

JUGLARES VALLENATOS: CRONISTAS DE REALIDADES PUEBLERINAS

Antonio Rodríguez Marengo¹

RESUMEN

La presente reflexión académica se acerca a la obra musical del juglar vallenato Francisco “Pacho” Rada Batista, quien a partir de una habilidad innata mediada por la oralidad y mucho ingenio elaboró cantos en los que la interpretación de la realidad fue clave para generar un fuerte lazo de identificación entre el autor, la obra y los habitantes de los municipios de Ariaguán (El Difícil) y Plato, en el departamento del Magdalena (Colombia), poblaciones en las que habitó el juglar durante parte de su vida. *La quema de El Difícil*, *La muerte de Pacho* y *Las compuertas del playón*, cantos creados e interpretados por Rada durante la segunda mitad del siglo XX, fueron los escogidos para desarrollar el análisis de contenido, selección hecha a partir de criterios como su estructura, los motivos narrados, la inclusión de personajes reales y descripción de acciones y lugares verosímiles. En el análisis de las canciones de Rada se pretende también establecer puntos de encuentro entre estas y la crónica periodística teniendo en cuenta las teorías que versan sobre este género periodístico y el diálogo con cronistas en ejercicio, reporteros y académicos dedicados al estudio de la crónica. Finalmente, se evidencia como los cantos de “Pacho” Rada se convirtieron en crónicas cantadas eternizadas en la memoria de quienes las escucharon y cantaron, un acto relevante en la preservación de la memoria de unos pueblos donde para aquel entonces, la historia no se registraba o archivaba.

Palabras clave: crónica, vallenato, juglar, cronista, periodismo, oralidad, caribe.

¹ Periodista de la Universidad de Antioquia. Estudiante de la Maestría en Periodismo de la misma Universidad. **Correo electrónico:** antonio.rodriguez@udea.edu.co

JUGLARES VALLENATOS: CRONISTAS DE REALIDADES PUEBLERINAS

"El relato (narración y descripción) nació con el ser humano (...) Sagas, leyendas, tradiciones, historias, cuentos son la quintaesencia de los pueblos y componen la historia del mundo y los saberes variados. Las palabras están con nosotros desde siempre: como gemido, grito, sonoridad y voz. Ellas, primero orales y después escritas, cuentan la saga del viaje, quedan y construyen la memoria de mujeres y hombres que no se conforman con perder la vida intentando convertir lo temporal en eterno" (Osorio, 2017).

Solo con frotar la pantalla de un aparato que cabe en la palma de nuestra mano los seres humanos podemos enterarnos de lo que acaba de ocurrir a millones de kilómetros de distancia. De manera simultánea, leemos sobre una dantesca explosión en Beirut y nos enteramos de la detención de un expresidente en Colombia. Inmersos en una red informativa los mensajes entre nosotros van y vienen sin mayores dificultades. En la actualidad, informarnos y comunicarnos es una acción tan natural y cotidiana como estrechar la mano y decir: «hola». La distancia y el aislamiento en la aldea global, según McLuhan (1985), han sido dramáticamente reducidos por los medios y la tecnología.

Pero no siempre fue así. Al principio, explica Osorio, las noticias se emitían de manera oral. "El ser humano creó el alfabeto, la escritura, la prensa, pero tuvo que pasar por los gestos, los tambores, las señales de humo y los corredores que atravesaban largas sendas. Los mensajes iban de boca en boca" (2007, p. 100). Luego, en el medioevo, fueron los juglares quienes "a cambio de estipendio o dádiva, cantaban o recitaban las poesías de los trovadores, bailaban, hacían juegos y truhanerías y viajaban de ciudad en ciudad para difundir historias ocurridas en distintos lugares" (Medina, 1996, p. 65).

Estas corresponsales también resaltaron en el contexto colombiano, incluso hasta muy entrado el siglo XX. En poblaciones con dificultades de comunicación y acceso, los juglares vallenatos se convirtieron en mediadores de una cultura cuya memoria hoy busca mantenerse. Mediadores comunicadores que, a la luz de la definición de Barbero (2005), asumían su responsabilidad "pues comunicar –pese a todo lo que afirmen los manuales y los habitantes de la postmodernidad– ha sido y sigue siendo algo más difícil que informar, es hacer posible que unos hombres reconozcan a otros, y ello en «doble sentido»".

Juglares, trashumantes, contadores y cantadores

"La acepción generalizada en el contexto vallenato del término juglar se refiere a quienes,

tiempo atrás, fueron cantautores e intérpretes errantes del acordeón y que ayudaron a difundir el folclor en su ‘esencia’” (Ramírez, 2011)

En Colombia, y sobre todo en la región Caribe, los juglares se caracterizaban por interpretar obras cargadas de referentes cotidianos; la naturaleza, los fenómenos climáticos, el amor correspondido y las desavenencias con los amigos, entre otros temas, daban como resultado una suerte de crónicas cantadas, eternizadas por el tránsito oral que hicieron de generación en generación. Los juglares en el Caribe colombiano asumieron un carácter de aedos, campesinos labradores de la tierra, vaqueros arreadores de ganado, administradores y trabajadores de haciendas que encontraban reposo de las extenuantes faenas en el cobijo de su acordeón. Hombres con la piel tostada, de pocas palabras y grandes historias para cantar.

Según datos extraídos del Plan Especial de Salvaguardia para la Música Vallenata del Caribe Colombiano, que en adelante llamaremos (PES), hacia la última década del siglo XIX “comenzaron a aparecer los nombres de los primeros cantores que recogen la historia regional, quienes fueron poetas campesinos, semiletrados o analfabetas, cuya vida trashumante se asemejaba a la de los trovadores y juglares de la edad media en Europa” (Mincultura, PES, 2013, p. 44). Por su parte, el maestro Héctor González (2020) describe a los juglares del Caribe colombiano como personajes de escasa formación académica, iletrados la mayoría, quienes según las leyes de la juglaresca

construyen el texto simultáneamente con la música, puesto que la división de roles es poco frecuente. Se trata casi siempre de autores que son “acordeoneros” o guitarristas y son pocos los casos en que los trovadores no tienen relación directa con la práctica instrumental (p. 6).

En el decurso del siglo XX, la juglaría vallenata estuvo marcada por la aparición de lo que Quintero (2018) denominó los rústicos heraldos² los cuales:

En tiempos inmemoriales de caminos de herrería, cantores trashumantes llevaban noticias por los más insospechados recodos del antiguo Magdalena y allende los mares del mundo conocido. Paradójicamente, en la falta de comunicación de aquellos tiempos se forjaría la identidad de estos rústicos heraldos, a quienes el siglo XX llamarían juglares (p. 25).

Con la llegada del acordeón a los puertos del Caribe colombiano³ se dotó de una herramienta sonora a los juglares contadores y cantadores de noticias, relatos y crónicas, y se comenzó a narrar la cotidianidad de los pueblos al son de la música. Sesenta y cinco años después, y pese a que el país empezaba a movilizarse en

² Un heraldo es un mensajero o un vocero. En la antigüedad, por ejemplo, los heraldos se encargaban de llevar y anunciar las ordenes de los reyes. En la Edad Media eran quienes comunicaban al bando rival las declaraciones de guerra y además registraban los combates.

³ Según Quintero (2018), fue en 1852 que José del Carmen “Checame” Moscote, padre del legendario Francisco “El Hombre”, compró a un comerciante italiano su primer acordeón. Con este instrumento inventó músicas y creó versos que se escucharon por toda la región.

automotores, con la llegada de los primeros camiones en 1917, los juglares vallenatos persistieron en la trashumancia.

Fueron los juglares vallenatos quienes a finales del siglo XIX y principios del XX transformaron en cantos las vivencias que tenían como escenario pequeños poblados de la costa colombiana. Se consolidó así una manifestación cultural que, sin proponérselo, comenzó a cumplir una función integradora dentro de la sociedad toda vez que desarrollaba labores comunicativas del acontecer cotidiano.

Los juglares vallenatos fungían como mensajeros, reporteros que mantenían informados a los habitantes de los pueblos sobre los hechos que sucedían en toda la comarca. Al tiempo, con sus versos, estimulaban la unificación de un folclor como elemento identitario para una región caracterizada por ser un territorio mayormente rural.

La presencia de una juglaría campesina y de los cantos populares asociados a las labores rurales permiten suponer que la tradición oral forma parte de los elementos fundacionales del vallenato. Por supuesto que los primeros cantores eran analfabetos, por lo que el vehículo para trascender sus mitos, leyendas, anécdotas, historias personales y ajenas era el relato oral (intergeneracional y descendente) y los cantos populares (Urango, 2008, p.31)

Gossaín y Samper (2004) en su discurso de aceptación como miembros de la Academia de la Lengua Colombiana apuntaron a comparar a los juglares vallenatos con el mester⁴ de la juglaría de la Edad Media en el siglo XII:

Los trovadores y juglares que compusieron o interpretaron los merengues, paseos, puyas y sones a lo largo del Caribe colombiano, de pueblo en pueblo, y a lomo de mula, constituyen nuestro propio mester de juglaría, del mismo modo como sus primeros antepasados castellanos nos legaron el venerable acopio del que nacen la poesía y el romance en nuestra lengua.

El significado de la figura del juglar trascendía incluso la presencia física. El escritor y periodista Alberto Salcedo Ramos (2011) ejemplifica la anterior afirmación dando cuenta de la euforia que generaba un personaje como Emiliano Zuleta Baquero⁵:

Las personas que tarareaban sus versos en aquellos pueblos y veredas retirados de la civilización no lo habían visto a él ni en pintura. No sabían cómo era su rostro ni les interesaba. Pero reconocían en sus coplas el mejor correo posible, porque no les informaba sobre lo urgente –nada era urgente– sino de lo importante. Por eso las acogían, aunque llegaran retrasadas: venían de muy lejos y conservaban el aroma de los montes. Quienquiera que fuera su autor les estaba regalando ricas historias, contadas a la manera de las buenas crónicas periodísticas: historias completas, redondas, en las que había burla, deliciosos arcaísmos, apuntes sobre la suerte de las cosechas, regaños para bajarle los humos a algún aparecido, guiños a una mujer amada que hoy se llamaba Manuela y mañana María (2011, p.35).

⁴ Persona que recitaba poemas y cantares de memoria, para lo que se debía de valer de técnicas específicas o usar la improvisación de ser necesario.

⁵ Juglar vallenato, fundador de la dinastía vallenata de los Zuleta. Nacido el 11 de enero de 1911 en La Jagua del Pilar y fallecido el 30 de octubre de 2005 en Valledupar.

Cuando se habla de los juglares vallenatos generalmente se hace en singular: Francisco Moscote, Chema Ramos, Alejo Durán, Abel Antonio Villa, Francisco Rada, Emiliano Zuleta Baquero. Sabemos que eran errantes, solitarios, enamoradizos. Acompañados nada más que por un acordeón y unos cantos emprendían correrías que los llevaban de pueblo en pueblo donde eran recibidos con la expectativa que genera aquel que trae noticias nuevas. Recibimiento que generalmente se hacía en medio de una parranda.

Las parrandas

El escenario más expedito que encontraron los músicos vallenatos para compartir en torno a las historias cantadas fueron las famosas parrandas vallenatas. Un encuentro de amigos que propicia la integración y en el que la música es protagonista. En las parrandas es común que se sirva comida en abundancia al tiempo que se generan conversaciones sobre la temática de las canciones o a la actualidad de la región y sus habitantes.

Un referente anterior a la parranda vallenata se encuentra en las cumbiambas o merengues, reuniones festivas amenizadas por un conjunto organológico chimila de gaita o flauta, tambor y guacharaca, alrededor del cual la gente bailaba y donde el ritmo más interpretado, bailado y cantado era el de la tambora (Moreno, 2010, p.26).

En la parranda vallenata tradicional, los encargados de amenizar y complacer a los invitados son los integrantes del conjunto vallenato que está conformado por acordeón, caja y guacharaca. Durante la actuación de los artistas es deber de los participantes de la parranda guardar silencio en señal de respeto. La parranda sirve también como plataforma para poner a prueba “cantos, cantores, acordeoneros y verseadores y en donde se van cultivando, puliendo y cosechando los mejores exponentes de la música vallenata tradicional, a tal punto, que podemos afirmar que, si el vallenato fuese una religión, la Parranda sería su Eucaristía” (PES, 2013, p.56).

El vallenato

El escritor irlandés Oscar Wilde decía que el arte de la música es el que más cercano se haya de los recuerdos. Bien conocida es también la sentencia del compositor Franz Liszt: “La música es el corazón de la vida; por ella habla el amor, sin ella no hay bien posible y con ella todo es hermoso”. Y la declaración de amor que hizo Beethoven: “Es una revelación mayor que toda la sabiduría y la filosofía”. La música ha sido y será mensajera de emociones, catalizadora de estados de ánimo y guardiana de una parte de los relatos de la humanidad.

De acuerdo con Camus y Mansilla (2008), citados por Ángel Alvarado (2013): “La música es una de las expresiones creativas más íntimas del ser, ya que forma parte del quehacer cotidiano” (p.1). Es uno de los rituales más antiguos de la

especie humana, tan antiguo que se desconoce con exactitud cómo y por qué el hombre comenzó a hacer música. Lo que sí está claro es que “la música es un medio para percibir el mundo y un potente instrumento de conocimiento. No hay vida cotidiana sin música” (Hormigos, 2012, p.76).

La música tiene la capacidad de asumir un rol protagónico en una gran variedad de situaciones acaecidas en la sociedad. Por ejemplo, Elliot (1995), reseñado por Ángel Alvarado (2013) destaca que la música “sirve de acompañamiento en celebraciones e incluso se utiliza para invocar dioses. En este sentido, sirve como vehículo para comunicar creencias, valores y formas de comportamientos” (p.2). Y agrega López (2011): “Gran parte de la música presente en la sociedad actual tiene un carácter pretérito, porque, a la razón, y de un modo un tanto simple, se puede decir que ya ha sido compuesta” (p.15).

Es necesario tener presente esta última afirmación, toda vez que da pie para introducirnos a la música vallenata tradicional, música de acordeón o vallenato, expresión musical originada en el Caribe colombiano y que a lo largo del último siglo “ha sido utilizada por diversos grupos sociales como herramienta identitaria, en diversas geografías y temporalidades. Ha debido transformarse, cambiar parte de sus elementos constitutivos en el proceso de eugenesia cultural al que se ve sometida” (Blanco, 2005) .

La música vallenata que hoy hace parte de las parrillas de programación de las emisoras y canales de televisión colombianas tiene su origen en “los cantos de vaquería y los cantos responsoriales de los campesinos y esclavos negros durante el período colonial, en las músicas de gaitas y maracas y las expresiones dancísticas de los indígenas nativos de la costa Caribe colombiana” (Ministerio de Cultura, 2013).

Es pertinente aclarar que al referirnos a los orígenes de la música vallenata no se podrá atribuir la invención o creación de todo un folclor a un sujeto, pues individualizar acciones que propiciaron la aparición y consolidación de una expresión colectiva es, ante todo, arbitrario. La música vallenata entonces es el resultado de “una compleja evolución musical regional a gran escala, en 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” (De León Espitia, 2010, p.11).

Esta convergencia de elementos aplica también a la hora de hablar del origen triétnico del vallenato. Triada conformada por el acordeón europeo, la guacharaca indígena y la caja o tambor africano:

Nuestras músicas primigenias surgen así del resultado de procesos del sincretismo de las expresiones folclóricas originales, desarrollados e hibridados durante los últimos 300 años en las provincias del Caribe colombiano y en algunos otros sectores rurales de la región Caribe

colombiana. Son el resultado evolutivo de la unión de textos literarios versificados y rimados, elaborados en idioma castellano, utilizados para contar cantando historias, leyendas, rebeldías y sentimientos, ambientados con música, ritmos e instrumentos musicales que provienen de las raíces históricas de la América aborigen, de África y España (PES, 2013, p. 35).

En su evolución, explica Massiris, a la expresión de la música vallenata “se incorporaron la guitarra y el acordeón en reemplazo de la gaita hace unos cien años” (2016). En este sentido, Gutiérrez complementa: “El ingreso del acordeón a la música vallenata fue paulatino. Durante muchos años los primeros acordeoneros interpretaron aires europeos; poco a poco se fue descubriendo que el acordeón era apto para interpretar la música local, y fue ingresando a la trifenía mencionada” (2015). En los últimos cincuenta años se han incorporado nuevos instrumentos como el bajo electrónico, el bombardino y trombón.

Antes de denominarse conjuntos o agrupaciones vallenatas fueron los grupos de cumbiamba los primeros en integrar el acordeón, la caja y la guacharaca. Ya en la “segunda mitad del siglo XX el vallenato se convirtió en la música de mayor auge, primero en el Caribe colombiano y luego en toda Colombia” (Viloria, 2017, p.1). “El creciente cancionero y el encanto por la ejecución del acordeón se esparcieron por toda la región, convirtiéndose en elementos indisolubles dentro del imaginario popular, indispensables a la hora de expresar cualquier tipo de sentimiento individual o colectivo” (PES, 2013).

La región vallenata

La región Caribe colombiana es, en sí misma, una inspiración. Extensas llanuras, valles floridos, desiertos y una vecindad eterna con el mar hacen de esta zona ubicada al norte del país un paraíso donde la realidad se compara con la imaginación.

Era inevitable que esta región viera brotar de sus entrañas a esos juglares que hicieron de su canto una manera de vivir y contar la vida. Allí, entre el ánimo de las parrandas y la majestuosidad de los paisajes, nacieron esas narraciones hechas canciones que dieron origen a lo que hoy se conoce como vallenato primitivo, un género que era interpretado por seres ágrafos con toda la picardía o la ternura que los caracteriza a ellos y a su región.

Canciones que según Julio Oñate Martínez (2011) se caracterizaban por “estar cargadas de anáforas⁶ y reduplicaciones⁷”. Un ejemplo de la utilización de anáforas son los versos famosos de la canción *Alicia Dorada* de la autoría de

⁶ Figura retórica de construcción que consiste en la repetición de una o varias palabras al principio de una serie de versos u oraciones.

⁷ Figura retórica de construcción que consiste en la repetición consecutiva de una o varias palabras en la misma oración o en el mismo verso.

Juacho Polo Valencia, interpretada por Alejandro Durán: “Alicia mi compañera/ Qué tristeza/ Alicia mi compañera/ Qué dolor”. O los de la canción *Levántate María*, del juglar Francisco “Pacho” Rada: “Y al ama... Y al amanecer del día/ Y a las cinco... Y a las cinco e’ la mañana/ Ay, levántate María/ Que Francisco, que Francisco es quien te llama”.

Ya en el caso de las reduplicaciones Oñate utiliza como ejemplo la canción Altos del Rosario escrita e interpretada por Alejandro Durán: “Lloraban los muchachos/ Lloraban los muchachos/ Lloraban los muchachos/ Al ver mi despedida/ Yo salí del alto/ Yo salí del alto/ Yo salí del alto/ En la Argelia María”. O la canción Caballo Liberal del mismo “Pacho” Rada: “El caballo de Carmelo lo llaman el liberal/ El caballo de Carmelo lo llaman el liberal/ Las calles se ven bonitas cuando pasa el liberal/ Las calles se ven bonitas cuando pasa el liberal”.

Reitera Oñate (2011) que la utilización de estas figuras retóricas por parte de los juglares tenía como intención “fijar la letra de las canciones en la memoria”.

Al hablar de las características de las canciones que conforman el folclor vallenato debemos tener en cuenta también los cuatro ritmos o aires en los que son interpretadas. Inicialmente se pueden diferenciar o clasificar por las sensaciones que generan en las audiencias. El son, por ejemplo, lleva implícito un lamento, un dolor, expresado a través de un ritmo lento y cadencioso marcado por los bajos del acordeón; una cadencia que se asemeja al paso del que va sin afán o incluso sin un rumbo definido. Opuesto al son está la puya, vertiginosa, audaz y elocuente; impulsada por los pitos del acordeón, el rasgar frenético de la guacharaca y el golpeteo incesante de la caja; se erige como el aire que más invita al baile. Navegando entre aguas tibias está el merengue, que por momentos quiere ser puya, pero finalmente no se atreve; es alegre y cadencioso. Finalmente está el paseo, aire preferido por la mayoría de los intérpretes y compositores, un ritmo equilibrado y dispuesto a permitir el lucimiento de cantantes e instrumentistas.

Los versos entonados por los juglares vallenatos en las parrandas y fiestas del Caribe colombiano eran escuchados, aprendidos y repetidos por los parranderos fieles, vecinos y familiares lejanos que, al igual que los contadores de historias cantadas, en su mayoría no sabían leer ni escribir. Todo iba de boca en boca: la oralidad era el método que primaba en la transmisión de una tradición irrigada de generación en generación. Las gestas y correrías de los juglares se perpetuaban en el tiempo afincados en un ejercicio oral y trascendente.

Rumores de viejas voces

La oralidad, como lo plantean Rodríguez y Mayeta, “ha sido la manifestación primaria de comunicación entre los hombres, convirtiéndose en una necesidad indispensable para la vida, lo que posibilitó que se desarrollara a partir de las

necesidades y las relaciones que se establecían en la sociedad” (p. 1). Se fue manifestando a través de los cantos de alabanzas, las poesías, los cuentos y leyendas que expresaban las tradiciones y costumbres de la comunidad, porque constituían las formas de educar el individuo dentro y para su comunidad.

Al referirse a la importancia que tiene la oralidad para los seres humanos, Rodríguez y Mayeta agregan:

El mundo de lo oral merece ser apreciado por su estrecha relación con las actitudes, acciones, relaciones más consustanciales del ser humano, como lo propio de él. La oralidad encierra desde la palabra, como reguladora ética de los grupos humanos, hasta los matices de las expresiones, sus relaciones con los sentimientos, acciones, costumbres de los individuos, donde no se puede perder de vista los fenómenos de transmisión-apropiación, recepción-voz-silencio, gestos, ritmo, aspectos que no han sido estudiados por muchas disciplinas (2012).

La oralidad en el contexto de los juglares vallenatos podría asumirse como una dimensión en la cual la trasmisión de información con una carga de significados provoca en los receptores reacciones como la de multiplicar el mensaje, al tiempo que estimula la narración de hechos, no solo por parte del interlocutor inicial sino de quien recibe el o los mensajes.

Una práctica que encaja dentro de la categoría creada por Sébillot hacia 1881 y destacada por el profesor Martin Lienhard (1994): “La *literatura oral* que caracteriza ciertas prácticas verbales populares cuya reproducción y difusión se basa no en el documento escrito, sino en la memoria de la colectividad” (p. 371). Sébillot había sostenido que la literatura oral comprendía aquello que, para el pueblo que no lee, remplazaba las producciones literarias. Por su parte, el académico Walter Ong (1982) destaca la palabra como elemento clave en el ejercicio oral toda vez que esta

proviene del interior humano y hace que los seres humanos se comuniquen entre sí como interiores conscientes, como personas; la palabra hablada hace que los seres humanos formen grupos estrechamente unidos. Cuando un orador se dirige a un público, los oyentes por lo regular forman una unidad, entre sí y con el orador.

Los conceptos expuestos hasta ahora permiten ubicar a los juglares vallenatos como agentes activos y ejemplos de la oralidad como acción integradora de una sociedad. Reporteros de realidades por medio de mensajes cantados. Pero, ¿cómo logra un compositor sin el rigor adquirido a partir de la escritura y el conocimiento del pentagrama emocionar y conmover a quienes lo escuchan y aún sentirse identificados con sus historias al tiempo que terminan por consolidar elementos identitarios de una comunidad? La respuesta a este interrogante podría estar relacionada con el ejercicio de interpretación de la realidad hecho por los juglares.

Interpretación que, de acuerdo con Osorio (2017), está basada en la “historia de los seres humanos que viven en la oralidad y expresan para el otro las necesidades

propias de las experiencias vividas. Es el taller metodológico de la narrativa comprensiva, caminos de los sabios anónimos, experimentadores de la ensayística comunicativa llamada periodismo”.

Cronistas de la realidad

Casi un siglo ha transcurrido desde aquellos tiempos en que los juglares eran el centro de los corrillos y, acordeón al pecho y voz a todo pulmón, interpretaban cantos que no eran otra cosa que crónicas de hechos ocurridos en los pueblos circunvecinos. Narraciones orales que alimentaban la curiosidad y la necesidad de saber de los pueblerinos, quienes en recompensa atendían a los comunicadores con verbenas⁸ repletas de comida y licor.

Los cantos interpretados por los juglares eran compuestos por ellos, en un ejercicio prístino de estructuración de ideas y construcciones literarias, en su gran mayoría basadas en la oralidad; obras que hoy se denominan como tradicionales. Los versos se diseminaban por los territorios y se convertían en registro histórico de los acontecimientos, dejando así constancia no solo del hecho, sino de sus protagonistas, antecedentes e incluso consecuencias.

Además, en algunas ocasiones la primera versión del mensaje cantado iba seguida de una réplica o segunda versión, como resultado de la retroalimentación o reacción que generaba la canción en la comunidad o en otros autores. Esto último se conoce como la piquería, un duelo entre autores o intérpretes basado en temáticas propuesta por los artistas y en ocasiones determinadas por el público asistente. El fin último de la piquería es mostrar de manera improvisada y apelando al repentismo las condiciones que se tienen como verseador.

Verso iba y verso venía. Así se consolidaban unos procesos comunicativos –mediados por la emotividad– en los que primaba la oralidad como método de representación. Unos procesos en los que “la memoria se encuentra en permanente reformulación o viaje. De esta manera, tradiciones orales correspondientes a diferentes regiones suelen referirse a similares tópicos, pero siempre a partir de distintas tramas, símbolos y personajes” (Cocimano, 2006, p. 28).

La correría de los juglares no es más que un ejercicio comunicativo que bien podría interpretarse desde las teorías del periodismo y, sobre todo, desde la

⁸ Celebración que generalmente se llevaba a cabo en los patios de las casas, amenizadas por músicos o conjuntos musicales. El encuentro festivo es acompañado de licor y comida y acostumbra a extenderse a hasta alta horas de la madrugada.

función del «reporter», el germen de lo que es hoy un reportero o periodista⁹. Más allá de la mirada sobre la importancia cultural del vallenato y su aporte a la construcción social, los juglares vallenatos como Francisco “Pacho” Rada y Abel Antonio Villa, Nafer Durán, entre otros, cumplieron un papel fundamental en la interpretación y conocimiento de los hechos que marcaron el destino los pueblos del Caribe colombiano. Al respecto, Gomis (1991) señala que el periodismo es una manera de interpretar la realidad social en la que habita el individuo:

El periodismo es, pues, un método de interpretación, primero, porque escoge entre todo lo que pasa aquello que considera interesante. Segundo, porque interpreta y traduce a lenguaje inteligible cada unidad de la acción externa que decide aislar (noticia) y además distingue en ella entre lo que es más esencial e interesante (recogido en el *lead* o primer párrafo y destacado en el título) y lo que es menos. Tercero, porque además de comunicar las informaciones así elaboradas, trata también de situarlas y ambientarlas para que se comprendan (reportajes, crónicas) y explicarlas y juzgarlas (p.38).

¿Acaso no era eso lo que hacían los juglares vallenatos a mediados del siglo XX? ¿Interpretar la realidad social a través de sus composiciones? Sí. Los juglares vallenatos, como ya lo hemos expresado, al hacer uso de sus capacidades narrativas, se transformaban en el mensajero que reportaba los hechos ocurridos en las poblaciones vecinas. Inspirados en experiencias propias o través de los testimonios de los compadres o de los desconocidos con los que se cruzaban en sus travesías, estos corresponsales registraban todo tipo de novedades.

Y luego, ante la incapacidad de tomar papel y lápiz para escribir, se enfundaban en su acordeón y se dedicaban tardes o noches enteras a juntar ideas que les permitieran crear y describir en versos cortos las situaciones más relevantes de esos acontecimientos vistos u oídos, acompañados de melodías con acordes sencillos y de fácil ejecución.

Un ejemplo de lo anterior es el canto vallenato de Rada *Las compuertas del playón* (1968) que describe la construcción de un sistema de control de los niveles de las aguas del río Magdalena, sobre todo en las épocas de invierno, para poder mitigar el impacto de las inundaciones en Plato. Juan Carlos Tovar, acordeonero aficionado, administrador de empresas de profesión y amante de los sones de Rada, rescata de su memoria la historia detrás de este cuento de “Pacho” Rada. La historia de unas compuertas que pudieron hacer rico a un pueblo y que hoy solo sirven como tendedero de ropa a familias pobres:

El doctor Salvador Ospino Molina hizo parte de una de las familias más ricas que tuvo Plato. Él era odontólogo, un tipo de pensamiento de avanzada, de pensamiento

⁹ Vallejo describe que comenzando el siglo XX, ante la escasa profesionalización del oficio, otras figuras, como médicos, telegrafistas y otros ciudadanos, eran los encargados de contar la realidad en los periódicos. Aunque no menciona a los juglares vallenatos, se sabe que en estas regiones que eran tan rurales eran ellos quienes cumplían una misión similar, pero con la espontaneidad que les daba su carácter de trashumancia.

progresista. Él, junto a otros plateños, presentó un proyecto al gobierno nacional para crear las “compuertas del playón”, que era un muro de contención para regular la entrada de las aguas del río Magdalena a los playones, con lo que se salvarían 80.000 mil hectáreas de tierra que hubieran servido para cultivar arroz. Plato se hubiera convertido en la despensa de arroz no solo de la costa sino del país.

Pero la gente en el pueblo no creyó. Pensaron que eso era puro cuento. Hasta que el presidente Carlos Lleras Restrepo pisó tierras plateñas para inaugurar las compuertas del playón. El problema fue que por la decisión de los gobernantes que siguieron las compuertas quedaron en una sola. El maestro Rada entonces compuso las compuertas del playón donde relata de manera magistral todo este episodio haciendo énfasis en la incredulidad de la gente (Rodríguez, 2012, p. 112).

Un fragmento de la canción describe la anécdota que relata Tovar: “Aquí están las compuertas del playón/ Y ahora qué dirán un poco/ Aquellos que trataban de loco/ Y de escasa cabeza a Salvador/ Y ahora esos tipos que dirán/ Con la boca abierta y convencidos/ El doctor Salvador parao en el hilo/ Con su machetilla dando plan”. Como se ve, los protagonistas de esta historia terminaron inmortalizados en la memoria de muchos plateños que todavía hoy cantan: “Ahora todos se convencerán que el gobierno no es que se descuida sino que sí no hay nadie que le pida el gobierno ignorante qué va a dar”.

Figura 2. Código QR de la canción.



El hecho trasciende lo inmediato y lo actual (características de la noticia), para convertirse en memoria, por medio de la crónica que, según Correa (2011) citando a Vivaldi, tiene “más que pura y simple información. Es interpretación o valoración de los hechos que en ella se narran. Posee esencia filosófica, social, política o humana” (p.35).

Francisco “Pacho” Rada fue un viajero como muchos otros juglares. Acordeón al pecho Rada recorrió la región Caribe y sus cantos se convirtieron en resúmenes sociales. Paisajes musicales que, como en el caso de Plato, sirven hoy para reconstruir la historia de un pueblo y sus costumbres. Esa era la manera de transmitir hace años los acontecimientos de la vida pueblerina, muy a pesar del desconocimiento teórico del pentagrama y de las letras que nunca se escribieron en un papel. A pesar incluso de que el rol del juglar no figura en los libros de historia del periodismo ni de la crónica en Colombia y todavía no se reconoce como debe su papel en la cultura vallenata en el Caribe. Aunque se desconozcan, los juglares vallenatos fueron verdaderos cronistas y sus canciones constituyeron piezas que podrían reconocerse como crónicas periodísticas.

El vallenato era un periódico cantado

Los juglares vallenatos se caracterizaron por ser narradores de las realidades ocurridas en su entorno; a través de sus cantos reseñaban hechos y acontecimientos. En este sentido:

Las canciones vallenatas se constituyen como textos narrativos. Es decir, su estructura, sus referencias espacio-temporales, la configuración de los personajes, la voz narrativa, entre otros aspectos, son analizables bajo los parámetros de las teorías narrativas. Estas canciones se enmarcan en una tradición en la que predomina la oralidad y otras manifestaciones, como los cantos de vaquería (Urango, 2008, p.1).

Durante su periplo por Cartagena en calidad de reportero para el periódico el *Universal* Gabriel García Márquez (1948) describió en uno de sus artículos el encanto que producía el acordeón, instrumento que acompañaba las faenas de los juglares. “No sé qué tiene el acordeón de comunicativo que cuando lo oímos se nos arruga el sentimiento. Aquí lo vemos en manos de los juglares que van de ribera en ribera llevando su ardiente mensaje de poesía”. El encantamiento de García Márquez por el acordeón trascendió el interés periodístico y años después quedaría plasmado en gran parte de su obra literaria, ratificando así la fuerza narrativa de la música creada e interpretada por Rada, Durán, Villa y muchos más.

El periodista Juan José Hoyos¹⁰ afirmó que el vallenato era un periódico cantado, una conclusión a la que llegó luego de su visita a Valledupar, como enviado especial al Festival de la Leyenda Vallenata. Hoyos sostiene que “los cantos interpretados por los juglares vallenatos se convirtieron en crónicas cantadas, a través de las cuales [quienes las escuchaban] se enteraban de los hechos ocurridos en otros pueblos” (Hoyos, 2021).

En este orden de ideas, la narrativa juglaresca de la primera mitad del siglo XX en el Caribe colombiano permitió narrar las vivencias de los pueblos y sus habitantes y así, desde la oralidad, dejar registro de una parte de la historia de la humanidad. Se puede decir entonces que la crónica periodística es el género que más se asemeja a los cantos interpretados por los juglares vallenatos, versos que constituyeron la génesis de la música vallenata tradicional.

Incluso se puede ir más allá si tenemos en cuenta el análisis realizado por López (2001), quien a propósito de la obra de Gabriel García Márquez afirma:

El vallenato es como una nueva alborada de la lírica popular que no desprecia ninguna palabra por cuanto todas tienen igual valor y eficacia. Relatando el pulso de la vida en historias individuales de fábula o de ensueño, narrando la siniestra realidad de provincias

¹⁰ Periodista y escritor egresado de la Universidad de Antioquia, considerado uno de los grandes cronistas de nuestra época. Fue corresponsal y enviado especial del periódico *El Tiempo* y director y editor de la *Revista Universidad de Antioquia*. Actualmente, es columnista de *El Colombiano*.

malogradas por los poderes centrales, con los oprobios cotidianos que gemían en los acordeones, esas canciones reflejan el alma sencilla de la nación colombiana atravesada por tierras de prodigio y de magia, de fértiles campos de labranza y vastas praderas que se asocian a una ardiente voluptuosidad; canciones incluidas, años después, en una de las grandes epopeyas literarias del siglo veinte: *Cien años de soledad* (p. 45).

Ese paralelo, juglar vallenato igual a cronista, parte de las definiciones teóricas del periodismo en relación con los alcances de la crónica que, aunque contiene algunas de las características propias de la noticia, se inscribe en el periodismo narrativo por la particularidad de que el periodista [en este caso, cronista] expone en su historia la visión propia de los hechos. Por ejemplo, Chilón (1999) citado por Correa (2011), describe la crónica como un género “variopinto que permite el ejercicio gozoso de un periodismo informativo empapado de explícita subjetividad” (p. 24).

Los juglares apelaban a la subjetividad para expresar, por medio de sus canciones, puntos de vista y opiniones respecto a su percepción de la realidad. En muchas ocasiones no solo intervenían como narradores omniscientes, sino como observantes participantes de situaciones que luego narraban con detalle, generando desde el proceso comunicativo una transformación cultural. Como lo explica Moreno (2010):

Esta música no era un espectáculo sino un momento de connivencia, de comunicación, de expresión de sentimientos amorosos o de amargura; con ella y a través de ella los medios expresivos llegaban a canonización, se ponía en pie una leyenda, se fijaba la memoria de un hecho, un chisme se propagaba (p. 137).

Para los habitantes de las poblaciones hasta donde llegaban los juglares vallenatos entonando versos ese momento de regocijo y fiesta era la posibilidad de enterarse de cosas importantes, interesantes, no necesariamente recientes, pero sí significativas.

Nafer Durán, el último de los juglares

El decurso del siglo XXI trajo consigo el inevitable paso de la vida a la muerte para muchos de los juglares. Sin embargo, Quintero (2018) afirma: “Aún quedan algunos de los nacidos en las décadas del 20, 30 y del 40, quienes pese a la influencia de la tecnología han mantenido su identidad y han brillado con su estilo inimitable”. Entre ellos destaca Nafer Durán, el último representante de esa casta de rústicos heraldos. Más conocido como Naferito, insigne representante de una dinastía forjada en la oralidad y quien a través de sus canciones se ganó un espacio en el salón de la fama de la música de acordeón. Rey vallenato en 1976 y hermano de Alejandro Durán, primer rey vallenato en 1968.

El testimonio del juglar en primera persona

Lo primero que hizo el maestro Nafer Durán al iniciar la entrevista fue ofrecer disculpas por lo que él llamó “la manera de conversar diferente”. Al identificarme

como periodista de la Emisora Cultural de la Universidad de Antioquia, de inmediato intuía que sus palabras expresadas con un marcado acento costeño podrían confundir a los incautos oyentes que habitan entre las montañas. Conversé con el maestro Nafer en 2012. Era abril y en Valledupar los acordeones, las cajas y las guacharacas se escuchaban por doquier. Eran tiempos de Festival Vallenato. La versión número 45 homenajeaba a otro grande: Calixto Ochoa.

La casa de Naferito está ubicada en el barrio Garupal, en Valledupar. La entrada recibe la sombra de un tupido palo de mango que, durante las épocas de verano, mitiga el intenso calor. El juglar es padre de seis hijos, todos músicos: Nafer, Víctor, Julio, Luis, Juan, Jaime y Hader. Paciente, tranquilo por vivir como lo ha hecho hasta este momento, tiene las palabras precisas cuando le pregunto por lo que para él significa la música vallenata: “Para mí es una música empírica, popular, tanto así que hoy en todo el mundo se escucha vallenato. Es popular porque cualquier persona, así no haya estudiado, puede inventar un paseo”.

Durán comenzó a tocar el acordeón a los siete años, en 1939, en los tiempos en los que la música de acordeón era mal vista por los sectores pudientes de la sociedad. En ese entonces los cantos que ya interpretaban predecesores suyos como Francisco Rada y Abel Antonio Villa o Luis Enrique Martínez, apenas si cruzaba las fronteras del Magdalena grande, un territorio conformado por los departamentos del Cesar, La Guajira y el Magdalena. El juglar no olvida cómo hasta muy entrados los años sesenta la figura del acordeonero era preponderante en el contexto vallenato: “En ese tiempo los acordeoneros vivíamos en pueblos retirados y para viajar las vías eran muy incómodas, entonces uno mismo tenía que sacar las piezas de donde iba uno a andar con un cantante. Eso le tocaba a uno”.

Sobre las correrías que emprendía, Durán mantiene vivos los recuerdos del compromiso que como músico adquiriría con la audiencia que lo esperaba. No se podía llegar con cantos repetidos y mucho menos copiados de otro músico: “Uno cuando salía de una finca de trabajar, para un pueblo a un baile, tenía que llevar algún merengue o un paseo nuevo compuesto por uno y cantado por uno mismo”.

—¿De qué hablaban sus canciones maestro Nafer? —le pregunto al juglar.

—Esa es una explicación que le hago fácil. Resulta que eso dependía de la inspiración de uno y uno siempre se inspiraba por las mujeres, por un amigo, por algo que le pasara. Uno era el periódico con la música —responde Durán.

Tradición amenazada

Pese a la importancia de la juglaría vallenata como expresión cultural de los pueblos del Caribe colombiano, tanto su historia como su tradición están en riesgo. De acuerdo con el Plan Especial de Salvaguardia para la Música Vallenata del Caribe Colombiano (2013), estas manifestaciones culturales pueden perderse

debido al proceso de “descontextualización y de arrinconamiento que la[s] ha llevado a disminuir paulatinamente su espontaneidad, su aparición en los espacios familiares y comunitarios tradicionales y, sobre todo, su permanencia en la memoria de las nuevas generaciones de pobladores de la región” (p. 8).

La relevancia de la música vallenata tradicional como agente activo en los procesos comunicativos de los pueblos ha ido reduciéndose a razón de la penetración de los medios masivos de comunicación que implantaron nuevas maneras de enviar y recibir información. Las crónicas cantadas que llevaban los juglares a los campesinos ahora se leen en la prensa, se escuchan en la radio, se ven la televisión o se consultan en la internet.

Esos cantos que sentaron las bases para que años después autores como Rafael Escalona perfeccionaran el ejercicio de contar la realidad de los pueblos y sus habitantes a través de crónicas cantadas; esos versos que inspiraron a Gabriel García Márquez a escribir lo que él mismo describió como un vallenato en versión novela: *Cien años de soledad*. Esas son las memorias que hoy están en riesgo de desaparecer.

Referencias bibliográficas

- Ángel Alvarado, Rolando. (2013). La música y su rol en la formación del ser humano [en línea]. Disponible en: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/122098>
- Blanco, Darío. (2005). La música de la Costa Atlántica colombiana. Transculturalidad e identidades. *Revista Colombiana de Antropología*, 41, 171-203.
- Camargo Bonilla, Yeniffer. (2019). Historicidad del transporte en Colombia, un proceso de transición y rupturas. *Tzintzun: Revista de Estudios Históricos*, (69), 2019, 193-217. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7152233>
- Cocimano, Gabriel. (2006). La tradición oral latinoamericana. Las voces anónimas del continente caliente. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 8, (16), 23-36.
- Correa, Carlos Mario. (2011). *La crónica reina sin corona*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- De León Espitia, Marco Antonio. (2010). *El Vallenato (origen y evolución)*. Fundación El libro total: Prisma.
- Espinosa Espíndola, Mónica y Medina Salgado, César. (2022). Globalización e internet juglares de nuestro tiempo. *Revista Gestión y Estrategia*, (9), 64-74.
- Gomis, Lorenzo. (1991). *Teoría del periodismo: cómo se forma el presente*. Barcelona: Paidós.

- González, Héctor Manuel. (2020). Vallenato: un lenguaje musical. *La Gota Fría*, 6.
- González, Héctor Manuel. (2020). Vallenato: un lenguaje musical en constante evolución. *La Gota Fría*, 7.
- González, Héctor Manuel. (2020). Vallenato, un lenguaje musical en constante evolución. *La Gota Fría*, 8-9.
- Gossain, Juan y Samper Pizano, Daniel. (2004). El mester de juglaría colombiano [en línea]. Disponible en: <https://www.semana.com/on-line/articulo/el-mester-juglaria-colombiano-juan-gossain-daniel-samper/63521-3/>
- Hormigos Ruiz, Jaime. (2012). La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, (14), 75-84.
- Hoyos, Juan José. (2021, 12 de abril). Clase Teoría de la Comunicación. Universidad de Antioquia, Medellín.
- Lienhard, Martin. (1994). Oralidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (40), 371-374.
- López, Javier María. (2011). *Breve Historia de la Música*. Madrid: Ediciones Nowtilus.
- López Rodrigué, Rubén. (2001). La música en García Márquez. *Archipiélago. Revista Cultural del Nuestra América*, 25, (100), 44-48.
- Massiris Cabeza, Ángel. (2016). Introducción del bombardino en la música de acordeón del Caribe colombiano [en línea]. Disponible en: <https://musicaribecol.blogspot.com/2021/09/introduccion-del-bombardino-en-la.html>
- Martín-Barbero, Jesús. (2005). El oficio del comunicador. *Co-Herencia*, 2, (2), 115-143.
- McLuhan, Marshall. (1985). *La galaxia Gutenberg: génesis del homo typographicus*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Medina, Ismael y Quintero, Marina. (2012). *Por los senderos del canto vallenato. Lírica y narrativa*. Cali: El Tambor Arlequín.
- Moreno Blanco, Juan. (2010). Una mirada a la historia de la música *costeña* de acordeón. *Poligramas*, 123-145.
- Ong, Walter. (1982). *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Oñate Martínez, Julio. (2011). Los sones de “Pacho” Rada.

- Osorio, Raúl. (2017). *El reportaje como metodología del periodismo. Una polifonía de saberes*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Plan Especial de Salvaguardia para la Música Vallenata del Caribe Colombiano. (2013). Ministerio de Cultura de Colombia.
- Quintero, Mariana. (2018). *Juglares y trovadores del Caribe colombiano*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Radio Netherland. (2015). *Latinoamérica: sueño y pasión*. Ámsterdam, Holanda.
- Ramírez, Luis Carlos. (2011). Los juglares vallenatos [en línea]. Disponible en: https://www.academia.edu/28772186/Los_juglares_vallenatos
- Rodríguez Cosme, María Luz y Mayeta, Eddy. (2012). La identidad nacional: una visión desde la oralidad en la América y el Caribe [en línea]. Disponible en: <https://www.eumed.net/rev/cccss/19/rcm.html>
- Rodríguez Marengo, Antonio. (2012). Los sones de “Pacho” Rada: cantos que irán siempre de boca en boca. En: I. Medina y M. Quintero, *Por los senderos del canto vallenato*, 105-114.
- Salcedo Ramos, Alberto. (2011). *La eterna parranda*. Bogotá: Aguilar.
- Urango Ospina, Juan Carlos. (2008). El vallenato como texto narrativo: análisis de “El cantor de Fonseca” de Carlos Huertas. *Visitas al patio*, 1, (1), 29-44.
- Viloria de la Hoz, Joaquín. (2017). De la cumbiamba al vallenato: aproximación cultural, económica y política a la música de acordeón en el Caribe colombiano, 1870-1960. *Cuadernos de la Historia Económica*, (45).