero de los elementos que permite claridad sobre la función social del vallenato es la “identidad”, que aunque se ha abordado de forma general es importante precisarla como un fenómeno que surge de la dialéctica de la sociedad. En este sentido es necesario mencionar el proceso de construcción, mantenimiento, redefinición e incluso rediseño de la música Vallenata, los cuales también son elementos naturales de la música popular⁴; de tal manera, es importante mencionar que hasta bien entrada la primera mitad del siglo XX, no hay pruebas de la existencia del Vallenato como género musical, pero sí de una gran variedad de aires musicales con y sin acordeón, llamados de distinta forma: merengues, cumbiambas, colitas, música de viento, de salón, etc.⁵, y cada uno al parecer con ciertas particularidades sobre los otros. Lo importante de esto es entender que al crearse un estilo musical bajo unos criterios específicos se da un proceso de identidad que es también una producción de no identidad, es decir, son procesos de inclusión y de exclusión.

Se institucionaliza como propia la música Vallenata por medio del Festival y esto desencadena también una serie de críticas y debates en torno al tema, en este sentido hay que mencionar opiniones como las de los Investigadores Jorge Nieves Oviedo y Guillermo Henríquez Torres, quienes al respecto cuestionan la música

⁴ Ver al respecto Frith Simón. Hacia una estética de la música popular. 1987.

⁵ Ver al respecto Santos y Sánchez. Los Caminos de la Memoria. Mimeo

Vallenata como propia de la subregion de Valledupar. Nieves Oviedo comenta que:

“querer imponer una visión provinciana, amarrada a las posibilidades que durante algunos decenios han tenido las elites (de agricultores, ganaderos, y hacendados) y los campesinos de la subregion del Valle de Upar, los “marimberos” exitosos de la guajira y los consumidores rasos del Vallenato comercial, es un acto de soberbia, que no sintoniza con las líneas históricas que han permitido el surgimiento de compositores y músicos tan importantes y universales como José Barros, Lucho Bermúdez, o Francisco Zumaque (hijo), quienes además de cumbias, porros, paseos y merengues han cultivado géneros como el mapale, el bullerengue, el pasillo, etc.”⁶

Guillermo Henríquez Torres por su parte realiza un artículo amplio sobre la Música en el Magdalena Grande del siglo XIX, y comenta sobre la música Vallenata lo siguiente:

“Striffler (refiriéndose al viajero Francés del siglo XIX) confirma lo dicho por ancianos del Magdalena, quienes aseguran que la palabra Vallenato quiere decir “persona nacida en el Valle del Cacique Upar”, pero que tiene la piel pintada por el carate o Vitigilo. Eso dice Striffler es un Vallenato.

Por que la música es un acto colectivo, un hecho social.

La música es un arte, y para ser considerada como arte, la música Vallenata debio tener un carácter social, no ser un hecho aislado.

⁶ Nieves Oviedo, Jorge. Matrices Musicales del Caribe Colombiano. Aguaita, N° 10 junio de 2004, p. 75.

Henríquez concluye diciendo: *un testigo fiel el Vallenato Víctor Cohen dio este testimonio fehaciente: eso de acordeones viene de unos dieciocho años para aca, aunque aquí siempre hubo acordeoneros, pero era para parrandas por la calle, con el acordeón amarrado al cuello con un pañuelo colorado, sin caja y sin mas nada, el cantante por las calles. Una golondrina no hace una música, que es un hecho social, vemos como en la época que dice Cohen, en Ciénaga, Santa Marta, en la Zona Bananera, en Plato, en Guamal, hubo acordeoneros solos y acompañados que hacían música por las calles. Y no eran solo los Vallenatos, como dijeron después los grandes mentirosos” (Henríquez Torres; 2000)*

Estos argumentos de los investigadores antes mencionados son un ejemplo claro y preciso de la reacción que se genera por la apropiación en determinado contexto de elementos culturales. En este caso es la música popular que obedeciendo a su proceso natural se establece en un contexto específico para seguir su dinámica de constante cambio. Una vez empezamos a fijarnos en diferentes géneros dentro de la música popular, podemos documentar los distintos modos en que la música consigue dotar a la gente de una identidad y situarla en diferentes grupos sociales. Y esta no es simplemente una característica de la música comercial. Es la manera en que funciona toda la música popular (Frith; 1987).

Para finalizar con este primer elemento que es indispensable en el análisis funcional de la Música Vallenata, es necesario resaltar nuevamente que esta música particular ha ido de la mano con la industria discográfica y a radiodifusión; quiere decir esto que a partir de esos elementos, la identidad deja de ser local, y se amplía como símbolo nacional, a su vez que se sigue rediseñando para su posible universalización.

“Por supuesto, ocurre a veces que la argumentación sobre continuidades reales en los aires musicales está bien construida; después de todo, es lógico pensar que aires como el [...] Vallenato deben haber absorbido influencias en muchas perspectivas diferentes. El problema es que esta argumentación tiende a contagiarse de orgullo parroquiano: el cambio, cuando se reconoce, es visto como el restablecimiento del dominio de la tradición con los nuevos instrumentos o las nuevas influencias, subordinándose a los aires existentes. Posteriormente... el cambio en tanto comercialización, es percibido por algunos como un proceso de degeneración, una pérdida de autenticidad (Wade; 2002).”

El segundo elemento que consideramos parte esencial en la función social que cumple la música Vallenata, hace referencia a la **expresividad**; cuando nos referimos a la expresividad lo hacemos en el sentido de la proporción que nos da la música para administrar la relación, entre nuestra vida emocional pública y privada, aunque sin obviar el sentido discursivo de las canciones. Es decir, que es importante ver la música como discurso descriptivo, interpretativo, y hasta argumentativo, lo que permite un análisis más que musical, contextual. Se puede entender de esta forma entonces lo que en la música Vallenata manifiestan, perciben, visualizan, e incluso idealizan, los compositores en el transcurso del tiempo o en la historia misma de la música. Centrándonos en la vía que nos proporciona la música para la expresión concreta ya sea de pensamientos o sentimientos, es importante, señalar la función social que cumple la música en ese sentido, y es que la mayoría de las canciones Vallenatas sobre todo desde hace 10 o 15 años para acá son canciones de amor. Las canciones de amor son un modo de dar intensidad emocional al tipo de cosas íntimas que nos decimos entre nosotros mismos. Si embargo, esto no quiere decir que estas canciones reemplazan nuestras conversaciones, pero logran que nuestros sentimientos

parezcan más convincentes, incluso para nosotros mismos, que si los expresáramos en nuestras propias palabras.

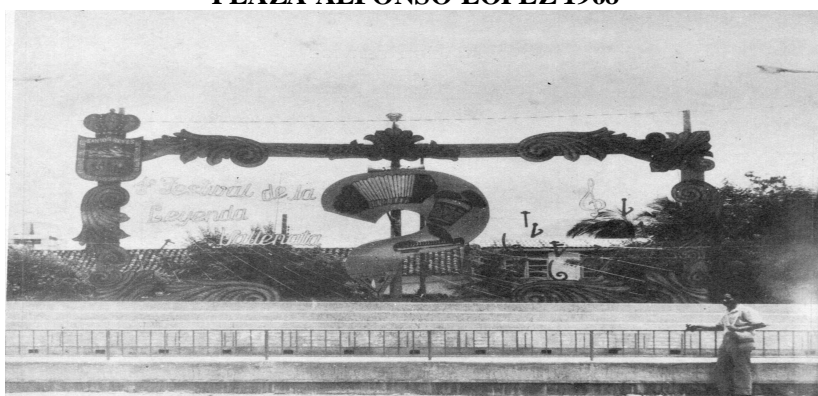
El tercer elemento, que le da a la música Vallenata una función social es la **temporalidad**, este elemento nos permite abordar el contexto social de acuerdo a la misma medida de cambio que nos brinda la música. Es decir, que como la música popular varia en el transcurso del tiempo, al igual que las mismas sociedades, las formas y los gustos de los grupos sociales –en materia de música– varían. Es natural que los adolescentes o jóvenes actuales sientan, prefieran y hasta bailen la música diferente a los jóvenes de antes. Y es que lo que brinda la música a las generaciones son principalmente experiencias, es decir, cosas, vividas o aun cosas por vivir. La música Vallenata en este sentido proporciona todos los elementos para que las distintas generaciones encuentren nuevas formas.

Para finalizar, es importante tener en cuenta la música a partir de sus funciones, la cuestión es sencilla la música popular no es popular solo por que refleje algo, o por que articule auténticamente algún tipo de gusto o experiencia popular, si no por que también crea nuestra comprensión de lo que es la popularidad. La música Vallenata en particular muestra un proceso en si misma que es muy interesante, devela lo popular pero a la vez lo construye.

Anexos

Las fotografías aquí presentadas hacen parte de los archivos de la Biblioteca del Banco de la república (Valledupar) y del area Cultural de Valledupar.

PLAZA ALFONSO LOPEZ 1968



PARRANDA FAMILIAR



GABO, CEPEDA ZAMUDIO Y CONSUELO ARAUJO



BIBLIOGRAFIA

Bermúdez Egberto. ¿Qué es y que no es el Vallenato?

Carreño M. Abel, Influencia Sociocultural de la radio en Valledupar.

Frith Simón. Hacia una estética de la música popular.

Nieves Oviedo, Jorge. Matrices Musicales del Caribe Colombiano. En Aguaita

Salazar, Adolfo. Música y Sociedad en el siglo XX

Santos Adriana y Sánchez Hugues. Los Caminos de la Memoria. Mimeo 2004.

Wade Peter. Música, raza y nación. 2002.

Oñate Martínez Julio. El ABC del Vallenato.

ARTICULOS EN REVISTAS ESPECIALIZADAS

Panorama de la Musicología Latinoamericana

Daniel Devoto

Acta Musicologica > Vol. 31, Fasc. 3/4 (Jul., 1959), pp. 91-109

Estetica e sociologia della musica nell'Universita italiana

Enrico Fubini

International Review of the Aesthetics and Sociology of Music > Vol. 4, No. 1 (Jun., 1973), pp. 95-99

La Música Popular en la Ciudad de México

Jas Reuter

Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana > Vol. 5, No. 1 (Spring, 1984), pp. 97-101

Sociology of Music: A Supplement. III

International Review of the Aesthetics and Sociology of Music > Vol. 14, No. 1 (Jun., 1983), pp. 107-115

Hacia un Enfoque General de la Música en América Latina

Roberto Escobar; Gilbert Chase

Anuario Interamericano de Investigacion Musical > Vol. 8 (1972), pp. 105-119

Raíces y Tradición en la Música Nueva de México y de América Latina

Julio Estrada

Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana > Vol. 3, No. 2

(Autumn, 1982), pp. 188-206

Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje

Coriún Aharonián

Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana > Vol. 15, No. 2

(Autumn, 1994), pp. 189-225

Review: [untitled]

Author(s) of Review: Francisco Curt Lange

Reviewed Work(s): *Regionalism and the Musical Heritage of Latin America* by Joseph Arbená; Henry Schmidt; David Vassberg

Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana > Vol. 3, No. 2

(Autumn, 1982), pp. 240-243

La música costeña colombiana en la tercera década del siglo XIX

Adolfo González Henríquez

Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana > Vol. 9, No. 2

(Autumn, 1988), pp. 187-206

La Cultura Española en la Época del Descubrimiento de América

Marcial Rossell

Hispania > Vol. 11, No. 6 (Dec., 1928), pp. 477-484

Ethnomusicology in Colombia

George List

Ethnomusicology > Vol. 10, No. 1, Latin American Issue (Jan., 1966), pp. 70-76