

El Vallenato en La Industria Cultural

Proyecto de Investigación

Corporación Universitaria Adventista

Facultad de Educación

Licenciatura en Música



Laura Palacios Henao

Cristian Giraldo Zúñiga

Liza Fernanda Tamayo Blandón

Esteban Pogani Giraldo Cárdenas

Medellín, Colombia

2015



**CORPORACIÓN UNIVERSITARIA ADVENTISTA  
FACULTAD DE EDUCACIÓN**

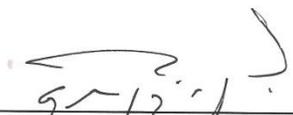
CENTRO DE INVESTIGACIONES

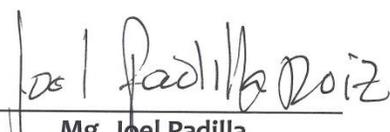
**NOTA DE ACEPTACIÓN**

Los suscritos miembros de la comisión Asesora del Proyecto de Grado: **“El Vallenato en la Industria Cultural”**, elaborado por los estudiantes: ESTEBAN POGANI GIRALDO CÁRDENAS, CRISTIAN GIRALDO ZUÑIGA, LAURA PALACIOS HENAO Y LIZA FERNANDA TAMAYO BLANDON, del programa de Licenciatura en Música, nos permitimos conceptuar que éste cumple con los criterios teóricos y metodológicos exigidos por la Facultad de Educación y por lo tanto se declara como:

*Aprobado - Sobresaliente*

Medellín, Octubre 20 de 2015

  
\_\_\_\_\_  
**Mg. Gelver Pérez Pulido**  
Presidente

  
\_\_\_\_\_  
**Mg. Joel Padilla**  
Secretario y Vocal

Personería Jurídica según Resolución del Ministerio de Educación No. 8529 del 6 de junio de 1983 / NIT 860.403.751-3

Cra. 84 No. 33AA-1 PBX. 250 83 28 Fax. 250 79 48 Medellín <http://www.unac.edu.co>



CORPORACIÓN UNIVERSITARIA ADVENTISTA

Esteban Pogani Giraldo Cárdenas  
Estudiante

Cristian Giraldo Zuñiga  
Estudiante

Laura Palacio Henao  
Estudiante

Liza Fernanda Tamayo Blandón  
Estudiante

Personería Jurídica según Resolución del Ministerio de Educación No. 8529 del 6 de junio de 1983 / NIT 860.403.751-3

Cra. 84 No. 33AA-1 PBX. 250 83 28 Fax. 250 79 48 Medellín <http://www.unac.edu.co>

## **Agradecimientos**

A Joel Padilla por su guía y apoyo en la creación y desarrollo del proyecto, a Johanna Arroyave por su participación activa y constante interés.

## Tabla de Contenido

Capítulo Uno – Problema.....	1
Descripción del Problema.....	1
Formulación del Problema.....	3
Justificación.....	3
Viabilidad.....	4
Objetivos.....	4
Objetivo general.....	4
Objetivos específicos.....	4
Delimitaciones.....	5
Limitaciones.....	5
Definición de Términos.....	5
Vallenato.....	5
Industria cultural.....	6
Globalización.....	6
Postmodernidad.....	7
Folclor.....	8
Capítulo Dos – Marco Teórico.....	10
Antecedentes.....	10
Desarrollo teórico.....	11
El folclor, breve aproximación conceptual.....	11
De la industria cultural y su potencia globalizadora.....	12
El Vallenato, folclor de la costa norte de Colombia.....	19

Principales aires del vallenato.....	25
El paseo.....	25
El merengue.....	26
La puya.....	26
El son.....	27
Divulgación del vallenato.....	27
Análisis Musicológico del Vallenato.....	30
Análisis de la Forma.....	34
Capítulo Tres – Metodología.....	39
Enfoque de la Investigación.....	39
Diseño o Tipo de investigación.....	39
Recolección de la información.....	40
Capítulo 4 – Discusión Final.....	42
Capítulo 5 – Recomendaciones.....	44
Referencias.....	45
Anexos.....	49

## Lista de Tablas

Tabla 1. Análisis melódico del vallenato.....	37
Tabla 2. Cronograma de actividades.....	40

## Lista de Figuras

Figura 1. Fragmento de la canción “Jaime Molina” de Rafael Escalona.....	21
Figura 2. Distribución Porcentual de Grados en Vallenatos Tradicionales.....	31
Figura 3. Distribución Porcentual Según Tonalidad – Vallenatos Actuales.....	32
Figura 4. Distribución Porcentual Según Tonalidad – Vallenatos Tradicionales.....	32
Figura 5. Distribución Porcentual de Grados en Vallenatos Actuales.....	33
Figura 6. Comparativo de Porcentajes de Grados en Vallenatos Actuales y Tradicionales.....	34
Figura 7. Estructura de Vallenatos Tradicionales.....	34
Figura 8. Estructura Vallenatos Actuales.....	35
Figura 9. Estructura Usual en Vallenatos.....	35
Figura 10. Análisis melódico del Vallenato.....	38

# RESUMEN PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

Corporación Universitaria Adventista

Facultad de Educación

Licenciatura en Música

## EL VALLENATO EN LA INDUSTRIA CULTURAL

Integrantes del Grupo: Laura Palacios Henao  
Liza Fernanda Tamayo Blandón  
Cristian Giraldo Zúñiga  
Esteban Pogani Giraldo Cárdenas

Asesor: Dr. (c) Joel Padilla Ruíz

Fecha de Terminación del Proyecto: Octubre 13 de 2015.

### **Problema**

Esta investigación pretende hacer un acercamiento a los cambios que han producido factores socio/culturales como la globalización y La Industria Cultural en la música folclórica y en la identidad cultural colombiana, específicamente en el vallenato, generando así la pregunta de investigación: ¿Cómo ha influido el fenómeno de La Industria Cultural en la música vallenata dentro del marco de la posmodernidad? Por lo cual se busca dar una explicación a este fenómeno que puede ser de interés para diferentes áreas de las ciencias humanas.

### **Método**

Esta investigación se realizó en un alto porcentaje con una metodología cualitativa, pero considera aspectos de tipo cuantitativo en su análisis que no son prescindibles por lo cual se

determina mixta. A partir de los supuestos investigativos establecidos por el grupo se realiza una recolección de la información basada en rastreo bibliográfico, biográfico, audiciones, transcripciones y entrevistas semi-estructuradas realizadas a 3 músicos entre académicos y empíricos que se desenvuelven en el ámbito vallenato, además, se realizó el análisis musicológico de 12 vallenatos tradicionales y 12 actuales, considerando aspectos melódicos, armónicos, rítmicos, líricos y formales que permitieran un comparativo, cuyos resultados pudieran dar respuesta a los supuestos de esta investigación.

### **Resultados**

Tras realizar una transcripción y análisis de 12 vallenatos tradicionales y 12 vallenatos actuales se obtuvo como resultado que: Los vallenatos tradicionales utilizan principalmente los grados I, V y IV respectivamente, mientras que los vallenatos actuales no sólo usan estos sino también los grados ii, iii, vi e interdominantes.

También podemos observar que las tonalidades Mayores son de mayor preferencia en los vallenatos tradicionales y actuales.

En un análisis formal se encontró que:

Siendo Estrofa 1 = A1 Estrofa 2 = A2 Estrofa 3 = A3

Estribillo = E Puente = P Interludio = I

A partir de esto se concluye que la forma más usual en los vallenatos tradicionales es A1, E, I, A2, E; es decir: Estrofa 1, Coro, Interludio, Estrofa 2, Coro, y así sucesivamente en el caso de que hayan más estrofas.

Al igual que en los vallenatos tradicionales, la estructura más usual en los actuales es A1, E, I, A2, E (Estrofa 1, Coro, Interludio, Estrofa 2, Coro...)

El análisis de las notas de la tríada de la armonía, demostró que el uso de estas es reiterativo en ambas, y en su mayoría no se desplaza melódicamente por extensiones de los acordes usados.

### **Conclusiones**

1. A partir de los supuestos investigativos planteados, concluimos que el fenómeno de La Industria Cultural ha influido notablemente en la música vallenata actual.
2. Se concluye que dentro de los cambios evidenciados en el vallenato con la incursión del fenómeno globalizador y La Industria Cultural en la posmodernidad, se destacan alteraciones de tipo estructural, melódico, armónico, lírico, instrumental y de producción, no sólo desde el punto de vista musical, sino también, geográfico y cultural.
3. Observamos que históricamente el vallenato ha tenido una evolución a través de los años que ha manifestado diferentes facetas y adopciones foráneas, evidenciadas en la transición de la guitarra al acordeón como instrumento representativo, la sustitución acordeonista-cantante por los reconocidos binomios, la incursión de letras, temáticas y formatos instrumentales cada vez más cercanos a la cultura pop, además considerando geográficamente el desplazamiento de su producción y desarrollo en las últimas décadas hacia el interior del país.

## Capítulo Uno - El Problema

### Descripción del Problema

El Vallenato es uno de los géneros más representativos de Colombia, alcanzó el reconocimiento hacia mediados del siglo XX con intérpretes como Lorenzo Morales y Alejo Durán. Una década atrás esta expresión musical estaba vetada por su carácter popular siendo incluso considerado “grotesco”. “El vallenato es una tradición reciente que se popularizó en los años 1950s” (Gilard citado en Aponte Matilla, 2011, pág. 9). Sus cantos:

“Rápidamente adquirieron estatus de conocimiento establecido y sancionado por la autoridad y prestigio de sus creadores. Esto fue relativamente fácil, ya que el proceso de consolidación del vallenato y de su canon, contó con personajes como Alfonso López Michelsen y Gabriel García Márquez quienes contribuyeron como autores y luego se convirtieron en importante caja de resonancia para su difusión.” (Bermúdez citado en Aponte Matilla, 2011, pág. 9).

Es de destacar que este género caribeño ha tenido una metamorfosis notable en términos socio-culturales y musicales. Algunos de los factores más determinantes que generan estos cambios van desde la influencia del Pop en las formas compositivas y de producción actuales del vallenato (Industria Cultural) hasta el desarrollo tecnológico y la globalización que han llegado a la región en los últimos años.

Al mismo tiempo Kalmanovitz afirma que:

“El vallenato le metió electricidad a sus instrumentos y se convirtió en una música de masas nacional y convive con el rock en compartimentos estancos.” (Kalmanovitz, 2015, pág. 3).

Esta perspectiva es compartida por la mayoría de los puristas del género que no acogen la inclusión de nuevos elementos defendiendo las formas tradicionales. Por otro lado, la mayoría de

intérpretes, compositores y productores adoptan cada vez más las nuevas tendencias y las herramientas tecnológicas en sus producciones.

Como consecuencia de este fenómeno, en la actualidad existen diferentes corrientes del vallenato que aunque bien se basan en su mayoría en el formato tradicional de caja, guacharaca y acordeón, han incluido otros instrumentos, formatos y estructuras, generando una evolución con fines comerciales y masivos. Este desarrollo empieza con reconocidos binomios como el de Diomedes Díaz y Colacho Mendoza, Rafael Orozco e Israel Romero entre otros; quienes definirían la senda para el nacimiento de la posteriormente denominada “Nueva ola”, con una propuesta basada en las fusiones, que encuentra en Carlos Vives y la Provincia uno de sus máximos exponentes.

Al respecto Ochoa comenta:

“Alrededor de este fenómeno se han gestado discusiones que generalmente están mediadas por los diferentes valores a los que se asocia la tradición y a las concepciones de lo auténtico, donde podemos encontrar diferentes posturas como los que se adhieren a una noción patrimonial del folclor. Se basan en la identificación estrecha entre nación y folclor, generalmente no aceptan que se presenten nuevas versiones de los mismos géneros musicales, pero que tal vez aluden más estrechamente a imaginarios que tienen que ver con otras formas de identificación que no son las de nación sino las de género o edad. El problema es que una u otra noción de la tradición se moviliza para definir las estructuras de participación no sólo en estos concursos, sino también en otros espacios educativos y culturales y a veces conlleva formas de intolerancia.” (Ochoa, 2002, pág. 10)

En la entrevista realizada a Luis Javier Hernández encontramos relevante lo siguiente:

“No se puede discutir si está bien o mal que la globalización y la industria hayan influenciado en el género; pero gracias a las nuevas propuestas como la que inició el cantante Carlos Vives

al fusionar el vallenato con el rock, permite que éste no sólo se escuche en Colombia sino en otros países alrededor del mundo.” (Hernández, 2015)

Como se expone en las citas anteriores, se ven claramente diferentes posturas que nos revelan el fenómeno mencionado anteriormente y nos llevan a la formulación del problema.

### **Formulación del problema.**

¿Cómo ha influido el fenómeno de La Industria Cultural en la música vallenata dentro del marco de la posmodernidad?

### **Justificación**

A través de distintos cuestionamientos el grupo se decide por este tema específico (El Vallenato en La Industria Cultural). El interés parte desde la curiosidad en los cambios de la música actual, como la permeabilidad cultural-global y las TIC. El Vallenato ha sido un género altamente influenciado por el pop, la cultura que gira en torno a él y las nuevas demandas del mercado musical capitalista. Se denota en su contexto musical y social, es decir, hay variantes en la organología, la lírica, la estructura formal, la armonía. Desde lo social se observan cambios de conducta, definiciones axiológicas y ontológicas. Por todos estos hechos se puede inferir que hay un fenómeno que entrelaza estos cambios y genera resultados que son contrastantes con la tradición original, el cual será analizado a partir de la teoría crítica, aplicando también un análisis musicológico.

A partir de dicho cambio adaptativo se tomó la decisión de analizar el desarrollo evolutivo del Vallenato dentro del contexto de la posmodernidad bajo la mirada de la Teoría Crítica de la Escuela de Frankfurt.

Es necesario abordar nuestras músicas, en pro del conocimiento y la conservación de la cultura no solo como músicos académicos y populares, sino también como seres sociales y culturales.

### **Viabilidad**

El proyecto ofrece la posibilidad de definir con exactitud qué factores del ambiente sociocultural hacen que el Vallenato se transmute en las variaciones pop que actualmente rigen, dando así explicación a este fenómeno que está transversalizado por las disciplinas de las ciencias humanas y por los estudios históricos del folclor que afectan directamente a la identidad cultural del país.

### **Objetivos**

#### **Objetivo general.**

Analizar los cambios del vallenato determinados por La Industria Cultural dentro del marco de la posmodernidad.

#### **Objetivos específicos.**

Explicar los cambios que ha tenido el Vallenato desde la Globalización y La Industria Cultural.

Determinar tendencias y conceptos etnomusicológicos del Vallenato desde 1920 hasta el día de hoy.

## **Delimitaciones**

El proyecto se enmarca en la Postmodernidad entendida desde La Primera Escuela de Frankfurt y La Teoría Crítica entre 1948 - 1971, para poder analizar los sucesos socioculturales entre 1920 – 2015. Al ser tradición oral en su principio, hay datos complejos de encontrar; la población principal es la que está activa en la creación e interpretación del género.

## **Limitaciones**

Debido a problemas de logística el grupo de investigación tuvo dificultades para realizar sesiones presenciales en pos del desarrollo de la producción escrita conjunta. Además la falta de financiación no permitió hacer trabajo de campo en los festivales y principales eventos de la Cultura Vallenata.

## **Definición de Términos**

### **Vallenato.**

Es un género musical destacado en el folclor colombiano por su popularidad y carácter festivo, influenciado por la cultura indígena, afroamericana y europea. Al respecto Aponte afirma:

“El vallenato es un género musical autóctono de Colombia, más exactamente en el Caribe, se localiza en la antigua provincia de Padilla, actual territorio de La Guajira, parte del Cesar y parte del Magdalena, toma parte de los departamentos de Bolívar, Sucre, Córdoba, es un género que se interpreta con la base de acordeón, guacharaca y caja” (Aponte Mantilla, 2011, pág. 17)

Para (Pinilla Roys, 2015) el Vallenato: “Es el género musical más representativo en Colombia.”

### **Industria cultural.**

El concepto de La Industria Cultural se basa en imponer modelos sociales que no tienen como objetivo mejorar la calidad de vida, sino satisfacer necesidades falsas generando dependencia de los individuos. Pretende además ser guía en un mundo “desorientado”, impidiendo la formación de individuos autónomos, independientes, capaces de juzgar y decidir conscientemente. Según la UNESCO (2007), el concepto de industrias culturales no es nuevo, en 1948 Adorno comenzó a utilizarlo refiriéndose a las técnicas de reproducción industrial en la creación y difusión masiva de obras artísticas y culturales: artes escénicas, música, festivales y festividades, artes visuales, artesanías, libros, prensa, medios audiovisuales e interactivos, diseño y publicidad, entre otras; así como el patrimonio cultural y natural.

### **Globalización.**

Podemos afirmar que es un fenómeno presente en diversas disciplinas socioeconómicas y culturales que a nivel mundial se manifiesta con la influencia de una cultura en otra. Al respecto Restrepo nos ilustra:

“La Globalización es el proceso de des-territorialización de sectores muy importantes de las relaciones sociales a escala mundial o lo que es lo mismo, la multiplicación e intensificación de relaciones supra-territoriales, es decir, de flujos, redes y transacciones disociados de toda lógica territorial y de la localización en espacios delimitados por fronteras. Así entendida, la globalización implica la reorganización (al menos parcial) de la geografía macro-social, en el sentido de que el espacio de las relaciones sociales en esta escala ya no puede ser cartografiado solamente en términos de lugares, distancias y fronteras territoriales.” (Restrepo Duque, 1971, págs. 11-12)

## **Postmodernidad.**

La postmodernidad es la diversificación del modernismo de las ciencias y las artes; analiza el presente que rige al hombre y al mundo bajo los acontecimientos del pasado. Los marcos absolutistas pierden potestad y se da paso a lo ambiguo, subjetivo y cambiante.

Partiendo del argumento de (Díaz, 2005):

“El posmodernismo es una postura de pensamiento que difícilmente se pueda expresar en una firme definición. Sin embargo, es posible una aproximación conceptual, a partir del análisis de ciertos rasgos de la mentalidad posmoderna que, tal como la podemos observar en la actualidad, se basa primordialmente en un carácter relativista, que rechaza la verdad objetiva y desarrolla una fascinación excesiva por la diversidad, la tecnología y el escepticismo.”

Por su parte (Bericat Alastuey, 2003, pág. 12) citando a Perry Anderson nos ofrece un panorama histórico-intelectual de la aparición de este término, así como de las ideas y contextos a él asociados. Curiosamente, aparece por primera vez en letra impresa en la Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932) de Federico de Onís, publicada en 1934.

Posteriormente, reaparece en el octavo volumen de “A Study of History”, publicado en 1954 por Arnold Toynbee. Para Toynbee, el industrialismo y el nacionalismo constituían las fuerzas motrices de la civilización occidental.

Aunque bien el origen del término postmodernismo se remonta hacia finales del siglo XIX y principios del XX, su nacimiento según (Harvey, 1987, págs. 7-24):

“Se da a finales de del siglo XX como manera de designar algunos movimientos artísticos originados hacia la década del ochenta y su momento histórico, según lo designan algunos historiadores y escritores, se da con la caída del muro de Berlín en 1989, aunque este término ya había sido mencionado décadas atrás por escritores y pensadores en un deseo creciente de hacer crítica a su tiempo.”

Tal concepto designado postmodernismo después adquiriría connotaciones ideológicas y se catalogaría como un periodo que se ubica en la cúspide del desarrollo tecnológico que según autores como (Featherstone, 1988, págs. 195-215):

“En su ruptura con las ideas de progreso, exploración pragmática y experimental que plantea el modernismo desde la ilustración hacia un posible futuro mejorado, el posmodernismo encuentra sentido filosófico en la discontinuidad, desechando esos conceptos románticos, esperanzadores y cuestionando los modelos y políticas tradicionales. El posmodernismo se caracteriza por ser una cultura de masas basado en un modelo económico de consumo, que se centraliza en los Mass Media y la industria, lo cual se verá representado en el valor predominante de la imagen y en toda la información que ahora vemos traducida en entretenimiento.” Como plantea (Cabello, 2004):

"La cultura postmoderna se caracteriza también por ser fragmentaria, su creciente complejidad simbólica es, sin duda, reflejo de una gran fragmentación social. Del mismo modo que cada sociedad genera una cultura específica, cada grupo social crea un entramado simbólico propio, o subcultura. Y las sociedades postmodernas, o de modernidad avanzada o tardía, se caracterizan precisamente por una mayor complejidad y variedad en su composición de grupos sociales. Los estilos de vida, los medios de comunicación y los agentes creadores de cultura se multiplican."

### **Folclor.**

Hay diversas formas de referirse a la palabra: folclor, folclore o folklore. Todas hacen referencia al mismo concepto, pero su escritura y pronunciación varían a causa de una importación del inglés Folklore; se decide utilizar el término “folclor” dado que es el más cercano en pronunciación, y además el más antiguo en el idioma español.

De lo anterior Taborda precisa:

“Originalmente, la palabra folklore fue usada por el arqueólogo William John Toms, en una carta firmada con el seudónimo de Ambrose Merton, que envió a la revista londinense *The Atteneum*. Está fechada el 12 de agosto de 1846 y se apareció en el número 982, páginas 862-63, con el título de Folklore. Hoy entendemos por folklore: La ciencia social que dentro del ámbito de la cultura popular trata específicamente de las culturas de tradición oral, del legado transmitido de un pueblo a otro para ser siempre funcional y cuyo estudio permite el conocimiento de los mismos. Los hechos folklóricos se registran principalmente en los grupos no institucionalizados, aborígenes, rurales y urbanos y se refieren a las expresiones materiales, sociales y espiritual - mental de las culturas. Según el hondureño Eliseo Pérez Cadalso “El folclor no es sólo una ciencia autónoma, con métodos y elementos de investigación que le son únicos, sino que es uno de los factores determinantes de la nacionalidad. Por esta razón debe enseñarse en todos los niveles del sistema educativo, así como en los campos de la diplomacia y el turismo. A través del folklore encontraremos nuestra propia mismidad.” (Taborda, 2002, pág. 24)

## Capítulo Dos - Marco Teórico

### Antecedentes

“El Vallenato en La Industria Cultural” está vislumbrado desde estudios del folclor, la musicología, la economía y la teoría crítica de Adorno y Horkheimer, para determinar puntualmente la diferencia entre el Vallenato tradicional y actual. Estableciendo estos parámetros se puede conocer el origen y los cambios de este género musical caribeño.

Documentos como “Caribe Mediático y Musical” de Aldana Velásquez & Polanco Jacquin (2014), tiene una mirada general sobre la influencia de La Industria Cultural en los géneros del Caribe Colombiano, sin embargo no hace énfasis en el fenómeno específico del Vallenato.

“La historia del Vallenato: discursos hegemónicos y disidentes” de Aponte Mantilla (2014), tiene una metodología más histórica y referencial, carece de una mirada crítica y comparativa.

Se encontró también el artículo “Investigación sobre aculturación: recuperando nuestro folclor nativo.” de Rúa de Moya, Gandía Vasquez & Ballesta Rivero (2014), muestra la importancia de la identidad cultural de los géneros musicales autóctonos colombianos y cómo la globalización les afecta directa o indirectamente teniendo una ideología conservadora.

“Análisis de branding cultural: El ‘Tropipop’ en la industria musical colombiana” de Mancipe, Ruiz & Vélez (2009) es una compilación de investigaciones sobre el mercado de las industrias culturales, fonográficas y musicales en Colombia, y realiza un análisis del género musical ‘tropipop’ respecto a su posición en el mercado, a fin de identificar sus posibles fortalezas, debilidades, amenazas y oportunidades respecto al mercado local e internacional.

A pesar que todos los proyectos anteriormente mencionados hacen un aporte histórico y musicológico, no hay una reflexión sobre la información recolectada, a diferencia de “El

Vallenato en Industria Cultural”, que sintetiza los estudios musicológicos con una mirada crítica de diferentes contextos para encontrar explicación al fenómeno cambiante del Vallenato.

### **Desarrollo Teórico**

El contexto en el cual se ubica la investigación es La Postmodernidad, donde La Globalización es el fenómeno que rige socioculturalmente bajo el movimiento capitalista de las masas, las cuales anidan en la cambiante y difusa Industria Cultural. La identidad y folclor se ven relegados con más frecuencia y en muchas ocasiones esto se refleja en tendencias puristas y vanguardistas, donde lo tradicional difiere con lo actual.

#### **El folclor, breve aproximación conceptual.**

Con la globalización el folclor se ha llegado a entremezclar, tanto, que es casi imposible identificar cuál es el folclor original de muchas culturas. Y si un pueblo no está identificado con las características propias de su ambiente y desarrollo pierde su identidad, pierde su coherencia y pierde su independencia cultural y social. Al respecto (Santos, 2001, pág. 109) profundiza:

“Un pueblo que se debilita, pierde la musicalidad en su lenguaje, y en cambio, a medida que la vida se vigoriza, el lenguaje adquiere mayor musicalidad. Entre nosotros es donde la vida es más intensa, en donde el castellano se habla más musicalmente (Antioquia) y es donde la vida es más opaca, más incolora en donde el castellano se habla de manera más monótona, más desabrida, no son pies, simples deseos de originalidad los que nos hacen decir que el problema musical está ligado al problema social.”

Posteriormente (Santos, 2001, pág. 107) añade “Es cierto que hay en nuestra psicología un elemento de tristeza que explica causas; pero no es esta tristeza filón explotable, no podemos

contar con ella para ninguna tarea constructora, porque no es fecunda, no es vigorosa, no es serena, no es trascendental como la que atormenta el alma rusa, por ejemplo.”

Se puede afirmar entonces que el ambiente influye directamente en el folclor, por lo tanto, el ambiente afecta directamente a las personas y su desarrollo psicológico y físico. Rusia, está ubicada en un área diferente de la línea del ecuador a la de Colombia, sería un atrevimiento introducir a la fuerza las culturas y usos de ellos, el sólo hecho de que ellos tengan sus ritos basados en cambios de estaciones o creencias religiosas escandinavas hace incompatible estas mezclas, pero de igual manera las personas introducen muchos pensamientos y ritos de otras regiones del mundo.

### **De La Industria Cultural y su potencia globalizadora.**

Parfraseando a (Samour, págs. 2,3) La Industria Cultural se define como un denunciante de los estragos que causa el fenómeno comercial capitalista. La industria domestica expresiones de todo género y la encasilla de tal forma que encaje con el producto que se ofrece al consumidor, a quien sólo se le confunde con términos ambiguos de “competencia”, que no son más que estrategias para vender todos sus ítems del mercado “abierto”.

Este es un fenómeno unidireccional. El emisor tiene la total libertad de establecer sus premisas, la audiencia es pasiva y no puede tener una respuesta directa e inmediata a lo que están recibiendo. Las masas son tratadas como un objeto de estudio que se conoce desde la ciencia y la psicología, métodos de control como las instituciones, los productos necesarios y no tan necesarios que ofrecen a esa población. No desarrollan un sistema de respuesta inmediato.

Ha sido tan exitoso su sistema que cualquier necesidad que pueda escapar al control central es reprimida por el control de la conciencia individual, después de todo, la población es educada

para reaccionar de la misma forma a los estímulos que ellos ofrecen. En cuanto hay algún estímulo que ellos no hayan considerado, lo cazarán y lo domesticarán. Es un círculo vicioso.

De igual manera, La Industria Cultural ofrece novedades accesibles para la masa, las cuales buscan divertir, distraer y dar placer. Es en este punto donde se logra percibir el potencial destructivo de esta cultura mundo, en este sentido, Vargas Llosa plantea que:

“La cultura mundo, en vez de promover al individuo, lo aborrega, privándolo de lucidez y libre albedrío, y lo hace reaccionar ante la «cultura» imperante de manera condicionada y gregaria, como los perros de Pavlov ante la campanita que anuncia la comida” (Vargas Llosa, 2012, pág. 39)

Llosa argumenta que uno de los objetivos principales de la cultura mundo es enmarañar la existencia del individuo, en un mundo descentralizado y desincronizado con la realidad, cita a Debord para quien: “el consumidor real se torna un consumidor de ilusiones” (Vargas Llosa, 2012, pág. 34)

La idea de reemplazar el vivir por el representar, hacer de la vida una espectadora de sí misma, implica un empobrecimiento de lo humano.

Es en este punto donde se aprovechan de la tendencia legítima del ser humano a escapar del aburrimiento, a evitar lo complejo y buscar comodidad. Y en este mundo occidental en donde prima la existencia por encima de la esencia, una idea de cultura incluyente y accesible que atribuya con facilidad un renombre o un estatus social a cualquier persona, es bastante llamativo, y por desgracia, naturalmente compatible con los deseos de la masa de escapar de una vida monótona y cotidianamente sencilla.

Pero la implementación de esta concepción tiene consecuencias inesperada, tal como lo argumenta Llosa: “la banalización y desfiguración de las cualidades de la cultura” (Vargas Llosa, 2012, pág. 49) Así también como el despertar de la conciencia y la sensibilidad de las personas

hacia el arte, la música y sus demás manifestaciones, esa evocación cuasi mística que los acerca a lo humano y que a la vez exige seguir en esa búsqueda del yo interior. Es justamente lo opuesto a esto lo que pretende La Industria Cultural, brindar un contenido light y fácil de digerir que no deje ninguna meya trascendente en el consumidor, más que la seriación, clasificación y cuantificación del mismo, y la ilusión de libre albedrío de la que hablaba Llosa, surge “espontáneamente” para borrar cualquier sospecha de la existencia de este engranaje perfecto.

En respuesta a este sistema de amoldamiento, alienación y cosificación como lo llamaba (Marx, pág. 1), encontramos posturas que ahondan un poco en sus puntos de quiebre, como la de Adorno que argumenta: “Mediante la ideología de la industria cultural, la adaptación sustituye a la conciencia” (Adorno, 2008, pág. 300). Y aunque la autonomía nunca ha ocupado grandes lugares en los estandartes de la sociedad, no se debe adoptar una postura totalmente acrítica frente a un mercado que impone un estilo de vida que encarcela la individualidad. Por esta vía se llega a concluir que el arte ya no puede hacer mayores exigencias, porque su legitimidad está en juego por los mercados masivos, afectando de manera directa su producción estética, artística y trascendente.

Por otro lado la industria cultural se defiende argumentando que da a las personas en un mundo presuntamente caótico criterios de orientación. Pero lo que realmente hace es destruir lo que la gente cree que preserva. Lo que se podía llamar “cultura” buscaba más que la existencia la idea de una vida correcta, sin pretender la perfección, en cambio, la industria cultural adorna la existencia como si la vida correcta ya existiera y tuviera los pasos exactos para conseguirla. Respecto a esto Adorno repunta:

“La industria cultural pretende guiar a los desconcertados y desorientados y les presenta unos conflictos que ellos han de confundir con los suyos, de modo que resuelve los conflictos sólo en apariencia, igual que en su propia vida apenas se podrían resolver, la industria cultural ha

elaborado unos esquemas que se extienden hasta campos tan lejanos al concepto como la música de entretenimiento, que plantea unos problemas rítmicos que en seguida se resuelven con el triunfo de la parte buena del compás”. (Adorno, 2008, págs. 300-301)

De aquí podemos concluir que lo que nos presenta La Industria Cultural no son indicadores para una vida feliz y moralmente correcta, sino instrucciones para obedecer a algo tras lo que se esconden unos intereses muy poderosos y destructivos. La Industria Cultural tiene en su maquinaria todo lo necesario para suplir la necesidades existentes y creadas por ella misma, de los consumidores, y alude hasta lo más profundo del ser sin dejar nada por fuera de su alcance. Cuando el consumidor siente que tiene un deber moral con la sociedad, La Industria Cultural ya tiene una solución práctica, ligth, sencilla, y sobre todo, original.

Pero el monopolio cultural que maneja La Industria Cultural por sí solo es débil y depende del poder de los grandes dirigentes de sectores más poderosos de la industria (como el entretenimiento, producción petrolera entre otros), por ello les deben satisfacer continuamente. Es tan fuerte ese espíritu que llega a todos los demás sectores, creando una telaraña que protege y alimenta a la política del poder mayor de la industria.

Las historias de las películas y novelas no están basadas en la realidad, por el contrario, están hechas de tal forma que cualquier persona pueda encajar y sea organizada en un sector donde la industria desperdicie nada. Las diferencias son artificios para hacer un estudio más exacto y cercano sin que el consumidor sospeche. “Cada uno debe comportarse, por así decirlo, espontáneamente, de acuerdo con su nivel determinado en forma anticipada por índices estadísticos, y dirigirse a la categoría de productos de masa que ha sido preparada para su tipo.” (Horkheimer & Theodor, 1988)

El producto en los diferentes lados de la industria puede ser maquillado fácilmente para que parezca que una marca es mejor que otra, pero ¿qué sucede en La Industria Cultural? Los

materiales como vestuarios y escenarios, actores reconocidos, producción sobresaliente, no son diferencias objetivas con significado de productos. Los medios en sí mismos se entremezclan y, por ejemplo, la televisión y el cine son sintéticos para poner las dos partes de acuerdo. Esto puede favorecer a alguna de las partes por su promoción afectar a la otra.

Kant afirmó que el alma tenía un mecanismo para adaptar los datos inmediatos al sistema de la pura razón (Kant, 2006, pág. 211). La Industria Cultural realiza esta función, pues la sociedad actual es irracional y asume que ha creído que no hay nada para ser esquematizado, sino que ya todo es presentado en el cómodo paquete de la industria.

La industria no se preocupa demasiado por el producto, sino por su consumidor y las formas de poder catalogarlo en su oferta, si logra esto, no importa si el producto es mediocre, dado que todo lo pueden encasillar perfectamente para que incluso los opositores y quienes les cuestionen queden dentro de su infalible sistema. En la época del romanticismo – expresionismo, el arte se emancipa y alcanza una liberación de las reglas estéticas. No obstante, estableció un propio estilo revolucionario, que fue capturado por La Industria Cultural: fue acorralado en sus contenedores de clasificación. Si no se denota estética no hay preocupaciones por generar productos de calidad que satisfagan las necesidades propias y no infundadas del consumidor.

El producto por lo general es tan absoluto y eficaz que no permite una respuesta por parte del consumidor, si reflexiona o critica algo será lento en su recepción y perderá la comprensión bien sea de una trama trillada de película o las letras sin sentido de una canción. Juegan perfectamente con el factor estimulante de ciertos contenidos para confundir la percepción del cerebro y acondicionarlo a lo que ellos necesitan, tal y como funciona el condicionamiento operante del conductismo. Disfrazan los sustitutos de obras artísticas como trabajos complejos y admirables, cuando realmente sólo es una vaga imitación de alguna *mágnim opus* de un artesano luchador. El

resultado dista mucho de la obra original, dado que no es necesario el esfuerzo de mostrar tal calidad e ingenio.

Su círculo vital es infinito e impermeable a cualquier elemento que considere nuevo y extraño. Sería complicado ajustar a su mecanismo un elemento nuevo, por lo que se muestran reacios a estos materiales exóticos que pueden desequilibrar sus costumbres y usos. Sin embargo, cuando desean añadir algo que no está dentro de sus contenidos habituales, lo dejan coexistir a su lado el tiempo suficiente para poderle convertir en un engrane más de su maquinaria.

La identidad del sujeto se pierde y define al mismo tiempo con todos estos fenómenos económicos. Los medios educan a las masas para que se identifiquen con alguna de las paletas predeterminadas que le darán una carta de productos que le serán “útiles” para satisfacer sus “necesidades”. De esta manera el rechazo y la burla emergen como agentes de control social. La comunicación pierde sentido: las palabras y la publicidad son el motor de la industria. Las palabras definen generalmente al todo y sus partes, no le permiten un contexto coherente para desarrollarse. El ejemplo planteado por el autor dice que no importa si la empresa no existe más, si la publicidad continúa apareciendo, esto representará poder aun cuando no sea más que un vacío. La falacia pasa a ser inofensiva, la palabra que generaliza y racionaliza cualquier pasión o deseo es el cañón principal de esta armada.

Escapar a La Industria Cultural es imposible. La imposibilidad aumenta cuando se es nacido en ella. Siempre habrá una forma de hacer que la humanidad pertenezca a esta gran empresa, bien sea por las necesidades científicas o de entretenimiento (que a estas alturas son casi una amalgama). Este documento aplicado a la actualidad demuestra lo poco que han cambiado estas costumbres mercantilistas y lo predecible que se ha tornado el comportamiento de La industria. Sin embargo, su reinado no es molesto ni necesario para ninguno, por lo que puede existir silenciosamente delante de los consumidores y abiertamente en todas las calles y pantallas. ¿Será

acaso un mal que ha hecho metástasis y una necesidad infundada de la que no podemos escapar? Adorno afirma que la sociedad puede sobrevivir sin este régimen económico con tranquilidad. Sin embargo desde nuestra perspectiva estas costumbres están arraigadas en la sociedad que determinan la conducta de cada persona. Hasta los recién nacidos muestran un evidente acercamiento pronto a la tecnología. Muchos no pueden sobrevivir sin el entretenimiento burdo del cine, radio, televisión y claro, la famosa red. Si Adorno y Horkheimer hubiesen presenciado el fenómeno de la Internet tendrían muchísimos más problemas que señalar desde la herramienta de la teoría crítica. Una inofensiva herramienta como era la transmisión y publicación de información gratuita por medio de un sistema virtual y veloz cayó en las garras de La Industria y se convirtió en otra de sus herramientas de control y análisis que entretiene y moldea a las masas que alucinan con ese manipulado estado de “felicidad”.

Sin embargo, La Industria Cultural no sería nada sin tener potenciadores como La Globalización y El Capitalismo. La globalización siempre seguirá en discusión por los ámbitos en los que se encuentra sumergida, encontrando difícil la definición de sus ventajas y desventajas. El Capitalismo es un sistema económico basado en la propiedad privada de los medios de producción y la consiguiente diferenciación con respecto a ellos de dos grupos sociales opuestos.

Para que el capital se convierta en elemento predominante del proceso de producción y pueda hablarse de capitalismo es necesario que el capitalista pueda comprar en el mercado la fuerza de trabajo que necesita como si fuera otra mercancía cualquiera, de manera que pueda apropiarse de una parte del trabajo asalariado sin pagarla y asegurar con ese excedente el desarrollo.

Esencialmente el capitalismo se identifica con la economía de mercado sujeta al juego libre y el empresario capitalista no puede hacer otra cosa que buscar la maximización del beneficio propio, el cual dependerá de sus costes de producción y de los precios del mercado.

Pero el hecho de que el fenómeno económico de la globalización esté determinado esencialmente por el capital financiero y no por el capital productivo está originando desajustes, crisis e inestabilidades en prácticamente, todas las regiones del mundo.

Si a lo anterior añadimos que el fenómeno de la globalización en sus últimos 20 años de desarrollo ha originado concentraciones de capital y al mismo tiempo marginación, pobreza, desempleo a niveles antes inconcebibles, Nos damos cuenta que no estamos haciendo una globalización que esté resolviendo los problemas de la sociedad humana, por el contrario, está agravándolos de una manera considerable.

También es importante destacar que los efectos desastrosos de empobrecimiento, desigualdad de riquezas y oportunidades en el interior de los países están reorientando las fuerzas políticas.

Se debe destacar la importancia del aspecto nacional en estos procesos políticos, efectivamente el sistema económico del capitalismo es unitario y parecería que los Estados nacionales tradicionales y fragmentados lo reciben simplemente como un mandato de Dios, o como un destino que no buscaron, sino que se les aplica de una manera indefectible. Pero el hecho es que son los Estados nacionales los que han estado asumiendo estas políticas y han propugnado, predicado y publicitado la necesidad y las maravillas salvadoras de la incorporación a la economía globalizada.

### **El Vallenato, folclor de la costa norte de Colombia.**

“Las primeras aproximaciones intelectuales a los materiales musicales costeños tienen su origen, por una parte, en la visión romántica, prevaleciente entre muchos sectores dirigentes latinoamericanos del siglo XIX, del indio como factor telúrico de nacionalidad y, por otra, en el desarrollo de la antropología como disciplina interesada en estudiar el bagaje cultural de los primeros pobladores del territorio colombiano. En este sentido, a comienzos del siglo XIX,

antropólogos extranjeros como Konrad Preuss, Gerardo Reichel—Dolmatoff, John Alden Mason y muchos otros se dedicaron a estudiar la vida de algunas comunidades de la Sierra Nevada; particularmente John Alden Mason, en 1923, recogió en cilindro las primeras muestras grabadas de música aborigen de la Costa Caribe y, en general, se puede decir que estos investigadores sus estudios sobre música popular en el Caribe colombiano aportaron registros descriptivos de instrumentos musicales y fiestas que sirven para el análisis de las formas mestizas de la música popular.” (González Henríquez, 2000)

La región Costeña ubicada al Norte de Colombia y también conocida como región Caribe comprende un litoral de extensas áreas adyacentes con grandes Ciudades como Barranquilla, Cartagena y Santa Marta, además de múltiples poblaciones, pueblos y caseríos que desde finales del siglo XIX han visto grandes cambios e interacción con músicas de muchos lugares, fenómeno que es común en todas las zonas costeras en las que el tránsito marítimo permite un intercambio no solo comercial sino cultural, y aunque son bastas las manifestaciones musicales y artísticas de esta región es de resaltar que el vallenato ha logrado consolidarse en un lugar preferencial de la cultura popular, no solo de la costa caribe sino al punto de cómo lo afirma (Saïd, 1985) considerársele actualmente como un género musical identitario del país, una manifestación cultural que no es ajena a los cambios, la comercialización e influencia de la cultura posmoderna.

Con frecuencia, en la literatura sobre el Vallenato se habla de que sus orígenes se remontan a la música ancestral indígena de la Costa Caribe colombiana, basada en los ritmos africanos traídos en la época de la esclavitud y la conjunción con la música europea ejecutada inicialmente con guitarra que la trajeron los españoles desde la conquista y que posteriormente adoptaría el acordeón. Vestigios palpables de este discurso musical se evidencia en la raíz de una música medularmente diatónica, cuyo lenguaje está determinado por el código del legado

europeo correspondiente al sistema tonal, y donde sólo en el aspecto rítmico se observan características propias de la música del continente africano. La figura de un cantante solista y de coros responsoriales es producto de una tradición africana que ya se había incorporado a la música europea, siglos antes del desembarco español en nuestro territorio.

Basado en estas influencias se adoptó el formato de estrofa y estribillo musicalizado con dos melodías alternadas. El estribillo es tratado casi siempre en coro a dos voces, en movimiento paralelo de terceras o sextas, mientras que la estrofa es cantada por la voz solista. Esta emblemática forma responsorial, que se presenta en todos los aires de la música vallenata, tiene como ya mencionaba antes doble origen: africano y europeo. A continuación un ejemplo para ilustrar dichas características.

The image displays a musical score for the song "Jaime Molina" by Rafael Escalona. It consists of four staves of music, each labeled "Mel." on the left. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. Above the staves, chord symbols are provided: C7, Bb, C7, F, C7, Bb, C7, F, Dm, Gm, C7, F, and Dm. The lyrics are written below the notes. The first staff starts at measure 17 with the lyrics "Re cuer". The second staff starts at measure 21 with "co que Jai me mo li na cuan does ta ba bo rra cho po nias ta con di cion que". The third staff starts at measure 23 with "si yo mo ria pri me ro maha cia un re tra to o siel se mo ria pri". The fourth staff starts at measure 29 with "me ro le sa ca baut son si yo mo ria pri me ro maha cia un re tra". The word "VOZ" is written above the first staff, and "Re cuer" is written below the first staff.

Figura 1. Fragmento de la canción “Jaime Molina” de Rafael Escalona

Respecto a las características melódicas (Quiroz, 1983) expresa que:

“Existe una preferencia muy marcada por el tratamiento agudo y sobreagudo de las melodías en general y muy particularmente de los coros, influencia probable del canto andaluz en el que también se asocia el buen cantar con la capacidad de alcanzar sonidos altos de la escala. El predominio tradicional de las voces masculinas es otra característica heredada de esta música.”

Seguidamente (Gonzales, 2013) propone:

“Culturalmente los orígenes del Vallenato como lo conocemos se remonta a los cantares de vaquería, (cantos con que los peones de las grandes haciendas acompañaban sus jornadas vespertinas para recoger y encerrar el ganado, los cuales fueron la base de lo que más tarde se convertiría en las historias cantadas, que derivaron en las canciones vallenatas que se dieron a inicios del siglo XIX en la provincia de Padilla, actuales Cesar, Guajira y Magdalena) y a las colitas. Era este el nombre que recibían las "colas" o finales de fiesta de la clase adinerada: bodas, bautizos, cumpleaños, festejos religiosos. Durante el sarao, mientras los señores se divertían con la música europea que interpretaba una precaria orquesta provinciana.”

Algunos investigadores, como el ex presidente López Michelsen, afirman que estos remates de fiesta fueron el pabellón de maternidad del Vallenato, pues combinan ritmos europeos y nativos: entre ambos dieron a luz los aires vallenatos. “Las colitas son el ancestro directo del Vallenato moderno”, afirma (Noguera, 1973).

“Las agrupaciones que nacían se caracterizaban porque el acordeonero era el mismo cantante y se hacía acompañar de una caja y una guacharaca. La primera que es un tambor pequeño con cuerpo de madera tallado en su interior y con un parche que para entonces era de cuero, primordialmente de "Cuero é Chivo"; algunos cajeros utilizaron Cuero de Perro,

siempre buscando una mejor sonoridad. Hoy en día La Caja posee un cuerpo bien moldeado y su parche es especial, se utiliza el plástico. La guacharaca se hace de una mata (arbusto) que se conoce con el nombre de "lata de púas". Se corta un trozo de unos treinta a cuarenta centímetros y se le saca el centro del tallo que es blando, quedando como una canal. En su "lomo" se tallan varias ranuras, que al ser frotadas con un trinche especial de metal, produce su sonido característico.

En la actualidad ha sido reemplazado por los de metal, siempre buscando un mejor sonido, pero en el Festival Vallenato se exige el de madera. Su nombre proviene de un ave que en la Costa Atlántica, canta en las serranías y que es "ave de buen agüero" para los campesinos, su canto se asemeja un poco al sonido de ésta. Es el único instrumento autóctono con que cuenta la música de acordeón, ya que los otros son foráneos: El acordeón es de origen Alemán y la caja de origen Africano.” (Martínez, 2013).

En su texto “Vallenatología” (Noguera, 1973) relata que aunque todavía se especula sobre la llegada del primer acordeón a nuestro país, muchos datos de historia oral proponen que fue a través del puerto de Rioacha en la guajira a finales del siglo XIX, que incursionó por primera vez en nuestro país, traído por marinos italianos y franceses. Aunque otras corrientes sostienen que entró por panamá antiguo territorio colombiano hacia 1850. Dada cual sea la realidad de su ingreso a nuestro país, en lo que todos coinciden es en que su adopción fue un proceso totalmente empírico, como en un testimonio dado por el maestro (Muñoz, 1985) quien afirma que: "El acordeón, aquí ninguno lo enseñó a tocar, todo el mundo lo cogió, lo fue aprendiendo y le fue inventando."

(Hernández, 2015) Argumenta que este empirismo tradicional es algo que contribuye al intérprete:

"Ahora los músicos están más preocupados por ser virtuosos en su instrumento, adquirir más técnica, componer y tocar más al gusto personal. Esto también marca la diferencia en la interpretación de las canciones. El acordeonero tradicional no se preocupa por sólo dar sentido a la melodía, tenían mejor fraseo e interpretación enriqueciendo cada vez más los estilos del vallenato a través de los años anteriores. Actualmente los acordeoneros suelen ser más ansiosos por que su fin es el virtuosismo."

Posteriormente en su evolución y desarrollo, algunos intérpretes y compositores han propuesto algunas clasificaciones tanto para los concursos del género como para material académico histórico, tal como lo propuso (Noguera, 1973), donde propone un mapa sobre la música Vallenata, delimitando geográficamente 3 escuelas donde se cultiva el vallenato en el caribe colombiano, tesis defendida por unos y refutada por otros. En primera instancia llama vallenato-vallenato a la zona comprendida entre la media y baja guajira incluyendo parte nororiental del Cesar, en donde se encuentran poblaciones como Valledupar, Rioacha, Fonseca, Manaure entre otras, tierras que han sido cuna de compositores como Emiliano Zuleta y Lorenzo morales entre otros.

En segundo orden se denomina el vallenato bajero, el cual comprende el departamento de magdalena, parte del cesar y bolívar que comprende poblaciones como el Banco, Plato, el Paso entre otros y de donde provienen compositores como Pacho Rada, Alejandro y Nafer Durán, entre otros. En tercer lugar se denomina vallenato sabanero, a la región perteneciente a los departamentos de Bolívar, Sucre y Córdoba donde encontramos poblaciones como Lórica, Montería, Sincelejo, Corozal, San Jacinto, etc.

Entre sus representantes más reconocidos están Lizandro Meza, Alfredo Gutiérrez, Felipe Paternina, entre otros. Los legendarios personajes que protagonizan las historias contadas de cada canción, hacen parte de lo vívido siendo protagonistas, compañeros de fortunas o desgracias,

testigos directos o bien los que mantienen vivo el recuerdo de una música testimonial. La explicación de este fenómeno de arraigamiento explica porque los temas de las canciones reflejan lo cotidiano en un lenguaje sencillo, no exento de un cierto vuelo poético y a veces metafórico que son ante todo una manifestación sentida de esta idiosincrasia. "El vallenato es una cultura dada en la región del Caribe reflejada en su comida, su acento, su música, su vida. De su origen hay muchas historias, estudios, pero muy poco de la tradición oral." (Hernández, 2015)

### **Principales aires del vallenato.**

Marcos Fidel Vega Señá en su libro "Vallenato: Cultura y Sentimiento" cita a Alberto del Castillo Cadavid quien realiza una descripción de los ritmos considerados vallenatos:

#### ***El paseo.***

"Es el ritmo más tocado y más comercializado. Es un poco más rápido que el son y se divide en dos: paseo lento, paseo rápido. El paseo lento es lo general romántico (algunos lo llamarán lírico), aunque hay ocasiones en que se le compone aun amigo, aun pueblo y en general a las costumbres provincianas. El paseo rápido, como su propio nombre lo indica, es un poco más rápido y en pocas ocasiones es romántico. Generalmente se usa para que el acordeón se luzca y tome un papel protagónico en la canción. Muchas veces, cuando se interpreta rápidamente, se puede confundir con el merengue. El común denominador entre los dos paseos es el ritmo que llevan los instrumentos, aunque éste varía en su rapidez, dependiendo de la clase de paseo. Escuchando atentamente la guacharaca se puede diferenciar fácilmente de los demás ritmos." (Vega Señá, 2011, pág. 25)

### ***El merengue.***

Este aire a diferencia de los demás no acostumbra a narrar historias románticas vividas por el autor, sino que habla de acontecimientos inesperados de su vida, del pueblo y amigos cercanos.

“Por lo general es mucho más alegre que el paseo y el son y también más rápido, muchos dicen que su origen está en Centro América o en Las Antillas debido a su similitud con el merengue dominicano. Precisamente esta característica puede ser de gran ayuda a la hora de diferenciarlo de los otros ritmos. El merengue se baila de manera parecida al dominicano y junto con el paseo es el que más se comercializa en las producciones discográficas. Aunque no es el ritmo romántico por excelencia, muchos de los merengues hablan de la mujer y de anécdotas alrededor del amor.” (Vega Señá, 2011, pág. 26)

### ***La puya.***

Este aire del vallenato es conocido no por ser el más escuchado y comercializado, sino por ser el más reconocido en los festivales vallenatos, ya que exige destreza, habilidad y excelente interpretación en sus pasajes rápidos.

“Este es el más rápido de todos y a su vez el más complejo de los ritmos; sin embargo, es el que se puede captar más fácilmente. Debido a su rapidez, el acordeón, la caja y la guacharaca se tienen que ejecutar con bastante habilidad. De este ritmo se puede decir que siempre fue utilizado para la jocosidad del pueblo. Por lo general, sus letras se refieren al folklore y en muy contadas las ocasiones éstas son tristes, ya que la rapidez no se presta para ello. El merengue y la puya, ritmos en peligro de extinción, se interpretan con una tonalidad más larga que el paseo, con desplazamientos melódicos mayores de quienes ejecutan los instrumentos y con una percusión más constante y rápida. Los pitos del acordeón suenan con secuencia sutil y

alargada. Para la puya se necesita una destreza especial de todos los instrumentos musicales.”

(Vega Seña, 2011, pág. 27)

### ***El son.***

Al igual que el paseo, el son narra momentos significativos de la vida del compositor, sus amores y desamores.

“En el son, el ritmo más lento de todos, y a su vez el más peculiar, la coordinación de los tres instrumentos es supremamente importante para poder mantener el ritmo y la melodía. Éste se puede diferenciar de los otros al escuchar el acordeón, puesto que la ejecución del acordeón es tan complejo que casi se puede decir que el acordeonero lleva dos ejecuciones en una sola melodía: la de las liras y la de los bajos.” (Vega Seña, 2011, pág. 26)

### **Divulgación del vallenato.**

“El Festival de la Leyenda Vallenata en toda su historia ha ido evolucionando al compás del desarrollo social y económico de Valledupar. Desde sus inicios hasta 1986 este evento era organizado por la oficina de Turismo del Departamento de El Cesar. Luego se creó la Fundación Festival de la Leyenda Vallenata, la cual funciona desde 1987 en las instalaciones de la Tarima Francisco el Hombre de la Plaza Alfonso López. Ese mismo año el Festival sirvió de marco para inaugurar la televisión regional, con el canal Telecaribe, que hasta 1998 estuvo encargado de transmitir en vivo y en directo el desarrollo del evento. El Festival de la Leyenda Vallenata de 1999, marcó sin lugar a duda un hito en su historia ya que la transmisión de Televisión se realizó por primera vez a nivel nacional e internacional. También se efectuó la coronación de cinco “Reyes Vitalicios” que fueron seleccionados por representar escuelas del Vallenato en la Costa Atlántica, y por su trayectoria como reconocidos acordeoneros de la región que los cataloga como

verdaderos juglares. De esta forma estuvieron representadas las tres escuelas: el Vallenato-Bajero de la región del Magdalena y Bolívar con Francisco “Pacho” Rada y Abel Antonio Villa; el Vallenato-Sabanero de Sucre y Córdoba, en Andrés Landero; y el Vallenato-Vallenato del Cesar y la Guajira en Antonio Salas y Lorenzo Morales. Estos hechos han aumentado sin lugar a dudas la trascendencia y proyección en este evento que ha colmado plenamente las expectativas del público amante de este folclor.” (Fundación Festival de la Leyenda Vallenata, 2014)

También es destacado el Festival Cuna de Acordeones de Villanueva, Guajira, población fuente de intérpretes del acordeón. El Festival Cuna de Acordeones fue nombrado Patrimonio Cultural y Artístico de Colombia por el Congreso Nacional mediante la Ley 1052 de 2006. (Fundación Festival Cuna de Acordeoneros, 2015)

El Encuentro Nacional de Investigadores de Música Vallenata es también un evento importante que brinda el espacio para que las ponencias concernientes a proyectos relacionados con el género caribeño y todos sus fenómenos circundantes sean registrados, analizados y definidos con claridad en documentos folclóricos y musicológicos. (Revista Vallenatología, 2014)

Contrario a los que muchos creen, algunas corrientes históricas plantean que el vallenato no inicia con la llegada del Acordeón a Colombia, pues la fusión triétnica ocurrió mucho antes de haberse creado el acordeón. A finales del siglo XIX y principios del XX, cuando ocurrió la llegada del instrumento alemán a nuestro suelo, los historiadores dan cuenta de por lo menos 300 años de vida del canto vallenato acompañado con una organología autóctona conformada por tambores negroides, guacharacas y flautas del indio Chimila.

“Las tres etnias que conforman el vallenato debieron surtirse de diversos instrumentos de todos los tipos antes de llegar a la trilogía que hoy conforman la base de esta música (Caja, Guacharaca y Acordeón) así instrumentos como la flauta de todas las variedades, la dulzaina o

armónica, más conocida en la región caribe como violina, la guitarra, las maracas y muchos otros contribuyeron a la riqueza ancestral del vallenato.

El canto vallenato de indiscutible origen europeo y más exactamente español, aunque algunos pretendan ocultarlo es la base del vallenato y la décima española, es decir las estrofas de diez versos, que se cantaban sin ningún acompañamiento por poetas que en sus improvisaciones le cantaron a lo divino y humano, se pasearon por toda la costa caribe y se señorearon en el fértil valle de upar. El acordeón es entonces el más joven de los integrantes de la trilogía vallenata y fue inventado y patentado en Alemania por Kiril Damian en 1829, llegó a Colombia como una mercancía más.

Y aunque para ese entonces las canciones de la región eran interpretadas con guitarras, y maracas, parodiando a las grandes agrupaciones musicales de las Antillas que eran aceptadas a gran escala en todas las clases sociales, es indiscutible que cuando el acordeón entró a reemplazar a la guitarra o a acompañarla, se consiguió una tonalidad musical única que fue aceptada por un grueso número de pobladores, transformando así la organología autóctona de lo que hoy es el Vallenato.” (Ruiz, 2005)

Un conjunto vallenato tradicional está conformado por estos los instrumentos típicos, que representan la trietnia que dio origen a la raza de la región. Estos instrumentos son: El acordeón europeo, la caja africana y la guacharaca indígena. En el conjunto Vallenato posteriormente se dio la separación entre el acordeonero y el cantador, ya que hasta hace menos de veinte años, la costumbre era que el acordeonero llevara la voz cantante e interpretara él mismo la letra de las canciones que tocaba.

Hacia los años 80's se hizo más evidente la incursión de la tecnología y se diversificó la organología típica del genero añadiendo instrumentos eléctricos como el bajo, la guitarra eléctrica, piano eléctrico, sintetizador, percusión menor y coros, ya hacia los años 90's hasta la

actualidad se ha ampliado aún más esto sumándole batería, "Samplers" electrónicos, y ensambles de vientos y cuerdas.

El acordeón es parte fundamental del conjunto típico sobre todo en las agrupaciones del interior del país. Actualmente el formato del vallenato se ha convertido en un formato de gran banda de "pop" con amplios montajes y diversidad de instrumentos y fusiones.

### **Análisis Musicológico del Vallenato.**

A continuación se da paso al análisis de carácter estadístico y musicológico que se realiza por medio de transcripciones de 12 Vallenatos Actuales y 12 Vallenatos Tradicionales. También hay análisis melódicos, armónicos, formales y líricos. Habrá siempre un paralelo entre los tradicionales y actuales para poder resolver los objetivos del proyecto.

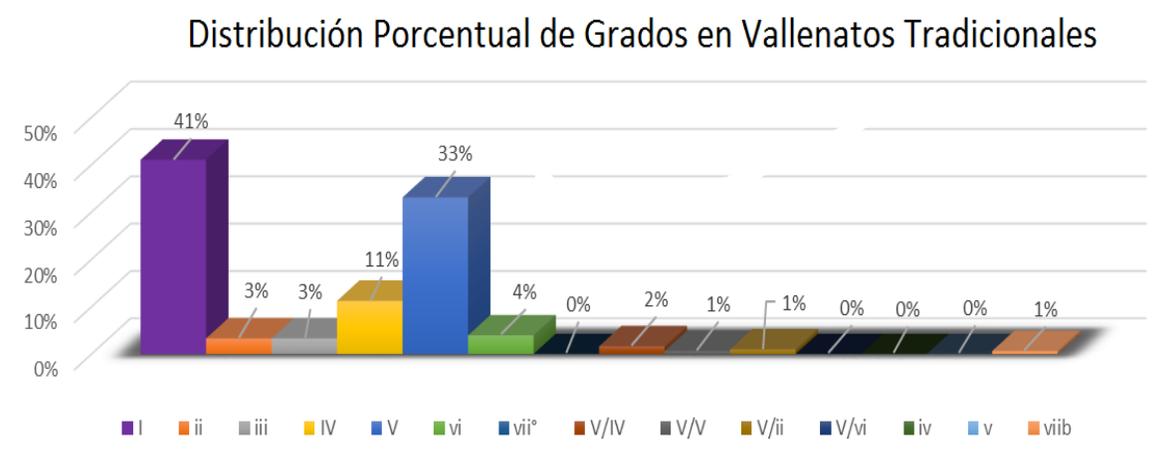
(Pinilla Roys, 2015) afirma que: “La diferencia que noto marcadamente es el sentido de la composición y que se ha cambiado un poco el sentido de la interpretación del género”.

Del mismo modo (Hernández, 2015) explica: “Si existen diferencias del vallenato tradicional al actual como en la armonía, en el tradicional no se encuentra sustituciones se mueve por los grados I, IV, V y varía entre el II y el VI; en el vallenato actual el cual se mueve en la línea pop I, III, IV, V, VI. Las letras del vallenato tradicional se caracterizan por ser demasiado románticos, los cuales expresaban tristeza, alegría, pasión por aquellas mujeres las cuales amaban o admiraban; en cambio el vallenato actual tiene la tendencia de tener frases más sencillas sin tanta prosa y más repetitivas ya que este último se enfoca más en el ritmo o fraseo.

Para Peña, la diferenciación se muestra en los siguientes aspectos: “La instrumentación de antes era más sencilla, los arreglos antes eran más elaborados, más melódicos, las letras muchísimo más profundas, los de ahora tiene muchos elementos influencia de otra música, y hay muchísima diversidad.” (Peña, 2015)

Otro elemento cambiante es la interpretación del bajo, que anteriormente se tocaba a contratiempo y actualmente es más a tempo.

Al igual que en todo existen cambios y el vallenato no está excepto de ser afectado, y esto se ve desde que la guitarra instrumento principal del vallenato, fue cambiado por el acordeón, por la inclusión de instrumentos como el bajo y la inclusión de otros instrumentos percutivos y eléctricos. Los cambios no solo se han dado a nivel instrumental sino también en la forma y estilo como se escribió anteriormente, pero esta causa es dada bajo los intereses de la industria y comercio los cuales se proyectan en producir sin ser muy conscientes su historia, de su origen, su construcción; solo llegar de manera fácil y sencilla a todo público y a todo lugar.”



*Figura 2.* Distribución Porcentual de Grados en Vallenatos Tradicionales

### **Análisis de resultados del uso de grados en vallenatos Tradicionales.**

De los resultados se puede extraer claramente que la mayoría de vallenatos tradicionales usan I y V grado de la tonalidad, y seguidamente se da algo de énfasis al IV grado. Los demás grados ii, iii, vi e interdominantes son poco usadas.

### Análisis de tonalidad en vallenatos tradicionales y actuales.

Distribución Porcentual Según Tonalidad  
Vallenatos Actuales

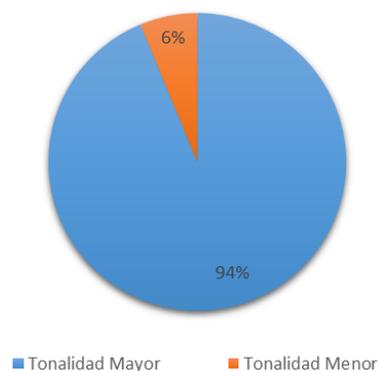


Figura 3. Distribución Porcentual Según Tonalidad – Vallenatos Actuales

Distribución Porcentual Según Tonalidad  
Vallenatos Tradicionales

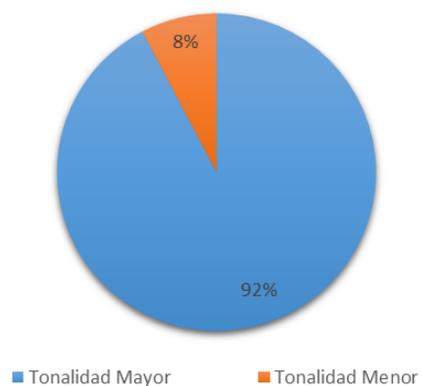
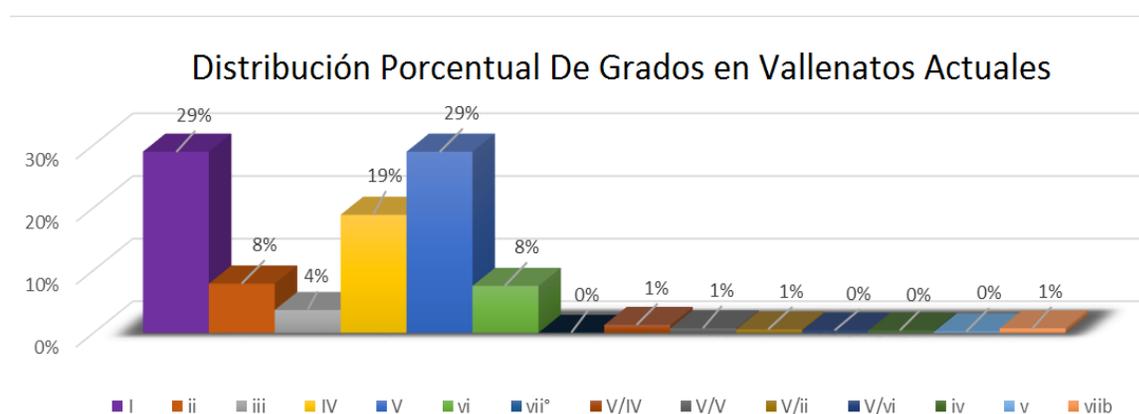


Figura 4. Distribución Porcentual Según Tonalidad – Vallenatos Tradicionales

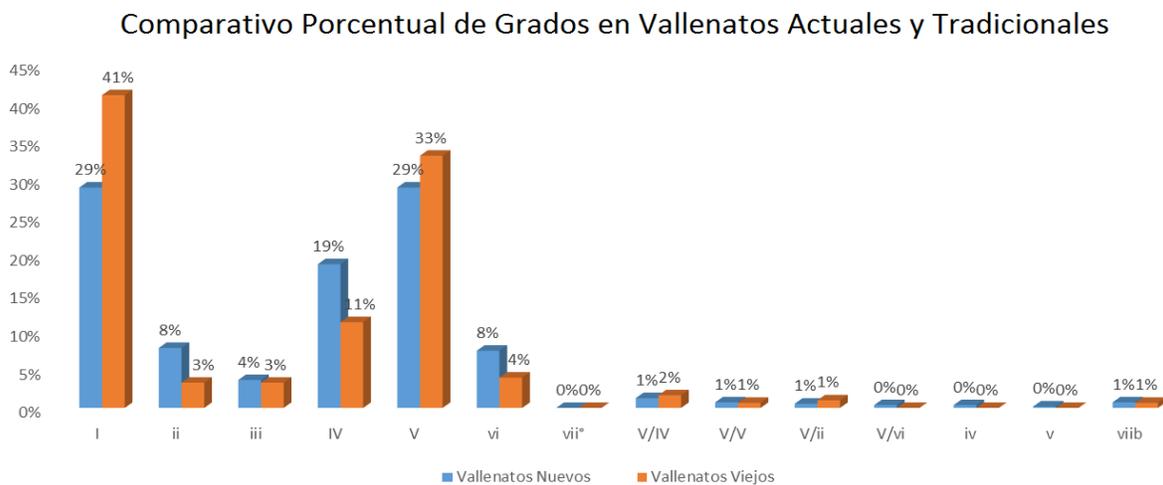
Como se puede mostrar en los gráficos, la mayoría de compositores de música vallenata tienen como preferencia la tonalidad mayor en vez de la menor. En las gráficas se muestra que menos del 8% usa tonalidad menor.

### **Análisis de resultados del uso de grados en vallenatos actuales.**

Mediante los resultados gráficos de los vallenatos actuales se puede evidenciar que los grados I, IV y V son muy usados, y los demás grados ii, iii, vi e interdominantes también están muy presentes. Situación que deja en evidencia el hecho de que los vallenatos actuales han sido permeados por una armonía más prolífera y no tan básica como sucede en los vallenatos tradicionales que usan prácticamente solo los grados I y V. El siguiente gráfico muestra esa comparación de usos de los grados en los vallenatos tradicionales y en los actuales. En el comparativo se ve como el I y V grado sobresalen en los vallenatos tradicionales, mientras que en vallenato nuevo los picos más altos son mostrados en los otros grados: ii, iii, IV, vi e interdominantes.



*Figura 5.* Distribución Porcentual de Grados en Vallenatos Actuales



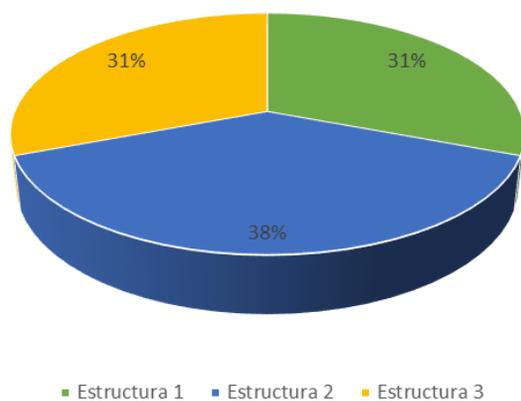
*Figura 6.* Comparativo de Porcentajes de Grados en Vallenatos Actuales y Tradicionales

### **Análisis de la forma.**

Estrofa 1 = A1 Estrofa 2 = A2 Estrofa 3 = A3

Estrillo = E Puente = P Interludio = I

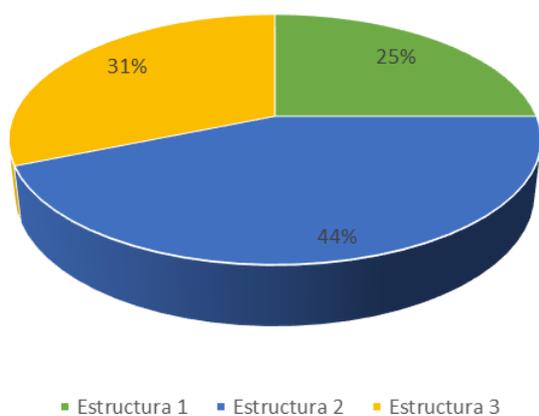
### **Estructura Vallenatos Tradicionales**



*Figura 7.* Estructura de Vallenatos Tradicionales

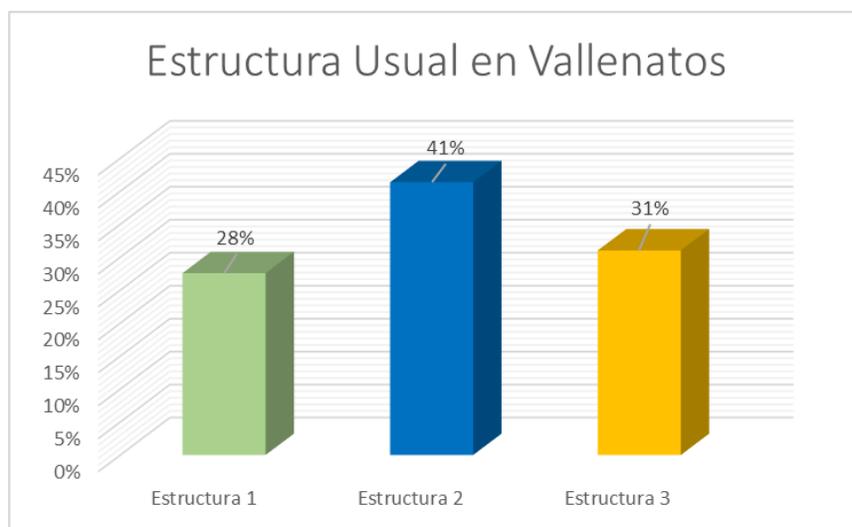
La forma más usual en los vallenatos viejos es A1, E, I, A2, E; es decir: Estrofa 1, Coro, Interludio, Estrofa 2, Coro, y así sucesivamente en el caso de que hayan más estrofas.

### Estructura Vallenatos Actuales



*Figura 8.* Estructura Vallenatos Actuales

Al igual que en los vallenatos tradicionales, la estructura más usual en los actuales es A1, E, I, A2, E (Estrofa 1, Coro, Interludio, Estrofa 2, Coro...)



*Figura 9.* Estructura Usual en Vallenatos

En síntesis se puede afirmar que la estructura más usada en los vallenatos es la que sigue el orden de: Estrofa 1, Coro, Interludio, Estrofa 2, Coro, etc. Algo similar sucede en la música pop quien usa este tipo de secuencia.

### **Análisis de las notas de la tríada de la armonía.**

Se observa entonces que el uso de las notas de la tríada son usuales en la melodía tanto de los Vallenatos actuales y tradicionales en su mayoría.

Tabla 1

*Análisis melódico del vallenato*

<b>ANÁLISIS MELÓDICO DEL VALLENATO</b>		
<b>Uso del Notas del Acorde en la Melodía</b>		
<b>Vallenatos Tradicionales</b>		
<b>CANCION</b>	<b>SI %</b>	<b>No%</b>
La Casa en el Aire	75	25
Matilde Lina	74	26
La Creciente	79	21
Dime Pajarito	78	22
A una Sirena	71	29
Alicia Adorada	87	13
Anhelos	55	45
Carmen Diaz	88	13
Compae Chipuco	87	1
Contento y Enamorao	82	3
El Testamento	75	25
Jaime Molina	74	26
La Celosa	88	13
La Gota Fria	71	29
Mujer Marchita	69	31
Relicario de Besos	67	33
La Vieja Sara	84	16
Amor Verdadero	71	29
Me Mata la Melancolia	83	17
El Amor es un Cultivo	75	25
La Cañaguatera	86	14
Pedazo de Acordeon	90	10
<b>TOTALES</b>	<b>78</b>	<b>22</b>
<b>Vallenatos Actuales</b>		
<b>CANCION</b>	<b>SI %</b>	<b>No%</b>
Dejame Entrar	59	29
Me gusta	67	33
Entre el Cielo y la Tierra	64	36
La Plata	79	21
La Receta	86	14
Obsesión	85	15
Oye Bonita	95	3
Quiero que Seas mi Estrella	78	22
Si tu Amor no Vuelve	58	42
Solo para Ti	75	25
Tan Natural	88	13
Te Mando Flores	76	24
Vivo en el Limbo	29	71
Los Caminos de la Vida	76	24
<b>TOTALES</b>	<b>73</b>	<b>27</b>

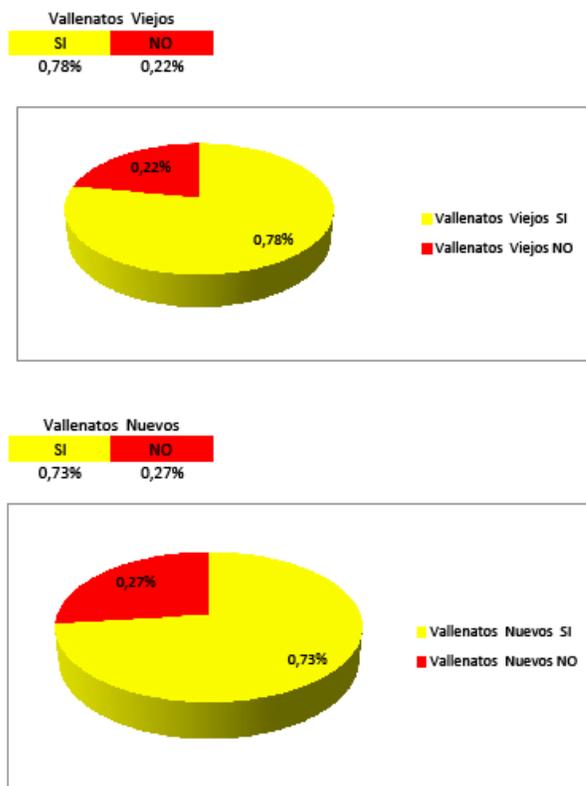


Figura 10. Análisis melódico del Vallenato

## **Capítulo Tres – Metodología**

A partir de los cambios en el enfoque metodológico del curso de historia de la música se formularon unos ejes temáticos y problemáticos que recogen las inquietudes más relevantes en la investigación musicológica, se desarrollaron nuevos esquemas para abordar los materiales y sucesos históricos relevantes. En este contexto, los estudiantes escogieron los temas-problema que se acomodaban a sus intereses; y nuestro grupo optó por la investigación Vallenato en La Industria Cultural. Para llegar a esta primera idea se formularon preguntas sobre el estado del folclor y cómo la realidad socioeconómica lo determina.

### **Enfoque de la Investigación**

Esta investigación se realizó en un alto porcentaje con una metodología cualitativa, pero considera aspectos de tipo cuantitativo en su análisis que no son prescindibles por lo cual se determina mixta. A partir de los supuestos investigativos establecidos por el grupo se realiza una recolección de la información basada en rastreo bibliográfico, biográfico, audiciones, transcripciones y entrevistas semi-estructuradas realizadas a 3 músicos entre académicos y empíricos que se desenvuelven en el ámbito vallenato, además, se realizó el análisis musicológico de 12 vallenatos tradicionales y 12 actuales, considerando aspectos melódicos, armónicos, rítmicos, líricos y formales que permitieran un comparativo, cuyos resultados pudieran dar respuesta a los supuestos de esta investigación.

### **Diseño o tipo de investigación**

A partir del análisis de este fenómeno “El Vallenato en La Industria Cultural” surgieron varias inquietudes a nivel musicológico y teórico, las cuales buscaron ser resueltas mediante unas

categorías emergentes, abordadas desde pilares y derroteros como lo fueron el folclor, La Industria Cultural, la globalización y la posmodernidad.

### Recolección de la información

Biográfica, estadística, bibliográfica, entrevistas semi-estructuradas, transcripciones musicales y análisis musicológicos.

Tabla 2

*Cronograma de actividades*

CRONOGRAMA 2015								
Actividades	Semestre							
	0 2	0 3	0 4	0 5	0 7	0 8	0 9	0 10
Recopilación de información	■			■				
Análisis de información		■		■				
Redacción del texto	■			■				
Trabajo de campo (entrevistas)				■				
Análisis musicológico	■							
Primera entrega		■						
Segunda entrega				■				
Tercera entrega					■			
Simulacro de ponencia					■			

Cuarta entrega			
Ponencia			

*Nota:* Primera Entrega: Final del primer semestre 2015

Segunda Entrega: Martes 15 de Septiembre 2015

Tercera Entrega y Simulacro de ponencia: martes 29 de septiembre del 2015

Cuarta Entrega y Ponencia: 13 de Octubre del 2015.

## Capítulo 4 - Discusión Final

Tras observar el análisis de los datos anteriormente expuestos, se pueden evidenciar las diferencias estéticas y de estilo entre los Vallenatos nuevos y tradicional. Principalmente se diferencian por la utilización de acordes, es decir, los Vallenatos tradicionales tienden a mantener el uso de los grados I-IV-V, mientras que los nuevos usan interdominantes y otros grados de la tonalidad.

Esta información nos brinda una base comprobable para poder afirmar que esta diferenciación/evolución se da por la influencia pop en el género caribeño. En otras palabras, la llegada de nuevos instrumentos, géneros, tecnologías (globalización), hizo que los aspectos líricos y armónicos se ampliaran y evolucionaran a lo que se entiende como la nueva ola del Vallenato. Desde la etnomusicología, este cambio es un fenómeno que involucra no sólo los aspectos estéticos, sino también aspectos sociales: el sentido ritual del género ya no es el mismo que antes; hoy, sus temáticas tienen que ver mucho más con aspectos cotidianos del interior del país (y no únicamente de la zona costera. También aparecen textos de amoríos juveniles tendencias actuales de rápido consumo para las masas (La Industria Cultural).

Tomar una posición estable entre estas dos tendencias abre una problemática en dos direcciones. Por un lado se defendería la posición del género nuevo con su globalidad, nuevos acordes, nuevas temáticas e instrumentación y por el otro la conservación purista del género original.

Roque Julio Pinilla Roys, Opina que la fusión del Vallenato con otro tipo de música es favorable “siempre y cuando el aporte al género sea para la evolución del mismo, no es desfavorable porque así el género se mantiene vigente en 67 las nuevas generaciones.” (Pinilla Roys, 2015)

La música siempre se ha reinventado, un ejemplo del cual se puede hacer referencia es la apropiación de La Iglesia Católica de la música de oriente y su transformación de música melismática a un canto llano que desembocó en corales de La Iglesia Protestante. Afirmar que estos cambios evolutivos son negativos o positivos requeriría un conocimiento a posteriori, y poco tiempo ha transcurrido como para poder analizar concretamente cambios que hagan notablemente distantes a las variables del género. Su carácter ritual y folclórico de relatar historias de trovadores que viajaban entre pueblos se convierte ahora en relatos de amor cotidianos que carecen de una expresión lírica de carácter poético; podría afirmarse que este síntoma es el que más representa al nuevo Vallenato permeado de baladas pop y carente artesanía.

Peña sostiene que: “Es favorable, porque todo debe ir evolucionando; si es cierto que a medida que el vallenato ha ido cambiando ha sido criticado, pero el contexto en que se ha vivido cada época refleja la evolución que ha ido teniendo. A mi particularmente me gustan las letras de antes pero con los ritmos actuales.” (Peña, 2015)

Su desarrollo sonoro y musical se convierte nada más que en una herramienta de marketing para atraer a las masas y lo que temen los conservadores es la conquista creciente de las nuevas tendencias en el Vallenato y que cada vez sus características propias sean desplazadas hasta que finalmente desaparezcan.

## Capítulo 5 – Conclusiones y Recomendaciones

El Ministerio de Cultura y las entidades y/o personas que están directamente relacionadas con el Vallenato deben entender la necesidad de desarrollar un trabajo con un método histórico de carácter documental para poder establecer las tendencias actuales de los conservadores y vanguardistas del género, además, como recomienda (Pinilla Roys, 2015) “Hay que hacer un llamado de alerta para defender el valor de nuestra cultura” y preservar festivales folclóricos como el de La Leyenda Vallenata para conservar este tesoro patrimonial.

Todo esto en aras de encontrar juicios explicativos de ambas posturas y que den razón del fenómeno evolutivo, todo esto en un contexto donde los datos y análisis puedan ser inmersos para complementar un estudio global y coherente del Vallenato dentro del marco de la Postmodernidad, La Industria Cultural y el Folclor.

## Referencias

- Adorno, T. L. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I Versión de Bolsillo*. Madrid España: akal.
- Aldana Velásquez, N. M., & Polanco Jacquin, A. J. (2014). *www.javeriana.edu.co*. Obtenido de <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/comunicacion/tesis119.pdf>
- Aponte Mantilla, M. E. (2014). *www.javeriana.edu.co*. Obtenido de <http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/1630/1/AponteMantillaMariaEmilia2011.pdf>
- Aponte Matilla, M. E. (2011). Recuperado el Mayo de 2015, de <http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/1630/1/AponteMantillaMariaEmilia2011.pdf>
- Araújo Noguera, C., & Abadía Morales, G. (2006).
- Bericat Alastuey, E. (2003). *Fragmentos de la realidad social posmoderna*. Obtenido de URL: <http://www.jstor.org/stable/401>
- Cabello, A. M. (2004). *El Sonido de la Cultura postmoderna. una aproximación desde la sociología* (Vol. 2).
- Cuervo, L. M. (Julio de 2006). *Archivo Cepal*. Recuperado el 21 de Diciembre de 2014, de <http://archivo.cepal.org/pdfs/2006/S0600224.pdf>
- Díaz, E. (2005). *Posmodernidad* (Vol. 3ª Edición). Buenos Aires: Biblios.
- Featherstone, M. (1988). *In Pursuit of the Postmodern: An Introduction, en Theory, Culture and Society* (Vol. 5).
- Fundación Festival Cuna de Acordeoneros*. (2015). Obtenido de <http://www.festivalcunadeacordeones.com/sitio/>

- Fundación Festival de la Leyenda Vallenata*. (2014). Obtenido de <http://www.festivalvallenato.com/fes/evolu>
- Gilard, J. (Mayo de 2015). Obtenido de [http://www.banrep.gov.co/docum/Lectura\\_finanzas/pdf/cultura.pdf](http://www.banrep.gov.co/docum/Lectura_finanzas/pdf/cultura.pdf)
- González Henríquez, A. (2000).
- Gonzales, H. (2013).
- Harvey, D. (1987). *La condición de la posmodernidad (Investigaciones sobre los orígenes del cambio cultural)*. Edición - Amorrortu PRECIS 6.
- Hernández, L. J. (20 de Agosto de 2015). Entrevista El Vallenato en la Industria Cultural. (L. F. Tamayo Blandón, Entrevistador)
- Horkheimer, M., & Theodor, A. (1988). *La industria cultural. Ilustración como mistificación de masas*.
- Introducción a la teoría crítica de la sociedad*. (s.f.). Seix Barral.
- Kalmanovitz, S. (Mayo de 2015). Obtenido de [http://www.banrep.gov.co/docum/Lectura\\_finanzas/pdf/cultura.pdf](http://www.banrep.gov.co/docum/Lectura_finanzas/pdf/cultura.pdf)
- Kant, I. (2006). *Crítica de la razón pura*. Bogotá: Ediciones Universales.
- Mansilla, H. (s.f.). *La Escuela de Frankfurt*. Taurus.
- Mantilla, M. E. (2011). *PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES MAESTRÍA EN LITERATURA*. Recuperado el 2011, de <http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/1630/1/AponteMantillaMariaEmilia2011.pdf>
- Martínez, J. O. (2013). *El abc del vallenato*. Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.

- Marx, C. (s.f.). *https://marxismocritico.files.wordpress.com*. Obtenido de <https://marxismocritico.files.wordpress.com/2011/10/el-fenomeno-de-la-cosificacion.pdf>
- Muñoz, J. (1985). Obtenido de <http://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=237550>
- Noguera, C. A. (1973). *Vallenatología: orígenes y fundamentos de la música vallenata*. . Bogotá: Tercer Mundo.
- Ochoa, A. M. (2002). *Revista Transcultural de Música*. Obtenido de <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200608.pdf>
- Peña, L. F. (5 de Octubre de 2015). Entrevista El Vallenato en la Industria Cultural. (L. F. Tamayo Blandón, Entrevistador)
- Pinilla Roys, R. J. (23 de Septiembre de 2015). Entrevista El Vallenato en la Industria Cultural. (L. F. Tamayo Blandón, Entrevistador)
- Quiroz, C. (1983). *Vallenato, Hombre y Canto*. Ícaro Editores Ltda.
- Restrepo Duque, H. (1971). *Lo que cuentan las canciones: cronicón música. Tercer Mundo. Capítulo 1: El andariego trovador del tiplecito.*
- Revista Vallenatología*. (Mayo de 2014). Recuperado el Julio de 2015, de <http://revistavallenatologia.blogspot.com.co/>
- Rúa de Moya, J. G., Gandía Vasquez, J. A., & Ballesta Rivero, M. A. (2014). Obtenido de <https://iesamac.wikispaces.com/file/view/INVESTIGACION-SOBRE-ACULTURACION-RECUPERANDO-EL-FOLCLOR-NATIVO.pdf>
- Ruiz, J. N. (2005). *El Tiempo Blogs*. Obtenido de <http://blogs.eltiempo.com/vallenateando/2005/07/27/breve-recuento-historico-del-vallenato/>

Saïd, E. W. (1985). *Cultura e imperialismo* “La historia de la cultura no es otra cosa que la historia de préstamos culturales” .

Samour, H. (s.f.). *Globalización, cultura e identidad*.

Santos, G. (2001). *Musicología en Colombia: una introducción*. Bogotá, Colombia.

Taborda, J. M. (2002). *Folklore y Turismo*. Tegucigalpa, Guayamuras.

UNESCO, L. (2007). *LA UNESCO*. Recuperado el 21 de Diciembre de 2014, de

<http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-cultural-expressions/tools/policy-guide/como-usar-esta-guia/sobre-definiciones-que-se-entiende-por-industrias-culturales-y-creativas/>

Vargas Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Alfaguara.

Vega Seña, M. F. (2011). *Vallenato: Cultura y Sentimiento*. Educc. Obtenido de , Marcos Fidel vega Seña, pàg 25 del comentario de internet por Del Castillo Cadavis, Luis Alberto, “Qué es el vallenato”, En: [elvallenato.com](http://elvallenato.com), internet

Vega Seña, M. F. (s.f.). *Vallenato: Cultura y Sentimiento*. Obtenido de , Marcos Fidel vega Seña, pàg 25 del comentario de internet por Del Castillo Cadavis, Luis Alberto, “Qué es el vallenato”, En: [elvallenato.com](http://elvallenato.com), internet

## **Anexos**

### **A. Entrevista Semi-estructurada**

#### **Datos del entrevistado:**

Nombre completo:

Ciudad de Origen:

Estudios:

Ocupación:

#### **Primer nivel: Contexto Histórico**

1.1. ¿Qué es para usted el vallenato?

1.2. ¿Cómo llegó usted al vallenato?

1.3. ¿Desde la tradición oral y escrita que conoce?

#### **Segundo nivel: Evolución del género**

2.1. ¿Qué entiende por fusión?

2.2. ¿Considera que la fusión del vallenato con otro tipo de música es favorable o desfavorable y por qué?

2.3. ¿Qué diferencias encuentra entre el vallenato tradicional y el vallenato que se produce actualmente?

2.4. ¿Dónde y desde qué momento se considera la necesidad de fusionar el vallenato con otros géneros musicales?

2.5. ¿Prefiere el vallenato tradicional o el vallenato actual y por qué?

**Tercer nivel: Industria Cultural y globalización**

3.1. ¿Qué entiende por música comercial?

3.2. ¿Qué apreciación tiene sobre la música comercial con respecto al folclor tradicional?

3.3. ¿Qué entiende por globalización y que nos puede decir acerca de cómo este fenómeno ha permeado la cultura tradicional del vallenato?

3.4. ¿Cree que el vallenato tradicional podría desaparecer inmerso en las demandas de la Industria Cultural?

## B. Ejemplos de Vallenatos Transcritos

Score

### JAIME MOLINA

VALLENATO

Rafael Escalona  
Laura Palacios

F C7 B $\flat$  C $\flat$

Melodica

Mel. 5 F Dm Gm

Mel. 9 C7 F

Mel. 13 C7 B $\flat$  C7 F

Mel. 17 C7 B $\flat$  C7 F VOZ  
Re cuer

Mel. 21 C7 B $\flat$  C7 F  
— co que Jai me mo li — na cuan does ta ba bo rra cho po nias ta con di ción que

Mel. 25 Dm Gm  
sí yo mo ria pri me ro maha cia un re tra — to o sí el se mo ria pri

Mel. 29 C7 F Dm  
me ro le sa ca baun son — sí yo mo ria pri me ro maha cia un re tra

## 2 JAIME MOLINA

33 Gm C7 F  
 Mel. — to o siel se mo ria pri me ro le sa ca baun son — aho ra pre

37 C7 Bb C7 F  
 Mel. fie roes ta con di ción — queel meha cial re tra — toy no sa car leel son — aho ra pre

41 Acordeón C7 Bb C7 F  
 Mel. fie roes ta con di ción — queel meha cial re tra — toy no sa car leel son —

45 C7 F  
 Mel.

49 C7 F  
 Mel.

53 Bb C7 F  
 Mel.

57 VOZ C7 Bb C7  
 Mel. Fa mo — sas fue ron sus pa rran — das quea nin gun a mi — go de ja ba dor mir

61 F Dm Gm C7  
 Mel. — cuan does ta ba be bien do siem pre mein sul ta — ba con fra ses de ca ri ño que sa bia de cir

65 F Dm Gm C7  
 Mel. — cuan does ta ba be bien do siem pre mein sul ta — ba con fra ses de ca ri ño que sa bia de cir

## JAIME MOLINA

3

Mel. <sup>69</sup> F C7 B $\flat$  C7  
 — des pues en las pier nas me sen ta — ba me con ta baun chis — tey se po nia re ir

Mel. <sup>73</sup> F C7 B $\flat$  C7  
 — des pues en las pier nas seme sen ta — ba me con ta baun chis — tey se po nia re ir

Mel. <sup>77</sup> F C7  
 —

Mel. <sup>81</sup> C7

Mel. <sup>85</sup> F C7 B $\flat$  C7

Mel. <sup>89</sup> F C7 B $\flat$  C7

Mel. <sup>93</sup> F B $\flat$  C7 C7

Mel. <sup>97</sup> F

Intérprete: Carlos Vives  
 Compositor: R. Escalona  
 Discografía: Sonolux 1993  
 Duración: 3:29

# Los Caminos De La Vida

Omar Geles  
Liza Tamayo

Voz

Los ca - mi - nos de la vi - da no son co - mo yo pen - sa -  
U - no sa - be que la vi - da de re - pen - te ha de a - ca - ba -

ba, co - mo los i - ma - gi - na - ba, no son co - mo yo cre - í -  
se, y u - no es - pe - ra que sea tar - de, que lle - gue la des - pe - di -

a. Los ca - mi - nos de la vi - da son muy di - fi - cil de an - dar -  
da. Un a - mi - go me de cí - a: re - com - pen - sa - ré a mis vie -

los, di - fi - cil de ca - mi - nar - los, y no en - cuen - tro la sa - li -  
jos por la crian - za que me die - ron y no le al - can - zó la vi -

da. Yo pen - sa - ba que la vi - da e - ra dis - tin - ta, cuan - do es - ta - ba pe - que -  
da. Por e - so te pí - do a tí, mi Dios del cie - lo, pa - ra que me guíes al

ñi - to yo cre - í - a que las co - sas e - ran fá - cil co - mo a - yer. Que mi vie - je - ci - ta  
ca - mi - no cor - rec - to, pa - ra mi vie - ji - ta lin - da com - pen - sar. Pa - ra que ol - vi - de e - se

bue - na se es - me - ra - ba por dar - me to - do lo que ne - ce - si - ta - ba, y hoy me doy cuen - ta que  
mar - de su - fri - mien - tos y que de e - lla se a - par - te to - do el tor - men - to que pa - ra cri - ar - nos

16 G

tan - to a - sí no es. \_\_\_\_\_ Por - que mi vie - ji - ta ya es - tá can - sa - da de tra - ba -  
tu - vo que pa - sar. \_\_\_\_\_ Vie - ji - ta lin - da tie - nes que en - ten - der - me, no te preo -

19 D7

jar pa' mi her - ma - no y pa' mí, \_\_\_\_\_ y aho - ra con gus - to me to - ca a - yu - dar - la, y por mi  
cu - pes to - do va a cam - biar. Yo su - fro mu - cho ma - dre - ci - ta al ver - te ne - ce - sí -

21 G

vie - ja lu - cha - ré has - ta el fin; Por e - lla lu - cha - ré has - ta que me mue - ra, y por e -  
ta - da y no te pue - do dar. A ve - ces llo - ro al sen - tir - me im - po - ten - te, son tan - tas

23 D7

lla no me quie - ro mo - rir, \_\_\_\_\_ tam - po - co que se me mue - ra mi vie - ja, pe - ro que  
co - sas que te quie - ro dar, \_\_\_\_\_ y voy a lu - char in - can - sa - ble - men - te, por - que tú

25 G Em

va si el des - ti - no es a - sí. \_\_\_\_\_ Los ca - mi - nos de la vi - da \_\_\_\_\_ no son \_\_\_\_\_ co - mo yo pen - sa -  
no me - re - ces su - frir más.

28 D C

- ba, \_\_\_\_\_ co - mo \_\_\_\_\_ los i - ma - gi - na - ba, \_\_\_\_\_ no son \_\_\_\_\_ co - mo yo cre - í -

30 G Em D

- a. \_\_\_\_\_ Los ca - mi - nos de la vi - da \_\_\_\_\_ son muy di - fi - cil de an - dar - los, \_\_\_\_\_ di - fi - cil de ca - mi - nar -

33 C G

- los, \_\_\_\_\_ y no en - cuen - tro la sa - li - da. \_\_\_\_\_

Intérprete: Diablitos  
 Compositor: Omar Geles  
 Publicación: 1996  
 Duración: 4:31  
 Discográfica: Codiscos  
 Forma: A, B1, A, I, B2, A