

Rhetorical analysis of the compositions of the original vallenato or minstrel musical genre

Giuliano Dante Seni Medina
Universidad Autónoma del Caribe, Colombia
giuliano.seni@uac.edu.co

Correspondencias & análisis

núm. 19, p. 167 - 195, 2024
Universidad de San Martín de Porres, Perú
ISSN-E: 2304-235X
Periodicidad: Semestral
revista_cya@usmp.pe

Recepción: 31 marzo 2024
Aprobación: 06 mayo 2024

DOI: <https://doi.org/10.24265/cian.2024.n19.07>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/138/1385448007/>

Resumen: El vallenato es un género musical del Caribe colombiano, emparentado con la historia de esta región ubicada a orillas del mar Caribe, interpretado originariamente por juglares usualmente campesinos viajeros que andaban a lomo de mulas a lo largo de la región del Magdalena Grande con un acordeón en sus manos. Los paisajes sabaneros y las fiestas de los pueblos eran fuente de inspiración para componer temas que con el tiempo se hicieron clásicos. La presente investigación tuvo el propósito de analizar los componentes retóricos al interior de las narrativas del género vallenato originario, particularmente la presencia de elementos como *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Para tal fin, el análisis de contenido se basó en un *corpus* a partir de la selección de algunos de los principales juglares de este género musical y, además, composiciones de estos intérpretes. Se encontró que el género vallenato originario está principalmente constituido por historias reales, en su mayor parte, contadas en forma de anécdotas por sus protagonistas. Plantean conflictos entre dos fuerzas, y utilizan su mayor potencia expresiva para exponer la situación y los detalles de los hechos, pero especialmente, para reiterar los sentimientos y emociones del juglar narrador que, de paso, no siempre giran en torno al amor de una mujer sino también a la rivalidad profesional, todo con el paisaje de fondo del Caribe colombiano y las circunstancias propias de su contexto histórico.

Palabras clave: análisis de contenido, paisaje, música, lenguaje, cultura caribeña.

Abstract: Vallenato is a musical genre from the Colombian Caribbean related to the history of this region located on the shores of the Caribbean Sea, initially performed by minstrels,

Notas de autor

giuliano.seni@uac.edu.co

usually travelling peasants who rode on mules along the Magdalena Grande region with an accordion in their hands. The savanna landscapes and town festivals were a source of inspiration to compose songs that, over time, became classics. This research aimed to analyse the rhetorical components within the narratives of the original vallenato genre, particularly the presence of elements such as *inventio*, *dispositio* and *elocutio*. For this purpose, the corpus was created by selecting some of the main minstrels of this musical genre and, in addition, compositions by these performers. It was found that the original vallenato genre is mainly made up of true stories, mostly told in the form of anecdotes by its protagonists. They raise conflicts between two forces and use their most significant expressive force to expose the situation and the details of the events, but mainly to reiterate the feelings and emotions of the narrator minstrel, which, incidentally, do not always revolve around the love of a woman, but also to professional rivalry, all with the background landscape of the Colombian Caribbean and the circumstances of its historical context.

Keywords: content analysis, landscape, music, language, caribbean culture.

Introducción

El Caribe colombiano es una región que mantiene una cultura popular viva de alcance transnacional, evidente en su bagaje musical y literario, no obstante, su rezago económico y social (Abello, 2007).

... el Caribe, más que una región geográfica, quíerese o no es un crisol en donde se mezcla una gama de modos de ser que le confieren un sello particular al hombre y la mujer de este lugar del mundo; en él tiene lugar una conjugación de los más diversos factores tanto geográficos, dialectológicos, como culturales, y la mixtura triétnica que caracteriza al Caribe colombiano (Mejía & Espinosa, 2013, p. 77).

El vallenato es un género musical del Caribe colombiano, emparentado con la historia de esta región ubicada a orillas del mar Caribe. Forma parte, además, del acervo cultural e histórico de esta región del país y en 2015 fue declarado patrimonio inmaterial de la humanidad.

Las letras de la música tradicional vallenata interpretan el mundo a través de historias que mezclan realismo y fantasía, expresadas a través de canciones nostálgicas, alegres, sarcásticas y humorísticas ... se interpreta en festivales de música vallenata y, fundamentalmente, en parrandas donde se reúnen amigos y familiares, desempeñando así un papel crucial en la construcción de una identidad regional compartida. También se transmite mediante la enseñanza en entornos académicos formales. (UNESCO, 2015)

Particularmente, el vallenato originario, que para efectos de la presente investigación llamaremos vallenato juglar, es aquel cuyos primeros exponentes eran, por lo general, campesinos analfabetos que, a lomo de mulas, atravesaban la región del antiguo Magdalena Grande y las sabanas del Caribe colombiano, como parte de su labor cotidiana, para transportar sus cosechas y venderlas en los cascos urbanos más cercanos.

El vallenato es un género musical autóctono de la Costa Caribe colombiana con epicentro en la antigua provincia de Padilla (actuales sur de La Guajira, norte del Cesar y oriente del Magdalena) y en la región sabanera de los departamentos de Bolívar, Sucre, Córdoba. Su popularidad se ha extendido en todo el país y en el exterior. (Ministerio de Cultura, 2015)

Esas rutinas y largos recorridos fueron propicios para la contemplación del paisaje, para conocer muchas personas pintorescas de cada pueblo y, a su vez, para ser reconocidos en muchos de esos municipios de la región. Los juglares eran invitados a fiestas y ruedas de baile, en plazas públicas o reuniones privadas, se acompañaban con guitarras, acordeón, tambor y guacharaca, instrumentos musicales que evidenciaban la mezcla de la cultura española, afro e indígena,

respectivamente. Asimismo, sus letras y versos originarios narraban los paisajes, anécdotas, leyendas, hechos reales y costumbres propias de las provincias de la región, usualmente desde la perspectiva del hombre campesino, humilde, romántico, identificado con su región, defensor de sus tradiciones y creyente de sus mitos, como es el caso de Francisco el Hombre.

Las letras del vallenato originario se convierten, entonces, en representaciones mentales, valoraciones subjetivas que nacen de la percepción y se transforman en manipulaciones simbólicas que son, a fin de cuentas, parte del imaginario cultural de la costa Caribe (Escamilla y Morales, 2004).

Como actos de comunicación, las canciones vallenatas dan cuenta de los proyectos discursivos de cada compositor, de las circunstancias de producción de este tipo de canciones y de la relación existente entre estos compositores y el público destinatario de las mismas. Los mencionados proyectos toman forma a través de los modos de organización discursiva ... enunciación, descripción, narración y argumentación. (p. 28)

Para los mencionados autores, los temas del vallenato, en términos generales, giran en torno al amor y a la mujer y, por otra parte, a la región, la cultura, las costumbres.

El amor y la nostalgia por los valores de una sociedad rural ya transformada por el cambio social ocupan aún los lugares primordiales en sus textos ... Los valores sociales y culturales frecuentes en sus textos son manifiestamente conservadores (exaltación del honor y de los vínculos de sangre, machismo, desigualdad de opciones para los dos sexos, idealización del amor romántico y filial, preponderancia de convenciones sociales vs. individualidad, etc.). (Bermúdez, 2004, p. 15)

En este orden de ideas, la presente investigación tiene el propósito de analizar y comprender, desde la retórica aristotélica, la presencia de elementos como la inventio, dispositio y elocutio. Surge un interrogante: ¿cómo se articulan los componentes retóricos inventio (invención), dispositio (disposición) y elocutio (elocución) al interior de las narrativas del vallenato originario o vallenato juglar?

Cabe señalar que en la revisión de literatura no se encontró un análisis previo acerca de los mencionados componentes retóricos en estas composiciones a pesar de tener todo el potencial para este tipo de trabajos investigativos, constituyendo el presente estudio como único en su género.

Es, además, un aporte a la paz, una forma de rescatar las raíces, de fortalecer la identidad cultural de esta región, el conocimiento de los orígenes de estas interpretaciones y los valores que unen como resultado del mestizaje, cultura y nación.

Orígenes del vallenato

El vallenato de hace dos siglos era una música de pueblos analfabetos, distinto al actual. Era un vallenato costumbrista que hablaba de las vivencias de los pueblos y, por lo tanto, se relacionaba a la crónica, como relato que describe un hecho anecdótico. En este sentido, crónica y vallenato se configuran como medios efectivos para preservar la memoria histórica y cultural de los pueblos, las costumbres, las formas de relación de sus habitantes; de tal forma, los hechos y la interacción de los personajes presentes en esos sucesos están fundamentados en la realidad, independientemente de si alrededor de éstos se crean o no ficciones (Santodomingo & Rodríguez, 2017). «Decirlo cantando, y contar lo vivido» (p. 21).

Juglar se convirtió en el vallenato en la palabra de respeto que describía a aquel artista que componía, tocaba el acordeón y además cantaba. En los primeros tiempos del folclor, cuando llegó el acordeón a las tierras del Caribe colombiano, estos juglares iban a lomo de burro llevando su música entre las poblaciones del Magdalena Grande. (El Tiempo, 2023)

La imagen de los juglares vallenatos está asociada a la de una especie de correos humanos, concepto que puede ser válido sólo para aquellos intérpretes nacidos entre 1890 y 1920), esto debido a que en dicha época los medios de comunicación no eran tan eficientes ni estaban tan masificados (Ramírez, 2023).

Muchos de estos juglares, como Pacho Rada, Alejo Durán, Leandro Díaz o Juancho Polo Valencia, entre otros, se desempeñaban como vaqueros o mozos de finca ... Estos juglares serán los pioneros del vallenato, música proscrita de los clubes sociales durante muchos años. (Viloria, 2017, p. 20)

Los juglares, campesinos al fin, acostumbraban a hacer los denominados cantos de vaquería, donde narraban lo que les sucedía en su labor cotidiana, a los que le agregaban exclamaciones llamadas *japeos*, gritos para coordinar el arreo del ganado y que permanecen hoy día como distintivo de esta música popular (Pinzón, 2015).

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)

Precisamente, de esos recorridos en burro por el paisaje sabanero nació un ritmo inicialmente denominado *son*, caracterizado por un tiempo más lento y nostálgico y con predominio de los bajos; posteriormente, el *son* evolucionaría a una nueva denominación, el *paseo*, con mayor riqueza armónica; otros ritmos como el merengue y

la puya fueron más propios de la parranda y la fiesta y de paso, más bailables, lo que no ocurría en ese momento con el *paseo*.

En el repertorio vallenato, el son muestra las estructuras más sencillas, aunque éstas aparecen también en los ejemplos tempranos del paseo ... Por su parte, Rojas Herazo indica en 1946 que el paseo es el género fundamental en Valledupar y le atribuye textos con «comentario lugareño y colorido costumbrista». (Bermúdez, 2004, pp. 31, 34) ... La puya, como parte del repertorio del conjunto de gaiteros, parece ser una introducción reciente, que data de la fundación del conjunto en 1954. (p. 36)

Tardíamente, el término vallenato nació a partir de una característica externa de los habitantes de la región, originada, al parecer, por una epidemia de vitíligo.

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 ... Un salpicado de manchitas azules les cubría el rostro y un jaspeado blanco las partes salientes de las manos. Eran vallenatos. 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. (Viloria, 2017, p. 20)

Otros autores afirman que el origen del término no reviste mayor misterio.

Lo claro sí es que a los nacidos en ese extenso valle que va del centro de La Guajira, en Fonseca, hasta el río Magdalena en el sur, y desde la Sierra Nevada de Santa Marta al occidente hasta la serranía de Perijá al oriente, desde el siglo XIX se les llamaba natos del valle, o sea, vallenatos. Por tanto, aunque la música de acordeones recibe el mismo apellido usado como gentilicio por los nacidos en Valledupar, ese 'vallenato' no corresponde tanto a una ciudad como a una región. (Sánchez, 2020, p. 56)

Cano (2021) señala que este género fue prohibido en espacios elitistas de las capitales del Caribe colombiano, particularmente el Club Valledupar, en Valledupar, Cesar, al punto que en uno de los artículos de sus estatutos rezaba: «Queda terminantemente prohibido llevar a los salones del Club Valledupar, música de acordeón, guitarra o parrandas parecidas...» (p. 6).

El vallenato vaquero, aquel atado a las actividades de la ganadería y la tierra, dio un paso inevitable a un vallenato premoderno de la mano de Rafael Escalona, cuyas composiciones se referían a entornos más ciudadanos dirigidos a un público más formado, al punto que logró crear un universo de personajes como Jaime Molina, el Pipe Socarrás, la Vieja Sara y Maye, entre otros, que son reconocidos incluso más allá de las fronteras nacionales (Gilard, 1987).

Escalona comenzó a hacer canciones cuando aún no había compositores vallenatos, sino acordeoneros, usualmente analfabetos, el ordeñador o el mozo de la finca (Castillo, 2010). Y a pesar de que frecuentaba las parrandas, hombre educado al fin, había sido funcionario público, diplomático y fiscal, y por esto logró abrirse paso entre las élites sociales de la región, no obstante el veto que tenía la música de acordeón en el Club de Valledupar.

Resulta singular que Escalona no participara en ningún conjunto vallenato, ni cantando ni ejecutando ningún instrumento, lo cual refleja una cultura musical oral, en donde el proceso de composición se completa con la colaboración de algún intérprete, quien escucha la melodía y la fija en su instrumento. (Cortés, 2017, p. 1)

«Igualmente, el biógrafo Gabito Dasso Saldivar en la obra *Volver a la Semilla*, revela que fue en la casa paterna del maestro Escalona donde se inspiraron las obras *El Coronel No Tiene Quién le Escriba* y *El Otoño del Patriarca*». (Sociedad de Autores y Compositores, 2018)

Otro hito que hizo entrar al vallenato a la modernidad ocurrió a mediados de la década de los cuarenta con el desarrollo radial y fonográfico de Barranquilla, ciudad capital del Caribe colombiano, que potenció la comercialización y popularización del género de acordeón e instituyó el término de vallenato.

La primera grabación de la música de acordeón data de 1945, en la emisora *La voz de la Patria*, en Barranquilla, con músicos provenientes de la provincia de Padilla, en el Valle del Cacique Upar.

Gracias a estas grabaciones, y a que los mismos cantores difundieron de manera personal sus propias canciones (al ser considerado un género marginal el vallenato no tenía mucha aceptación por otros medios, como la radio), esta música se diseminó por todo el Caribe colombiano. (Urango, 2008, p. 31)

De esta manera comenzaron a ser reconocidos en toda la región Caribe los nombres de los primeros artistas: Guillermo Buitrago, Abel Antonio Villa, Luis Enrique Martínez, Rafael Escalona, Alejandro Durán, Esteban Montaña, Emiliano Zuleta, Tobías Enrique Pumarejo, Julio Bovea y Alberto Fernández, entre otros. (Mincultura, 2013, p. 48)

La cumbiamba o el origen de la parranda

En el contexto del Magdalena Grande, región que vivió una etapa de prosperidad económica producto de las exportaciones entre 1870 y 1940, eran abundantes las fiestas de élite y bailes populares amenizados por el recién incorporado acordeón diatónico, instrumento que ingresó al país por distintos puertos del Caribe colombiano entre los años 1869 y 1870, como se constata en los registros de aduanas encontrados (Viloria, 2017).

Los relatos de distintos viajeros que pasaron por el Caribe colombiano coinciden en mencionar que, las originales cumbiambas predecesoras de la parranda, hacían presencia en distintos pueblos del extenso Magdalena Grande (Bonet, 2019).

En la zona bananera, por ejemplo, antes de los sucesos de 1928 (denominados *La masacre de las bananeras*), el acordeón amenizaba los bailes y cantos de la zona bananera, al norte del Caribe colombiano.

... se mencionan parejas de bailarines, las tradicionales velas y la música de un «tambor» ... Además, reporta la existencia de diferentes tipos de acordeones, antiguos y modernos, especialmente aquellos con registros, y anota que los acordeoneros tengan dos repertorios, uno que llama de «canciones y coplas populares» (que sería el que posteriormente se llamó vallenato) ... (Bermúdez, 2004, p. 61)

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 evoluciona hacia el «merengue» en la década de 1930 y luego al «vallenato» de mediados del siglo XX. (Viloria, 2017, p. 29)

Otro posible origen de la parranda serían las llamadas *colitas*.

Se le denominó así al final de las fiestas de las clases sociales altas cuando se permitía a los trabajadores de las haciendas integrarse a ellas y expresar sus cantos y su música (Pinzón, 2015).

Finalmente, nace la parranda:

... los contextos considerados tradicionales para su ejecución eran (y aún son) las reuniones musicales de diversión denominadas parrandas ... grupo de cantantes e instrumentistas que, en la época de Pascua de Navidad, van de casa en casa ofreciendo la interpretación de sus cantos y música de baile a cambio de comidas y bebidas ... La descontextualización y secularización de estas tradiciones en el último siglo explica que la parranda actual, en la zona del Cesar y en La Guajira, no conserve ninguno de los elementos religiosos descritos, aunque éstos hayan persistido en contextos campesinos de otras regiones de la costa atlántica. (Bermúdez, 2004, pp. 17, 20, 21)

Asimismo, debido a su origen campesino, el nuevo género sufre la estigmatización por parte de las élites de la región.

Por un lado, el vallenato ha sido relacionado con parrandas hasta el amanecer, alcohol y desocupación; los músicos que se dedicaban a este oficio no eran bien vistos en las regiones (Cano, 2021). En la obra *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (2007), se puede evidenciar el siguiente fragmento:

Pasaba las tardes en el patio, aprendiendo a tocar de oídas el acordeón, contra las protestas de Úrsula que en aquel tiempo había prohibido la música en la casa a causa de los lutos, y que además menospreciaba el acordeón como un instrumento propio de los vagabundos herederos de Francisco el Hombre. (p. 139)

De juglares y leyendas

La narrativa del vallenato originario o juglar gira en torno al protagonista del tema musical. Nombres como Francisco el Hombre, Juancho Polo Valencia, Emiliano Zuleta, Lorenzo Morales, Rafael Escalona, y Alejo Durán, entre otros, tienen una particularidad: una historia fantástica, una vivencia, entre otras:

- Francisco Moscote (1850-1853), llamado popularmente Francisco el Hombre, un campesino que en medio de la noche regresaba a su pueblo, se enfrentó al ángel del mal en un duelo de acordeones y venció, según la leyenda, interpretando el credo al revés.
- La rivalidad musical entre Emiliano Zuleta (1912-2005) y Lorenzo Morales (1914-2011), tema de *La gota fría*.
- Juancho Polo Valencia (1918-1978), campesino y músico que, según testimonio propio y de testigos cercanos, después de varios días de parranda regresó a su pueblo y encontró a su mujer recién fallecida y en el cementerio compuso la canción *Alicia adorada*.
- Alejandro «Alejo» Durán (1919-1979), quien vio partir a su musa con otro hombre en un auto de matrícula 039.
- La despedida que el estudiante Rafael Escalona (1927-2009) le da a su orgullosa novia vallenata antes de partir para Santa Marta.

Cabe resaltar que la mujer ha tenido un papel preponderante en la composición vallenata, mujeres de carne y hueso que inspiraron a los juglares vallenatos y que fueron capítulos importantes de sus vidas, al punto de que muchas han sido mitificadas en esos temas musicales y otros posteriores. Algunas como la Maye, o la eterna novia resentida y la vieja Sara, matrona del pueblo, musas de Rafael Escalona; Alicia Dorada, la compañera que muere en soledad, inmortalizada en el tema musical de Juan Polo Cervantes; Matilde Lina, la inspiradora del compositor ciego Leandro Díaz; o Joselina Daza, la compañera del juglar aventurero Alejandro Durán. Otras, reconocidas por sus apodos que hacen referencia a una mujer en particular, llamativa, seductora, identificada por su lugar de nacimiento: San Juan del Cesar (Guajira), el barrio Cañaguatate en Valledupar) o por su característica más particular (color de piel o temperamento), cual es el caso de la Celosa, la Sanjuanerita, la Cañaguatera o la Morena.

Estas mujeres, más allá de ser solo el título de famosas y clásicas canciones de este género musical, existieron y se inmortalizaron; sobre ellas se tejieron un sinnúmero de mitos a partir de anécdotas reales y

también de hechos que nunca ocurrieron, pero que dieron al vallenato juglar, ese estilo macondiano, entre realidad y fantasía, del cual se nutrió la narrativa del nobel Gabriel García Márquez, como él mismo llegó a afirmar.

Fundamentación teórica

Para el siguiente análisis retórico es menester definir, precisamente, el concepto.

Aristóteles (1999), capítulo segundo, ofrece la siguiente definición de *retórica*:

Entendamos por retórica la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer (p. 173) ... De entre las pruebas por persuasión, las que pueden obtenerse mediante el discurso son de tres especies: unas residen en el talante del que habla, otras en predisponer al oyente de alguna manera y, las últimas, en el discurso mismo, merced a lo que éste demuestra o parece demostrar. (p. 175)

... por el talante, cuando el discurso es dicho de tal forma que hace al orador digno de crédito ... De otro lado, (se persuade por la disposición) de los oyentes, cuando éstos son movidos a una pasión por medio del discurso ... se persuaden por el discurso, cuando les mostramos la verdad, o lo que parece serlo, a partir de lo que es convincente en cada caso. (p. 177)

Los momentos del discurso son *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, memoria y acto. La presente investigación concentra su atención en *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.

Así, en la *inventio* se buscan, de entre la realidad circundante, aquellas ideas más adecuadas para la persuasión. Estas ideas halladas en la invención se estructuran textualmente en la etapa de *dispositio* y se manifiestan a través de materia expresiva en la *elocutio*. Estas tres primeras etapas son las constitutivas del discurso (Capdevilla, 2004, p. 55)

... En el nivel más profundo se encuentra el núcleo persuasivo de la *inventio* y en el más superficial la manifestación en material expresivo de la *elocutio*. (p. 56)

La *inventio* es el momento discursivo donde el autor busca las ideas que desea exponer o narrar, siempre pensando en función de persuadir al interlocutor. Se nutre de la realidad, sea un hecho, una verdad o una presunción.

Los hechos son acuerdos generales compartidos por un gran número de personas y, por lo tanto, son datos estables. Las verdades son sistemas generales en los que se agrupan un conjunto de hechos, configurados como una totalidad desde una perspectiva ideológica determinada. Las presunciones gozan del acuerdo general, pero necesitan elementos externos

que las refuercen. Están vinculados a los que se considera normal y verosímil en un momento concreto. (Capdevilla, 2004, pp. 58-59)

Un aspecto importante en la *inventio* es el tipo de argumentación que se utilice, que pueden ser argumentos personales, racionales o emotivos.

El propósito final del discurso es la persuasión. Por eso no basta con identificar las ideas y argumentos que van a formar parte de la estructura; además, es importante el ordenamiento discursivo que lleven dentro de ese constructo y ese es el momento de la *dispositio*, la operación sintáctica semántica. La *dispositio* es una etapa básica porque dota de coherencia al discurso al suponer una bisagra entre el fragmento referencial de la *inventio* ... y la expresión de estas ideas a través de la *elocutio* (Capdevilla, 2004).

Así, la *inventio* se encarga de hallar las ideas que se expondrán en cada una de esas partes, y la *dispositio* se preocupa por dotar al discurso del orden más conveniente para la persuasión, manteniendo el *ordo naturalis* (es decir, el orden que se considera más natural con respecto a las partes del discurso o proponiendo un *ordo artificialis* o *poeticus* que altere el orden convencional de las partes *orationis*, que suprima alguna de esas partes o incluso que produzca alteraciones temporales en la *narratio*, que es la parte del discurso dedicada a referir cómo sucedieron los hechos que se juzgan... (Martín, 2014, p. 62)

La *dispositio* ofrece tres formas de ordenar los argumentos: deductiva, inductiva o circular. La primera parte de una tesis por demostrar continuación. La segunda parte de un hecho para intentar su validez universal, como en el caso de la anécdota. Y la tercera puede partir deductiva o inductivamente, pero regularmente, a manera de estribillo, reitera ambas posturas en los extremos del discurso (Gómez, 2004).

Una vez identificadas las ideas y ordenadas en el discurso con sus respectivos argumentos, es decir, la confección de la estructura profunda es el momento del acto comunicativo, la ejecución de la estructura superficial, la *elocutio*, y para ello el autor puede acudir a palabras, imágenes y sonidos, en función de la persuasión.

Esta etapa ha de cumplir una serie de cualidades entre las que destacan: La adecuación del discurso a la situación, la claridad en la expresión, la elegancia en el estilo, la belleza en la expresión sometida a los fines del discurso a través de mecanismos expresivos denominados figuras retóricas. (Capdevilla, 2004, p. 60)

La *elocutio* es probablemente la parcela retórica más rica de cuantas abarca la columna literaria, por cuanto en ella el ingenio, la creatividad léxica y la «voluntad de estilo» se encuentran muy acentuados. En este apartado,

conviene detenerse en varios campos: figuras retóricas, léxico e intertextualidad. (Gómez, 2004, p. 2)

El presente análisis centra su atención sobre estos tres momentos retóricos discursivos para comprender cómo se articulan dentro de las composiciones vallenatas de los juglares del Caribe colombiano.

Metodología

Esta investigación se enmarca en una tipología cualitativa, hermenéutica y descriptiva, pues pretende dar sentido a las distintas expresiones que están inmersas en el discurso, en este caso, las composiciones vallenatas de los juglares y exponerlas textualmente; por otra parte, el objetivo es analizar los componentes retóricos al interior de las narrativas del género vallenato originario, en particular la presencia de componentes del discurso tales como *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.

Por lo tanto, y con base en la anterior fundamentación teórica, se seleccionó inicialmente un *corpus* de cuatro juglares de la música vallenata con sus respectivos temas originales.

Tema	Juglar autor	Año de composición	Interpretación en la voz y acordeón del juglar
<i>La gota fría</i>	Emiliano Zuleta	1938	https://www.youtube.com/watch?v=9nk8vzfMXac
<i>Alicia dorada</i>	Juancho Polo Valencia	1942	https://www.youtube.com/watch?v=52j8eQ4liyM
039	Alejo Durán	1950	https://www.youtube.com/watch?v=HcJIRKgKzaw
<i>El testamento</i>	Rafael Escalona	1948	https://www.youtube.com/watch?v=_zSe2zIxxgJc (no interpretada por el maestro Escalona)

Tabla 1

Muestra final del estudio

Elaboración propia

Con respecto a los criterios, que se tuvieron en cuenta para considerarlos parte de esta selección, fueron en primer lugar, ser compositores e intérpretes originales (en el caso de Escalona, no se encontró interpretación en su voz). Luego, su condición de músicos formados espontáneamente, no de academia; que sean oriundos del Caribe colombiano y nacidos en la primera mitad del siglo XX.

En cuanto a las categorías por analizar están las ideas que fundamentan el discurso (*inventio*): hecho real, verdad o presunción; ordenamiento de las ideas (*dispositio*): deductiva, inductiva o circular y expresión del discurso (*elocutio*): figuras retóricas e intertextualidad.

Resultados

Inicialmente se analiza el tema *La gota fría*, de Emiliano Zuleta (1938).

«Acordate Moralito de aquel día
Que estuviste en Urumita
Y no quisiste hacer parada
Te fuiste de mañanita
Sería de la misma rabia
En mis notas soy extenso
A mí nadie me corrige
En mis notas soy extenso
A mí nadie me corrige Para tocar con Lorenzo
(Mañana sábado, día 'e la Virgen)
Para tocar con Lorenzo
(Mañana sábado, día 'e la Virgen)
Me lleva él o me lo llevo yo (Pa' que se acabe la vaina)
Me lleva él o me lo llevo yo (Pa' que se acabe la vaina)
Ay, Morales a mí no me lleva (Porque no me da la gana)
Moralito a mí no me lleva (Porque no me da la gana) upa
¿Qué cultura, qué cultura va a tener
Un indio yumeca como Lorenzo Morales?
¿Qué cultura va a tener
Si nació en los cardonale'?
¿Qué cultura va a tener
Si nació en los cardonale'? Ay, upa
Morales mienta mi mama Solamente pa' ofender Morales mienta
mi mama Solamente pa' ofender
Para que él también se ofenda Ahora le miento la de él
Para que él también se ofenda Ahora le miento la de él
Me lleva él o me lo llevo yo (Pa' que se acabe la vaina) Me lleva él o
me lo llevo yo (Pa' que se acabe la vaina) Ay, Morales a mí no me lleva
(Porque no me da la gana) Moralito a mí no me lleva (Porque no me
da la gana)
Moralito, Moralito se creía
Que él a mí, que él a mí me iba a ganar Y cuando me oyó tocar
Le cayó la gota fría
Y cuando me oyó tocar Le cayó la gota fría
Al cabo e' la compartía (El tiro le salió mal)
Al cabo e' la compartía (El tiro le salió mal)»

En el tema *La gota fría*, pueden identificarse varios aspectos. Desde la inventio, el hecho real parte de una anécdota: hubo una celebración en el pueblo de Urumita, departamento de La Guajira, Colombia, en el año 1938 y el intérprete juglar, el campesino Lorenzo Morales,

Moralito, evitó el encuentro con su colega y rival Emiliano Zuleta y prefirió ese día abandonar el pueblo.

Asimismo, es una verdad que existía una rivalidad entre estos dos juglares, situación documentada en entrevistas posteriores (argumentos lógicos o logos). Pero es una presunción las diferencias entre estos dos intérpretes, así como los celos que Emiliano Zuleta afirma que Lorenzo Morales sentía hacia él, las ofensas mutuas e incluso el cuestionamiento que Zuleta hace de Morales cuando lo califica como indio yumeca (argumentos pasionales o pathos). La gota fría, una forma retórica de expresar que Morales se impresionó con la interpretación que Zuleta hiciera del acordeón, es también un punto de vista subjetivo del compositor.

Si se analiza el orden de los argumentos, la dispositio, Zuleta parte del hecho, esto es, de la anécdota («Acordate Moralito de aquel día...»). Luego esgrime argumentos que lo justifican como una persona noble capaz de invitar a Morales a interpretar juntos el acordeón al día siguiente, en la celebración del día de la virgen. El estribillo sugiere una especie de enfrentamiento donde uno de los dos debe demostrar su superioridad al expresar «pa' que se acabe la vaina» (el problema).

La segunda parte de la composición inicia cuestionando la educación que pudiera tener Morales («¿qué cultura va a tener...?») o su lugar de origen (los cardonales, vegetación silvestre de tierra caliente); luego lo acusa de insultar a su progenitora («mienta mi mama...») lo que en consecuencia lo insulta a él mismo y, en respuesta, replica el insulto. Al final Zuleta acepta el reto musical y, según sus propias palabras, sale vencedor.

La estructura plantea entonces tres momentos:

- El hecho anecdótico que detona la rivalidad.
- Argumentos para denigrar del rival (de Zuleta a Morales)
- El clímax, aceptar el reto y vencer.

En este sentido, el discurso ofrece una estructura inductiva, que avanza y se desarrolla constantemente.

En cuanto al uso de figuras retóricas (elocutio), el título La gota fría, es una metáfora en sí misma. «En mi nota soy extenso» es una forma metonímica de decir que no cierra la amistad a su rival. «Me lleva él o me lo llevo yo», expresión de que alguno de los dos va a vencer en ese duelo.

En cuanto a intertextualidad, Urumita se refiere a un municipio ubicado en La Guajira. El «día e la virgen», hace referencia a la celebración que en este lugar se hace, sea el 16 de julio o el 8 de diciembre. Vaina, para decir asunto o problema; acordate, modismo regional de acuérdate y elisiones como «pa' ofender, día e' la virgen, e' la compartía». O la expresión indio yumeca usada para referirse a los mulatos de La Guajira que solían tener ancestros procedentes de

Jamaica; todas, a fin de cuentas, expresiones propias del Caribe colombiano. Otros recursos como el uso de sufijos, tal es el caso de Moralito (por decir Lorenzo Morales) hacen inferir, después de todo, un aprecio más allá de la rivalidad musical.

A continuación, el tema Alicia adorada de Juancho Polo Valencia (1942).

«Como Dios en la tierra no tiene amigos Como no tiene amigos, anda en el aire Tanto le pido y le pido ¡ay hombre!

Siempre me manda mis males Tanto le pido y le pido ¡ay hombre!
Siempre me manda mis males

Se murió mi compañera, ¡que tristeza! Alicia mi compañera, ¡que dolor!

Y solamente a Valencia, ¡ay hombre! El guayabo le dejó

Y solamente a Valencia, ¡ay hombre! El guayabo le dejó

Pobre mi Alicia, Alicia adorada

Yo te recuerdo en todas mis parrandas Pobre mi Alicia, Alicia querida

Yo te recordaré toda la vida

Allá en Flores de María Donde to'el mundo me quiere

Yo reparo a las mujeres, ¡ay hombre! Y no veo a Alicia la mía

Yo reparo a las mujeres, ¡ay hombre! Y no veo a Alicia la mía

Donde to'el mundo me quiere Alicia murió solita

Donde quiera que uno muera, ¡ay hombre! Toa' las tierras son benditas

Donde quiera que uno muera, ¡ay hombre! Toa' las tierras son benditas

¡Ay pobre mi Alicia, Alicia adorada! Yo te recuerdo en todas mis parrandas

¡Pobre mi Alicia, Alicia querida! Yo te recordaré toda la vida»

En el anterior tema musical, se observan varios aspectos. La temática gira en torno a un hecho real, la muerte de Alicia Cantillo, esposa del juglar compositor e intérprete, ocurrida en el caserío Flores de María en 1942 (argumento racional, logos). La idea nace no solamente de la muerte de Alicia, sino porque mientras ella desfallecía, él andaba de parranda, constituyéndose en el motivo principal para haber compuesto esta obra musical (inventio): la presunción del dolor y la culpa que acompañaron hasta su muerte a Juancho Polo Valencia (argumento pasional o pathos).

Con respecto al orden de los argumentos (dispositio), la canción inicia con un lamento que, aparentemente, no remite directamente al hecho que va a narrar. Sin embargo, ese lamento remite al dolor que experimenta el intérprete actuando como argumento premonitorio al tema central. La segunda estrofa explica el asunto a lamentar: la muerte de Alicia, a quien adoraba el juglar y como él mismo la califica,

adorada. El estribillo reitera que jamás la podrá olvidar, incluso en las parrandas.

La segunda parte de la canción contextualiza el lugar de los hechos y, además, el sentir de los habitantes del caserío hacia el juglar compositor. Asimismo, reitera que Alicia murió solita. Lo anterior reafirma el hecho real: Polo Valencia andaba de parranda y Alicia padeció sola su agonía.

Finalmente, el lamento del autor se repite dando cuenta de cuánto la adoraba.

La estructura tiene forma inductiva –parte de un hecho– y puede plantearse así:

- Un argumento emotivo, premonitorio.
- Un argumento racional, la narración del hecho real.
- Un contexto espacial, social y circunstancial.

En cuanto al acto comunicativo (elocutio) se destacan ciertos recursos retóricos:

- Hipérbolos: como Dios no tiene amigos anda en el aire.
- Metonimias: siempre me manda mis males; Flores de María.
- Sinonimia: Alicia mi compañera; Alicia, la mía (por decir mi esposa); guayabo (por resaca)
- Antonomasia: Valencia (por mencionarse él mismo)
- Expresiones plenamente emotivas: ¡Qué tristeza!, ¡Qué dolor!, ¡Ay, hombre!

En cuanto a la intertextualidad, expresiones como «to'el mundo», «to'as las tierras» remiten al bagaje lingüístico del Caribe colombiano; de igual forma lo hace el nombre Flores de María en referencia al caserío ubicado en el departamento del Magdalena, cerca al municipio Cerro de San Antonio, donde acontecieron los hechos mencionados. Igualmente, Valencia era el seudónimo que Juan Polo Cervantes usaba en honor al poeta y presidente colombiano Guillermo León Valencia.

El siguiente es el tema 039 (1950) de Alejo Durán.

«Cuando yo venía viajando, viajaba con mi morena (bis) Y al llegar a la carretera se fue y me dejó llorando (bis)

Ay es que me duele, y es que me duele y es que me duele válgame, Dios, 039, 039, 039 se la llevo (bis) ¡Apa!

Irene se fue llorando y a mí esa cosa me duele (bis) Se la llevó un maldito carro aquel 039 (bis)

Como llora mi morena, como lloran los muchachos (bis) Ella me dejó un retrato para que me acordara de ella (bis)»

Aunque es una narración muy corta, el hecho real es claro. El juglar conoció a la joven Irene Rojas durante un viaje a través del río San Jorge; al llegar a Buenavista, su destino, ella se subió a un vehículo de placas 039 y de recuerdo le entregó una fotografía. La verdad es que ambos sufrieron por esa separación pues está reiterado a lo largo de los

versos. La presunción es que nunca volvieron a encontrarse, aunque en realidad fue lo contrario. Esa breve vivencia es el tema central de esta composición (inventio).

El orden argumentativo (dispositio) parte del hecho mismo, una estructura inductiva. Básicamente está dispuesto en tres actos: inicia narrando el hecho que desencadena la composición (después de viajar juntos, ella se fue, argumento racional). Luego ofrece detalles del asunto (el dolor mutuo y la placa del auto 039); el desenlace enfatiza que la tristeza continúa y que solo quedó un retrato para no olvidarla. El estribillo actúa como separador de los tres actos y expresa el dolor del juglar mientras repite el número de la matrícula del auto que se la llevó (argumento pasional)

Con respecto a la elocutio, los recursos retóricos utilizados son fundamentalmente metonímicos: morena, (el color de la piel); 039 (la matrícula del auto); esa cosa (dejarla llorando); la carretera (el destino); los muchachos (él y ella, jóvenes en ese momento). Igualmente, la reiteración del sufrimiento («Ay, es que me duele, y es que me duele y es que me duele válgame, Dios»; «ella me dejó llorando»; «cómo llora mi morena»; «Irene se fue llorando, ¡Apa!») e incluso del odio («un maldito carro, aquel 039»).

La intertextualidad se presenta al mencionar la carretera en referencia a la vía principal del municipio de Buenavista, departamento de Córdoba.

Y la siguiente es la letra de El testamento (1948) de Rafael Escalona.

«Oye morenita te vas a quedar muy sola porque anoche dijo el radio

que abrieron el Liceo.

Como es estudiante ya se va Escalona pero de recuerdo te deja un paseo. (Bis)

Que te habla de aquel inmenso amor que llevo dentro del corazón,
que dice todo lo que yo siento, que es pura pasión y sentimiento,
cantado con el lenguaje grato que tiene la tierra de Pedro Castro.
(Bis)

Adiós morenita me voy por la madrugada no quiero que me llores
porque me da dolor,
paso por Valencia, cojo la Sabana Caracolito y luego a Fundación,
(Bis)

y entonces me tengo que meter en un diablo al que le llaman tren,
que sale, por toda la zona pasa y de tarde se mete a Santa Marta.
(Bis)

Ese orgullo que tú tienes no es muy bueno te juro que más tarde te
vas a arrepentir, yo solo he querido dejarte un recuerdo
porque en Santa Marta me puedo morir. (Bis)

Y entonces me tienes que llorar

y de ñapa me tienes que rezar,
y claro te tienes que poner
traje negro aunque no gustes de'l,
y entonces, te vas a arrepentir
de lo mucho, que me hiciste sufrir. (Bis)»

La canción *El testamento* gira en torno a un estudiante, el autor mismo de este tema, que debe viajar a Santa Marta a continuar sus estudios, no sin antes despedirse de su novia vallenata (la misma que en otros temas musicales menciona como *Maye*), hecho real en la vida del entonces joven compositor Rafael Escalona (argumento lógico). La verdad es que la relación tenía conflictos debido al temperamento orgulloso y desconfiado de la joven mujer, evidente en la forma como él le reclama (argumento emotivo o *pathos*). Y si es posible una presunción, se podría afirmar que el juglar llevó la peor parte de ese lejano padecimiento.

El orden de los argumentos ofrece un planteamiento inductivo- parte de un hecho- y puede plantearse así:

- En un primer bloque, el joven informa acerca de la inminente separación.

- En un segundo apartado, expresa sus sentimientos a la prometida.

Acto seguido, continúa narrando las peripecias que tendrá que hacer en su recorrido de vuelta al Liceo.

- Y en el bloque final, reclama a su amada por la soberbia que le caracteriza y pronostica su anticipado sufrimiento si él llegase a morir.

En lo que respecta a la elocutio, se encontraron metonimias como: *morenita* (el color de la piel); el Liceo (el colegio de bachillerato Liceo Celedón, en la ciudad de Santa Marta); Escalona (el apellido por su nombre completo y su rol en la relación, novio); paseo (ritmo musical vallenato); la tierra de Pedro Castro (personaje popular nacido en la ciudad de Valledupar); Valencia, la sabana, Caracolcito, Fundación y Santa Marta (nombres de pueblos, paisajes y ciudades del Caribe colombiano); diablo o metáfora de tren; así mismo, traje negro (por decir luto) y expresiones regionales como *ñapa* (algo adicional), *guayabo* (resaca) o *zona pasa* (región bananera) y en sentido intertextual, todas estas anteriores expresiones remiten a la región Caribe colombiana.

Resultados generales

Con relación a la pregunta problema, ¿de qué forma se articulan los tres momentos retóricos inventio, dispositio y elocutio en las narrativas del género vallenato originario, el de los juglares?

Se halló preliminarmente que el corpus seleccionado está principalmente constituido por historias reales, en su mayor parte contadas en forma de anécdotas, ocurridas al juglar que le

interpretaba, a manera de protagonista, y, en consecuencia, narradas en primera persona (yo estuve, yo viví, yo hice). Algunas veces dirigiéndose a una segunda persona, un tú, como en el caso de La gota fría («Acordate Moralito de aquel día...») o en El testamento («otras, en referencia a una tercera persona, ella, como es el caso de 039 («...viajaba con mi morena...»). En el tema Alicia adorada, se dan las dos situaciones («... no veo a Alicia, la mía...» yo te recuerdo en toda mi parranda...»).

En este sentido, la inventio parte entonces de una vivencia del juglar, un hecho real, anecdótico. La verdad es el conflicto que se infiere a partir de los hechos, de rivalidad, amor o desamor. Y la presunción se acerca más al potencial desenlace, pues las pruebas presentadas por el compositor pueden pronosticar el curso de los hechos.

En cuanto al ordenamiento argumental, la dispositio, las cuatro historias del corpus tienen una estructura inductiva: se revela inicialmente el hecho, la situación que desencadena un conflicto, el cual se desarrolla a medida que avanza la canción. Usualmente, el primer argumento (estrofa, se podría decir) es de tipo racional (logos), centrado en un hecho. Los argumentos (o estrofas) siguientes son del orden del pathos, emotivos, usualmente connotando rabia, dolor y sufrimiento.

En referencia a la elocutio, gran parte de las expresiones retóricas se interpretan dentro del contexto cultural del Caribe colombiano, entre ellas, lugares (Urumita, Flores de María, Caracolicito, zona pasa, Santa Marta...) expresiones lingüísticas (vaina, ñapa, guayabo, ay hombre...).

Con respecto a la intertextualidad, de manera general las expresiones, hechos y circunstancias remiten al Caribe colombiano. Asimismo, en todos los temas musicales del corpus se advierte un metadiscurso: el enfrentamiento de dos fuerzas representadas en la rivalidad profesional de Zuleta y Morales, o un Juancho Polo que reclama a Dios por la muerte de Alicia, pero seguro de que este siempre le manda sus males; sea entre Durán y el maldito carro 039 o entre el joven Escalona y la morenita orgullosa.

Discusión

El anterior análisis permite concluir que las piezas musicales estudiadas son anécdotas narradas en primera persona, historias que parten de una situación conflictiva y se desarrollan –aunque no se resuelven– en el transcurso del tema musical. De esta forma la narrativa se fundamenta en argumentos racionales cargados a su vez de recurrentes expresiones del lenguaje que actúan como recursos retóricos de emotividad que dan cuenta del pathos argumental; dicha

emotividad surge de un conflicto entre dos fuerzas, sea rivalidad, duelo o amores no correspondidos; precisamente, del afán por demostrar el sentimiento que padece, el narrador protagonista ve la necesidad de acudir a expresiones retóricas («la gota fría»; «siempre me manda mis males»; «Alicia, la mía»; «aquel 039»; «de recuerdo te deja un paseo»; «Adiós morenita me voy por la madrugada...») y expresiones lingüísticas que permitan al público interlocutor comprender sus sentimientos («me lleva él o me lo llevo yo...»; «¡qué tristeza!.. ¡qué dolor!... »; «a mi esa cosa me duele...»; porque me da dolor...»).

Por otra parte, se identificó una intertextualidad transversal a todas las composiciones citadas: la presencia del contexto Caribe colombiano implícita en expresiones lingüísticas propias de esta región («ay, hombre; «morena; «vaina...») así como lugares propios de la región («Urumita, Flores de María, Caracolcito...») y circunstancias («el día de la virgen, la parranda...»). En su mayor parte, exceptuando Santa Marta y el Liceo, poblaciones rurales de economía agrícola y ganadera, principalmente.

Además de la mención de lugares y usos del lenguaje, otra intertextualidad se presenta en las costumbres que los mismos juglares declaran practicar en sus composiciones, entre ellas, asistir a fiestas patronales (el día de la virgen), participar de las parrandas (Morales no quería ir a la celebración el día de la virgen, Valencia recordará a Alicia en todas sus parrandas) e interpretar el acordeón (cuando Morales oyó tocar a Zuleta). Lo anterior corrobora el origen campesino de este género y, por omisión, la discriminación que sufrieron los juglares en los clubes de las clases altas de la región.

Asimismo, incluso viajar por el Caribe colombiano (Durán venía viajando, Escalona regresa al Liceo, en Santa Marta y lo hace en tren) da cuenta también, del carácter aventurero y errante de estos hombres del Caribe colombiano. Incluso, Escalona acomoda un apodo al tren que atravesaba la región hasta llegar a la capital del Magdalena, Santa Marta, evidencia el impacto y la novedad que, en esa época, a mediados del siglo XX, este medio de transporte representaba en la región, tal vez por su enorme tamaño, por el escándalo que producían sus motores y el alboroto que causaba cada vez que llegaba a estación a reunir amigos y parientes.

Conclusiones

Las composiciones analizadas se comprenden como anécdotas de los juglares vallenatos nacidas de sus recorridos y vivencias a lo largo de la región del antiguo Magdalena Grande, donde la mujer juega un papel preponderante como eje temático de la composición y detonadora de sentimientos muchas veces frustrantes para el

protagonista en un entorno caracterizado por su acento campesino evidente en su comportamiento y su lenguaje, así como la permanente referencia a la tradición, a la tierra y a la cotidianidad de la región con cierto aire de nostalgia. Cabe resaltar, además, la autorreferenciación del juglar en su propia composición, una forma de reafirmar la veracidad del hecho narrado y el talante del protagonista. Por todo lo anterior, las composiciones vallenatas de los considerados juglares de este género musical tienen mucho potencial para ser analizadas desde lo discursivo, lo narrativo, lo histórico, lo político y otros campos de estudio de las ciencias humanas y sociales.

Conflicto de intereses

El autor manifiesta que no existe conflicto de intereses.

Responsabilidad ética

El anterior texto es producto de la investigación personal sobre el tema que identifica este artículo. Se consultaron fuentes físicas y digitales citadas en las referencias. El análisis y las conclusiones son de su exclusiva responsabilidad.

Contribución de autoría

GDSM: conceptualización, investigación, metodología, administración y redacción.

Financiamiento

Todos los costos que haya podido conllevar la documentación y elaboración del presente artículo han sido solventados por el autor con sus recursos personales.

Declaración sobre el uso de LLM (Large Language Model)

Este artículo no ha utilizado para su redacción textos provenientes de LLM (ChatGPT u otros).

Referencias

- Aristóteles. (1999). *Retórica*. Editorial Gredos.
- Abello, A., (2007). Estudios del Caribe en Colombia Entre la diversidad y la adversidad. *Revista Brasileira do Caribe*, VIII(15), 267-281. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=159114265012>
- Bermúdez, E. (2004), ¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 9(9), 9-62. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46296>
- Bonet, J. (2019). Reseña. Acordeones, cumbiamba y vallenato en el Magdalena Grande: Una historia cultural, económica y política, 1870-1960. Joaquín Vilorio De La Hoz. Editorial Unimagdalena, 2018. *Tiempo & Economía*, 6(1), 191-194. <https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/TyE/article/view/1408/1412>
- Cano, M. (2021). Imaginarios sociales y conflictos en las expresiones de la música vallenata y la champeta en el Caribe colombiano. *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades*, 53(99). <https://doi.org/10.15332/21459169.6803>
- Capdevilla, A. (2004). La retórica del objeto. *Revistas Catalanas con Acceso Abierto (Raco)*. *Temas de disseny*, 21, 54-61. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3433007>
- Castillo, A. (2010). *Rafael Escalona: Encantos de una vida en cantos. Barranquilla*. Colección Gases del Caribe, Ediciones La Cueva.
- Cortés, J. (2017, diciembre). Rafael Escalona, Clásico del vallenato. Red cultural del Banco de la República. *Revista Credencial Historia*, 120. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-120/rafael-escalona-clasico-del-vallenato>
- El Tiempo*. Redacción Cultura. (2023, 26 de abril). Diez grandes juglares vallenatos de la historia. Redacción de cultura. <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/los-10-juglares-vallenatos-mas-grandes-de-la-historia-613516>
- Escamilla, J., & Morales, E. (2004). La canción vallenata como acto discursivo. *Revista latinoamericana de estudios del discurso*, 4(2), 27-53. <https://periodicos.unb.br/index.php/raled/article/view/33667>
- Gilard, J. (1987). Vallenatos. ¿Cuál tradición narrativa?, *Huellas*, 19, 59-67.
- Gómez, B. (2004). De la intellectio a la elocutio: un modelo de análisis retórico para la columna personal. *Revista Latina de Comunicación Social*, (59), 8-12. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2004/02>

- González, A. (2000). Los estudios sobre música popular en el Caribe colombiano. En J. Martín- Barbero, F. López, & A. Robledo (Eds.), *Cultura y Región*. CES - Universidad Nacional de Colombia - Ministerio de Cultura.
- Martín, A. (2014). La retórica clásica y la neurociencia actual: Las emociones y la persuasión. *Revista Rétor*, 4(1), 56-83. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4751820>
- Mejía, G., & Espinosa, A. (2013). Aproximación al identitario de valores y expresiones del hombre y la mujer del Caribe Colombiano. *Omnia*, 19(2), 67-85. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=73728678006>
- Ministerio de Cultura (Mincultura). (2013). *Plan especial de salvaguardia para la música vallenata tradicional del Caribe colombiano*. Clúster de la cultura y la música vallenata. <https://patrimonio.mincultura.gov.co/SiteAssets/Paginas/PES-El-vallenato,-m%C3%BAsica-tradicional-de-la-regi%C3%B3n-del-Magdalena-Grande/16-La%20m%C3%BAsica%20vallenata%20tradicional%20del%20Caribe%20colombiano%20-%20PES.pdf>
- Ministerio de Cultura (Mincultura). (2015, 1 de diciembre). *El vallenato es ahora patrimonio cultural de la humanidad*. <https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/el-vallenato-es-ahora-patrimonio-cultural-de-la-humanidad.aspx>
- Pinzón, L. (2015). Lírica popular e identidad en el vallenato. *Oralidad-Es*, 1(2), 156-164. <https://revistaoralidad-es.com/index.php/ro-es/article/view/25>
- Ramírez, L. (2023). Los juglares vallenatos. Panorama Cultural. Recuperado el 5 de marzo de 2024. <https://panoramacultural.com.co/musica-y-folclor/4542/los-juglares-vallenatos>
- Sánchez, A. (2020). *Mitología Vallenata*. Editorial Universidad del Norte. <https://editorial.uninorte.edu.co/gpd-mitologia-vallenata-9789587892321-6363673c01d84.html>
- Santodomingo, G., & Rodríguez, H. A. (2017). *Crónica y Vallenato: encuentro entre relatos*. Universidad Del Norte. <http://hdl.handle.net/10584/10970>
- Sociedad de Autores y Compositores (Sayco). (2018). Rafael Escalona. Biografías. <http://sayco.org/rafael-escalona/>
- UNESCO, Patrimonio Cultural Inmaterial. (2015). El vallenato, música tradicional de la región del Magdalena Grande. *Informe periódico*.

<https://ich.unesco.org/es/USL/el-vallenato-musica-tradicional-de-la-region-del-magdalena-grande-01095?USL=01095>

Urango, J. C. (2008). El vallenato como texto narrativo: análisis de «El Cantor de Fonseca», de Carlos Huertas. *Visitas Al Patio*, 1(1), 29-44. <https://doi.org/10.32997/2027-0585-vol.1- num.1-2008-1570>

Viloria, J. (2017). Un paseo a lomo de acordeón: Aproximación al vallenato, la música del Magdalena Grande, 1870 - 1960. Memorias. *Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (33), 7-34. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85553878002>

Información adicional

Para citar este artículo:: Seni, G. D. (2024). Análisis retórico de las composiciones del género musical vallenato originario o juglar. *Correspondencias & Análisis*, (19), 167-195. <https://doi.org/10.24265/cian.2024.n19.07>

Enlace alternativo

<https://ojs.correspondenciasy analisis.com/index.php/Journalcya/article/view/492/1005> (pdf)

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/138/1385448007/1385448007.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Giuliano Dante Seni Medina

Análisis retórico de las composiciones del género musical vallenato originario o juglar.

Rhetorical analysis of the compositions of the original vallenato or minstrel musical genre

Correspondencias & análisis

núm. 19, p. 167 - 195, 2024

Universidad de San Martín de Porres, Perú

revista_cya@usmp.pe

ISSN-E: 2304-235X

DOI: <https://doi.org/10.24265/cian.2024.n19.07>

© Los autores. Este artículo está publicado bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



CC BY 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.