



Las canciones vallenatas
como sistema de interpretación del mundo.
El sustrato mítico en *La bola é Candela* de
Hernando Marín

Oscar Andrés Ariza Daza

RESUMEN: El presente ensayo se deriva del proyecto de investigación denominado la narratividad en el vallenato. Textos posteriores a los años cincuenta en el que se plantea cómo en las canciones vallenatas se desarrolla un sistema de interpretación del mundo a partir de lo dialógico en la medida que el compositor se constituye en un creador que interpreta a un sujeto cultural a través de prácticas discursivas en la que el mito y el festejo se convierten en elementos estructuradores de sentido.
PALABRAS CLAVE: Vallenato, La bola é candela, Hernando Marín, carnaval

ABSTRACT: The present test derives from the denominated project of investigation the narrative in the vallenata music. Later texts to the Fifties in which one considers how in the vallenatas songs a system of interpretation of the world from the dialógico in the measurement is developed that the composer constitutes itself in a creator whom he interprets to a cultural subject through discursive practices which the myth and party become estructuradores elements of sense.
KEY WORD: Vallenato, La bola é candela, Hernando Marín, carnival

1. INTRODUCCIÓN.

El vallenato más allá de ser una expresión musical que se configura a partir del acompañamiento instrumental del acordeón, de la caja y la guacharaca, es un sistema de interpretación del mundo desde una ética particular. En este sentido, las letras de las canciones vallenatas se constituyen en un elemento fundamental para entender los sistemas éticos de toda una región que a partir de lo popular y lo cotidiano construyen sus imaginarios poéticos basados en costumbres y sistemas de valores como el machismo, el honor y el goce entre otros, que en buena medida son interpretados por un sujeto cultural que habla a nombre de toda una colectividad a partir de unas categorías mentales. Para mayor claridad en este tipo de propuesta tomaremos el concepto que el investigador Orlando Araújo Fontalvo elabora de las canciones vallenatas, definiéndolas como:

“Prácticas discursivas, manifestaciones concretas de la ideología de las que emerge un sujeto cultural. Su función objetiva es mantener y reproducir una organizada red de sentimientos, valores y expectativas que comparten los miembros del grupo social pueblerino y campesino del valle situado entre la Sierra Nevada, la cordillera de los Andes, el río Magdalena y el sur de la península de La Guajira”. [1]

Así, los textos musicales vallenatos vistos como manifestaciones concretas de una ideología, expresan los valores de un contexto particular, lo que nos permite entonces explicar por qué ciertos relatos musicales no son entendidos en contextos diferentes al local. Canciones narrativas como el *039*, y *lloraban los muchachos* de Alejandro Durán y *El Jerre jerre* de Escalona entre otras, hacen referencia a hechos reales en los que el compositor se convierte en un testigo, de tal forma que a través de la narración pone en contacto al receptor con una historia colectiva. Ya García Márquez decía que:

“No hay una sola letra en los vallenatos que no corresponda a un episodio cierto de la vida real, a una experiencia del autor. Un juglar del río Cesar no canta porque sí, ni cuando le viene en gana, sino cuando siente el apremio de hacerlo después de haber sido estimulado por un

hecho real. Exactamente como el verdadero poeta. Exactamente como los mejores juglares de la estirpe medieval”.[2]

2. LO IDEOLÓGICO

Debido a que las canciones vallenatas en un principio manifestaron su apego a la realidad, se generó cierta dificultad para ser entendidas por otro público diferente al de la zona en que se desarrollaban y en algunas ocasiones necesitaban contextualizarse para hacerse universales. Este fenómeno se presentaba especialmente en aquellas canciones elaboradas por compositores anteriores a la década del cincuenta, debido a que el vallenato para esa época, no había trascendido el ámbito local, unido al poco nivel académico de los compositores, en su mayoría gentes de campo. No obstante, encontramos textos musicales de compositores de esta época que manejan claramente sus referentes a través de un sistema narrativo perfecto en cuanto a su contenido semántico, tal es el caso de *La custodia de Badillo y la pesquería*.

3. LO MÍTICO. “LA PRESENCIA DEL DIABLO”

La música vallenata se enmarca dentro de la música regional caribeña que tiene su base en la oralidad. En este orden de ideas, uno de los elementos constitutivos de la sabiduría popular involucra la existencia del mito. Cada vez que se quiera explicar o interpretar el mundo de manera que responda a unas necesidades y querencias, el mito se constituye entonces “en una forma final de conocimiento, correspondiente a una forma, aunque oscura y no plenamente inteligible, muy real y existente en un momento determinado” (Sagrera: 1967). El soporte mítico se constituye en un elemento estructural de las primeras canciones vallenatas. Ya el mismo origen de este género está basado en el mito de Francisco el hombre; un acordeonero que enfrentó al diablo hasta derrotarlo a través de un duelo musical [3]. Dado que el sustrato cultural campesino se muestra como el principal productor de este tipo de música, son muchos los relatos que se estructuran a partir de la presencia de elementos míticos como las brujas, los hechizos, fantasmas y otras apariciones llamadas “aparatos” por los propios campesinos, pero sobre todo por la aparición del diablo, un mito universal que encarna el mal. Este tratamiento del mito anteriormente mencionado se ha convertido en una constante cultural que de Europa pasó a América y aún pervive en distintas regiones de Colombia. El vallenato entonces, muestra cómo este tipo de tradición oral basada en el diablo se refleja en sus creaciones. Canciones como *Los Guayacanes* de Rafael Thorné, *El muerto borracho* de Calixto Ochoa, *El duende* de Juancho Polo Valencia y *La bola ´e candela* de Hernando Marín Lacouture entre otras, reflejan esta creencia popular.

Para mostrar cómo desde la tradición oral se estructuran las narraciones vallenatas que en forma particular establecen evaluaciones del mundo, hemos escogido la canción *La bola ´e candela*; de Hernando Marín Lacouture [4], un texto musical que relata una historia sobre el diablo, con una carga humorística, un manejo de la ironía, la burla, la risa y la subversión de la norma como forma de entrar en diálogo con la cultura popular, lo que nos permite establecer un acercamiento de esta composición con el concepto de *Carnaval* planteado por Bajtín, quien lo define como un fenómeno por esencia polifónico. “la percepción carnavalesca del mundo posee un extraordinario poder de regeneración y de transfiguración, una vitalidad inagotable” [5]. Es por eso que *La bola ´e candela*, puede ser concebida como absorción del carnaval, mirando éste como un fenómeno cultural desarrollado en las clases

populares. En él se expresa una forma de concebir el mundo mediante la aniquilación de las distancias entre los individuos, que se produce a partir de un festejo en el que se propone una vida desviada de su curso normal. Tal como lo plantea Bajtín, el carnaval elabora todo un lenguaje de formas simbólicas y concretas desde las grandes y complejas acciones de las masas. Esto se refleja en *La bola e candela* mediante la manifestación de lo sensorial y lo concreto, pues de otra manera no podría ser traducido al lenguaje verbal.

Este conjunto de ritos y festejos que tienen profundas raíces sociales, es un fenómeno interesante en la historia de la cultura, en la medida que se refleja en lo literario, pues permite ver cómo se establece una vez más la relación literatura sociedad, que plantea Bajtín. De alguna manera la carnavalización es el producto del diálogo del creador y la cultura popular, dado que el autor en mención, sitúa al texto en la historia y en la sociedad. Textos que el compositor de música vallenata lee y se inserta en ellos rescribiéndolos, tal es el caso de *La bola e candela* del compositor Hernando Marín que recrea una de las leyendas universales más reconocidas “el pacto del hombre con el diablo”, y como un sujeto cultural que habla a nombre de una colectividad, toma la historia, que desde la tradición oral ha surgido en las poblaciones del sur de la Guajira para tratar de dar explicación a la riqueza de ciertas familias terratenientes, pues muchas veces se justifica su capital económico en supuestos pactos demoníacos.

“Muchas personas cuentan que la riqueza de Rafael Lacouture Mendoza y de muchos ricos en otros pueblos de la región salió de pactos que hacían con mucha frecuencia con el diablo; lucifer le entregaba las mejores cosechas, las vacas parían hasta tres terneros, las gallinas ponían tres veces al día y llovía sobre la finca aunque estuviera en verano. Era tanto el beneficio que le daba el demonio, que mientras el ganado se moría de hambre por la sequía en otras fincas, la suya parecía un paraíso de lo verde. A cambio de ese favor, él debía entregar todos los años el alma del mejor trabajador de su finca. Dicen que la gente se daba cuenta cuando entraba algún trabajador nuevo, pero nunca lo veían salir. Así acumularon tanta plata que se convirtieron en los hombres más ricos de la región, pero al fin y al cabo de todo, el diablo terminaba cobrándole con sus propias almas. Eso es lo que cuentan muchos”. [6]

De esta manera, Marín dialoga con la tradición oral interpretando una conciencia colectiva y elevándola a su máximo grado de coherencia a través de una historia carnavalizada en donde los valores del diablo son subvertidos y se ubica al hombre en un nivel más negativo que el primero, con el fin de caricaturizar la imagen diabólica y con ello mostrar la profunda brecha social entre ricos y pobres, pues el texto musical establece una crítica al poder capital de los ricos y se convierte en una protesta que más allá de mostrar el pacto con el diablo, establece una crítica a la sociedades modernas debido a que el avance capitalista genera desigualdades sociales, tal como lo afirma el antropólogo Michael Taussig [7].

Así las cosas, *La bola e candela* establece una evaluación del mundo moderno, criticándolo, en la medida que lo muestra como el producto de algo diabólico; para esto, se vale de elementos anteriormente mencionados que bien pueden incluirse dentro de la carnavalización. A partir de este momento analizaremos el texto musical tanto en sus secuencia narrativas como en la propuesta ideológica que refleja a partir de la carnavalización:

LA BOLA DE CANDELA

Vengo a contarles la historia, (bis)
e cosas que pasan en nuestra región

hay muchos que creen en el diablo (bis)
que piden dinero con la condición
que es de entregá un trabajador todos los años
el distinguido, que entre todos sea el mejor (bis)
y el diablo dice que cuida'o con un engaño
que su dinero nunca cambia de valor
la gente decía que allá en convención
siempre se perdía al año un trabajador (bis)

Yo no quiero trabajador
yo quiero es a Jorge Dangond (bis)

Como en el cielo y en la tierra,
como en el cielo y en la tierra
no se oculta nada, póngame atención
dicen que aunque no lloviera
la mejor cosecha salía en convención
pero una vez se presentó una polvareda
todo era oscuro aunque afuera estaba el sol (bis)
y de repente llegó una bola 'e candela
decía la bola:
¿dónde está Jorge Dangond? (bis)
la gente corría con miedo y pavor
y el diablo decía: no quiero trabajador (bis)

Yo no quiero trabajador
yo quiero es a Jorge Dangond (bis)

Jorge le preguntó al diablo
¿por qué está tan guapo que quiere de mí?
y al diablo le crecían los cachos
echaba candela y se ponía a reír
es que no quiero más gente de tu trabajo
yo quiero un rico, de tantos que hay por ahí
le dijo Jorge: yo le traigo a un primo hermano
que usted conoce, que es Rodrigo Lacouture (bis)
y el diablo le dijo: ¡ay no por favor!
tráigame otro primo, porque ese es un vividor (bis)
yo lo conozco es vividor
yo lo conozco es vividor (bis)
porque Rodrigo es vividor (bis)

Esta canción inicia con la enunciación de un hecho extraordinario que ocurrió y que es relatado desde un narrador extradiegético que se identifica como alguien que habla a nombre de una colectividad. La expresión “*Vengo a contarles la historia, de cosas que pasan en nuestra región*” indica la intención de alguien que a la manera de un juglar narra para un público receptor.

En primera instancia, se hace una presentación de la creencia describiendo en qué consiste ese pacto que realizan “muchos que creen en el diablo” y detallando cuáles son las condiciones para que se lleve a cabo dicho acuerdo. Veamos:

Vengo a contarles la historia, (bis)
de cosas que pasan en nuestra región
hay muchos que creen en el diablo (bis)
que piden dinero con la condición

que es de entrega un trabajador todos los años
el distinguido, que entre todos sea el mejor (bis)
y el diablo dice que cuida'o con un engaño
que su dinero nunca cambia de valor

El narrador enunciador tiene la intención de informar detalladamente la creencia popular que dio origen a la historia que posteriormente va a contar. Lo que nos permite determinar cómo en este tipo de propuesta hay una intención de mostrar un referente claro que permita narrar una historia que, desde lo local se vuelva entendible para cualquier público, prescindiendo de cualquier tipo de explicaciones extratextuales que den claridad al relato. En este sentido, su toma de posición lo hace tomar distancia de propuestas narrativas anteriores en los que no habiendo claridad en el referente, las canciones necesitan de una explicación para contextualizarlas en espacios diferentes del local, regional o nacional tal es el caso de canciones como el *Jerre jerre* de Rafael Escalona, una composición que narra cómo en el desplazamiento del personaje hacia una población le salió una fiera (Jerre jerre) con figura amenazante. Veamos:

Yo iba pa' Manaure pero quise devolverme
Me salió una fiera con figura amenazante
Era un armadillo, era un jerre jerre
Pa'meterme miedo me flequeteaba 'elante
Yo saqué el revólver con idea de defenderme
Porque no era propio de un hombre correr así,
pues con mucha rabia vi a ese jerre jerre
que me brincaba 'elante burlándose de mí.

Cuando habla de jerre jerre se refiere a un armadillo, (nombre común con el que se le conoce a este animal que pertenece a la familia de los dasipódidos), proporcionándole a este pequeño animal características de fiera amenazante, a pesar de su carácter inofensivo, a la vez que lo personifica al presentarlo como alguien que quería burlarse de él. No obstante, hacer un análisis de esta canción no nos compete, como sí el mostrar cómo el término "Jerre jerre" se vuelve insuficiente para darle claridad al relato, esto unido a la personificación que se hace de este animal para ridiculizar a un hombre de quien realmente se hace mención en la canción. Tal como lo expresamos anteriormente, este tipo de limitación es común en las canciones anteriores a los años cincuenta dado que la música vallenata para esta época aún no salía del ámbito local, por lo que los términos, palabras o expresiones utilizadas en este tipo de canciones eran compartidas por la colectividad a la que estaba expuesta la composición durante las parrandas en las que eran cantadas.

Retomando el análisis de la canción *La bola 'e candela*, una vez que el enunciador ha clarificado el marco referencial del hecho que va a contar, procede a ubicar la narración en un espacio específico que le permita registrar con detalle la causa de los míticos sucesos que se propone relatar, en este caso una hacienda llamada Convención en donde se desarrollan los hechos. Veamos:

...la gente decía que allá en Convención
siempre se perdía al año un trabajador (bis)

A partir de este momento se inicia la narración detallada de cada uno de los hechos que argumentan la creencia de un supuesto pacto con el diablo. Para lograr mayor efectividad en el discurso utiliza la expresión "*póngame atención*", que resulta un marcador discursivo eficiente para enriquecer el contacto comunicativo, lo que en términos de Jakobson se denominaría función fática [8]. En este sentido, esta expresión cumple la función de servir de transición entre la presentación inicial del

hecho, y lo que viene, comprobando que el acto comunicativo se esté desarrollando con eficiencia. Veamos:

Como en el cielo y en la tierra,
 como en el cielo y en la tierra
 no se oculta nada, póngame atención
 dicen que aunque no lloviera
 la mejor cosecha salía en convención
 pero una vez se presentó una polvareda
 todo era oscuro aunque afuera estaba el sol (bis)
 y de repente llegó una bola 'e candela, decía la bola:
 ¿dónde está Jorge Dangond? (bis)
 la gente corría con miedo y pavor
 y el diablo decía no quiero trabajador (bis)
 yo no quiero trabajador
 yo quiero es a Jorge Dangond (bis)

Una vez garantizado el éxito de la comunicación, se inicia el momento crítico del relato en el que el narrador se convierte en el transmisor de un sujeto colectivo que toma un mito universal y lo particulariza para hacerlo más entendible.

En muchas de las canciones vallenatas que tratan estos temas míticos se expresa una experiencia personal que muestra al narrador como un afectado que cuenta su encuentro con las fuerzas del mal, garantizando la veracidad del relato a través de expresiones como yo lo vi., a mí me salió etc., tal es el caso de la canción *La llorona loca* de José Barros que narra cómo se le apareció la “llorona” uno de los mitos más difundidos en Latinoamérica. La expresión “*a mí me salió una noche, una noche de carnaval*” denota la participación directa del narrador como un personaje más del relato.

Contrario a lo anterior, en *La bola 'e candela* de Hernando Marín se expresa una concepción diferente del mito, pues el enunciador aclara que va a contar una historia de “*cosas que pasan*” en su región. En este sentido, toma la palabra a nombre de una colectividad, pero sin que por ello verifique o garantice la veracidad de los hechos. Ya en la expresión “*hay muchos que creen en el diablo*”, el narrador tiene la intención de mantenerse por fuera de ese común de nominador. Así al generar distancia de los hechos, convirtiéndose sólo en un portavoz de las creencias que pasan de una generación a otra, queda con licencia para establecer una evaluación de mundo con respecto a lo que sucede; esto lo veremos en el tratamiento de un discurso *cómico-serio* [9] en el que se ridiculiza el papel del diablo.

Así las cosas, la ironía a través de la risa y la caricaturización establecen una relación directa con la tradición oral y funcionan para criticar las creencias míticas de este tipo de discurso que muestran al diablo como el causante de la degradación humana. Aquí la transfiguración de lo negativo se hace hacia el hombre pues, se presenta a un diablo furibundo por efecto del engaño; un ser que a pesar de sus grandes poderes termina siendo engañado por la astucia de un hombre que le cambia riqueza por trabajadores, mostrando con esto que los males que encarna el hombre son el producto de su ambición.

Jorge le preguntó al diablo
 ¿por qué está tan guapo, qué quiere de mí?
 y al diablo le crecían los cachos
 echaba candela y se ponía a reír.
 Es que no quiero más gente de tu trabajo,
 yo quiero un rico, de tantos que hay por ahí.
 Le dijo Jorge: yo le traigo a un primo hermano

que usted conoce, que es Rodrigo Lacouture (bis)
y el diablo le dijo: ¡ay no por favor!
tráigame otro primo, porque ese es un vividor (bis)
yo lo conozco es vividor, yo lo conozco es vividor (bis)
porque Rodrigo es vividor (bis)

La transposición de valores es lo que permite establecer a través de la burla una crítica a los elementos modernos, así la imagen del diablo todo poderoso es cambiada por la de alguien engañado y la del hombre se configura como la de un “vividor” que engaña a todos y a quien el mismo diablo le teme. La transposición de valores y la caricaturización del diablo que a pesar de su furia no logra impresionar a Jorge, es lo que nos permite ver cómo en el texto se instaura una forma de evaluar el mundo a través de la subversión de la norma, la presencia de la risa y la ironía, elementos constitutivos de la carnavalización.

Finalmente, el vallenato más que una propuesta musical, se constituye en una forma de interpretación de mundo donde el cantautor habla a nombre de una conciencia colectiva, constituyéndose en un sujeto cultural que da cuenta de una visión de mundo en la que la queja, la celebración, la tristeza se convierten en recursos fundamentales para expresar un imaginario popular que se teje alrededor del mito, del amor y de las situaciones picarescas que integran la cotidianidad de los habitantes del Caribe colombiano.

Notas:

- [1] Araújo Fontalvo, Orlando. En Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.
- [2] GILARD. Jacques. Gabriel García, Márquez.: Obra periodística 1, Textos Costeños, pág. 149.
- [3] Respecto al mito de Francisco el hombre, casi todos los investigadores sobre música vallenata hacen referencia a este encuentro con el diablo. Julio Oñate Martínez, Peter Wade, Tomás Darío Gutiérrez y Ciro Quiroz entre otros. Sin embargo, para mi trabajo he tenido en cuenta el texto titulado “*Los pasos perdidos de Francisco el hombre*” de Jaime Mejía Duque, editado por la cámara de comercio de Valledupar, que aunque es una recreación literaria de dos versiones del legendario duelo, proporciona información más detallada de este mítico relato para quienes se interesan en descubrir en forma más amplia cómo se estructura la historia de Francisco el hombre, pues si bien es cierto que es un texto el literario, tiene su fundamento en investigaciones hechas con base en la tradición oral.
- [4] Compositor, guitarrista y cantante de música vallenata, nacido en el corregimiento del tablazo, San Juan del Cesar Guajira, destacado parrandero, cuentachistes y rebelde de condición, quien se atrevió a despertar en los compositores vallenatos el interés por defender los derechos de autoría ante las empresas discográficas, motivo por el cual fue vetado por la grandes casas productoras. Aún así, el talento le permitió sostener su posición de defensor hasta el punto de autofinanciar su producción musical para no dejarse acallar. Este era su proyecto cuando fue sorprendido por la muerte en una etapa clave de su vida musical.

- [5] BAJTÍN, Mijaíl. Las particularidades de composición y de género en las obras de Dostoievski en la poética de Dostoievski. Primera edición 1929. segunda edición 1963. escritores soviéticos. Moscú. Trad. Francesa: 170: Editions du Sevil
- [6] ARIZA DAZA, Oscar Andrés. *Entrevista personal a Alfredo Daza Morales*. Proyecto Determinación de la narratividad en el vallenato. Textos posteriores a los años cincuenta. San Juan del Cesar. Abril de 2004
- [7] Taussig, M. (1993). *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Suramérica*. México. Ed. Nueva Imagen.
- [8] Según Jakobson, la función fática se da cuando el lenguaje apunta a establecer o mantener una comunicación con el fin de comprobar que está funcionando el canal de comunicación y está orientada hacia el contacto.
- [9] Bajtín afirma que la característica discursiva de lo cómico-serio denota la esencia de la percepción carnalesca y su “poder transfigurador

BIBLIOGRAFÍA

- Araujonoguera, C. (1988.) *Rafael Escalona: hombre y mito*. Bogotá: Ed. Planeta.
- Ariza Daza, O. A. (2004.) *La transgresión del silencio. Aproximaciones a la poética musical de Hernando Marín Lacouture*. Valledupar: Ediciones Unicesar.
- Gutiérrez Hinojosa, T. (1992) *Cultura Vallenata: Origen, Teoría y Pruebas*. Bogotá: Ed. Plaza & Janes.
- Llerena Villalobos, R. (1985) *Memoria Cultural en el Vallenato*. Medellín: Ed. Universidad de Antioquia.
- Martínez, M. *Instrumento de análisis del discurso. En análisis del discurso*. De Facultad y Humanidades, Colección lenguas y Cultura.
- Mejía Duque. J.(2001). *Los pasos perdidos de Francisco el hombre*. Valledupar: Cámara de comercio.
- Ong, W. (1996). *Oralidad y Escritura*. México: Ed. Fondo de cultura Económica.
- Oñate Martínez, J. (2003) *El Abc del Vallenato*. Bogotá: Ed. Taurus.
- Posada, C. (1986). *Canción Vallenata y tradición Oral*. Medellín: Universidad de Antioquia. Departamento de Publicaciones.
- Quiroz Otero, C. (1982). *Vallenato Hombre y Canto*. Bogotá: Ed. ICARO.

Rodríguez Cadena, Y. (1999). *Marcadores discursivos en el habla de Barranquilla*. En Revista Litterae. Vol. 1. Número 8. Bogota: Instituto Caro y cuervo.

Sagrera, M. (1967). *Mito y Sociedad*. Barcelona: Ed. Labor S.A.

Taussig, M. (1993). El diablo y el fetichismo de la mercancía en Suramérica. México: Ed. Nueva Imagen

Vansina, J. (1968). *Tradición Oral*. Bogotá: ed. Labor.

Wade, P. (2002). *Música, Raza y Nación*. Bogotá: Ed. Vicepresidencia de la República de Colombia.

© Oscar Andrés Ariza Daza 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario