

**VALLENATO Y DISCURSO, UNA APROXIMACIÓN A PARTIR DE SUS
CANCIONES**

SERGIO IVÁN VARGAS LÓPEZ

**CORPORACIÓN UNIVERSITARIA MINUTO DE DIOS
LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN
HUMANIDADES Y LENGUA CASTELLANA**

FACULTAD DE EDUCACIÓN

BOGOTÁ D.C

2018

**VALLENATO Y DISCURSO, UNA APROXIMACIÓN A PARTIR DE SUS
CANCIONES**

SERGIO IVÁN VARGAS LÓPEZ
ESTUDIANTE

**Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado Básico con Énfasis en
Humanidades y Lengua Castellana**

Tutor
Javier Ramón Llanos Issa

CORPORACIÓN UNIVERSITARIA MINUTO DE DIOS
LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN
HUMANIDADES Y LENGUA CASTELLANA

FACULTAD DE EDUCACIÓN

BOGOTÁ D.C

2018

Tabla de contenido

1. Introducción	4
2. Problema	5
2.1 Origen del problema	5
2.2 Planteamiento del problema	6
2.3 Pregunta de investigación	6
3. Objetivos	7
3.1 Objetivo general	7
3.2. Objetivos específicos	7
4. Justificación	7
5. Marco teórico	9
5.1 Antecedentes	9
5.2. Fundamentación conceptual	16
6. Marco Metodológico	18
7. Análisis e interpretación	20
8. Conclusiones	28
9. Bibliografía	29

1. Introducción

“No sé qué tiene el acordeón que cuando lo oímos se nos arruga el sentimiento”

Gabriel García Márquez.

El presente trabajo se centra en el estudio de aspectos relacionados con el nacimiento y posterior evolución del género vallenato, antes conocido como paseos provincianos, sones magdalenenses o música de acordeón, y que se convirtió en una necesidad casi vital de los pueblos por convertir los sucesos de su cotidianidad en relatos. Los primeros cantos vallenatos se caracterizan por la influencia de la tradición oral y, en consecuencia, el pensamiento narrativo. El vallenato debe considerarse entonces como un aporte musical que le ha dado forma a los cantos populares colombianos y ha contribuido a la construcción de identidad ¹.

Los temas que inspiran a los compositores vallenatos clásicos suelen estar relacionados con la tierra. Unas veces cantan los acontecimientos de la comarca² y sus experiencias personales, otras hablan de personajes, amigos y compadres. Con frecuencia se refieren a los medios de producción de su entorno, incluyendo el contrabando; varios se refieren a los caballos, también los vehículos de transporte. Algunos de los exponentes más importantes del vallenato son los denominados juglares³, que en nuestra música muy bien los podemos ubicar a partir de 1880 y 1890 a 1950. Entre ellos se encuentran desde la figura legendaria de Francisco el Hombre, pasando por Calixto Ochoa, Carlos Huertas, Colacho Mendoza, Juancho Polo Valencia, Emiliano Zuleta, Leandro Díaz, Lorenzo Morales, Francisco “Pacho” Rada y quizás el más grande ídolo y primer rey vallenato Alejandro Durán. Muchos de ellos murieron en la pobreza, a pesar de que eran ampliamente reconocidos en varios países y fueron los primeros exponentes de un género que hoy en día se ha convertido en patrimonio de la humanidad⁴.

¹ Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás, según la RAE.

² Es una región que se diferencia del resto por sus características históricas, sociales, culturales o geográficas.

³ Persona que en la Edad Media iba de pueblo en pueblo divirtiendo a la gente con sus canciones, bailes o juegos a cambio de dinero o dádivas.

⁴ En 2015 la UNESCO declaran al vallenato colombiano patrimonio cultural inmaterial de la humanidad.

Con pocas excepciones, la temática de la época de los juglares se desarrolla en torno al abandono y descomposición del núcleo familiar, las vivencias particulares, el paisaje y la naturaleza, pero sobre todo y parte importante en este trabajo, del papel de la mujer como objeto pasivo de la sociedad y de su participación meramente ornamental en la relación de pareja, el amor y la decepción amorosa, que se abordan desde una perspectiva masculina, por lo que, en ocasiones, se presenta a la mujer en una posición de subordinación con respecto al hombre.

En consecuencia, teniendo en cuenta lo que ocurre en la sociedad colombiana en torno al tema relacionado con el discurso⁵, es pertinente que desde las aulas de clase se maneje esta temática desde didácticas que puedan acercarse y sean más significativas para los estudiantes, como es el caso de las canciones correspondientes a juglares del género vallenato, dado que a través de la música se puede generar reflexiones que permitan entender el pasado, el presente y el futuro de la sociedad colombiana. Por esta razón se escogen algunas canciones que reflejan ciertos discursos presentes en la sociedad actual.

La estructura de esta investigación pretende entonces, en primer lugar, examinar algunos apartes respecto a una perspectiva histórica y cultural del vallenato; en segundo lugar, se presentan algunos antecedentes relacionados con este estudio, en tercera instancia, se hace una descripción del corpus de canciones elegidas para el estudio, su contextualización e importancia y, en cuarto lugar, se realiza un análisis crítico de las letras de las canciones mencionadas a partir del discurso presente en ellas para finalmente llegar a las conclusiones y las perspectivas a futuro.

2. Problema

2.1. Origen del problema

En muchas ocasiones los estudiantes y jóvenes en general se cuestionan el poco o nulo conocimiento que tienen sobre sus propias tradiciones y costumbres, esto

⁵ Enunciado o conjunto de enunciados con que se expresa, de forma escrita u oral, un pensamiento, razonamiento, sentimiento o deseo.

respecto a que la escuela siempre ha fijado sus estudios en otros territorios, por lo que se afirma conocer más sobre otras culturas que sobre la que les es propia.

La vigencia en torno a las costumbres no se pierde, pero si se hace cada vez menos frecuente, tal vez porque la edad nos sumerge en otras prioridades e intereses, o porque con los cambios constantes la manera de relacionarnos se transforma y con ella la forma como transmitimos nuestras tradiciones.

Entonces se hace necesario establecer una propuesta que permita a los estudiantes acercarse a sus tradiciones a través de herramientas y estrategias como la música, que además les permite hacer una lectura de temas importantes en su contexto social de una forma didáctica y poco convencional.

2.2. Planteamiento del Problema

La sociedad en general ha dejado de lado una de sus funciones básicas, la de facilitar la socialización y la inserción de los jóvenes en su cultura y tradición, esto porque se van cambiando las creencias, el modo de entender el mundo y el sentido de la vida, entonces se establecen nuevas prácticas y perspectivas.

Desde la temática elegida, la escuela se presenta como el espacio institucional que puede recuperar el tratamiento de los discursos tradicionales, pues debe destacarse las costumbres y tradiciones que hemos heredado, recordando nuestras raíces y transmitiendo el legado de nuestros antepasados, que son parte de nuestra herencia cultural y contribuyen a la construcción de identidad.

2.3. Pregunta de investigación

¿Cómo a través del análisis del discurso presente en algunas canciones correspondientes al género vallenato pueden extraerse comportamientos, ideas y conductas que nos identifican como sociedad?

3. Objetivos

3.1. Objetivo general

Teniendo en cuenta una selección de canciones del género vallenato, correspondientes a los denominados juglares, realizar un análisis crítico de cada uno de los discursos presentes en ellas, con el fin de establecer aspectos de la idiosincrasia y la ideología presentes en el sujeto colombiano.

3.2. Objetivos Específicos:

1. Identificar y establecer las características y principios fundamentales del análisis de las canciones vallenatas, para luego ser aplicados a una selección de canciones y por medio de estas aproximarnos a una lectura reflexiva de la sociedad.
2. Proponer el análisis crítico del discurso como un proceso mediante el cual pueden favorecerse funciones básicas como la de facilitar la socialización y la inserción de los estudiantes en su cultura por medio del desarrollo de la competencia crítica y de la valoración de sus tradiciones.
3. Presentar y acercar el vallenato como una expresión social y cultural del pueblo colombiano, además de reconocer algunas generalidades que permitan dar cuenta de su origen y evolución.

4. Justificación

El presente trabajo intenta dar un soporte que promueva la vinculación del vallenato como práctica discursiva y cultural mediante un análisis que incluye canciones de la música del canto vallenato tradicional como estrategia didáctica para el fortalecimiento de dichas habilidades, pues, al utilizar la música como estrategia didáctica, en este caso el vallenato, es posible ayudar a los estudiantes a vencer las dificultades que desarrollan por la ansiedad hacia ciertos contenidos, ayuda a la comprensión de la tradición oral, narrativa y la posterior construcción de identidad.

Por eso es importante hacer un acercamiento a la música por medio de los discursos que esta expone, pues representan un mecanismo diferente para poder explorar y reconocer la identidad cultural del pueblo colombiano; ya que, como se ha

dicho anteriormente, el vallenato es un género que representa los valores de toda una sociedad y hoy en día se ha convertido en patrimonio inmaterial de la humanidad.

La música vallenata refleja y comenta el acontecer diario de una sociedad determinada en cuanto a sucesos laborales, políticos, amorosos y religiosos por medio de estas composiciones musicalizadas que se escuchaban de pueblo en pueblo. De esta manera, parte el principio general del presente escrito: las canciones vallenatas, más allá de estigmatizarlas, comunican y lo hacen por tratarse de una expresión tradicional de los pueblos de una zona determinada. Esta expresión, además sintetiza los aspectos socioculturales de la región, articulados a manera de discurso.

Si bien las formas más familiares de comunicación oral forman parte del proceso de socialización básico y las tradiciones orales pueden recopilarse como un ejercicio puramente académico e incluirse en la categoría general de la historia oral, su compleja función social no puede reducirse a estos aspectos, ya que contribuye a la cohesión, a la evolución dinámica y a la durabilidad de la cultura que representan. Todos los seres humanos comparten la necesidad de hallar sus raíces y un sentido de desarrollo evolutivo como parte de su identidad y autodefinición.

En este sentido y recurriendo a la tradición⁶, el vallenato puede establecerse como un compendio de recuerdos transmitidos y contados oralmente que aparecen como respuesta casi inmediata en la configuración de una sociedad en la que cada uno de sus individuos se reconoce total o parcialmente. El vallenato y sus canciones son expresiones de la identidad, las costumbres y la continuidad generacional de la cultura donde se manifiestan y ocurren espontáneamente como fenómenos de expresión social.

Más allá de ser una expresión musical, el vallenato es entonces un sistema de interpretación del mundo desde un punto de vista particular y de acuerdo a esto las letras de las canciones vallenatas se constituyen en un elemento fundamental para entender los sistemas éticos de toda una región que a partir de lo popular y lo cotidiano construyen sus imaginarios poéticos basados en costumbres y sistemas de valores⁷ como el machismo, el honor, el goce y otros, que en gran medida son interpretados por

⁶ Transmisión o comunicación de noticias, literatura popular, doctrinas, ritos, costumbres, etc., que se mantiene de generación en generación.

⁷ Conjunto de principios o ideales que guían nuestro comportamiento.

un sujeto cultural⁸ que habla a nombre de toda una colectividad a partir de unas categorías mentales.

5. Marco Teórico

5.1. Antecedentes

A través del tiempo han sido varios los estudios realizados a partir del vallenato, pero es después de los años setenta cuando se vive una creciente variación de la cultura popular que indagaba sobre el conflicto entre diferentes concepciones y apropiaciones de lo social y lo cultural, que en este caso se ven representados de manera simplificada en algunos estudios como los siguientes.

Escamilla Morales (2004)⁹ analiza las canciones vallenatas desde distintos marcos lingüísticos, incluido el discursivo. Este autor observa que en el vallenato predomina “una visión masculina de la realidad” (Escamilla et al., 2005: 33). El tema más habitual de sus letras es la relación amorosa, y según este autor, en este campo es más frecuente encontrar discursos machistas, sobre todo cuando el emisor hace alusión a “la conquista de una mujer”, los celos femeninos, la ausencia de la amada y el desengaño.

José Manuel Rivas, en su trabajo *Discurso y tensión en la música popular*¹⁰, plantea que la música popular tiene un contenido discursivo que es capaz de interpelar a los sujetos y generar identidades (Vila, 2000; Green, 2001). Desde hace varias décadas, este tipo de música ha construido “una vía fundamental para aprender a entendernos como sujetos históricos, con identidad étnica, de clase y de género”, y ha ayudado a confirmar identidades, pero también a subvertirlas (Fritz, 2001: 36).

Pero, además, que los estereotipos sexistas, por su parte, generan actitudes discriminatorias hacia las personas del sexo opuesto. El machismo es la forma más

⁸ Sujeto que opera en los textos lingüísticos o icónicos. Instancia mediadora entre el lenguaje y el discurso. Cros, E. (2002). *El sujeto cultural*. Francia. Universidad de Montpellier.

⁹ Escamilla Morales, J. (2004). La canción vallenata como acto discursivo, *Revista Latinoamericana de estudios del discurso*.

¹⁰ Rivas Otero, J. (2016). *Discurso y tensión en la música popular*. Universidad de Salamanca, España.

común de sexismo¹¹ y se define como el conjunto de creencias y conductas que manifiestan la superioridad del hombre sobre la mujer y que no están circunscritas a las relaciones de pareja, sino que se extienden a todos los ámbitos de la vida social (Castañeda, 2007)¹². Las manifestaciones culturales que utilizan estos estereotipos son en su mayoría formas de sexismo ambivalente, esto quiere decir que conjugan formas tradicionales (más explícitas) con otras más ‘benévolas’ que contienen un componente afectivo positivo, pero circunscribe a la mujer en ciertos roles sociales (Glick y Fiske, 1996; Expósito et al., 1998)¹³. De este modo, las producciones musicales populares, como el vallenato, no son ajenas a la estructura patriarcal (Bourdieu, 1984; Adorno, 2009), “un tipo de organización social en el que la autoridad la ejerce el varón jefe de familia, dueño del patrimonio” (Fontenla, 2008).

Lorenzo (1998: 29) considera que, en algunos géneros musicales, el discurso cosifica a las mujeres con el fin de mantener la ideología patriarcal y “reafirmar el orden de género vigente en la sociedad”. Martí (1999), por su parte, señala que la práctica musical contribuye a mantener las estructuras sociales sexistas¹⁴, pero también las discriminaciones étnicas y la diferenciación clasista. Y Ramos (2003: 81) sostiene que, al igual que ocurre en la literatura, en la música se repiten estereotipos de mujer, como el de *femme fatale* o *ángel de la casa*.

Van Dijk (2003)¹⁵ define el discurso como un “acontecimiento comunicativo” que va más allá del mero texto escrito y que comprende la interacción conversacional, los gestos, la mímica, las imágenes, etc. La función principal del discurso es legitimar al poder y al gobierno (Link, 1982) pero también desafiarlo y subvertirlo (Wodak, 2003a), de ahí que su análisis se erige como el método adecuado para examinar los significados sociales que están detrás de las letras musicales.

En *El vallenato, origen y evolución. La historia bien cantada (2010)*, estudio hecho por Marco Antonio de León Espitia, se dice que el vallenato como expresión folclórica y cultural de un pueblo no es creación individual o de un pequeño conglomerado social asentado en los entornos geográficos del valle de Upar, sino que el vallenato es producto de una compleja evolución musical regional a gran escala, en

¹¹ Actitud o manera de pensar de quien sostiene que el hombre es por naturaleza superior a la mujer.

¹² Castañeda, M. (2007). *El machismo invisible regresa*, México, Grupo Editorial Penguin Random House.

¹³ Expósito, F. Moya, M. Glick, P. (1996). *Sexismo ambivalente*. España. Universidad de Granada.

¹⁴ Discriminación que se ejerce sobre un individuo por su sexo.

¹⁵ Van Dijk, T. (2003). *Ideología y discurso*. España. Ariel.

la que confluyeron elementos de expresión popular como los cantos de vaquería, las décimas españolas, la poesía campesina y las celebraciones negroides, que comprende toda la costa norte de Colombia desde Córdoba hasta La Guajira y que tuvo su mayor desarrollo y asentamiento en las regiones del Cesar y La Guajira.

Además, se explica que el aporte hecho por la cultura negra e indígena a la génesis del vallenato no puede resumirse de manera simplista en la caja y la guacharaca, estos son solo dos instrumentos cualesquiera, que, como vehículos de expresión, por su simplicidad interpretativa y fácil acceso estaban al alcance de los juglares que se valieron de ellos para soportar rítmicamente sus expresiones orales. El verdadero aporte hecho por estas dos culturas al folclor de la costa norte colombiana está cifrado en el acervo afectivo, rítmico, narrativo y emocional de sus creaciones musicales.

Pero, en una investigación realizada por Alonso Sánchez Baute para la exposición *La hamaca grande (2018)*¹⁶, el autor afirma que los medios siguen repitiendo mitos caducos, pues dicen, por ejemplo, que los acordeones llegaron de la mano de alemanes solo porque una fábrica de acordeones es alemana; o que el conjunto vallenato original era la conjunción de lo europeo, lo africano y lo indígena expresado en el acordeón, la caja y la guacharaca, un muy bonito mito fundacional con un profundo arraigo político en cuanto a que conviene que converjan en la música las tres culturas que afianzan la nación, pero no es del todo cierto.

Luego, ya adentrándonos en los verdaderos juglares, época que es de nuestro total interés, el lingüista Luis Carlos Urango nos muestra que la tendencia clásica tiene sus inicios en la década de 1930, además es gestada y protagonizada por juglares como Tobías Enrique Pumarejo “Don Toba” (1907 – 1993), Emiliano Zuleta Baquero (1912 – 2006), Juan Polo Valencia (1908 – 1978), Francisco Rada Batista (1907 – 2006), entre muchos otros, quienes son los hombres que dan inicio al proceso evolutivo de la música vallenata, dotándola de una estructura reproducible y dándole patrones caracterizadores a su ejecución y composición.

Este mismo autor, haciendo referencia al contenido de las letras de las canciones vallenatas destaca que lo realmente destacable, y lamentable, del caso no es

¹⁶ Sánchez Baute, A. (2018). *La hamaca grande: un recorrido por la historia de la música tradicional vallenata*. Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá.

la vigencia de la obra como creación puntual, ya que desde ese orden de ideas refleja solo la imaginación o circunstancia socio-familiar, emocional y afectiva del autor sino la connotación que tuvo como elemento constitutivo de un patrón cultural en su trasegar por la música caribe, llevando a identificarse en sus versos a un significativo número de individuos del conglomerado social con altos índices de analfabetismo, marginalidad social y desesperanza.

Todo esto como reflejo de una sociedad fragmentada, influenciada por el pensamiento mítico clerical, dominada por el dogmatismo y la intolerancia religiosa, y con inmensas brechas políticas generadoras de violencia. Sin embargo, no deja de ser un hecho singular que la pobreza y los infortunios personales sean los catalizadores de la creación vallenata en el periodo de mayor vigencia de la tendencia clásica, de manera que las situaciones adversas y las dificultades derivadas de las carencias afectivas y sociales, se convierten en motores que impulsan la creación en busca del protagonismo y la fama que ayude al individuo a solucionar su precaria situación.

Por otro lado, en *El vallenato en el ser cultural latinoamericano*, trabajo perteneciente a Elkin Palma Barahona, se establece a partir del vallenato, que los rasgos que moldean nuestro proceder conductual son distintos, aun entre los ciudadanos de un mismo país, de una misma cultura y solo así podrán elevarse los niveles de convivencia, en la medida que entendamos a quienes piensan, actúan y creen como nosotros, esto ya en nuestro entorno, lo ha conseguido el vallenato, porque ha permeado todas las esferas de la sociedad colombiana y también hace parte de nuestra presencia ante el mundo: con nuestras expresiones, con nuestra lírica, con nuestro canto, con nuestra memoria cultural.

Resulta de todo esto que la pregunta por la identidad no es un cuestionamiento puramente especulativo, sino que también corresponde a una variante no explícita del pensamiento político y, en algunos casos, también de respuestas ideológicas ante los problemas de la sociedad y la cultura. Incluso, por medio de esta temática se abordan problemas como el del autoritarismo político y los problemas de la modernización en nuestro continente.

Mientras los juglares del viejo mundo narraban las hazañas de los héroes de las guerras y luego las convertían en cantares, aquí en la costa, cada situación cotidiana era y aún es un canto, generándose en cada rincón del Valle del Cacique Upar y la

costa un centro de juglares que se hicieron famosos con sus cantos y versatilidad en la ejecución del acordeón. Entre estos tenemos a: Juan Polo Valencia, Luis E. Martínez, Toño Salas, Abel Antonio Villa, entre otros.

Pilar Tafur y Daniel Samper Pizano en su libro titulado *100 años de vallenato*¹⁷ se unen a la idea de que lo más probable es que el canto vallenato haya nacido caminando y, por lo tanto, que se haya criado y formado en distintos lugares. Siendo música de trovadores y vaqueros, acompañaba a quienes la creaban y difundían. Por esta misma dispersión, resultaba inevitable que desarrollara diversas modalidades en regiones distintas.

También recalcan la importancia de tener en cuenta que el vallenato hace parte del gran sistema de música mestiza que formó en la hoya del mar Caribe la confluencia de indígenas, españoles y negros. En algunos puntos, como Cuba, tardó menos de diez años en producirse la reunión de las tres culturas. En 1505 ya estaban juntos los conquistadores, los conquistados y los esclavos. En el Valle de Upar la fusión racial empieza a producirse hacia 1525.

En la primitiva fusión cultural que conduce a la música afrocaribe de Colombia el elemento europeo no está representado, pues, por el acordeón, que solo aparece en el panorama en la segunda mitad del siglo XIX. Pero sí por formas poéticas y por la tradición juglaresca. Que, más propiamente, debe considerarse trovadoresca, pues los trovadores eran cantores de sus propios poemas, en tanto que los juglares se limitaban a interpretar obras ajenas. A la actividad artística de unos y otros se le conoce como <<mester de juglaría>> y es el fenómeno colombiano de un proceso popular que se da en otros lugares de América y con otros ritmos.

Adlai Stevenson Samper en *Huellas*, revista de la Universidad del norte, nos da a conocer su ponencia *El vallenato en tiempo de difusión*¹⁸ en donde hace un recorrido histórico en el cual describe las sendas recorridas por los músicos de acordeón en sus andanzas por las cantinas de los pueblos y fincas. Luego se produce el nombramiento de estos mismos músicos en juglares, relacionándolos a la edad media y siendo portadores de una supuesta estructura épica narrativa expuesta en los

¹⁷ Samper Pizano, D, & Tafur, P. (2016), *100 años de vallenato*, Aguilar, Colombia.

¹⁸ Stevenson Samper, A. (2012), *El vallenato en tiempo de difusión* (ponencia), Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.

cantos de acordeón. Pero no eran juglares, más bien eran parranderos con el oficio de músico, buscando audiencia para la supervivencia, tocando por un ron y sancocho, absolutamente menospreciados por la sociedad.

María Emilia Aponte Mantilla en su trabajo de grado *La historia del vallenato: discursos hegemónicos y disidentes*¹⁹, hace una interpretación de los discursos políticos y sociales como forma de dominación de las elites regionales y de resistencia de las mismas ante el poder hegemónico del interior en los procesos de promoción del género musical oriundo de la costa Atlántica colombiana, el vallenato. También se hace una revisión de tipo cultural y literario acerca del vallenato para demostrar su valor histórico.

La autora concluye también que el vallenato, como lo conocemos actualmente es un producto cultural del Caribe que se presenta inicialmente como la muestra musical y poética de las vivencias de pequeños pueblos que con el tiempo llegan a convertirse en himnos que identifican a toda la zona; por lo que no es coincidencia el hecho de que a partir del vallenato se haya construido un ideario de identidad de una nación.

En el ensayo *las canciones vallenatas como sistema de interpretación del mundo*²⁰ perteneciente a Oscar Andrés Ariza Daza, se plantea una investigación sobre la narratividad en el vallenato a partir de textos posteriores a los años cincuenta, investigación en la que se plantea cómo en las canciones vallenatas se desarrolla un sistema de interpretación del mundo a partir de lo dialógico en la medida que el compositor se constituye en un creador que interpreta a un sujeto cultural a través de prácticas discursivas en la que el mito y el festejo se convierten en elementos estructurales de sentido.

Aquí el vallenato más allá de ser una expresión musical que se configura a partir del acompañamiento instrumental de algunos elementos, es una interpretación del mundo desde una ética particular. En este sentido, las letras de las canciones vallenatas se constituyen en un elemento fundamental para entender los sistemas éticos de toda una región que a partir de lo popular y lo cotidiano construyen sus imaginarios

¹⁹ Aponte Mantilla, M. (2011). *La historia del vallenato: discursos hegemónicos y disidentes* (trabajo de grado), Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

²⁰ Ariza Daza, O. (2004). *Proyecto Determinación de la narratividad en el vallenato. Textos posteriores a los años cincuenta*. San Juan del Cesar, Colombia.

poéticos basados en costumbres y sistemas de valores como el machismo, el honor y el goce entre otros, que en buena medida son interpretados por un sujeto cultural que habla a nombre de toda una colectividad a partir de unas categorías mentales.

Así los textos musicales vallenatos vistos como manifestaciones concretas de una ideología, expresan los valores de un contexto particular, lo que permite entonces explicar por qué ciertos relatos musicales no son entendidos en contextos diferentes al local. Debido a que las canciones vallenatas en un principio manifestaron su apego a la realidad, se generó cierta dificultad para ser entendidas por otro público diferente al de la zona en que se desarrollan y en algunas ocasiones necesitaban contextualizarse para hacerse universales, esto porque no había trascendido el ámbito local, unido al poco nivel académico de sus compositores, en su mayoría gente de campo.

En su trabajo de investigación *narrativas cantadas en salsa como un discurso de liberación de la sociedad latinoamericana*²¹, presentado por Luisa Fernanda Coy Herrera se aborda el tema de las narrativas cantadas desde la salsa, para lograr evidenciar los diversos discursos que se han dado en torno a las opresiones sociales y políticas que ha vivido el pueblo latinoamericano. Este trabajo surge como una necesidad de poder evidenciar de otra manera los rasgos y características del pueblo latinoamericano, pero además como una forma de contar la historia de todo un continente desde otra perspectiva como lo es la música.

A partir de este trabajo se plantea que desde las aulas de clase se maneje las narrativas cantadas en salsa, puesto que a través de discursos más cercanos se logra generar reflexiones que permitan entender el pasado, el presente y el futuro de la sociedad latina. Todo esto con el fin de hacer un acercamiento a la música por medio de discursos que esta presenta, que son equivalentes a una herramienta diferente para poder explorar y reconocer la identidad cultural del pueblo latinoamericano.

²¹ Coy Herrera, L. (2017), *Narrativas cantadas en salsa como un discurso de liberación de la sociedad latinoamericana* (trabajo de grado), Corporación universitaria Minuto de Dios, Bogotá, Colombia.

5.2. Fundamentación conceptual

La investigación se encuentra en concordancia también con la propuesta planteada por Dale Griffiee (1992) en *canciones en acción*²², quien argumenta seis razones para el uso de las canciones en el aula, de las cuales aquí se retoman cuatro:

1. Crea un ambiente positivo en la clase: relaja a los estudiantes, crea una atmósfera de trabajo divertida y proporciona seguridad a aquellos alumnos que se sienten más inseguros.

2. Por su input lingüístico: parece haber una profunda relación entre ritmo y discurso. Ser sensibles al ritmo es un primer paso básico y necesario en el aprendizaje de una lengua y qué mejor que exponer el ritmo a los alumnos a través de la música. Además, el lenguaje natural de las canciones a veces es preferible frente a la artificialidad de la lengua existente en ciertos manuales.

3. Por su input cultural: la música es una reflexión del tiempo y del espacio en que es producida, por lo que las canciones son muy idóneas para utilizarlas como reflexiones históricas. Cada canción es una cápsula cultural llena de información social, así que llevar a clase una canción es llevar un “pedacito” de cultura.

4. La canción como texto: la canción puede usarse como texto, de la misma forma que un poema, un cuento, una novela, un artículo de periódico o cualquier material real.

Continuando con esta idea, la relación entre discurso y sociedad se caracteriza fundamentalmente por su carácter dialectico, las características definitorias de una determinada cultura son la base principal de los discursos que se desarrollan en ella y por su parte el discurso posee, entre otras, una función importante dentro de una sociedad: a través de él se pueden transformar las estructuras ideológicas de una cultura o por el contrario se puede tratar de mantener y reproducir una determinada ideología o concepción de las relaciones de poder.

Las ideologías juegan un papel muy importante dentro del discurso, ya que representan una base fundamental del mismo, se expresan y se adquieren equivalentemente, sin importar el medio de interacción. Cuando una ideología se

²² Griffiee, D. (1992), *Canciones en acción*, Universidad de Texas, Estados Unidos.

proyecta sobre el discurso, este se vuelve ideológico, pues tiene la intención de explicar, motivar y legitimar las acciones o intereses de un grupo.

El discurso ideológico ha sido definido por Van Dijk, como un conjunto de creencias fundamentales que subyacen en las representaciones sociales compartidas por tipos específicos de grupos sociales. Estas representaciones son a su vez la base del discurso y de otras prácticas sociales. También se ha supuesto que las ideologías son principalmente expresadas y adquiridas a través del discurso, esto es, por interacción comunicativa hablada o escrita. Cuando los miembros de un grupo explican, motivan o legitiman sus acciones, lo hacen típicamente en términos de discurso ideológico (Van Dijk, 2005. P. 13).

Raymond Williams, argumenta que las ideas son “sentidas” y los sentimientos “concebidos”. Plantea que es así como se forman y reflejan las relaciones y expresiones sociales. Para Williams, el pensamiento y el sentimiento son inseparables, en vez de ser opuestos como la cognición y el afecto, o lo racional de lo irracional; para Rosaldo, estos procesos son experimentados primero por el sujeto, para después ser reconocidos socialmente y expresados en un discurso en común (Williams, R, en: Rosaldo, 1989). Y sucede así a través de las canciones del género vallenato, pues el sujeto interpretante da a conocer ideas y formas de pensar a una sociedad que las acoge con ayuda de letras cargadas de sentimiento.

Se dice que la música tiende a ser crítica o política, cuando su letra o melodía evoca o refleja un juicio político hecho por el receptor. El discurso plasmado en ideas o juicios críticos o políticos de una pieza musical, son comunicados por su temporalidad, interprete y su audiencia. Sin embargo, para Dunaway, una definición más comprensible sobre la música política o de protesta toma en cuenta su contexto específico: “la función comunicativa de un tema en particular en un contexto particular en un lugar y tiempo en particular” (1987, p 37). El contexto en el que se plantea el discurso a través del texto de la canción.

La música no sólo es melodía y letra, sino también discurso, con significados que tienen que ver con los aspectos sociales y culturales que influyen en la percepción de los receptores u oyentes (Green, 2001). Van Dijk (2003) define el discurso como un “acontecimiento comunicativo” que va más allá del mero texto escrito y que comprende la interacción conversacional, los gestos, la mímica, las imágenes, etc.

(Meyer, 2003: 44). La función principal del discurso es legitimar al poder y al gobierno (Link, 1982) pero también desafiarlo y subvertirlo (Wodak, 2003a), de ahí que su análisis se erige como el método adecuado para examinar los significados sociales que están detrás de las letras musicales.

6. Marco Metodológico

Esta es una investigación de carácter cualitativo, que propone el análisis crítico, en este caso de canciones del género vallenato, como un enfoque teórico-metodológico e interdisciplinar que considera al texto discursivo como la unidad básica de la comunicación humana y lo estudia a partir de sus prácticas sociales. De igual modo, este enfoque asume que el discurso tiene naturaleza histórica y por ello, debe analizarse teniendo en cuenta su contexto (Meyer, 2003).

Los términos lingüística crítica (LC) y análisis crítico del discurso (ACD) se utilizan con frecuencia de manera intercambiable. De hecho, en los últimos tiempos, parece que se prefiere el término ACD, usándose para denotar la teoría que antes se identificaba con la denominación LC. El ACD estudia «el lenguaje como práctica social» (Fairclough y Wodak, 1997), y considera que el contexto de uso del lenguaje es crucial (Wodak, 2000c; Benke, 2000).

El ACD puede definirse como una disciplina que fundamentalmente se ocupa de analizar las relaciones de dominación, discriminación, poder y control, tal como se manifiestan a través del lenguaje. En otras palabras, el ACD se propone investigar de forma crítica la desigualdad social tal como viene expresada, señalada, constituida, legitimada, etcétera, por los usos del lenguaje (es decir, en el discurso).

Otras raíces del ACD se encuentran en la retórica clásica, la lingüística textual y la sociolingüística, así como en la lingüística aplicada y en la pragmática. Las nociones de ideología, poder, jerarquía y género, así como la de las variables sociológicas estáticas, han sido todas ellas consideradas como elementos relevantes para la interpretación o la explicación del texto. Las cuestiones sometidas a investigación difieren en función de los distintos departamentos y estudiosos que aplican el ACD.

El ACD, en cada una de sus diversas formas, se concibe a sí mismo como una disciplina fuertemente anclada en la teoría. ¿A qué teorías se refieren los diferentes

métodos? Se encuentra una amplia variedad de teorías que van desde las perspectivas microsociológicas (Ron Scollon) a las teorías sobre la sociedad y el poder pertenecientes a la tradición de Michel Foucault (Siegfried Jäger, Norman Fairclough, Ruth Wodak), las teorías del conocimiento social (Teun van Dijk) y la gramática.

Los distintos acercamientos al discurso pueden clasificarse desde criterios diferentes, uno de ellos es muy amplio y en cierta manera abstracto, pues trata la relación existente entre el discurso y la sociedad en la que este se desarrolla. Desde este punto de vista y siguiendo a Van Dijk 2000, pueden clasificarse los estudios sobre el discurso en dos grupos complementarios: aquellos que se centran en las estructuras y procesos que se dan en el discurso y aquellos que estudian el discurso como una forma de conducta social a través de la cual se realizan acciones específicas.

Dado que el discurso puede estudiarse desde su relación con el contexto social en el que está inmerso. Desde este punto de vista, los hablantes no sólo utilizan su competencia comunicativa para estructurar los elementos lingüísticos, sino que también realizan acciones sociales concretas al emitir un lenguaje.

Como caracterización del ACD, Mario de la Fuente García, sustenta que esta corriente reconoce la relación existente entre el discurso y la sociedad y el hecho de que la actividad discursiva es una práctica social, sin embargo, su interés radica en descubrir y describir las importantes repercusiones sociales e ideológicas del discurso. Las relaciones sociales que cristalizan en el discurso a menudo implican conceptos como poder, relaciones de género, filiación étnica, etc.

Teniendo en cuenta las cuestiones sometidas a investigación y las correspondientes categorías de análisis, se tiene en cuenta el contexto histórico y se incorpora siempre la interpretación. Para esto se establece una estrategia de análisis desarrollada en sus estudios por Ruth Wodak y Martin Reisigl (Reisigl y Wodak, 2001) y que se lleva a cabo en cuatro fases. En la primera fase, se establecen los contenidos específicos, o las cuestiones que aborda un determinado discurso, en la segunda fase, las estrategias argumentativas, para, en la tercera fase, examinar los instrumentos lingüísticos (en tanto que tipos) y, por último, explorar las específicas realizaciones lingüísticas (figuras retóricas), que dependen del contexto.

La primera fase del procedimiento es seleccionar cada una de las canciones que van a analizarse y que se presentan a continuación. En primer lugar, se trabaja el tema *La casa en el aire*, correspondiente a Rafael Escalona, siguiendo con *La gota fría* de

Emiliano Zuleta, pasando por *La mujer debe casarse*, perteneciente a Alejo Durán y finalizando con *La celosa* de Sergio Moya Molina. Además de establecer los contenidos específicos, o las cuestiones que abordan sus discursos.

Luego, con cada canción se trabaja la segunda fase de implementación que hace referencia a las estrategias argumentativas presentes en el discurso y demuestra sus características principales. En la tercera se examinan los instrumentos lingüísticos que están inmersos en cada discurso y, por último, en la cuarta fase se exploran las específicas realizaciones lingüísticas y se hace énfasis en el contexto que determinan estereotipos discriminatorios.

7. Análisis e interpretación

Con pocas excepciones, la temática de la época del vallenato clásico se desarrolla en torno a la situación de pobreza extrema de los juglares y del pueblo que validaba sus creaciones, las vivencias particulares, el paisaje y la naturaleza, las rivalidades surgidas en torno al grado de pericia o dominio del acordeón y su capacidad de improvisación, de la descomposición del núcleo familiar, el papel de la mujer como objeto pasivo de la sociedad y de su participación meramente ornamental en la relación de pareja.

Para llevar a cabo este análisis, se establece un corpus de canciones vallenatas, donde se percibe la aparición en sus letras de fenómenos recurrentes y que se mantienen vivos a través del tiempo en lo que corresponde a la configuración de la sociedad colombiana, tales como el machismo, el engaño, el establecimiento de la figura del hombre como representación de poder y la posterior construcción de la imagen de mujer a partir de modelos ideales y estereotipados.

LA CASA EN EL AIRE

Rafael Escalona. Patillal, 1927 – Bogotá, 2009. Uno de los dos grandes caciques de la música vallenata. Escalona es el máximo exponente del llamado “vallenato costumbrista”, ese que describe las costumbres populares de una región que, con el tiempo, se dio a conocer a punta de acordeón, caja y guacharaca. “El sobrino del obispo” como lo llamó García Márquez en Cien años de soledad, compuso más de

cien cantos, la mayoría de ellos grabados por los más destacados artistas de la música vallenata. Su propia historia fue llevada a la pantalla chica.

Voy a hacerte una casa en el aire,
solamente pa' que vivas tú.
Después le pongo un letrero bien
grande
de nubes blancas que diga: "Ada Luz".

Cuando Ada Luz sea una señorita
y alguno quiera hablarle de amor,
el tipo tiene que ser aviador
para que pueda hacerle la visita.

CORO:

El que no vuela no sube
a ver a Ada Luz en las nubes;
el que no vuela no llega allá
a ver a Ada Luz en la inmensidad;
voy a hacer mi casa en el aire
pa' que no la moleste nadie.

Ponte a pensar cómo será 'e bonito
vivir arriba de todo el mundo,
allá en las nubes con los angelitos
sin que te vaya a molestar ninguno.

Si te preguntan cómo se sube,
decíles que muchos se han perdido.
Para ir al cielo creo que no hay camino;
nosotros dos iremos en una nube.

Como esa casa no tiene cimientos,
verán el sistema que he inventado yo:
me la sostienen en el firmamento
dos angelitos que le pido a Dios.

CORO.

Voy a decirle cual es el motivo
de hacer esa casa en el aire,
la única forma de vivir tranquilo,
ese camino ninguno lo sabe.

Cuando en el cielo vean esa persona,
aquí en la tierra pegarán el grito:
"¡Qué pretencioso se ha puesto
Escalona:
tiene a Ada Luz es con los angelitos!"

Esta canción, compuesta por Rafael Escalona y tras la llegada de su primera hija marca un momento importantísimo en su vida, pues descubre que el amor no solamente es erótico, sino que puede haber otro amor igual de grande e importante para la vida de un hombre.

Además, Escalona pretende construir una casa en el aire en procura de mantener a Ada Luz, su hija, a salvo de todo peligro, pues él –más que nadie en el mundo– conoce los peligros que pueden acechar a cualquier muchachita sobre todo en el entorno machista que la rodea.

LA GOTA FRÍA

Emiliano Zuleta. La Jagua del Pilar, la Guajira, 1912 – Valledupar, 2005. Acordeonero y compositor. Hijo de “La vieja Sara”, inmortalizada en sus cantos por Rafael Escalona, Zuleta se inmortalizó con “la gota fría” el canto vallenato más conocido en el mundo. Fue compuesto en 1938 y grabada por primera vez en Discos Fuentes por Guillermo Buitrago y los trovadores de Barú con el nombre Qué criterio. Participó en el Primer Festival de la Leyenda Vallenata, pero no se presentó a la final “por estar pasado de ron Caña”.

Me lleva él o me lo llevo yo
pa' que se acabe la vaina...

Acordáte, Moralitos, de aquel día
que estuviste en Urumita
y no quisiste hacer parada.
Te fuiste de mañanita:
sería de la misma rabia...

Te fuiste de mañanita:
sería de la misma rabia...

Yo tengo un recado grosero
para Lorenzo Miguel,
que me trató de embustero,
y más embustero es él.

CORO:

Me lleva él o me lo llevo yo
pa' que se acabe la vaina.

Me lleva él o me lo llevo yo
 pa' que se acabe la vaina.
 Ay, Morale'a mí no me lleva
 porque no me da la gana,
 Moralito a mí no me lleva
 porque no me da la gana.

Qué cultura, qué cultura va a tener
 un negro yumeca como Lorenzo

Morales:
 qué cultura va a tener,
 si nació en los cardonales.

En mi nota soy extenso,
 a mí nadie me corrige
 para tocar con Lorenzo
 mañana sábado día'e la Virgen.

CORO:

Moralito, Moralito se creía
 que él a mí, que él a mí me iba a ganar.
 Y cuando me oyó tocar
 le cayó la gota fría.
 Ay, al cabo de la compartida,
 el tiro le salió mal.

Morales mienta mi mama
 solamente pa' ofender.
 Para que él también se ofenda,
 ahora le miento la de él.

CORO:

Me le dicen, me le dicen a Morales
 que él se vale, que él se vale de ocasión.
 Que él trata de maltratarme
 cuando estoy sin acordeón.
 Si le duele algún raigón,
 que busque quién se lo jale.

Morales se ha puesto bravo
 porque Mile es de color.
 Que se unte blanco de zinc
 y no se deje dar el sol.

Emiliano Zuleta cuenta que Lorenzo Morales llegó a Urumita buscándolo y lo encontró “rascao”, no estaba en condiciones para responder, entonces se fue a dormir y luego de descansar un par de horas, salió de nuevo a la parranda a retar a Lorenzo, a lo que este respondió que tenía dolor de cabeza y quería ir a acostarse, que no tocaba

más en ese momento. Entonces Lorenzo se acostó a dormir, pero el duelo ya estaba pactado para el día siguiente a las 5 de la mañana y Emiliano Zuleta lo esperó toda la noche. Al día siguiente cuando se dirigió a buscar a “Moralito”, este había desaparecido, y el pueblo empezó a comentar que había huido, dando origen al tema que hoy en día conocemos como “La gota fría”, perteneciente al maestro Emiliano Zuleta. En esta canción Zuleta dice que a Moralito le cayó la gota fría (es decir, sabía lo que le venía) cuando ambos se iban a encontrar en un duelo de versos, y que por eso no asistió.

Emiliano Zuleta y Lorenzo Morales empezaron una piquería, una batalla musical compuesta de piques de acordeón e insultos rimados. En la Guajira, Zuleta escribía que le iba a tapar la boca a Morales por mentiroso, y esa canción se iba en la cabeza de los viajeros de la región hasta llegar a oídos de Morales, quien respondía con una canción en la que aseguraba que Emiliano era un miserable que comía micos y zarigüeyas. Morales y Zuleta se enviaron canciones por más de diez años.

LA MUJER DEBE CASARSE

Alejandro Durán Díaz. El Paso, Cesar, 1919 – Montería, 1989. acordeonero, compositor y cantante Alejandro Durán. En 1966 compone “Pedazo de acordeón”, con el que dos años después se alza en Valledupar como el primer Rey Vallenato del Festival de la Leyenda Vallenata. Al momento de morir deja grabadas unas 1.800 canciones.

La mujer debe casarse
 Porque la vida no dura
 Porque si llega a quedarse
 Ay, se llena de amargura
 Pongan cuidado señoras
 El consejo que le estoy dando
 La mujer que vive sola
 Es que tiene algún resabio
 Pero hay muchas que se quedan

Esperando a un tipo de plata

Pero si este no llega

Quedan viejas y en la casa

Alejo Durán hace una fuerte crítica a las mujeres “solteronas”, aquellas mujeres que con elevada edad desafían las formas discursivas de control social, pues aún no se encuentran en matrimonio, una de las más antiguas instituciones de la sociedad.

LA CELOSA

Compuesta por el gran exponente vallenato Sergio Moya Molina, un compositor de ascendencia guajira, que ha logrado tener una brillante carrera musical, con más de doscientas canciones compuestas, de las cuales por lo menos ciento ochenta han sido grabadas y convertidas en éxito por los más connotados músicos del folclor vallenato y por agrupaciones de carácter internacional. Tiene un listado de más de treinta canciones inéditas que está a la espera de que cualquier agrupación musical se decida a grabarlas.

Cuando salga de mi casa
y me demore por la calle
no te preocupes, Juanita,
porque tú muy bien lo sabes
que me gusta la parranda
y tengo muchas amistades.

Y si acaso no regreso por la tarde,
volveré al siguiente día en la mañanita.

Si me encuentro alguna amiga
que me brinde su cariño,
yo le digo que la quiero.
Pero no es con toda el alma:
solamente yo le presto
el corazón por un ratico.

Todos estos son amores pasajeros
y a mi casa vuelvo siempre completito.

CORO:

Negra, no me celes tanto,
déjame gozar la vida...
Tú conmigo vives resentida,
pero yo te alegre con mi canto.

Cuando salgo de parranda
 muchas veces me distraigo
 con algunas amiguitas;
 pero yo nunca te olvido,
 porque nuestros corazones
 ya no pueden separarse.

Lo que pasa es que yo quiero que
 descanses
 pa' tenerte siempre bien conservadita.

Como ya tú me conoces,
 te agradezco me perdones
 si regreso un poco tarde.
 Cuando llegue yo a mi casa
 quiero verte muy alegre,
 cariñosa y complaciente.

Mientras Sergio Moya Molina se dedicaba a parrandear, Juanita Fula lo esperaba en casa con impaciencia y cara de pocos amigos. Pues aparte de encerrarla para "tenerla bien conservadita", le exigía que lo esperara "muy alegre, cariñosa y complaciente".

A lo largo de esta canción se hace una clara alusión al libertinaje, al doble amor y a la capacidad de coqueteo de la que hacen uso los hombres para destacarse en su círculo social. Además, como consecuencia de esto, se muestra a la mujer culpable de estos actos cometidos por el hombre, quien pretende redimir su culpa a través de canciones y palabras bonitas.

Una constante también es la forma cínica como pretende mostrarse la infidelidad y el falso cariño que expresa a otras mujeres que no son Juanita. Pero no solo esto, sino que se muestra el alto valor de egoísmo que posee la sociedad respecto al papel que desempeña la mujer dentro de ella. Y lo que es más grave aún, la representación de la misma como objeto sexual y carente de sentimientos.

En los discursos presentes en cada una de las canciones se establecen relaciones jerárquicas correspondientes a las características de distancia y proximidad existentes entre los personajes, además de relaciones de poder que tienen que ver, sobre todo, con el estatus y la edad. Un ejemplo claro es el presente en *La casa en el aire*, pues

Rafael Escalona espera mantener su posición elevada dentro de su grupo social, haciendo a su hija inalcanzable para los demás, demostrando así su relación de poder respecto a ella y expresándolo del siguiente modo: Ponte a pensar cómo será ‘e bonito, vivir arriba de todo el mundo, allá en las nubes con los angelitos, sin que te vaya a molestar ninguno.

Además, se mantiene una tendencia de confrontación entre hombres dentro de las canciones del género vallenato, esto con el fin de mantener prevalencia sobre el otro y que muchas veces se retrata a través de figuras como la metáfora, como lo hace Emiliano Zuleta en *La gota fría*, pues: Moralito, Moralito se creía que él a mí, que él a mí me iba a ganar. Y cuando me oyó tocar le cayó la gota fría. Ay, al cabo de la compartida, el tiro le salió mal.

En su proceso de reflexión, Emiliano Zuleta expone también el lugar que ocupa con respecto a los demás. Pues expresa claramente que él es casi una autoridad en el canto y el manejo del acordeón, ya que dice: En mi nota soy extenso, a mí nadie me corrige para tocar con Lorenzo mañana sábado día ‘e la Virgen. No hay modestia, sino más bien una verdad, que aumenta el tono general de desafío. Desafía el miedo al presentarlo como un acto irreverente con lo que crece su ego y el sentimiento de respeto del que goza en el pueblo.

También se hace uso de recursos como lo son la refutación, la burla, la ironía, el reproche y el sarcasmo, entre otros, que tienen el único fin de afectar la imagen positiva del otro, como sucede en *La celosa*, cuando Sergio Moya Molina expresa: Como ya tú me conoces, te agradezco me perdones si regreso un poco tarde. Cuando llegue yo a mi casa quiero verte muy alegre, cariñosa y complaciente.

A partir de estos ejemplos, se puede afirmar que el discurso presente en estas canciones vallenatas se vincula al análisis de las relaciones de poder, en cuanto a valores y comportamientos que se le atribuyen al género femenino y se demuestran a través de la dominación y discriminación, como lo hiciera Alejo Durán en *La mujer debe casarse*, donde manifiesta que: La mujer debe casarse, porque la vida no dura, porque si llega a quedarse, ay, se llena de amargura.

Todos estos discursos presentan gran relevancia social y cultural, que se expresan a través del doble sentido y los temas sexuales, aunque también se habla del amor y su visión hacia las mujeres, exponiendo relaciones de poder y conductas que son ampliamente reconocidas por la mayoría, entre las que sobresale el machismo,

presente desde el tiempo de los juglares y que hoy en día sigue existiendo en muchos sectores de la sociedad.

Rosendo Romero, uno de los compositores más lúcidos y conscientes de este género, alguna vez dijo que, antes de su generación, predominaba el vallenato parrandero, que promovía la imagen de un cantautor viril, machista, parrandero, mujeriego empedernido; al que la mujer debía obedecer, esperar en casa y atender bien; con un balsámico sancocho, porque “no se gasta por la calle”, como decía Escalona.

Contexto de las canciones

Por estos años, en que se conocen las primeras canciones vallenatas, el país viene de presenciar la matanza de trabajadores en la zona bananera de Santa Marta, durante el desarrollo de una huelga de la United Fruit Company. Se habló de tres mil muertos, pero en realidad fueron muchos más los obreros masacrados por los soldados al mando del general Carlos Cortés Vargas, sin que mediara provocación alguna.

La casa en el aire, la gota fría y la mujer debe casarse, aparecen a principios de la década de los cuarenta, representando uno de los géneros musicales más importantes y que hoy en día tiene el más alto índice de ventas y programación radial: el vallenato, cuyos primeros artistas fueron: Guillermo Buitrago, Rafael Escalona, Ángel Fontanilla, Julio Bovea, Los Trovadores de Barú, Los Piratas de Bocachica y el Quinteto Alma Guajira. Sin embargo, este género casi desaparece debido a la muerte de Buitrago en abril de 1949. En 1959 vuelve a resurgir de las cenizas, esta vez en forma de banda pueblerina con instrumentos de viento, acordeón, timbales, congas y batería aparte de la voz que incluyó trabalenguas y letras picantes.

8. Conclusiones

Son varios los aspectos que pueden fortalecerse por medio de la implementación de un modelo de análisis del discurso presente en canciones, por un lado, permite comprender su propósito, tomar conciencia del contexto, descubrir estrategias argumentativas, conocer nuevas palabras y sus significados, identificar la intención del autor mediante recursos de forma y fondo, que posteriormente favorecerá en los estudiantes su capacidad de defender opiniones y posiciones.

Las canciones aquí trabajadas responden a la necesidad de querer retratar una sociedad permeada por el machismo, que muestra a la mujer dentro de los estereotipos de mujer-objeto, fiel, joven y permisiva, además de manifestar conductas sexistas propias de los juglares vallenatos y su contexto, pero que han logrado prevalecer en el tiempo y hoy en día siguen reproduciéndose, pues poseen un componente afectivo, pero al mismo tiempo restringen a la mujer a determinados roles sociales.

Se hace indispensable trabajar los elementos del currículo desde nuevas perspectivas y con la ayuda de nuevas herramientas, que sean más dinámicas e incluso permitan el diálogo entre padres e hijos, pues hay que recordar que este tipo de canciones estaban dirigidas casi exclusivamente al público adulto. Además de propiciar un acercamiento a factores culturales y tradicionales que se trabajan a partir de esta propuesta y que día a día se van olvidando.

9. Bibliografía

- Aponte Mantilla, M. (2011). *La historia del vallenato: discursos hegemónicos y disidentes* (trabajo de grado), Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Badih Akhrif, T. (1992). *Explotación de las canciones para la enseñanza de E/LE*. Tesina de Máster. Universidad de Jaén, 2010. Web
- Coy Herrera, L. (2017). *Narrativas cantadas en salsa como un discurso de liberación de la sociedad latinoamericana* (trabajo de grado), Corporación universitaria Minuto de Dios, Bogotá, Colombia.
- De León Espitia, M, A. (2010). *El Vallenato: Origen y evolución: La historia bien cantada*, (Sic) Editorial, Colombia.
- Escamilla Morales, J. (2004). *La canción vallenata como acto discursivo*, Revista Latinoamericana de estudios del discurso.
- Griffiee, D. (1992), *Canciones en acción*, Universidad de Texas, Estados Unidos.
- Rivas Otero, J. (2016). *Discurso y tensión en la música popular* (artículo). Universidad de Salamanca, España.
- Samper Pizano, D, & Tafur, P. (2016). *100 años de vallenato*, Aguilar, Colombia.
- Sánchez Baute, A. (2018). *La hamaca grande: un recorrido por la historia de la música tradicional vallenata*. Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá.
- Stevenson Samper, A. (2012). *El vallenato en tiempo de difusión* (ponencia), Universidad del Norte, Barranquilla, Colombia.
- Van Dijk, T. (1999). *El análisis crítico del discurso*. Anthropos, Barcelona, España.

Van Dijk, T. (1999). *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso*. Anthropos, Barcelona, España.

Wodak, R. & Meyer, M. (2003), *Métodos de análisis crítico del discurso*, Gedisa, Barcelona, España.