

Un paseo a lomo de acordeón: Aproximación al vallenato, la música del Magdalena Grande, 1870 - 1960

*A stroll on accordion back: an approach to vallenato,
the music of Magdalena Grande, 1870 - 1960*

*Uma caminhada pelo lombo do acordeão: Aproximação ao
vallenato, a música de Magdalena Grande, 1870 - 1960*



JOAQUÍN VILORIA DE LA HOZ

Economista por la Universidad Externado de Colombia, magíster en Desarrollo Regional por la Universidad de los Andes, magíster en Políticas Públicas por la Universidad de Chile, doctor en Historia por la Universidad Autónoma de Puebla. Gerente de la Agencia Cultural del Banco de la República en Santa Marta. Profesor catedrático de la Universidad del Magdalena, Santa Marta. joaquin.viloria@gmail.com
CÓDIGO ORCID: 0000000346585625

<http://dx.doi.org/10.14482/memor.33.10872>

Recibido: 24 de abril de 2017
Aprobado: 12 de agosto de 2017.

Citar como:

Viloria, J. (2017). Un paseo a lomo de acordeón: Aproximación al vallenato, la música del Magdalena Grande, 1870 – 1960. *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe* (septiembre-diciembre), 7-34.

Resumen

Con este artículo se busca conocer el contexto económico, cultural y político que se vivía en la región Caribe de Colombia durante los años en que llegó el acordeón y se empezó a consolidar como el instrumento líder de la cumbiamba. Para efectos del estudio se ha tomado como delimitación geográfica la región del Magdalena Grande, actuales departamentos del Cesar, La Guajira y Magdalena, durante el período comprendido entre las décadas de 1870 y 1960. Para finales de la década del sesenta del siglo XIX se registraron estadísticas con información detallada sobre importaciones y exportaciones, países de procedencia o destino de los productos, puerto o aduana de entrada, cantidad en kilogramos, entre otros aspectos. Esta es la primera vez que se publican datos estadísticos de la importación de acordeones en Colombia. En la década de 1890 se encuentran referencias de los primeros conjuntos de cumbiamba, que se componían de acordeón, caja y guacharaca. La cumbiamba de finales del siglo XIX va a evolucionar hacia el “merengue” de la década de 1930 y luego al “vallenato” de mediados del siglo XX.

Palabras clave: acordeón, vallenato, cumbiamba, música, Magdalena Grande.

Abstract

The purpose of this article is to inform about the economic, cultural and political context of the Caribbean region of Colombia during the years when the accordion appeared and began to consolidate as the main instrument of “la cumbiamba” and “el vallenato”. For the purposes of this study, the Magdalena Grande region, currently the departments of Cesar, La Guajira and Magdalena, has been taken as a geographical delimitation during the period between the decades of 1870 and 1960. By the end of the sixties of the 19th Century, statistics were recorded with detailed information on imports and exports, countries of origin or destination of the products, port or customs office of entry, quantity in kilograms, among other aspects. “La cumbiamba” will evolve into “el merengue” of the 1930s, and later on into “el vallenato” in the mid 20th Century.

Keywords: accordion, vallenato, cumbiamba, music, Magdalena Grande.

Resumo

O artigo procura entender o contexto econômico, cultural e político que existiu na região caribenha da Colômbia durante os anos em que o acordeão chegou e começou a se consolidar como o principal instrumento da cumbiamba. Para fins do estudo, foi tomada como demarcação geográfica a região de Magdalena Grande —os atuais departamentos de Cesar, La Guajira e Magdalena—, no período compreendido entre as décadas de 1870 e 1960. Em finais dos anos sessenta do século XIX se registram estatísticas com informações detalhadas sobre as importações e exportações, países de origem ou de destino dos produtos e portos ou aduanas de entrada, quantidade em quilogramas, entre outros. A cumbiamba do final do século XIX evoluiu para o “merengue” da década de 1930 e, em seguida, para o “vallenato” em meados do século XX.

Keywords: acordeão, vallenato, cumbiamba, música, Magdalena Grande.

Introducción

El objetivo de este artículo es conocer el contexto económico, cultural y político que se vivía en la región Caribe de Colombia durante los años en que llegó el acordeón y se empezó a consolidar como el instrumento líder de la cumbiamba y el vallenato. Para efectos del estudio se ha tomado como delimitación geográfica la región del Magdalena Grande, actuales departamentos del Cesar, La Guajira y Magdalena, durante el período comprendido entre la década de 1870, cuando llegaron los primeros acordeones al Caribe colombiano, y la década de 1960, periodo en que empezó el Festival de la Leyenda Vallenata.

Los acordeones desembarcan en Colombia

La primera referencia del acordeón en Colombia se remonta a la década de 1860, cuando el médico francés Charles Saffray desembarcó en Santa Marta. Este viajero escuchó en pleno desembarque los sonidos de un acordeón, sin especificar mayor información (Saffray, 1872 y 1948; Bermúdez, 2012b; Posada, 1984). El texto de la referencia presenta dos problemas: no especifica la fecha de su viaje a Colombia y no da mayor información sobre el acordeón en Santa Marta. Melo (2001) argumenta que las descripciones del médico francés sobre “la guerra civil encabezada por Tomás Cipriano de Mosquera y sus relaciones con Julio Arboleda permiten estar seguro de que estuvo en Colombia en 1861 y 1862” (p. s.n.). De acuerdo con anterior, Saffray estuvo en Colombia entre 1860 y 1862, por lo que la referencia del acordeón en Santa Marta sería para los primeros años de esa década.

Para finales de la década de 1860, en pleno período de gobierno de los liberales radicales, se registraron estadísticas con información detallada sobre importaciones y exportaciones, países de procedencia o destino de los productos, puerto o aduana de entrada, cantidad en kilogramos, entre otros aspectos. Esta es la primera vez que se publican datos estadísticos de la importación de acordeones en Colombia, aunque solo para unos pocos años, con información del peso en kilogramo, procedencia y puerto de entrada.

El problema central es que la información no se registraba por unidades importadas sino por kilogramos o bultos, debido a que los impuestos se calculaban a partir del peso de los artículos importados. Esto complejiza el análisis si se quiere conocer la cantidad de instrumentos importados; de todas formas se logra establecer el año de importación, el puerto de salida (en el exterior), la aduana de entrada (en Colombia) y el peso relativo de cada una de estas. Al consultar con expertos historiadores sobre el tema musical y de los instrumentos, se llegó a la

conclusión de que un acordeón de finales del siglo XIX podría pesar entre dos y cuatro kilogramos, por lo que para estimar el número de instrumentos importados en estos años se asumió que cada acordeón pesaba tres kilogramos (A. Murgas, Comunicación personal, 5 de abril de 2017)¹. Adicionalmente, se tomó como medida indicativa que por Cartagena en el año económico 1869-1870 se importaron “seis kilogramos de acordeón”, por lo que sería lógico pensar que en esa oportunidad se importaron dos acordeones por ese puerto del Caribe.

De acuerdo con lo anterior, en el año económico 1869-1870 Colombia importó 17 acordeones por sus diferentes aduanas del Caribe: once por Riohacha, cuatro por Sabanilla (Barranquilla) y dos por Cartagena (cuadro 2). Resalta el hecho de que el mayor número de instrumentos se importó por la aduana de Riohacha (entre 1869 y 1873), región que con el tiempo se convertiría en la de mayor tradición acordeonera de Colombia. En los años en que se importaron los primeros acordeones por Riohacha, los principales comerciantes eran: Nicolás Daníes (de Curazao), Antonio Cano (español), Francois Dugand (francés), José Laborde Ariza (nació en Riohacha, de origen francés), Isaac Pinedo y Henrique Aarón (judíos sefarditas de Curazao), entre otros.

Del total de acordeones importados en ese año, nueve procedían de Nueva York, cuatro de Bremen, dos de Colón y dos Hamburgo. Al ser un instrumento producido en “Alemania”², Italia y Francia en su gran mayoría, es probable que los acordeones que se importaban de Nueva York y Colón fueran comprados en aquellos países europeos para luego ser vendidos en el Caribe y otros países de América Latina.

■ CUADRO 1. ACORDEONES IMPORTADOS POR ADUANA, 1869-1873

Año	Acordeones (medido en kilogramos)					Total Kg.
	Cartagena	Sabanilla/ Barranquilla	Santa Marta	Riohacha	Cúcuta	
1869-1870	6	12	0	33	0	51
1871-1872	0	552	0		321	873
1872-1873	0	67				67
Total	6	631	0	33	321	991

Fuente: Memorias de Hacienda y Fomento, varios años (1869-1870, 1871-1872 y 1872-1873).

- 1 Entrevista con Alberto Murgas, compositor vallenato y director-propietario del “Museo del Acordeón - Casa de Beto Murgas”, Valledupar.
- 2 La Ciudad Libre y Hanseática de Hamburgo y el Estado Soberano de Bremen fueron dos estados independientes asociados a la Confederación Germánica (1815-1866) y la Confederación Alemana del Norte (1866-1871). La unificación de Alemania se produjo a partir de 1871, al conformarse el Imperio alemán. Sobre la economía alemana de esa época, ver: Hobsbawm (2011, p. 53).

■ **CUADRO 2. ACORDEONES IMPORTADOS POR ADUANA, 1869-1873**

Año	Acordeones (medido en unidades)					Total
	Cartagena	Sabanilla/ Barranquilla	Santa Marta	Riohacha	Cúcuta	
1869-1870	2	4	0	11	0	17
1871-1872	0	184	0	0	107	291
1872-1873	0	22	0	0	0	22
Total	2	210	0	11	107	330

Fuente: cálculos del autor con base en el cuadro 1.

En el año 1871-1872 se presentó un crecimiento considerable, al importarse 291 acordeones, de los cuales el 63 % se hizo por la Aduana de Sabanilla y el resto por la de Cúcuta. Esta última ciudad no tuvo tradición de música con acordeón, por lo que se podría suponer que la mayoría de instrumentos fueron llevados a los pueblos ribereños a orillas del Magdalena Medio y aguas abajo fueron distribuidos en las poblaciones de los Estados Soberanos del Magdalena y Bolívar. Por las aduanas de Santa Marta y Riohacha se importaron pianos y otros instrumentos musicales. Al año siguiente las importaciones descendieron a 22 acordeones, todos introducidos por la Aduana de Sabanilla, sin especificar el puerto de origen.

La importación por los diferentes puertos del Caribe colombiano denota cómo el instrumento hizo su desembarco a lo largo de todo el litoral y rápidamente penetró al interior de la región Caribe por los ríos Magdalena, Ranchería, Cesar y Sinú, o siguió la ruta terrestre de Cúcuta, hasta llegar al río Magdalena, y de ahí a los diferentes pueblos de la región Caribe. La información de los tres años indica la importación de aproximadamente 330 acordeones (cuadro 2), cifra considerable si se tiene en cuenta que era un instrumento nuevo, de escaso conocimiento por parte de la población costeña y colombiana en general. La importación de acordeones debía pagar una tarifa de aduana, la cual correspondía a la décima segunda clase (Ministerio de Hacienda, 1886).

Varios de los acordeones se importaban de Alemania, circunstancia originada no solo por la calidad del instrumento sino principalmente por los estrechos lazos comerciales que se habían establecido con aquellos puertos hanseáticos desde mediados del siglo XIX (Meisel y Vilorio, 2002). En efecto, las exportaciones de tabaco y café convirtieron a Barranquilla, desde la segunda mitad del siglo XIX, en la ciudad de mayor dinamismo comercial en Colombia. En aquel momento el negocio tabacalero era dominado por comerciantes alemanes principalmente radicados en Barranquilla, y esto pudo incidir en que las marcas de los acordeones importados fueran en su mayor parte de aquel país (Bermúdez, 2012b).

Cumbiamba y acordeón

Los primeros registros verificables del acordeón en Colombia se hicieron en Riohacha y sus alrededores. En efecto, en 1869-1870 se encontraron las primeras importaciones del instrumento por esta aduana, mientras en 1890 el riohachero Florentino Goenaga (1915, pp. 47 - 48) trae referencias de la cumbiamba que se interpretaba y se bailaba en la provincia guajira. Goenaga identificó que en las fiestas del mes de mayo la gente bailaba “los bulliciosos pasillos” a donde iban los hombres de la élite riohachera a bailar con hermosas jóvenes mulatas de origen popular.

También describe la cumbiamba al aire libre, al son del acordeón, tambor y guacharaca, con parejas de bailadores alrededor de los músicos. El tercer baile o pasillo que observó Goenaga también era al aire libre, formado por parejas de bailadores mulatos (Goenaga, 1915, pp. 47, 50). El mismo Goenaga escribió en 1893 sobre las famosas cumbiambas de Perebere, caserío en las inmediaciones de El Hatico. Allí también observó el uso de instrumentos como el acordeón, la guacharaca y un pequeño tambor, todos hábilmente ejecutados. Durante el baile de la cumbiamba, y como un acto de galantería, los jóvenes le entregaban velas encendidas a sus parejas (Goenaga, 1915, pp. 155, 160). Son los inicios comunes de lo que décadas más tarde se denominará vallenato y cumbia, pero que para finales del siglo XIX se les llamaba pasillo y cumbiamba. Estos bailes también se van a encontrar para la misma época en poblaciones de la zona bananera, cerca de Ciénaga y Santa Marta.

En la década final del siglo XIX el viajero francés Henri Candelier (1994) estuvo recorriendo La Guajira y encontró que una de las diversiones de la gente pobre de Riohacha era el baile de la “cubiamba” (sic) o cumbiamba, animado por un conjunto musical con tres instrumentos: un acordeón, un pequeño tambor y una guacharaca. De acuerdo con el autor, los instrumentos de este trío representan el mestizaje de la región Caribe colombiana y se repetía casi igual en el merengue dominicano con acordeón, tambora y güira.

Vale la pena resaltar las diferencias entre la cumbia y la cumbiamba. Cumbia se denomina la música y la danza, mientras la cumbiamba es el festejo, el sitio o lugar donde se baila la cumbia, al igual que otros ritmos como el fandango, el porro o el mapalé (Abadía Morales, 1977, p. 207). En la plaza principal de cualquier pueblo costeño se construía un tablado o tarima durante las fiestas patronales y allí se organizaba la cumbiamba: estos “vienen a ser el gran salón donde una parte de la masa popular se entrega febrilmente al baile. Otros grupos del pueblo... manifiestan su júbilo a través de las danzas, llamadas cumbiamba, porros, chichama-

ya, puya, mapalé, currulao, merengue y bailes de gaita indígena” (De Lima, 1942, pp. 15-16), así como copleros que hacen los cantos de guitarra.

Se puede considerar que la cumbia “es el único de los bailes populares que conserva aquel alumbrado [las velas encendidas] que, en los bailes primitivos, no era otra cosa que las mismas luces que servían de esplendor a la velación” (Rangel Pava, 1948, p. 86). La fiesta de la cumbiamba se organizaba alrededor de un poste o “varasanta” que se ubicaba en la mitad de la calle o de la plaza. En el poste se izaba la bandera colombiana y en época de carnavales se usaba en “los pueblos del río” para amarrar a aquellas personas que estuvieran en la calle sin disfraz (Ospino, 2006; Rey, 1997).

Alrededor del poste se instalaban los tres músicos con su caja (pequeño tambor), guacharaca y acordeón, y al ritmo de la cumbia los hombres y mujeres bailaban con sensuales movimientos. Candelier (1994) hace la descripción del baile: “se ven desfilar hombres y mujeres en grupos... las mujeres llevando velas prendidas y *cucuyos* en el cabello y el talle” (p. 59).

Otra referencia del acordeón se encuentra en la zona rural de Ciénaga para finales del siglo XIX. En febrero de 1896, el vizconde francés Joseph de Brettes se dirigió en ferrocarril de Santa Marta a Río Frío. En esta pequeña población rural del Magdalena fue testigo del baile de la “cumbiamba, una danza que haría sonrojar a los dragones”. Al igual que en la descripción de Candelier, el baile se hacía en la calle o plaza pública, alrededor de un mástil que tenía izada la bandera nacional (De Brettes, 2017, p. 361; Niño, 2017).

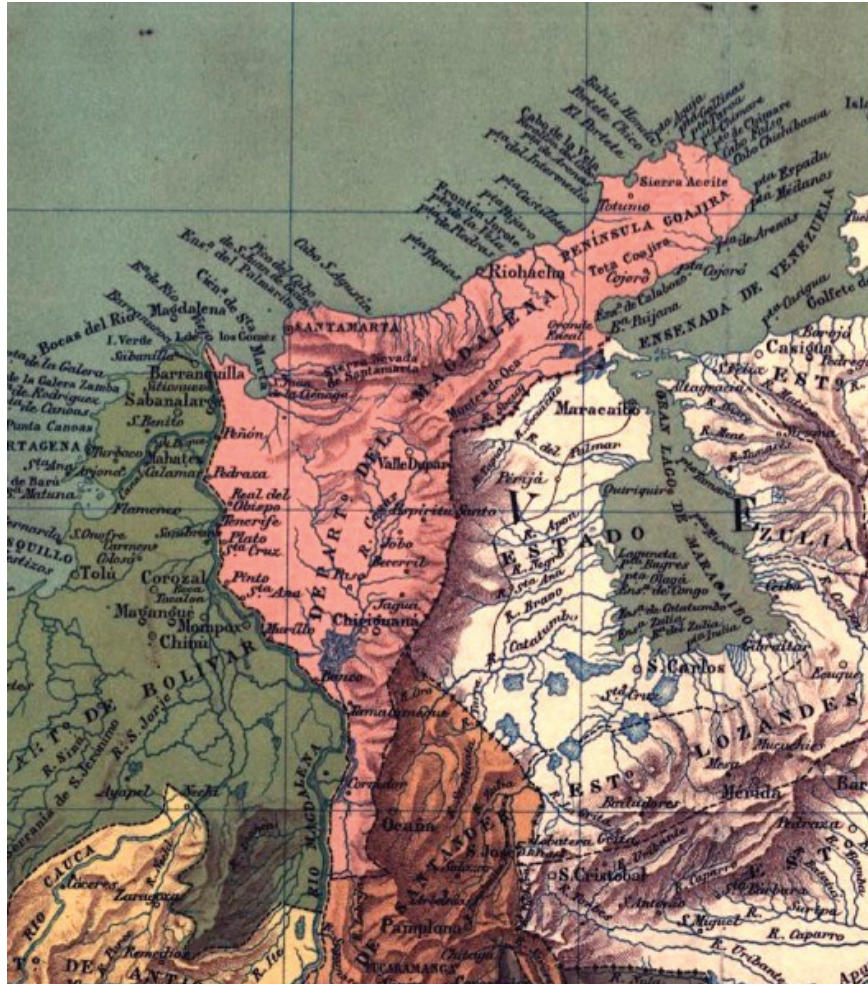
La agrupación estaba integrada por tres músicos que interpretaban el acordeón, el tambor y el guache o lata llena de pequeñas piedras, que remplazaba la guacharaca vista por Candelier en Riohacha. Al día siguiente el explorador francés encontró que también en Aracataca estaban bailando la cumbiamba y se quejaba de que los sonidos del tambor y la guacharaca no lo dejaron dormir (De Brettes, 2017, p. 363; Niño, 2017).

La región del Valle de Upar y la ciudad de Valledupar

■ *Riohacha: dinamismo y estancamiento*

En la franja oriental del departamento del Magdalena se había formado una subregión denominada la provincia de Padilla, o simplemente la Provincia (mapa 1). De norte a sur, la integraban la ciudad de Riohacha, a orillas del mar Caribe,

los valles de los ríos Ranchería y Cesar (ciudades de San Juan del Cesar, Fonseca y Villanueva), Valledupar, y por el valle del río Cesar se desplaza hacia el sur hasta encontrar la ciénaga de Zapatosa y el río Magdalena (poblaciones de El Paso, El Banco, Chimichagua y Aguachica), entre otras (Viloria, 2014).



Fuente: Carta de la República de Colombia, 1890.

Mapa 1. Departamento del Magdalena y zonas limítrofes, 1890

Durante la segunda mitad del siglo XIX Riohacha fue la ciudad más poblada y próspera del nordeste colombiano, ubicada como punta de lanza para penetrar en el territorio de La Guajira. Por esta ciudad entraron muchos de los inmigrantes que luego se establecerían en La Guajira, provincia de Padilla, Valledupar, Santa Marta y otras poblaciones del Caribe colombiano, como franceses, italianos, españoles, judíos sefarditas y ashkenasi, así como árabes (sirios, libaneses y palestinos), entre otros (Viloria, 2014). Esta época de prosperidad comercial y dinámica

demográfica estuvieron atadas a la bonanza forestal que vivió la ciudad y la provincia de Padilla entre las décadas de 1840 y 1870.

Además de inmigrantes, por el puerto de Riohacha se introdujeron innumerables mercancías extranjeras que se distribuían por toda la provincia de Padilla y Valledupar; siendo uno de estos artículos el acordeón, que se convertiría con el paso de los años en el instrumento central de la música vallenata, nacida y desarrollada en las comarcas provincianas del Magdalena Grande. En esta región del Caribe colombiano, el acordeón entró a remplazar las gaitas indígenas, que originalmente formaban un conjunto con otros instrumentos como un pequeño tambor y la guacharaca, que en ocasiones era remplazada por una maraca o un guache.

Desde el período colonial, una franja de este territorio fue llamado “la vía de Jerusalén” (Julián, 1980), que partiendo de Bahía Honda o Riohacha pasaba por las ciudades del Valle de Upar, Valencia de Jesús, Mompós y Tamalameque, por donde los contrabandistas movilizaban sus cargamentos ilícitos con destino a las provincias andinas de la Nueva Granada. Asimismo, el Barón de Humboldt (1801) trae referencias del contrabando que subía a las ciudades andinas por el río Magdalena, haciendo la ruta desde Riohacha, “fuente principal de todo contrabando”, Valle de Upar, río Cesar, El Banco y Mompo. Desde estos puertos fluviales la carga ilegal era despachada para Santa Fe, El Socorro, Antioquia, Neiva y otras poblaciones río arriba.

Durante el año de 1870 Riohacha fue el puerto de mayor importación de acordeones, lo que podría interpretarse como un primer indicio de las preferencias de este instrumento por parte de su población nativa. En las décadas finales del siglo XIX, la influencia comercial y cultural de Riohacha se extendía hasta los valles de los ríos Ranchería y Cesar, la zona de litoral hasta Camarones-Dibulla y la Alta Guajira. Los judíos de Curazao constituían la colonia de extranjeros más numerosa y de mayor peso en el ámbito comercial (Sourdís, 2001).

Es muy probable que en esta subregión del litoral guajiro se hiciera la fusión cultural primigenia que produjo el baile de la cumbiamba, luego llamado merengue, porro y finalmente vallenato. En un comienzo esta fue la trilogía musical del folclor del Magdalena Grande, con caja, guacharaca y acordeón, y con el pasar del tiempo se introdujeron otros instrumentos. De acuerdo con un viajero francés que visitó la zona a finales del siglo XIX, en La Guajira todos conocían el acordeón alemán (Candelier, 1994).

En la misma línea, se preguntaba el estudioso de la música regional Brugés Carmona (1940): “¿Dónde se encontraron los ultramarinos acordeones con el tambor

y el cante jondo americanizado para darnos años después el delicioso merengue?” (p. 3). El referido autor responde que esa mezcla cultural se debió producir hacia 1885 en la población de Camarones, en el litoral guajiro, muy cerca de Riohacha. Las fuentes consultadas por Brugés se basan en la tradición oral y no da más detalle de este acontecimiento de primordial importancia para la cultura del Caribe colombiano. La afirmación del autor no es descabellada, toda vez que los primeros acordeones empezaron a llegar a Colombia por el puerto de Riohacha en 1869-1870.

El periodista Brugés Carmona y el poeta Oscar Delgado fueron los primeros intelectuales que empezaron la divulgación y defensa de la música folclórica del Caribe colombiano desde los periódicos capitalinos en la década de 1930 (Donado y Calderón, 2006).

■ *El despegue de Valledupar*

En 1870 en el departamento de Padilla se asentaba el 27 % de la población del Estado del Magdalena, con Riohacha (4186 habitantes) como el distrito más poblado, seguido por San Juan del Cesar (3266), Valledupar (2970) y Camarones (2843) (cuadro 4).

■ CUADRO 4. POBLACIÓN DE RIOHACHA Y VALLEDUPAR, 1851-1938

Ciudad/años	1870	1912	1918	1938	1951	1964
Riohacha	4.186	9.426	10.001	14.150	13.068	31.900
Valledupar	2.970	7.301	10.627	15.802	26.442	78.400

Fuente: Viloría (2014, p. 6); ACEP (1974, p. 31); Dane (1951).

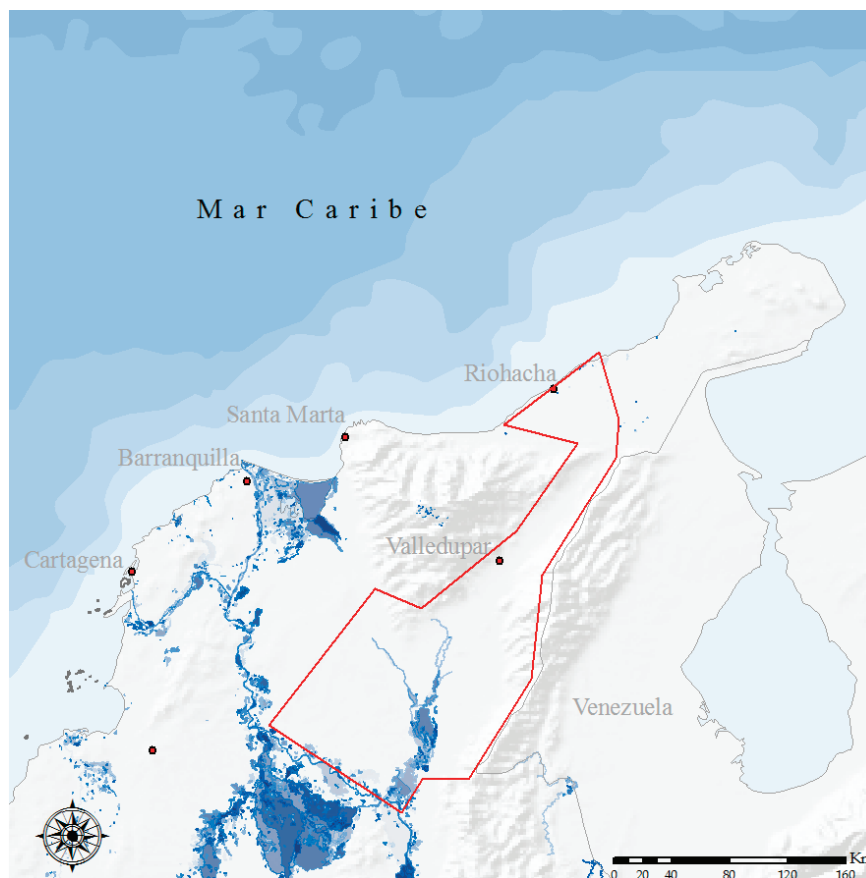
No es fortuito que Valledupar tuviera menos población que Riohacha y San Juan del Cesar en la segunda mitad del siglo XIX. De acuerdo con un periódico de la época, en 1869 la ganadería de Valledupar y Chiriguaná había disminuido casi hasta la desaparición, con el agravante de que las familias se habían establecido en otras ciudades. Era tal la pobreza de Valledupar que se le consideraba un “cementerio de vivos” (*La Unión Liberal*, n° 7, Santa Marta, 18 de diciembre de 1869). Ante el estancamiento de Valledupar y su área de influencia a mediados del siglo XIX, el Congreso de la República ofreció 16 000 hectáreas de tierras baldías a la empresa que construyera un camino entre Santa Marta y aquella ciudad (*El Instructor Oficial*, Santa Marta, 18 de febrero de 1857).

En el siglo XX Valledupar empezó a crecer más aceleradamente que Riohacha y ya en 1918 la superó levemente en población. Durante la primera mitad del siglo XX Valledupar no solo aventajó a Riohacha en número de habitantes, sino que empe-

zó a consolidarse como un centro subregional a partir de la economía ganadera y la bonanza algodonera (cuadro 4).

En 1876 un explorador francés diferenció con claridad el Valle de Upar de Valledupar: la primera era una región de amplia riqueza ganadera, que comprendía la parte plana de los ríos Cesar y Ranchería, desde El Banco hasta Riohacha. Valledupar, por su parte, era la ciudad más poblada de la provincia (Striffler, 2000). Siete décadas después Brugés Carmona delimitó con mayor detalle la misma región del Valle de Upar, ahora ampliada a una zona del litoral guajiro, entre Riohacha y Dibulla.

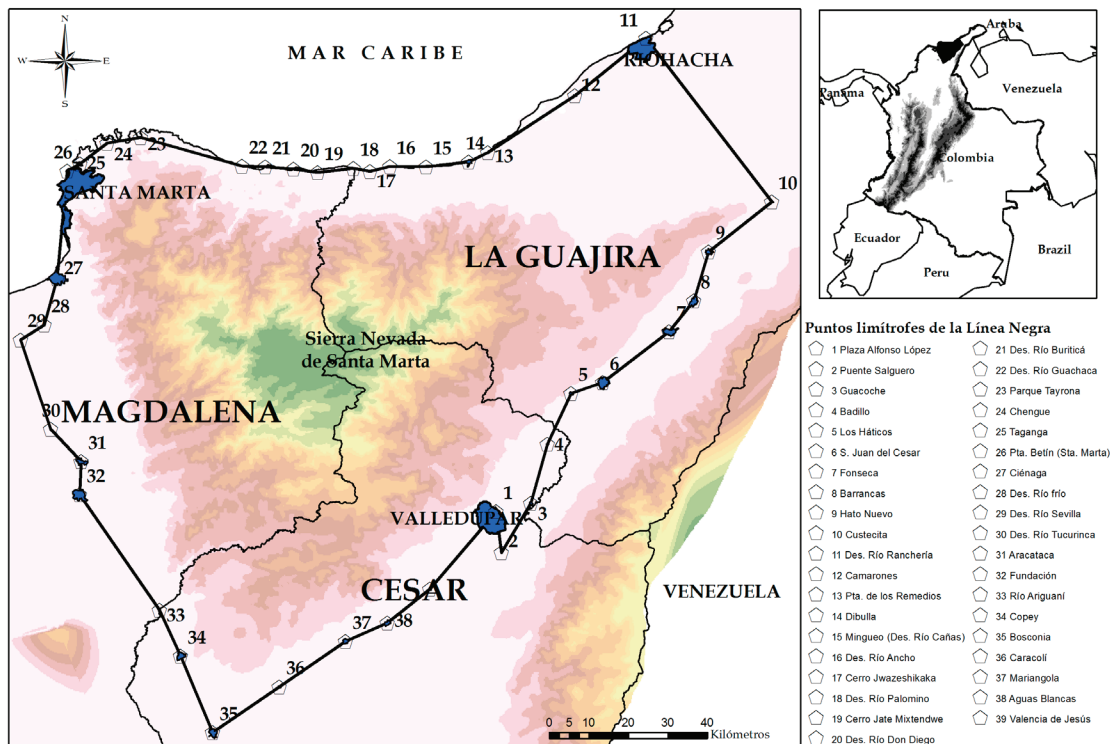
Este “filón autóctono enteramente desconocido” (Brugés, 1934, p. 17) estaba integrado por la ciudad de Valledupar y otras poblaciones del Magdalena Grande como Guamal, San Sebastián, Plato, El Difícil, Pivijay, Talaigua, Mompós, Santa Ana, El Banco, Tamalameque, Chimichagua, El Paso, Valencia de Jesús, Villanueva, San Juan del Cesar, Fonseca, Riohacha, Camarones y Dibulla (mapa 2).



Fuente: CEER - Banco de la República, Cartagena.

Mapa 2. Región del Valle de Upar (incluye municipios de los actuales departamentos de La Guajira, Cesar, Magdalena y Bolívar)

Esta delimitación hecha por Striffler (2000) y Brugés Carmona (1934) coincide en varios puntos geográficos con la “Línea Negra” que los indígenas de la Sierra Nevada han establecido como puntos tradicionales o de pagamentos alrededor del macizo montañoso. Esa conexión espiritual de los indígenas con la Línea Negra pareciera que se extendiera como una fuerza musical hacia los compositores vallenatos, alrededor de puntos como: Plaza Alfonso López, Pozo Hurtado, Puente Salguero, Patillal, Guacoche, río Badillo, San Juan del Cesar, Fonseca, Barrancas, Hato Nuevo, río Ranchería, Camarones, Dibulla, las zonas de influencia de Santa Marta, Ciénaga y Zona Bananera, El Copey, Bosconia y Valencia de Jesús, entre otros (mapa 3).



Fuente: CEER - Banco de la República.

Mapa 3. Línea Negra o zona de protección establecida por los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta

Brugés fue el primer intelectual colombiano en reivindicar desde la década de los treinta la música del Magdalena (también conocida como merengue o vallenata) en un periódico de alcance nacional como *El Tiempo*. Por su parte, Lanao (2007, p. 135) para la misma época se refería a los “bullangueros y alocados merengues” (p. 135) que sonaban en La Guajira, al compás de tres instrumentos como acordeón, tambor y guache.

■ La música triétnica costeña

Brugés (1936) es uno de los que primero explica los diferentes bailes triétnicos del Caribe colombiano, así como las diferencias entre chandé, merengue, bullerengue, cumbia, cumbiamba, baile de millo, canto de pajarito, porro, paseo y bailes “señoriteros”. Según este autor, el merengue tomó prestado del chandé los versos cantados, conocido como contrapunteo o piquería. Esta música se convirtió en el baile de los ganaderos y corraleros de las sabanas del Magdalena y Bolívar, así como de los contrabandistas de la provincia de Padilla. Las fiestas patronales, las galleras o las corralejas eran fechas y espacios siempre propicios para presentar al juglar de la comarca, sea que viniera de la provincia de Padilla, de los pueblos del Río o del valle del Ariguaní.

La indefinición de un nombre concreto para la música del Magdalena con acordeón llevó a que en las décadas de los cuarenta y cincuenta se generalizara con la palabra “porro” la multiplicidad de ritmos folclóricos de la costa Caribe como una cumbia, un bullerengue, un merengue, una puya vallenata o el mismo porro (Zapata Olivella, en Múnera, 2010). Así por ejemplo, Pérez Arbeláez (1953) llamó “porro” a la música de acordeón del Magdalena Grande y trae referencias de los compositores Tobías Enrique Pumarejo, Lorenzo Morales y Chiche Guerra.

El veredicto de Brugés (1936) es contundente: “El merengue no tiene las morisqueatas de la cumbia, ni del chandé, es un baile circular que aspira a la exaltación del ritmo... Por eso creo que es el más americano de los bailes de la Costa” (s.p.) Caribe colombiana. Brugés (1936) apostó por el “merengue” y dejó planteadas algunas dudas sobre la cumbia: “En mi pueblo muchas veces los viejos se han rebelado contra la cumbia” (s.p.). Esta música por lo general se ejecutaba con instrumentos de cobre, por lo que los más viejos preferían el “merengue” con acordeón.

En la temprana década de los años cuarenta, un estudioso del folclor costeño encontró en la provincia de Padilla duelos de cantores acompañados de caja, guacharaca y acordeón, además de triángulo y pilón (De Lima, 1942, pp. 16-17). Estos encuentros de cantores acordeoneros en las plazas de los pueblos de la provincia serán un preámbulo de los diferentes festivales *vallenatos* o de acordeones en toda la región del Caribe colombiano.

A mediados del siglo XX, Rangel Pava (1948, p. 104) ya diferenciaba en la cumbiamba cuatro ritmos, que van a ser los dominantes en el “Festival de la Leyenda Vallenata” a partir de 1968: merengue, son, puya y paseo (Araújo, 1973). Las influencias del Caribe son evidentes en el “vallenato”, al menos en los nombres de

tres de sus ritmos: el son y el paseo tienen origen cubano, mientras el merengue es dominicano.

■ *Vallenato: de palabra despectiva a denominación de origen*

Un explorador francés encontró en 1876 que en diferentes poblaciones del Caribe colombiano le llamaban “vallenato” a las personas que padecían la enfermedad cutánea denominada carate o vitíligo, que en su mayoría eran originarias del Valle de Upar. El autor describe a unos individuos que “tenían la marca distintiva de los habitantes del Valle. Un salpicado de manchitas azules les cubría el rostro y un jaspeado blanco las partes salientes de las manos. Eran vallenatos” (Striffler, 2000, pp. 28, 60). Una de las composiciones más emblemáticas del vallenato, *Compae Chipuco*, del compositor Chema Gómez, hace referencia a esta característica de la población del Valle de Upar.

Por el contrario, los jóvenes estudiantes y políticos de Valledupar que residían en Santa Marta, la capital departamental, utilizaban el gentilicio de “valduparense” para diferenciarse de esos “vallenatos” que tenían las piernas, los brazos y la cara “bien pintá”. Como lo dice Striffler, en la década de 1870 la palabra “vallenato” ya se utilizaba para referirse a un grupo humano con unas características específicas, pero a mediados del siglo XX comenzó a ser utilizada para denominar así la música de acordeón que se interpretaba en todo el Magdalena Grande.

Brugés (1940) definió el “merengue” como la danza típica del departamento del Magdalena, especialmente de las zonas rurales ubicadas entre los contrafuertes de la Sierra Nevada de Santa Marta y la Serranía del Perijá, que se extendían, por un lado, hasta las orillas del mar Caribe y, por el otro, hasta el río Magdalena. Para la misma época De Lima (1942) encontró que en “algunos pueblos de Bolívar bailan y cantan merengue, acompañado de tambor, gaita y acordeón. Es de los pocos bailes en que la mujer va en los brazos del hombre, porque en las otras danzas, siempre va separada la pareja” (p. 76). En los años siguientes este ritmo será rebautizado como vallenato y empezarán las grabaciones de los primeros discos: al parecer en 1936 Pacho Rada grabó en Barranquilla el primer disco con acordeón, pero las copias desaparecieron.

Muchos de estos juglares, como Pacho Rada, Alejo Durán, Leandro Díaz o Juancho Polo Valencia, entre otros, se desempeñaban como vaqueros o mozos de finca³. Ellos irán con su acordeón de pueblo en pueblo “a lomo de burro” y llevarán su

3 En este contexto, “mozo de finca” refiere a un vaquero que trabajaba en las haciendas ganaderas del Caribe colombiano.

música “a lomo de acordeón”. Estos juglares serán los pioneros del vallenato, música proscrita de los clubes sociales durante muchos años. Araújo (1973) se refiere específicamente a los estatutos del Club Valledupar, que en su artículo 62 estipulaba: “Queda terminantemente prohibido llevar a los salones del Club música de acordeón, guitarras o parrandas parecidas” (p. 52). Como puede apreciarse, en los estatutos no hacen referencia a la música vallenata, dado que a mediados del siglo XX ese nombre todavía no se utilizaba. Por su parte, el compositor José Barros recuerda cómo en las décadas de los veinte y treinta en El Banco solo se escuchaba boleros, rancheras y tangos: “Contra el vallenato nos tenían prevenidos, con el argumento de que se trataba de una música vulgar” (García y Salcedo, 1994, p. 137).

Para entender a estos acordeoneros de origen popular se debe conocer la historia de la música regional. En los orígenes del vallenato se destaca “el papel de la hacienda, el ganado y el contrabando en el surgimiento de los cantos de vaquería, una de las fuentes más importantes de la música costeña, con o sin acordeón” (González, 2000, p. 82). Los investigadores arriba citados ofrecen una explicación histórica y sociológica sobre el origen del vallenato, muy diferente de las afirmaciones de Escalona: “Cuando comencé a hacer canciones no había compositores vallenatos, sino acordeoneros. El acordeonero era un tipo analfabeta, el ordeñador, el mozo de la finca. Y yo irrumpí en ese mundo...” (Castillo, 2010, p. 145).

Escalona transformó el concepto de la música vallenata, a partir de composiciones mejor estructuradas que empezaron a ser escuchadas por un público urbano más preparado y exigente. A partir de sus composiciones se fue creando una “denominación de origen” con un universo propio de personajes y lugares de su comarca que son identificados por sus seguidores en Colombia y otros países (Gillard, 1987). En muchas de sus composiciones Escalona reivindicaba el contrabando como una práctica común en la provincia de Padilla: por La Guajira sacaban café y ganado para Venezuela y las Antillas Holandesas (Aruba y Curazao) e introducían productos de alta demanda local como whisky, cigarrillos e incluso armas de fuego. Las composiciones más famosas de Escalona sobre el contrabando y las duras jornadas del “macho contrabandista” fueron las siguientes: *Paraguachón*, *El Chevrolito* y *El Almirante Padilla*.

Las letras de las canciones compuestas por Alejo Durán, Pacho Rada, Abel Antonio Villa o Rafael Escalona se escuchaban por los diferentes pueblos de la provincia costeña, cantadas por esos mismos juglares que van llevando el mensaje de una nueva música (Zapata, 1998).

El primer registro de una grabación de la música del Magdalena fue en 1943, cuando el guitarrista cienaguero Guillermo Buitrago grabó para Discos Fuentes de Cartagena las canciones *Las mujeres a mí no me quieren* y *Compae Heliodoro*. Al año siguiente, Abel Antonio Villa grabó con acordeón, caja y guacharaca, además del acompañamiento en la guitarra por parte de Buitrago. Estas grabaciones rudimentarias hechas entre 1943 y 1945 fueron el inicio de la industria discográfica colombiana, con Discos Fuentes de Cartagena y Discos Tropical de Barranquilla (Wade, 2002, p. 124; Bermúdez, 2006).

Desde muy joven Buitrago salió de Ciénaga con su guitarra y se presentó en radioteatros de Santa Marta, se estableció por un tiempo en Fundación y recorrió la provincia del Valle de Upar, para conocer de cerca la música que se estaba haciendo en esa comarca magdalenense (Elías, 2008). De allá trajo muchas canciones y fue el primero que grabó en guitarra a compositores desconocidos hasta ese momento como Rafael Escalona, Emiliano Zuleta Baquero, Tobías Enrique Pumarejo y Andrés Paz Barros, entre otros (Caballero, 1999). Buitrago fue el músico que hizo la transición entre los tríos de cuerda que tocaban boleros cubanos y rancheras mexicanas con los conjuntos de acordeón de la provincia que interpretaban sones, paseos y merengues del Magdalena (Wade, 2002).

Consolidación del vallenato: compositores, intelectuales y políticos

■ *El romance entre el vallenato y el poder*

Los primeros académicos o viajeros que escribieron sobre la música costeña, en especial la de acordeón, fueron Henri Candelier (1893), Florentino Goenaga (1915), Antonio Brugés (1934, 1936 y 1940), Emirto De Lima (1942), Gnecco Rangel (1948), Pérez Arbeláez (1952) y José Lanao (1936). Luego, los dos intelectuales costeños que impulsaron abiertamente el vallenato fueron Manuel Zapata Olivella (1962) y Gabriel García Márquez (1948). Estos dos últimos se conocieron como estudiantes en la Universidad Nacional en Bogotá a mediados de los años cuarenta. En estos años el también provinciano Brugés Carmona (Santana / Guamal, Magdalena) escribía en *El Tiempo* de Bogotá sobre la música y los bailes de la región Caribe colombiana, que de seguro leyeron los jóvenes estudiantes Zapata Olivella y García Márquez.

Luego del asesinato en Bogotá del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 y los sucesos conocidos como “El Bogotazo”, Zapata Olivella y García Márquez regresaron a su región. El primero consiguió que su amigo de Aracataca, instalado en Cartagena, lo contrataran como columnista del diario *El Universal* en mayo

de 1948. Por su parte, en 1949 Zapata Olivella llegó a La Paz, cerca de Valledupar, a hacer su año rural como médico. Allí fue recibido por su primo Pedro Olivella Araújo y lo puso en contacto con artistas de la región. De inmediato se conectó con la música provinciana del Magdalena, interpretada con acordeón, caja y guacharaca (García Márquez 2002; Múnera, 2010; Zuluaga, 2009).

Se dice que Zapata Olivella le transmitió a García Márquez su pasión por la música de acordeón, o vallenata como ya empezaba a denominarse, y escucharon las primeras grabaciones hechas por los músicos magdalenenses Abel Antonio Villa y Guillermo Buitrago. Desde la temprana columna del 22 de mayo de 1948 García Márquez se refiere al acordeón como un instrumento con un fuerte poder de comunicación, que fue apropiado por los juglares de la provincia del Magdalena (Zuluaga, 2009; Coley, 2015). De nuevo Zapata Olivella interviene para que García Márquez se conozca con el joven compositor Rafael Escalona, quien empezaba a ser popular por las grabaciones que había hecho de sus canciones el cienaguero Guillermo Buitrago.

A mediados del siglo XX, la música vallenata ya se escuchaba en todos los pueblos y ciudades del Caribe colombiano, compitiendo en las fiestas patronales con el porro (los chupacobre o bandas papayera), las orquestas de cumbia y merecumbé (Lucho Bermúdez y Pacho Galán), así como la música caribeña proveniente de Venezuela, Cuba, Puerto Rico, República Dominicana y Nueva York principalmente.

■ *De La Paz a Aracataca en ritmo de acordeón*

La evidencia documental más antigua que se tiene de una competencia de acordeoneros es a finales de los años treinta y principios de los cuarenta, cuando De Lima (1942) encontró en la provincia de Padilla piquerías a la que concurrían trovadores populares acompañados de instrumentos como un acordeón, un pequeño tambor y una guacharaca. Luego, en la década siguiente, se empezaron a organizar festivales espontáneos de música folclórica del Magdalena en diferentes poblaciones, como Fundación, La Paz o Aracataca, en los que fueron protagonistas el comerciante libanés Camilo George, los jóvenes escritores Manuel Zapata Olivella y Gabriel García Márquez, así como el compositor Rafael Escalona (García Márquez, 2002; Múnera, 2010; Márquez, 2016).

Camilo Goerge, como buen innovador en asuntos de mercadeo, descubrió que la música de acordeón era un género del Caribe nuevo y en ascenso. Esto lo pudo comprobar en Cartagena, Barranquilla, Salamina, Santa Marta, Ciénaga y Fundación, en donde había vivido o se movía por motivos de negocio. Este comer-

ciante libanés, sin ataduras a los prejuicios sociales de la sociedad lugareña, que despreciaba a los acordeoneros por ser unos “corronchos de abarcas tres puntá y sombrero alón”, descubrió que la nueva música podía ser un vehículo de promoción de los productos que vendía en su almacén. Fue así como entre 1950 y 1959 organizó un concurso de acordeoneros al frente de su almacén, donde se presentaron varios de los juglares del momento, como Dionisio Martínez Pitre, *Pachito Rada*, *Chema Martínez*, Alfredo Gutiérrez, el niño prodigio del acordeón, Andrés Landero, y Luis Enrique Martínez (A. Bermúdez, Comunicación personal, 30 de marzo de 2017; *El Espectador*, Bogotá, 6 de agosto de 2016; *El Herald*o, 18 de febrero de 2017; *El Tiempo*, Bogotá, 19 de febrero de 2017)⁴.

Para la misma época en que Camilo George organizaba el primer concurso de acordeoneros en Fundación, el joven periodista Gabriel García Márquez se fue de gira por Valledupar, invitado por su amigo Zapata Olivella, quien estaba ejerciendo como médico en La Paz. Zapata también invitó al fotógrafo cartagenero Nereo López para que dejara un registro fotográfico de las actividades folclóricas de esta comarca vallenata-magdalense (Atuesta, 2015).

En los primeros meses de 1952 Gabo llegó a La Paz y le pidió a Zapata que reuniera a los principales exponentes locales del acordeón, ; misión que casi no puede cumplir: “apenas veinte días antes el pueblo había sido víctima de un asalto de la policía que sembraba el terror en la región... Fue una noche de horror. Mataron sin discriminación y les prendieron fuego a quince casas” (García Márquez, 2002, p. 492). Eran los tiempos del presidente conservador Laureano Gómez y su temida policía “chulavita”. Los nativos empezaron a superar el duelo y la propuesta de los jóvenes Gabo y Zapata tomó fuerza y se organizó un encuentro improvisado de acordeoneros locales, encabezado por Pablo López.

La música costeña puso a bailar a todos los colombianos y no solo a los del litoral Caribe. Las gaitas, los tambores, el acordeón, la guacharaca y el clarinete produjeron todos los ritmos del momento, como la cumbia, el bullerengue, el fandango, la gaita, el mapalé, la puya, el paseo, el merengue, el vallenato y el porro. A mediados del siglo XX también hacen su incursión musical los “Corraleros de Majagual”, en los que sobresalían los acordeoneros y cantantes como Alfredo Gutiérrez, Lisandro Meza, Calixto Ochoa, Chico Cervantes y Julio Erazo, exponentes de una música de acordeón alternativa. Para la misma época, el acordeonero Aníbal Velásquez tocaba música cubana y mexicana, con ritmos más rápidos como la guaracha, de gran acogida por el público costeño (Wade, 2002).

4 Entrevista telefónica con Aramis Bermúdez, historiador radicado en Fundación, Magdalena.

El estilo de estos músicos se salía del “corsé” que impuso Araújo (1973) en su definición del vallenato: de primero en la jerarquía ubicó el “estilo puro” llamado vallenato-vallenato, que, por supuesto, era aquel que se cantaba en Valledupar y sus alrededores. Luego seguían los vallenatos “secundarios” que ella denominó bajero y sabanero. Lo que nunca imaginaron “los puristas” fue que el sabanero Alfredo Gutiérrez, “El rebelde del acordeón”, fuera a ganar tres veces el Festival Vallenato.

En plena efervescencia de la música costeña de los años cincuenta y sesenta García Márquez se mudó a Bogotá y luego vivió en el exterior. Cuando regresó a Colombia en 1966, luego de siete años de ausencia, le pidió a su amigo Rafael Escalona que organizara un encuentro con los mejores conjuntos vallenatos, para conocer lo que se había producido en este campo en los últimos años y hacer una película sobre el tema (*El Tiempo*, Bogotá, 19 de marzo de 1966).



Fuente: *Diario del Caribe*, Barranquilla, 19 de marzo de 1966. Cortesía de doña Tita Cepeda.

Imagen 1. Primer Festival Vallenato en Aracataca, 1966

El encuentro se desarrolló en Aracataca, y así nació lo que se denominó el “Primer Festival de la Música Vallenata”, el 17 de marzo de 1966. Este evento fue organizado por Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio y Rafael Escalona

(*Diario del Caribe*, Barranquilla, 19 de marzo de 1966)⁵. Fueron más de diez horas interpretando vallenato, primero en la plaza de Aracataca y luego en la finca *Zacapa*, propiedad de uno de los grandes bananeros del Magdalena (*El Tiempo*, Bogotá, 19 de marzo de 1966).



Fuente: Cortesía de don José Rafael Dávila.

Imagen 2. García Márquez en Aracataca rodeado de familiares y amigos, 1966

El Primer Festival de la Música Vallenata de Aracataca se celebró solo meses después que la Compañía Frutera de Sevilla (antigua UFCo) abandonara la Zona Bananera de Santa Marta para instalarse en la región del golfo de Urabá, hecho ocurrido entre diciembre de 1965 y mediados del año siguiente (*El Informador*, Santa Marta, 13 de noviembre de 1965; Herrera y Romero, 1979, y Bucheli, 2013).

En el Festival de Aracataca estuvieron, además de los escritores García Márquez y Cepeda Samudio, Rafael Escalona y el pintor Jaime Molina; los periodistas Gloria Pachón y Amado Blanco Castilla; los acordeoneros Colacho Mendoza, Alberto Pacheco, Bovea y sus vallenatos, Andrés Landero, Julio de la Ossa, Alfredo Gutiérrez,

5 Tita de Cepeda recuerda que ella se quedó en Barranquilla y su esposo Álvaro Cepeda la llamó para que le enviara de urgencia cinco camiones cargados de Cerveza Águila, empresa patrocinadora del Festival. Entrevista con Tita Manotas de Cepeda, viuda del escritor Álvaro Cepeda Samudio. Barranquilla, 7 de marzo de 2017.

Armando Zabaleta y Luis “Mello” Pérez, entre otros. Asistieron delegaciones de músicos de Santa Marta, Barranquilla, Cartagena, Ciénaga, Fundación, Pivijay, Valledupar y otras poblaciones de la comarca costeña. El corresponsal de *El Tiempo* Blanco Castilla (1966) señaló: “El Festival [Vallenato de Aracataca], primero en su género en el país, fue un verdadero acto de civismo y alegría colectiva”.



Fuente: Cortesía de don José Rafael Dávila.

Imagen 3. Pequeñas fotografías del Festival Vallenato de Aracataca, 1966

Escalona, Consuelo Araújo y otros dirigentes de Valledupar vieron de inmediato que la brillante idea de García Márquez de reunir en un festival lo mejor de la música vallenata no podía dejarse escapar para otra ciudad. Es por eso que Escalona, una vez llegó a Aracataca, declaró: “Vengo como un mensajero de mi región... considero que el Festival [Vallenato] se debe rotar. El año entrante será en Valledupar” (Blanco Castilla, 1966).

Por su parte, el *Diario del Caribe* (19 de marzo de 1966) informó que los organizadores del Festival “decidieron celebrarlo los próximos años en forma rotatoria en diferentes localidades de la Costa” Caribe. Así se hizo: el Festival se realizó dos años después en Valledupar y se quedó para siempre en esa ciudad. Al respecto Gabo comentó: “Así empezaron los festivales vallenatos. Después, a las gentes de Valledupar les dio celos y organizaron lo que ahora es el Festival” (*El Espectador*, 18 de abril de 2014).

Este Festival, el de Valledupar, se organizó por primera vez en 1968 y contó con el apoyo decidido de López Michelsen, Escalona y Consuelo Araújo, entre otras personalidades. El año anterior al primer Festival de Valledupar se había creado el departamento del Cesar y su primer gobernador fue Alfonso López Michelsen, hijo del expresidente de la república Alfonso López Pumarejo, de origen vallenato por su familia materna (Araújo, 1973; Cepeda, 1967).

Las composiciones vallenatas le permitieron a Escalona entablar amistad no solo con García Márquez, Cepeda Samudio y los otros escritores del llamado Grupo de Barranquilla (Bacca 2005), sino entrar a los círculos del poder con presidentes de la república como el general Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), Guillermo León Valencia (1962-1966), Alfonso López Michelsen (1974-1978) y Belisario Betancur (1982-1986).

Algunos historiadores argumentan que la creación del nuevo departamento tuvo varias motivaciones y detonantes: el deseo de una parte de la élite de Valledupar de independizarse políticamente de Santa Marta, donde al parecer sentían el estigma de ser provincianos, aunque su máximo líder político, Pedro Castro Monsalvo, no estuvo de acuerdo con su creación (Sánchez, 2017); la bonanza algodonera les dio poder económico y figuración nacional (Calderón, 2010); para esa época, la música, que ya se llamaba vallenata, había traspasado las fronteras regionales y empezaba a proyectarse a nivel nacional.

Todo lo anterior confirma que la década de los sesenta fue muy dura para el departamento del Magdalena: en 1965 le fueron cercenados los municipios nororientales para crear el departamento de La Guajira y en 1967 los municipios centro y surorientales para conformar el departamento del Cesar. En medio de esos dos acontecimientos que golpearon con crudeza lo que quedaba del antiguo departamento, en diciembre de 1965 la antigua United Fruit Company abandonó la zona bananera del Magdalena en medio de una crisis económica del sector.

Comentarios finales

Las influencias musicales en el interior del territorio costeño circulaban a lo largo y a través de los ríos Magdalena, Ranchería, Cesar, Ariguaní, Sinú, San Jorge o la Ciénaga Grande de Santa Marta, mientras las influencias externas llegaban a los puertos a través del mar Caribe. A partir de los datos aportados por este trabajo se sabe que el acordeón llegó por primera vez a las costas del Caribe colombiano en el año 1869-1870. Esto se constata en los registros de aduanas de los años estudiados, por lo que este instrumento está próximo a cumplir 150 años de presencia en el folclor colombiano. No obstante, en la provincia de Padilla se tejen leyendas de la llegada de los primeros acordeones a partir de un naufragio en las costas guajiras o de un sacerdote atanquero que trajo a su tierra el instrumento desde Europa. Como buena leyenda, esto no se ha podido comprobar.

En la década de 1890 se encuentran referencias de los primeros conjuntos de cumbiamba, que se componían de acordeón, caja y guacharaca. Se bailaba en la plaza pública y las mujeres llevaban velas encendidas.

El acordeón europeo reemplazó la gaita indígena y la guitarra española, por ser un instrumento más sonoro y versátil.

La cumbiamba de finales del siglo XIX va a evolucionar hacia el “merengue” en la década de 1930 y luego al “vallenato” de mediados del siglo XX.

Rafael Escalona se convertirá en el compositor más afamado de la música vallenata y los primeros intérpretes serán Guillermo Buitrago (en guitarra), Abel Antonio Villa, Pacho Rada, Alejo Durán y Luis Enrique Martínez (todos acordeoneros). También se encuentran acordeoneros de la siguiente generación como Nicolás Colacho Mendoza, Alfredo Gutiérrez o agrupaciones como el Binomio de Oro, hasta llegar a Carlos Vives, el cantante y actor samario que le dio al vallenato un aire juvenil y urbano, con mayor reconocimiento en el panorama internacional. Según Tafur y Samper (2016), “a los muchachos les acomodaba más el concierto que la caseta. Así cuando Vives empezó sus giras por el país y el exterior, los estadios y coliseos deportivos se llenaron” (p. 179).

En la última década del siglo XIX y principios del XX surgen los primeros intelectuales que comentan y difunden la música de acordeón y el folclor costeño en general: Florentino Goenaga, Brugés Carmona, Emirto De Lima, Oscar Delgado, Rangel Paba y Lanao Loaiza. Luego, a mediados del siglo XX otros intelectuales costeños divulgaron y difundieron la música vallenata, como García Márquez, Za-

pata Olivella y Cepeda Samudio. Solo en la década del setenta se publica el primer libro escrito por una persona nacida en Valledupar relacionado con la música de acordeón: Consuelo Araújo (1973).

Fue una tradición que los acordeoneros se movieran al son de las bonanzas económicas que se sucedieron en el Caribe colombiano durante las últimas décadas del siglo XIX y todo el XX. Ganaderos y contrabandistas fueron los primeros que patrocinaron esta música, que seguía la ruta de las bonanzas: la bananera en la subregión de Santa Marta-Ciénaga- Aracataca (1900-1940), la algodonera en Valledupar-Codazzi (1950-1970) y la marimbera alrededor de la Sierra Nevada (1970-1990).

En 1966, en medio de la crisis bananera y la bonanza algodonera, se realizó el Festival de Música Vallenata de Aracataca. Este Festival quedará para la historia porque fue el primero en su género, pero no tuvo los promotores en el departamento del Magdalena para continuar como un evento cultural de alta calidad, como sí ocurrió en Valledupar, epicentro de la economía algodonera en aquel entonces.

Con el paso del tiempo García Márquez se consagró como uno de los mejores escritores del mundo y se radicó en el exterior, pero siguió escribiendo sobre sus vivencias de Aracataca y la zona bananera. Gabo construyó su narrativa alrededor de la geografía y las leyendas de este pedazo de territorio incrustado entre la Sierra, la Ciénaga y el Mar: creó el mundo de Macondo. García Márquez reconoció las influencias extraliterarias de la música vallenata en sus obras al afirmar que su novela *Cien años de soledad* era un vallenato de 365 páginas. Así mismo, en sus memorias (García Márquez, 2002, p. 542) dijo que durante la entrega del Premio Nobel de Literatura en Estocolmo le hubiera gustado escuchar “alguna de las romanzas naturales de Francisco el Hombre”, el mago del acordeón que derrotó al propio Diablo.

Referencias bibliográficas

Abadía, G (1977). *Compendio general de folklore colombiano*. Tercera edición corregida y aumentada. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Asociación Colombiana para el Estudio de la Población [ACEP]. (1974). *La población en Colombia*. Recuperado de: <http://www.ciced.org>

Araújo, C. (1973). *Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.

- Atuesta, J. (2015). “Presencia de Manuel Zapata Olivella y Gabriel García Márquez en la dinastía López”, *Panorama Cultural*. Periódico Cultural de la Costa Caribe. Recuperado de www.panoramacultural.com.co
- Bacca, R. (2005). Ramón Vinyes en Barranquilla (1914 - 1925). *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe* (julio - diciembre), 45-65.
- Bermúdez, E. (2006). Detrás de la música: El vallenato y sus “tradiciones canónicas” escritas y mediáticas. En *El Caribe en la nación colombiana. Memorias de la Cátedra Ernesto Restrepo Tirado*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia/Observatorio del Caribe Colombiano.
- Bermúdez, E. (2012b). “Beyond Vallenato. The Accordion Traditions in Colombia”. En H. Simonett (Ed.), *The Accordion in the Americas. Klezmer, Polka, Tango, Zydeco and More*. University of Illinois.
- Blanco Castilla, A. (1966). *El Tiempo*, Bogotá, 19 de marzo de 1966.
- Brugés Carmona, A. (1° de diciembre de 1934). La costa Atlántica. *El Tiempo*, p 17. En L. Calderón (comp.) (2014), *Macondo Visionado: textos primeros de Antonio Brugés Carmona sobre folclor y música costeña*. Barranquilla: Editorial La Iguana Ciega, Mincultura.
- Brugés Carmona, A. (9 de febrero de 1936). Las danzas y la cultura. *El Tiempo*, s.p. En L. Calderón (comp.) (2014), *Macondo visionado...*
- Brugés Carmona, A. (21 de enero de 1940). El Merengue, danza típica del Magdalena. *El Tiempo*, p 3. En L. Calderón (comp.) (2014), *Macondo visionado...*
- Bucheli, M. (2013). *Después de la hojarasca. United Fruit Company en Colombia, 1899-2000*. Bogotá: Universidad de los Andes - Banco de la República.
- Caballero, É. (1999). *Guillermo Buitrago, cantor del pueblo para todos los tiempos*. Medellín: Edición Discos Fuentes.
- Calderón, L. (2014). *Macondo Visionado: textos primeros de Antonio Brugés Carmona sobre folclor y música costeña*. Barranquilla: La Iguana Ciega, Mincultura.
- Calderón, W. (2010). *Bonanza y crisis del algodón en el Cesar, 1950-2010* Valledupar: Imagen Visual.
- Candelier, H. (1994). *Riohacha y los indios guajiros*. Bogotá: Departamento de La Guajira - Secretaría de Asuntos Indígenas, Ecoe Ediciones.
- Castillo, A. (2010). *Rafael Escalona: Encantos de una vida en cantos*. Barranquilla: Colección Gases del Caribe, Ediciones La Cueva.
- Cepeda, Á. (1967). “El ‘Chicote de Atánquez’, un auténtico rito”, *El Tiempo*, Bogotá, 20 de diciembre.
- Coley, J. (2015). “Gabriel García Márquez, la provincia y su música”, *Revista Vallenatología*, año 2, vol. 2, mayo. Valledupar: Universidad Popular del Cesar.
- DANE (1951). *Censo de Población de 1951*. Bogotá. Recuperado de <http://www.dane.gov.co>
- De Brettes, J. (2017). “Entre los indios del Norte de Colombia (1898)”. J. C. Niño (comp.), *Indios y viajeros. Los viajes de Joseph de Brettes y Georges Sogler por el Norte de Colombia 1892-1896*.



Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), Universidad de los Andes, Pontificia Universidad Javeriana.

De Lima, E. (1942). *Folklore colombiano*. Barranquilla.

Diario del Caribe, Barranquilla, 19 de marzo de 1966.

Diario Oficial, n° 2651, Bogotá, 20 de septiembre, 1872.

Donado, G. y Calderón, L. (2006). “Oscar Delgado: obra y vida”, *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamericana*, n° 3, enero-junio. Barranquilla: Universidad del Atlántico.

El Espectador, Bogotá, 18 de abril de 2014.

El Informador, Santa Marta, 13 de noviembre de 1965.

El Instructor Oficial, Santa Marta, 18 de febrero de 1857.

El Tiempo, 19 de marzo de 1966, Bogotá.

El Tiempo, Bogotá, 20 de diciembre de 1967.

Elías, J. (2008). “La radiodifusión en Santa Marta (Colombia), 1930-1940”. *Secuencia*, 72, 12-34. México, D.F.: Instituto Mora.

García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Bogotá: Norma.

García Márquez, G. (2007). *Cien años de soledad*. Edición conmemorativa. Bogotá: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara.

García, J. y Salcedo, A. (1994). *Diez juglares en su patio*. Bogotá: Ecoe Ediciones.

Gilard, J. (1987). “Vallenatos. ¿Cuál tradición narrativa?”, *Huellas*, 19. Barranquilla: Universidad del Norte.

Goenaga, F. (1915). *Papeles recogidos*. Bogotá: Arboleda & Valencia.

González, A. (2000). “Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano”. En J. Martín-Barbero, F. López, y A. Robledo (Eds.), *Cultura y Región*. Bogotá: CES-Universidad Nacional de Colombia-Ministerio de Cultura.

Herrera, R. y Romero, R. (1979). *La Zona Bananera del Magdalena. Historia y léxico*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Hobsbawm, E. (2011). *La era del capital (1848-1875)*. Barcelona: Crítica.

Julián, A. (1980). *La Perla de la América, Provincia de Santa Marta*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia.

La Unión Liberal, n° 7, Santa Marta, 18 de diciembre de 1869.

Lanao, J. (2007). *Las pampas escandalosas*. Riohacha: Gobernación de La Guajira.

Márquez, J. (2016). Entrevista a Chema Martínez que le hace Jaime Márquez Contreras. En [Youtube.com/watch?v=3q1XIXorfVw](https://www.youtube.com/watch?v=3q1XIXorfVw).

Meisel, A. y Ramírez, M. (2016) (Eds.). *Memorias de Hacienda y del Tesoro de la Nueva Granada y Colombia, siglo XIX*. Bogotá: Banco de la República.

- Meisel, A. y Vilorio, J. (2002). “Barranquilla hanseática: el caso de un empresario alemán”, en Dávila, Carlos (Comp.), *Empresas y empresarios en la historia de Colombia. Siglos XIX-XX. Una colección de estudios recientes*, Bogotá: Norma-Cepal-Uniandes.
- Melo, J. (2001). *La mirada de los franceses: Colombia en los libros de viaje durante el siglo XIX*. Simposio viajeros colombianos en Francia y franceses en Colombia. Paris: Embajada de Colombia. Consultado en Internet el 20 de mayo de 2017: http://www.jorgeorlandomelo.com/mirada_franceses.htm
- Ministerio de Hacienda. (1886). “Informe del Ministerio de Hacienda”. Oficio sobre la clase de tarifa de Aduana a que corresponden los acordeones, Ministerio de Hacienda, n° 14.257 del 6 de diciembre de 1886, Bogotá. Disponible en Internet: Tercera parte. Relación de documentos del ramo de aduanas. www.bdigital.unal.edu.co
- Múnera, A. (recopilación y prólogo). (2010). *Manuel Zapata Olivella, por los senderos de sus ancestros*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Niño, J. (2017). *Indios y viajeros. Los viajes de Joseph de Brettes y Georges Sogler por el Norte de Colombia 1892-1896*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), Universidad de los Andes, Pontificia Universidad Javeriana.
- Ospino, R. (2006). *La cumbia en el Magdalena*. Mimeo.
- Pérez, E. (1953). *La cuna del porro. Insinuación folklórica del departamento del Magdalena*. Bogotá: Editorial Antares.
- Pérez, J. (2016). *Aracataca, terruño de mi condiscípulo Gabriel García Márquez*. Chía: Editorial Publi-gráficas LAF.
- Posada, E. (1984). “Viaje del doctor Saffray”. En Ed. Acevedo Latorre (comp.), *Geografía pintoresca de Colombia: Charles Saffray, Edouard André*. Bogotá: Litografía Arco.
- Rangel, G. (1948). *Aires guamalenses*. Bogotá: Editorial Kelly.
- Rey, E. (1997). *Joselito Carnaval* (2ª ed.). Bogotá: Editorial Caballito de Mar.
- Saffray, C. (1948). *Viaje a la Nueva Granada*, Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.
- Saffray, C. (1872). “Voyages á la Nouvelle-Grenada”. *Le tour du monde*, vol. II, pp. 81-144. Paris: Libraires Hachette et C.
- Sánchez, H. (2009). De “bundes”, “Cumbiembas” y “Merengues vallenatos”: fusiones, cambios y permanencias en la música y danzas en el Magdalena Grande. 1750-1970. En *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, Legitimaciones e identificaciones*. Mauricio Pardo, editor académico. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Sánchez, A. (2017). Pedro Castro Monsalvo. *Semana*, Bogotá, 6 de marzo de 2017.
- Secretaría de Hacienda y Fomento (1871). *Estadísticas del comercio exterior i de cabotaje i de los demás ramos relacionados de la Hacienda Nacional correspondiente al año de 1869 a 1870*. Bogotá: Imprenta de Gaitán.



- Sourdís, A. (2001). *El registro oculto. Los sefardíes del Caribe en la formación de la Nación colombiana, 1813-1886*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia.
- Striffler, L. (2000). *El Río Cesar. Relación del viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta en 1876*. Cartagena de Indias: Gobernación de Bolívar - Instituto Internacional de Estudios del Caribe.
- Tafur, P. y Samper, D. (2016). *100 años de vallenato*. Bogotá: Aguilar.
- Viloria, J. (2014). *Empresarios del Caribe colombiano: historia económica y empresarial del Magdalena Grande y del Bajo Magdalena, 1870-1930*. Bogotá: Banco de la República.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación*. Bogotá: Vicepresidencia de la República - Departamento Nacional de Planeación.
- Zapata, M. (1998). “Escalona, trovador y poeta”. *Rafael Escalona. Homenaje Nacional de Música Popular 1998*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Zuluaga, C. (2009). “García Márquez: literatura y biografía”, *Travesías por la geografía garcimarquiana. Memorias*. Cartagena de Indias: Universidad Tecnológica de Bolívar, Escuela de Verano 2007-2008.