



**REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO DE MEJORAMIENTO PROFESIONAL DEL MAGISTERIO
DOCTOR EN EDUCACIÓN**

Línea de Investigación: Desempeño Docente e Identidad

**LA MÚSICA VALLENATA COMO PATRIMONIO CULTURAL E INMATERIAL EN LA
EDUCACIÓN BÁSICA COLOMBIANA: UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA DESDE LA
VOZ DE SUS PROTAGONISTAS**

Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor en Educación

Autor: José Reimundo Méndez Fonseca

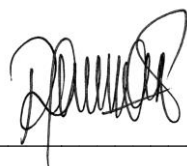
Tutor: Dr. Rafael Aguilar

Maracaibo, Marzo 2026

APROBACIÓN DEL TUTOR

Por medio de la presente hago constar que he leído la tesis doctoral presentada por el ciudadano José Reimundo Méndez Fonseca, CI: 77101274 para optar al grado de Doctor en Educación cuyo título es: “LA MUSICA VALLENATA COMO PATRIMONIO CULTURAL E INMATERIAL EN LA EDUCACIÓN BÁSICA COLOMBIANA: UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA DESDE LA VOZ DE SUS PROTAGONISTAS” y considero que reúne los requisitos, méritos suficientes para su presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se designe.

En la Ciudad de Maracaibo, a los 10 días del mes de noviembre de 2025.



Dr. Rafael Aguilar
CI: V- 3.935.682

Tabla de Contenido

APROBACIÓN DEL TUTOR.....	2
RESUMEN	10
INTRODUCCIÓN	12
MOMENTO I	14
APROXIMACIÓN A LA REALIDAD OBJETO DE ESTUDIO	14
Contexto del problema.....	15
Pregunta de la investigación.....	19
Propósitos de Investigación	19
General	19
Específicos.....	19
Razón de Ser del Estudio	20
MOMENTO II	24
CONTEXTO TEÓRICO Y REFERENCIAL.....	24
Marco Referencial	24
Antecedentes	24
Internacionales.....	24
Nacionales	28
Referentes Teóricos.....	32
Teorías de Entrada	32
Teoría histórico-cultural o sociocultural de Vygotsky	32
Instrucción de Brunner.....	33
Aprendizaje Significativo de Ausubel.....	35
La Cultura Popular y la Memoria Histórica en el Pensamiento de Fals Borda	35
Referentes Teóricos Conceptuales	38
Cultura.....	38
Identidad	39
Identidad Cultural.....	39
Pérdida de Identidad Cultural	40
Aculturación	41
Transculturación.....	41
Deculturación	42
Educación	43
Estándar curricular	43
Principales exponentes de la música vallenata tradicional.	45
Instrumentos de la música vallenata tradicional.....	48
La música vallenata	50
Las competencias y su importancia en el desarrollo de la cultura.....	51
MOMENTO III	58
CAMINO METODOLÓGICO.....	58
Paradigma de la Investigación.....	59
Enfoque de la Investigación.....	60
Fundamentos del enfoque cualitativo	61
Método	62
Procedimientos etnográficos.....	65
Diseño de Investigación.....	65

Descripción del Escenario de Investigación	68
Descripción de los Actores Sociales.....	69
Selección de los Actores.....	69
Técnicas e Instrumentos de Recolección de Información	70
Entrevista a Profundidad.....	71
Observación Participante	71
Instrumentos de recolección de información	72
Procesamiento de la Información	72
Credibilidad y Fiabilidad	75
Consideraciones éticas	77
MOMENTO IV	77
HALLAZGOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	77
Categorías de Análisis	78
FASE 1	79
Análisis Entrevista a Profundidad	79
Patrimonio Cultural e Inmaterial Música Vallenata (PCIMV)	79
Música Vallenata (MV).....	89
Educación Básica Colombiana Música Vallenata (EBCMV)	96
Triangulación de la información	103
FASE 2	113
FASE 3.....	118
Análisis Observación Participante	118
Diario de Campo 1: Momento de Inmersión y Sensibilización	119
Diario de Campo 2: Momento de Interacción Pedagógica	120
Diario de Campo 3: Momento de Tensión Identitaria	121
MOMENTO V	124
FASE 4 HOMEOSTASIS DEL VALLENATO	124
APROXIMACIÓN TEÓRICA.....	127
Base Cultural Homeostática del Vallenato	129
FASE 5.....	134
Homeostasis y Vallenato: Un Equilibrio Dinámico.....	135
Homeostasis en la Composición Tradicional.....	135
Homeostasis en la Composición Comercial	136
La Homeostasis Social/Creativa como Mecanismo Unificador	136
Vallenato Tradicional y Clásico.....	137
Vallenato Comercial y Moderno.....	138
Vallenato Tradicional (Homeostasis de Preservación).....	140
Vallenato Comercial (Homeostasis de Adaptación)	141
La Perturbación Externa	142
Riesgo Homeostático: Dilución y Desanclaje Cultural.....	144
Impacto en el Factor Educativo: Desafíos para Docentes y Estudiantes	145
Afectación Cultural Social y a la Identidad Regional	146
La Homeostasis como Límite del Cambio	147
La casa en el aire.....	150
Estructura de Composición La casa en el aire	151
Análisis Retórico y Temático La casa en el aire	152

El testamento	153
Estructura de Composición El testamento	153
Análisis Retórico y Temático El testamento	155
La vieja Sara	156
Estructura de Composición La vieja Sara.....	156
Análisis Retórico y Temático La vieja Sara	158
El higuierón	158
Estructura de Composición El higuierón	159
Análisis Retórico y Temático El higuierón	161
Pedazo de acordeón	161
Estructura de Composición Pedazo de acordeón	161
Análisis Retórico y Temático Pedazo de acordeón	163
María Espejo	163
Estructura de Composición María Espejo	164
Análisis Retórico y Temático María Espejo	165
El cantor de Fonseca	166
Estructura de Composición El cantor de Fonseca	167
Análisis Retórico y Temático El cantor de Fonseca	169
Río Badillo	170
Estructura de Composición Río Badillo	171
Análisis Retórico y Temático Río Badillo	172
Costumbres perdidas	173
Estructura de Composición Costumbres perdidas	174
Análisis Retórico y Temático Costumbres perdidas	176
La fuerza del amor	176
Estructura de Composición La fuerza del amor	178
Análisis Retórico y Temático La fuerza del amor	179
Alicia Adorada	180
Estructura de Composición Alicia Adorada	181
Análisis Retórico y Temático Alicia Adorada	183
Mil razones	183
Estructura de Composición Mil razones	184
Análisis Retórico y Temático Mil razones	186
Confidencia	186
Estructura de Composición Confidencia.....	187
Análisis Retórico y Temático Confidencia	188
Paisaje de sol	189
Estructura de Composición Paisaje de sol	190
Estructura Lírica y Función de los Bloques	190
Contraste Funcional con "Confidencia"	191
Análisis Retórico y Temático Paisaje de sol	192
Morenita	192
Estructura de Composición Morenita.....	193
Análisis Retórico y Temático Morenita	194
Por un capricho	195
Estructura de Composición Por un capricho	195

Análisis Retórico y Temático Por un capricho	197
Delirio	197
Estructura de Composición Delirio	198
Análisis Retórico y Temático Delirio	200
Por el mismo camino	200
Estructura de Composición Por el mismo camino	201
Análisis Retórico y Temático Por el mismo camino	203
Tu hermanita la menor	203
Estructura de Composición Tu hermanita la menor	204
Análisis Retórico y Temático Tu hermanita la menor	206
Si te vas te olvido	206
Estructura de Composición Si te vas te olvido	207
Análisis Retórico y Temático Si te vas te olvido	209
Estructura de Composición Mi gran amor	211
Análisis Retórico y Temático Mi gran amor	212
La Cienaguera.....	213
Estructura de Composición La Cienaguera.....	214
Análisis Retórico y Temático La Cienaguera.....	215
VALLLENATO DE LA NUEVA OLA.....	216
La cachera – Omar Geles.....	216
Estructura de Composición La cachera – Omar Geles	218
Análisis Retórico y Temático La cachera – Omar Geles	220
Llegó El Churismo.....	220
Estructura de Composición Llegó El Churismo	222
Análisis Retórico y Temático Llegó El Churismo	224
La Avalancha (part. Rolando Ochoa)	224
Estructura de Composición La Avalancha (part. Rolando Ochoa).....	225
Análisis Retórico y Temático La Avalancha (part. Rolando Ochoa)	227
Reina guajira.....	227
Estructura de Composición Reina guajira	229
Análisis Retórico y Temático Reina guajira	231
FASE 6.....	234
Reflexiones finales.....	234
Recomendaciones	235
Referencia.....	238
Anexos	249

Lista de Tablas

1 Métodos técnicas e instrumentos de investigación	66
2 Actores Sociales	69
3 Criterios de la Selección	69
4 Instrumento por Categorías	72
5 Categorías de Análisis	78
6 Aportaciones de los protagonistas.....	80
7 Aportes de los protagonistas	84
8 Aportaciones de los protagonistas.....	87
9 Aportaciones de los protagonistas.....	92
10 Aportaciones de los protagonistas.....	93
11 Aportaciones de los protagonistas.....	98
12 Aportaciones de los protagonistas.....	99
13 Triangulación	103
14 Diario de Campo 1: Momento de Inmersión y Sensibilización	119
15 Diario de Campo 2: Momento de Interacción Pedagógica.....	120
16 Diario de Campo 3: Momento de Tensión Identitaria	121
17 Diario de Campo 4: Momento de Hallazgo y Reflexión Teórica	122
18 Aplicación al Vallenato Tradicional	135
19 Aplicación al Vallenato Comercial	136
20 Estructura de Composición y Letra.....	137
21 Estructura de Composición y Letra.....	139
22 Impacto en la Identidad del Cesar y el Caribe.....	146
23 Impacto en la Estructura Cultural Social	147
24 Estructura Lírica y Retórica (La Composición Juglar).	148
25 Estructura Formal (Verso-Estribillo Narrativo)	151
26 Estructura Lírica: La Crónica-Testamento	154
27 Estructura Lírica y Narrativa	157
28 Estructura Lírica y Narrativa	159
29 Estructura Lírica y Narrativa	162
30 Estructura Lírica y Narrativa	164
31 Estructura Lírica y Narrativa	168
32 Estructura Lírica y Narrativa	171
33 Estructura Lírica y Narrativa	175
34 Estructura Lírica.....	178
35 Estructura Lírica.....	182
36 Estructura Lírica.....	185
37 Estructura Lírica.....	187
38 Análisis Lírico	190
39 Estructura Lírica.....	190
40 Contraste Funcional.....	191
41 Análisis Lírico	193
42 Estructura Lírica.....	193
43 Análisis Lírico	196
44 Estructura Lírica.....	196

45	Análisis Lírico	199
46	Estructura Lírica	199
47	Análisis Lírico	201
48	Estructura Lírica	202
49	Análisis Lírico	204
50	Estructura Lírica	205
51	Análisis Lírico	208
52	Estructura Lírica	208
53	Análisis Lírico	211
54	Estructura Lírica	211
55	Análisis Lírico	214
56	Estructura Lírica	214
57	Análisis Lírico	218
58	Estructura Lírica	219
59	Análisis Lírico	223
60	Estructura Lírica	223
61	Análisis Lírico	226
62	Estructura Lírica	226
63	Análisis Lírico	230
64	Estructura Lírica	230

Lista de Figuras

1 Construcción del conocimiento desde la perspectiva cualitativa.....	61
2 Fases de la Etnografía Educativa.	64
3 Ubicación Geográfica de IE Rafael Valle Meza.....	68
4 Proceso de Saturación	74
5 Categoría de Análisis 1	80
6 Saturación de categoría Patrimonio Cultural e Inmaterial Música Vallenata	83
7 Proceso de Saturación	85
8 Proceso de Saturación	88
9 Proceso de Saturación	90
10 Aportaciones de los protagonistas categoría música vallenata.....	91
11 Proceso de Saturación	95
12 Categoría de Análisis 3	97
13 Proceso de Saturación	102
14 Base Cultural Música Vallenata	130
15 Integración Teórica Filosófica y Epistemológica.....	133
16 Catarsis de la Homeostasis del Vallenato	134

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO DE MEJORAMIENTO PROFESIONAL DEL MAGISTERIO
DOCTORADO EN EDUCACIÓN**

Línea de Investigación: **Desempeño Docente e Identidad**

**LA MUSICA VALLENATA COMO PATRIMONIO CULTURAL E INMATERIAL
EN LA EDUCACIÓN BÁSICA COLOMBIANA: UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA
DESDE LA VOZ DE SUS PROTAGONISTAS**

Autor: José Méndez Fonseca

Tutor: Dr. Rafael Aguilar

Fecha: Marzo, 2026

RESUMEN

La presente investigación cuyo propósito general fue generar una aproximación teórica de la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la educación básica colombiana desde la voz de sus protagonistas, centro educativo Rafael Valle Meza departamento del Cesar. Este hace parte de los procesos históricos, sociales y simbólicos de la región, desde la riqueza poética del verso, la incorporación de instrumentos que derivaron en sus cuatro aires, puya, merengue, paseo y son, ha trascendido en el tiempo para consolidarse como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (UNESCO, 2015). El estudio se sitúa en el campo educativo, cuyo fin es formar a los estudiantes en valores culturales, en la protección del legado inmaterial y comprensión identitaria del folclor vallenato como memoria viva de la nación. El marco teórico integró las perspectivas socioculturales de Vygotsky (1979), los postulados de Bruner (1972), el aprendizaje significativo de Ausubel (1987), y la visión de cultura popular de Fals (2002). Epistemológicamente, se enmarcó en el paradigma interpretativo-naturalista, adoptando un enfoque cualitativo y un método etnográfico-educativo. Se emplearon la entrevista a profundidad y la observación participante. Los actores informantes (un estudiante, un docente, un directivo y un gestor cultural) por su pertinencia para los criterios del estudio. El análisis de los hallazgos se desarrolló mediante el proceso de saturación propuesto por Leal (2012), complementado con procedimientos de categorización entorno a las categorías (Patrimonio Cultural e Inmaterial Música Vallenata, Música Vallenata, Educación Básica Colombiana Música Vallenata), estructuración y triangulación de técnicas. Los resultados permitieron develar sentidos, tensiones y continuidades del vallenato tradicional, así como fundamentar una aproximación teórica de la Homeostasis del Vallenato, que aporta al campo educativo y cultural.

Descriptores: Educación básica colombiana, Música vallenata, Patrimonio cultural e inmaterial.



Acta Defensa Tesis Doctoral

*La Música Vallenata como Patrimonio Cultural e Inmaterial en la Educación
Básica Colombiana: Una Aproximación Teórica desde la
voz de sus Protagonistas.*

Por: Mendez Fonseca Jose Reimundo
Nº C.C.: 77.101.274

Tesis Doctoral del Doctorado en Educación aprobada por el aporte que representa en el contexto donde se efectuó la investigación, en nombre de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, por el siguiente jurado, en la ciudad de Maracaibo, a los cinco (05) días del mes de mayo de 2026.

Dr. Rafael Aguilar (Tutor)
C.I Nº. 3.935.682

Dr. Juan F. Gutiérrez F.
C.I Nº. 10.617.338



Dra. Dilia De Rosa
C.I Nº. 4.978.485

Dra. Marisabel García
C.I Nº. 13.806.533

Dra. Beatriz Isamberg
C.I Nº. 6.163.853

INTRODUCCIÓN

La música vallenata tradicional constituye uno de los legados culturales más significativos del Caribe colombiano y una de las expresiones artísticas que con mayor fuerza ha modelado la identidad social, histórica y simbólica del departamento del Cesar y de la región. Su capacidad para narrar acontecimientos, transmitir emociones colectivas, recrear memorias y lenguaje autóctono locales la ha posicionado como un símbolo trascendental de la cultura nacional. Esta relevancia fue reconocida internacionalmente cuando, en 2015, la UNESCO declaró el vallenato tradicional como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, destacando su valor estético, su oralidad poética y la función social que cumple en la preservación de la memoria intergeneracional.

Sin embargo, a pesar de su envergadura patrimonial, el vallenato tradicional enfrenta en la actualidad un complejo escenario de transformación, tensión y pérdida de sentido, producto de dinámicas culturales contemporáneas, la irrupción de modelos comerciales y la progresiva desvinculación de las nuevas generaciones con sus raíces ancestrales. Este fenómeno adquiere especial pertinencia en el campo educativo, donde aún persisten vacíos en la transmisión sistemática de saberes, prácticas y valores culturales que permitan a los estudiantes comprender la profundidad histórica y literaria del género.

En este marco, la presente tesis doctoral se orienta a generar una aproximación teórica sobre la música vallenata tradicional como patrimonio cultural e inmaterial en la Educación Básica Colombiana, construida desde las voces, experiencias y significados atribuidos por sus protagonistas naturales; desde una perspectiva fenomenológico-hermenéutica, se exploran los sentidos que los actores asignan al vallenato tradicional, su percepción sobre la pérdida de la esencia raizal y las posibilidades que la escuela tiene para revitalizar este patrimonio desde una formación humanista y culturalmente situada.

El desarrollo de la tesis tiene cinco momentos, en el momento uno, se presenta una aproximación a la realidad objeto de estudio, se plantea la problemática actual del vallenato tradicional, el cual, pese a ser reconocido como Patrimonio Cultural

Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, enfrenta un riesgo de aculturación y pérdida de identidad en las nuevas generaciones debido a la influencia de modelos comerciales y tendencias globales. El estudio se sitúa en la Institución Educativa Rafael Valle Meza (Cesar), donde se busca despertar el interés por los cuatro aires tradicionales (puya, merengue, paseo y son).

El segundo momento, está relacionado con el contexto teórico y referencial, fundamentando la tesis en pilares pedagógicos y sociológicos, integrando la teoría sociocultural de Vygotsky, la instrucción de Bruner, el aprendizaje significativo de Ausubel y la visión de cultura popular de Fals Borda. Así mismo, explora conceptos clave como identidad cultural, transculturación y educación por competencias para sustentar el valor pedagógico del folclor.

Para el momento tres, se desarrolla el camino metodológico, la tesis adopta un paradigma interpretativo-naturalista con un enfoque cualitativo y método etnográfico-educativo. Se utilizan técnicas como la entrevista a profundidad y la observación participante con cuatro actores sociales claves (estudiantes, docentes, gestores y directivos), para captar la esencia de la tradición desde sus experiencias vividas.

El momento cuatro son los hallazgos de la tesis a través del proceso de categorización, saturación y triangulación, se devela el significado que los protagonistas otorgan al vallenato como patrimonio. Los hallazgos exponen tanto la satisfacción por los semilleros culturales existentes como la preocupación por la falta de programas similares en otras instituciones públicas del departamento.

En el último momento se da la aproximación teórica, donde se propone la teoría de la Homeostasis del Vallenato (HV), y el "Reencuentro con la Musa". Esta perspectiva sostiene que la educación debe actuar como un regulador entre la tradición y la modernidad, permitiendo que los jóvenes absorban influencias globales sin perder su centro de gravedad, el verso del juglar y la raíz del patrimonio inmaterial.

La tesis aporta a la educación colombiana un marco conceptual que resalta la importancia de integrar el folclor vallenato en los procesos formativos, al visibilizar la voz de los protagonistas, la tesis busca contribuir a la salvaguardia del patrimonio, al fortalecimiento curricular y al diseño de estrategias pedagógicas que permitan a las nuevas generaciones reencontrarse con sus raíces.

MOMENTO I

APROXIMACIÓN A LA REALIDAD OBJETO DE ESTUDIO

La Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948, en su artículo 27, resalta el derecho fundamental de todo individuo a participar libremente en la vida cultural y las artes de su comunidad. Esta premisa cobra un valor profundo al considerar la definición de cultura propuesta por Gómez, Martínez y Montoya (2021), quienes la comprenden como la suma de saberes adquiridos y contruidos por el individuo en una línea de tiempo para dar forma a la sociedad. Bajo esta óptica, la cultura no es un objeto estático, sino un proceso vivo y dinámico que otorga sentido a la existencia humana. De allí nace la relevancia de interpretar y salvaguardar las tradiciones y costumbres que han marcado el crecimiento de las colectividades. Un ejemplo fehaciente de esta construcción identitaria es la música vallenata, expresión que emergió en el antiguo Magdalena Grande, narrando la historia de la región Caribe y consolidándose como uno de los géneros más sobresalientes de Colombia ante el mundo, hasta constituirse en un ícono patrimonial de valor incalculable.

No obstante, al observar la realidad contemporánea desde un paradigma interpretativo, se advierte que los avances tecnológicos, la fluidez en el transporte para el intercambio cultural, el turismo de masas y los estándares estéticos globales están propiciando una reconfiguración de la identidad. Este fenómeno, denominado aculturación (Arrieta, 2024). Representa una tensión dialéctica donde las costumbres propias entran en conflicto o son reemplazadas por nuevas lógicas de consumo cultural. Las generaciones del presente siglo muestran una subjetividad fuertemente influenciada por las tendencias globales, mientras que el sistema educativo, enfocado predominantemente en los estándares técnicos de los Derechos Básicos de Aprendizaje (DBA), y las competencias disciplinares, parece dejar en un segundo plano la interpretación de las raíces. En este escenario, surge una minoría que se preocupa por la transmisión de las tradiciones de antaño, no como una imposición, sino como un ejercicio de rescate del sentido de pertenencia.

Centrando la mirada en el departamento del Cesar, la historia revela un proceso de sincretismo profundo que inició en 1525. Los conquistadores españoles trajeron consigo cantos y estructuras de versificación que, al colisionar y fusionarse con los lamentos negroides y los cantos indígenas, dieron vida a una narrativa sonora única. Fue a finales del siglo XIX cuando esta amalgama comenzó a perfilar a una nueva melodía, bautizada a mediados del siglo XX como música vallenata (Oñate, 2017). Desde entonces, este género ha sido el cronista de las transformaciones de la región, estructurándose en cuatro aires fundamentales: puya, merengue, paseo y son. Su persistencia en el tiempo y su profundidad narrativa permitieron que la UNESCO la declarara Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en 2015, reconocimiento que el Ministerio de Cultura de Colombia ratificó en 2017 al incluir la música vallenata tradicional en su lista representativa.

Sin embargo, la existencia de marcos normativos no garantiza por sí sola la continuidad de la tradición en el mundo de vida de los jóvenes. En la Institución Educativa Rafael Valle Meza, se observa una realidad compleja donde el área de artística busca incentivar el respeto por la cultura propia frente a la adopción de géneros foráneos que parecen desplazar el interés por lo vernáculo. Desde una perspectiva interpretativa, esta situación no debe asumirse como un fallo del sistema, sino como un fenómeno de significación cultural que requiere ser comprendido. La búsqueda de una aproximación teórica en este contexto no pretende simplemente corregir una conducta, sino incidir en la mente de los jóvenes para despertar su interés genuino y consciente. Se trata de interpretar cómo el vallenato tradicional puede seguir siendo un lenguaje válido para ellos, permitiéndoles reconocerse en su historia mientras navegan en la modernidad, asegurando así que la herencia del Cesar no sea un recuerdo del pasado, sino un componente vibrante de su presente.

Contexto del Problema

Desde el punto de vista de la investigación y teniendo en cuenta los aportes internacionales hay que mencionar a la UNESCO, quien en su revista agenda cultural 2030, planteada en el año 2005; 56 países de todo el mundo en acuerdo, reconocieron

que la diversidad de expresión cultural, son las que caracterizan a una sociedad, definiendo un ecosistema de humanidad claramente dependiente de los ecosistemas naturales con los que se relacionan, así mismo hace referencia a la Convención para la Promoción y Protección de la Diversidad de las Expresiones Culturales.

En el 2018, la Unión Europea y 146 estados de todo el mundo, formaban parte de este marco de consenso internacional. La vinculación entre cultura y naturaleza había sido motivo de preocupación desde las primeras convenciones para la protección del patrimonio de la humanidad. La Convención sobre la protección del patrimonio mundial, aprobado por la Conferencia General de la UNESCO en el año 1972, es el instrumento normativo más importante de la comunidad internacional para la identificación, protección y la preservación de su patrimonio cultural y natural de valor universal excepcional, pero es también el conjunto de lenguajes y propuestas que emergen de nuestra reinterpretación constante del pasado y las creaciones basadas en la imaginación de otros presentes y futuros.

En la revista de la Unesco *Culture In The Implementation Of The 2030 Agenda, Culture 2030 Goal Campaign*, la cultura aparece en el indicador 2.5 vinculado al hambre cero por la cuestión de la protección intelectual de los saberes tradicionales y locales referidos a las patentes y la comercialización de los recursos genéticos relacionados con la alimentación. Una de las conexiones más evidentes es también con el mundo educativo y, en concreto, el indicador 4 de los Objetivos del Desarrollo Sostenible, se centra en la cuestión de educar para la no violencia, la apreciación de la diversidad cultural y la educación para la sostenibilidad.

El indicador 3 de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), hace alusión a la necesidad de apoyarse en creadores y acompañar procesos de innovación cultural refiriéndose al potencial de la economía cultural, la creatividad e innovación y fomentar los puestos de trabajo y la urgente necesidad de dignificación de los existentes. En el mismo ODS, en el indicador 8.9, se hace una clara referencia a la producción cultural local, de acuerdo con todos estos señalamientos, el espacio cultural se reivindica como el espacio que convoca a todo el mundo y, por lo tanto, el lugar en el que se debe ser capaz de dialogar y consensuar, buscando alternativas creativas.

La UNESCO en alianza con el Ministerio de Cultura (2013), en su Plan Especial de Salvaguardia (PES), para la música vallenata tradicional del caribe colombiano, expresa claramente la necesidad de preservar los aires de la música vallenata tales como son: la puya, el paseo, el merengue y el son con el fin de contribuir con el fortalecimiento del interés de las nuevas generaciones por la raíz tradicional del género, su función integradora dentro de la sociedad y su labor comunicadora y crítica con la historia y el acontecer cotidiano.

En este documento se puede leer que salvaguardar la música vallenata tradicional, representa la vida desde la contemplación de la naturaleza, pero con un nexo indiscutible con la realidad de la comunidad. De ahí surge su importancia como expresión cultural y vitalista, que consolida a la música vallenata como un elemento determinante para la comunicación incluyente de diferentes estratos sociales, que permite generar una visión colectiva orientada hacia la tolerancia y la convivencia en función de un desarrollo social armónico.

En este ámbito de ideas, en la búsqueda de los antecedentes en el contexto teórico y referencial, se puede evidenciar la poca preocupación por la enseñanza del folclor vallenato, argumentado en que esta tradición saltara de una generación a otra por la cotidianidad del entorno, sin embargo, esto no garantiza para la cultura vallenata su preservación como identidad cultural.

De igual manera, la música vallenata tradicional en el forjamiento de la identidad cultural del Caribe colombiano, ha sufrido un proceso de descontextualización y de arrinconamiento que la ha llevado a disminuir paulatinamente su espontaneidad, su aparición en los espacios familiares y comunitarios tradicionales y, sobre todo, su permanencia en la memoria de las nuevas generaciones de pobladores de la región. Igualmente, algunas de las funciones sociales que cumplía la música vallenata tradicional han perdido validez y posición en la vida cotidiana, gran parte por la divulgación de medios radiales y de televisión, fomentan culturas extranjeras y los jóvenes se desvían de lo tradicional y local.

En esta dirección, se hace relevante e impostergable que los docentes de artística hagan esfuerzos para instaurar el aprendizaje de la cultura vallenata a través de la institucionalización de la educación vallenata, por ello, se hace necesario

investigar, para facilitar el abordaje de los temas que comprende el folclor vallenato en las instituciones educativas del departamento del Cesar.

El departamento del Cesar enfrenta un proceso de erosión identitaria manifestado en el desarraigo de las nuevas generaciones frente a la música vallenata tradicional. Este distanciamiento, impulsado por la hegemonía de mercados globales y la falta de articulación pedagógica en el sistema educativo, ha fracturado la transmisión intergeneracional del conocimiento. La pérdida progresiva de este pilar cultural no solo compromete la estética musical, sino que amenaza el legado narrativo y literario que constituye la memoria colectiva de la región.

Atendiendo a lo anterior, se propone una teorización que sitúe la música vallenata del Cesar en el centro de los procesos curriculares. A través de un proyecto transversal liderado por el área de Educación Artística, se integrarán contenidos de ciencias sociales, historia y geografía para fortalecer la identidad regional. Este esfuerzo se alinea con los convenios de la Coordinación de Cultura del Cesar y el Plan Nacional de Música para la Convivencia, validados por el Ministerio de Cultura desde octubre de 2011 (Mindiola, 2021).

Con la cristalización de la educación del Vallenato, las instituciones educativas oficiales de Valledupar y el Cesar, generarán espacios de aprendizaje para que los estudiantes conozcan el origen, la evolución, los creadores y las características de la música vallenata tradicional, como elementos que les permitan involucrarse en el proceso de salvaguarda de esta expresión folclórica y cultural, declarada por la UNESCO patrimonio inmaterial de la humanidad en el 2015.

El objeto de estudio se configura ontológicamente en la relación constitutiva entre el patrimonio musical tradicional y la subjetividad de las nuevas generaciones. Se trasciende la visión de la música como simple fenómeno sonoro para entenderla como un constructo simbólico y vital que estructura el tejido social de la región. Ontológicamente, se interroga la persistencia de este ser cultural en el tiempo, cómo su esencia se ve interpelada por la modernidad y de qué manera la ruptura de la transmisión intergeneracional altera su naturaleza. Así, el estudio se centra en el vallenato como una realidad cultural profunda, cuya ontología está en riesgo de disolución si no se median procesos de reconocimiento identitario.

Bajo esta concepción, los estudiantes no solo profundizarán en la historia de la música vallenata para fortalecer su sentido de pertenencia, sino que también podrán desarrollar sus aptitudes en música, danza y artes escénicas. Ante el riesgo de que el paso del tiempo desvanezca los mitos y leyendas que originaron nuestra cultura, resulta imperativo que los docentes nutran el conocimiento de las nuevas generaciones para salvaguardar las raíces del territorio. Así, la institución educativa se posiciona como el escenario idóneo para que la niñez de Valledupar acceda a esta formación integral (Periódico digital Lo hacemos mejor, 2022).

Pregunta de la Investigación

En definitiva, hechas las reflexiones y dirigiendo el interés de la investigación hacia la construcción del conocimiento en el ámbito de la cultura vallenata e interpretar el fenómeno para aportar a la ciencia como fin último de la investigación. De allí que se formula el siguiente interrogante:

¿De qué manera una aproximación teórica de la música vallenata como patrimonio cultural inmaterial, basada en el testimonio de sus protagonistas, fortalece la educación básica colombiana en el rescate de sus tradiciones?

Propósitos de Investigación

General

Generar una aproximación teórica de la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la Educación Básica Colombiana desde la voz de sus protagonistas, Centro Educativo Rafael Valle Meza, Departamento del Cesar.

Específicos

- Develar el significado que tiene para los actores sociales, la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la institución educativa Rafael Valle Meza, Departamento del Cesar.
- Interpretar los elementos significativos que se develan en los hallazgos de los actores sociales referidos a la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la institución educativa estudiada.
- Construir una aproximación teórica sobre la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la Educación Básica Colombiana desde la voz de sus protagonistas.

Razón de Ser del Estudio

La relevancia de la investigación se da a partir de un marco legal muy especial que en Colombia, garantiza el respeto por la cultura de una nación declarada oficialmente como pluricultural, situación que se enmarca en la declaración de la UNESCO (2011), desde el 2002 en el marco de las metas de la Educación para Todos y los Objetivos de Desarrollo del Milenio, coordina un movimiento internacional donde se promueve una visión holística y humanística e integradora del aprendizaje para todos a lo largo de la vida, con la cual se busca una educación de calidad en el mundo entero, para hacer realidad el derecho que cada persona tiene a recibir enseñanza y sostiene el principio de que la educación desempeña una función esencial en el desarrollo humano.

De acuerdo con este precepto, en la Constitución Política de Colombia de 1991 en su Artículo 7. Reza que el Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana y en el Artículo 8, se afirma taxativamente que es obligación del Estado y de las personas proteger las riquezas culturales y naturales de la Nación. En concordancia con la constitución, la Ley 1185 de 2008 (12 de marzo). Ley General de Cultura en su Artículo 4°. Indica que la integración del patrimonio cultural de la Nación está constituida por todos los bienes materiales, las manifestaciones inmateriales, los productos y las representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana. Desde esta articulación del sistema jurídico colombiano

que la protección de la cultura es prioridad. Ante esto ya fue aprobada una ordenanza municipal que crea la educación del vallenato, para institucionalizarla en los niveles de básica primaria y secundaria en todo el Departamento.

Este lineamiento municipal 0014 (diciembre 9 de 2006), acoge la Ley 739, para promover y fortalecer la identidad regional y el respeto por la diversidad cultural, la ordena en su artículo primero: declarar patrimonio cultural, folclórico y artístico del Departamento del Cesar, al Festival de la leyenda Vallenata, expresión cultural autóctona, vernácula, folclórica y artística de proyección nacional e internacional en el municipio de Valledupar.

En el ámbito de todos estos marcos regulatorias la investigación de la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la educación básica colombiana: una aproximación teórica desde la voz de sus protagonistas, se justifica en el entendido que es necesaria para que los jóvenes profundicen en el conocimiento de la música vallenata, sus raíces y sus composiciones, pues lo que se busca es que sea un conocimiento que asegure la prevalencia del patrimonio musical como diálogo constante y que no se quede en las parrandas o en un festival (Infobae, 2022).

A lo anteriormente planteado, se puede añadir que es urgente teorizar la música vallenata, puesto que la historia en los actuales tiempos comprende la reflexión sobre las claves de los tiempos pasados, el presente y el futuro, en tanto que existen fenómenos históricos y procesos que tienen un alto valor formativo. Según Prats (2007), “la historia debe servir para comprender críticamente la propia identidad y poder contextualizarla en un mundo amplio”, dicha expresión enmarca la investigación, Resignificación del aprendizaje musical del vallenato: Una historia y una visión de la música tradicional vallenata.

La aproximación integral a la música vallenata tradicional, bajo un estado de homeostasis del vallenato, se estructura mediante una arquitectura pentadimensional que articula los siguientes planos:

Ontológico: El vallenato es en la medida en que es interpretado, vivido y recreado en la tensión constante entre la herencia ancestral y la identidad contemporánea.

Epistemológico: Se centra en la comprensión, donde la verdad es una revelación de sentidos compartidos que emergen del lenguaje, el verso y el sentimiento regional.

Metodológico: Se adopta un enfoque cualitativo con orientación fenomenológico-hermenéutica, permitiendo una exégesis de los significados que los actores sociales otorgan al devenir del vallenato.

Axiológico: La investigación se cimenta en la ética de la salvaguardia, priorizando la autenticidad del verso y la dignificación de la herencia cultural como valores estéticos fundamentales.

Teleológico: El horizonte de sentido apunta a una praxis transformadora: la revitalización del legado a través de una pedagogía que restaure el vínculo sensible entre el estudiante y su patrimonio cultural.

De igual forma al abordarlo desde lo teórico, se justifica en la razón de los conocimientos tradicionales, que se construyen en las raíces de la cultura vallenata, desde sus orígenes, en los procesos históricos contados por los actores sociales, los juglares que con sus composiciones contaron sucesos que hoy son relatos de tiempos vividos, que transportan en el tiempo letras que quedan marcadas en la vida de sus pobladores, de igual forma la conformación de los diferentes aires musicales representados en la agrupación vallenata, como resultado del experimento de tocar el acordeón y cantar a la vez, esto constituyó la caja, guacharaca y acordeón, como los instrumentos principales del género, han sido estos los que hasta el día de hoy siguen siendo protagonistas de la música vallenata.

Así mismo desde el punto de vista metodológico, al trasladar el contexto al paradigma interpretativo-naturalista con enfoque cualitativo y método etnográfico-educativo, en el que sus protagonistas, expresan desde su conocimiento aportes significativos para la generación de teoría, que contribuye a la preservación de la cultura vallenata, al exponer los factores relevantes en la educación básica colombiana, emerge un escenario que posibilita la visión de instituciones educativas enfocadas en dar importancia a las tradiciones y la cultura propia de la región, atribuyendo tal valor en concordancia a otras áreas consideradas necesarias para la formación del estudiante.

Por otra parte, al justificar el estudio desde lo práctico, la investigación involucró cuatro contextos distintos, desde la mirada del estudiante, docente, gestor cultural y directivo, formas diferentes de experimentar y vivir las situaciones, este contraste de generaciones, aporta a la teoría un estudio general de la cultura vallenata, vivida desde cada uno de los actores, dejando como resultado la puerta de entrada a un proceso evolutivo en el resguardo de la cultura vallenata como patrimonio inmaterial, desde la educación básica colombiana.

Por otro lado, la línea de investigación en la que se encuentra ubicado este estudio investigativo es: Desempeño Docente e Identidad, de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto de Mejoramiento Profesional del Magisterio, con la intención de contribuir con aportes teóricos que promuevan nuevos estudios, para de esta forma impulsar espacios de construcción de conocimientos científicos y pedagógicos.

MOMENTO II

CONTEXTO TEÓRICO Y REFERENCIAL

Según Hernández et al, (2018), la importancia del marco referencial se enfatiza a través de las bases teóricas y filosóficas las cuales se proveen en este apartado, muestra los antecedentes del tema central de la investigación, donde se describen los diferentes escenarios, donde ha sido la cultura, la educación y el rescate de las tradiciones, la información relevante, construyendo todo el marco referencial, el cual lo constituyen, los antecedentes, y el referente teórico, dando paso a las teorías de entrada permitiendo la fundamentación a la dirección de la tesis doctoral.

Marco Referencial

Según Rivera (1998), al abordar la investigación es necesario tener en cuenta estudios anteriores, que contribuyen en aportes significativos para la tesis, indicaciones sobre el estudio, incorporación de las teorías de entrada, es una fuente de inspiración, estos son algunos de los aspectos destacados por el autor, al plantear el marco de referencia se tiene en cuenta cada una de estas indicaciones, puesto es esencial para dar una amplia visión del tema central de la tesis doctoral y la forma en cómo se debe abordar la investigación.

Antecedentes

Internacionales

En la revisión de los antecedentes se destacan Quintero (2021), de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, en su objetivo principal “reconstruir el imaginario social de los estudiantes de la carrera de arquitectura hacia la valorización del patrimonio cultural” reflexiona desde el escenario de la educación superior y presenta en su tesis doctoral a través del enfoque cualitativo, con un

paradigma interpretativo la importancia que tiene la cultura en el imaginario de los estudiantes de arquitectura, enfatizando que los elementos de tipo cultural y ancestral, tienen una gran influencia en la mente de los mismos, de igual forma muestra la importancia de preservar las raíces de la población, puesto que a partir de ella se potencializa las habilidades de los educandos; teniendo en cuenta esta idea, al pretender rescatar la cultura vallenata desde la teorización y presentarla en la educación básica colombiana, como un factor importante para el desarrollo del estudiante de la región, muestra que es necesaria la participación de sus protagonistas para adentrarse en las historias, que solo los que la han vivido pueden relatarlas, y esto contribuye a la búsqueda de gestores culturales significativos.

El autor aborda la problemática desde la perspectiva de la educación profesional específicamente desde la carrera de arquitectura, donde cuestiona la poca participación que tiene el patrimonio cultural como componente creativo para el desarrollo del pensum académico, puesto argumenta que estos escenarios deben ser donde el estudiante interactúa con el conocimiento más aún con sus tradiciones culturales, desde allí el autor enfatiza que la educación debe ser una vía de acceso para que el estudiante conserve sus tradiciones, siga transmitiendo de generación en generación los saberes propios de su lugar de origen.

Es por ello que hace énfasis a los paradigmas epistemológicos como corrientes pragmáticas humanistas, y cognitivas, las cuales hacen referencia a resaltar el desarrollo del docente desde su ser empírico y transforma el conocimiento que pretende entregar, al desarrollar su diseño metodológico, como hallazgos se pueden resaltar el trabajo exhaustivo en indagar a cada uno de los participantes acerca de sus raíces, su identidad cultural y su contexto histórico.

De esta manera en la construcción del imaginario social en el patrimonio cultural determina la influencia que tiene el componente tecnológico en el desarrollo de la creatividad del estudiante, de igual manera resalta la importancia de incluir la cultura en el currículo, partiendo de estos conceptos los aportes a la investigación están encaminados a resaltar y preservar la cultura propia de la comunidad defendiendo la identidad de los pueblos y haciéndola partícipe de los procesos educativos resaltando su importancia por encima o en igual categoría a las áreas del conocimiento.

Por otra parte, Blanco (2019), en su tesis doctoral de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, en desarrollo de su objetivo principal “develar los significados que le atribuyen los curieperos y visitantes a la fiesta de San Juan Bautista, y construir orientaciones educativas ambientales que permitan promover la valoración y conservación del ambiente” habla acerca de la cultura y el arraigo popular en algunas comunidades venezolanas, en específico en las fiestas de San Juan Bautista, desde este entorno elabora un estudio con un enfoque cualitativo y desde un paradigma socio constructivo, enfatiza la importancia de las tradiciones y el legado que estas dejan a nivel sociocultural, de igual forma enlaza estos valores a la educación ambiental, puesto que visto desde el turista fomenta la tesis, para la valoración y conservación del ambiente, con el fin de resguardar los legados culturales que han dejado estas tradiciones al transcurrir el tiempo; teniendo presente lo expuesto por el autor se relaciona con el objetivo de esta tesis, aporta en la visión de la importancia de la cultura en el desarrollo de las comunidades, puesto que estas interfieren tanto en los nativos como en los turistas que llegan a los lugares para conocer de estas tradiciones, partiendo de allí es trascendental que los pobladores conozcan sus raíces y tengan presente el desarrollo de sus orígenes hasta la actualidad, es por ello que el mejor escenario es la educación básica donde se puede ir construyendo y transmitiendo los saberes populares de la región a las nuevas generaciones.

En la tesis doctoral el investigador enfatiza en la trascendencia que un hecho histórico cultural tiene en la vida de sus habitantes, puesto que al incluir la tradición a lo largo de los años se va construyendo un patrimonio que teje la identidad de sus pobladores, resalta la importancia del papel que juega en el desarrollo de cada uno de sus habitantes y de esta manera hace un análisis exhaustivo de cada uno de sus componentes, explicando las raíces y el impacto a nivel local e internacional.

El investigador al profundizar en cada uno de sus hallazgos da connotaciones significativas, puesto la importancia que tiene es de aspecto cultural y patrimonial para el pueblo venezolano, sin embargo, enfatiza que este evento puede ser utilizado como un conector turístico, así como puede participar también de los entornos educativos donde se resalta no solo los aspectos religiosos, sino culturales propios de Venezuela.

Teniendo en cuenta el estudio exhaustivo que el autor hace a todo el contexto histórico, desde los orígenes de esta celebración, expone cada uno de los pasos e importancia que ha tenido en la construcción de esta comunidad, así mismo habla sobre la forma de participación en los entornos educativos a través de conversatorios, congresos y demás actividades que fortalece la identidad a las nuevas generaciones, teniendo en cuenta este antecedente es importante saber que la cultura no solo se escribe en las páginas de los historiadores e investigadores, va escrita en el ADN de las comunidades propias de donde se desarrollan estas celebraciones y constituyen la forma de vida comportamientos y actitudes que representa a un pueblo, este estudio aporta material valioso para la construcción y para la preservación de la música vallenata como un componente cultural y patrimonial para todos los cesarenses.

De igual forma al estudiar a Flores (2018), en su propuesta doctoral, de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, desde su objetivo “develar los significados de los actores sociales de la ranchería de Manzanillo en el estado Nueva Esparta sobre el sentido común, la acción social y el conocimiento del mundo cotidiano” desde la vista cultural de los pescadores de la ranchería de Manzanillo, muestra con un enfoque cualitativo como la trascendencia cultural emerge en la vida cotidiana de sus pobladores y esta tradición subsiste en el rescate de la cultura, al buscar exponer como los actores participan en el desarrollo del cuidado de este patrimonio, la familia interviene como un factor esencial convirtiéndose en un escenario educativo para sus integrantes, quienes reciben los saberes de su cultura en el cotidiano vivir; como aporte a esta investigación se destaca el papel que juega el contexto social, en este caso la familia y la importancia de fortalecer el conocimiento en las instituciones educativas puesto que si bien los padres se encargan de enseñar empíricamente desde su tradición, las escuelas deben argumentar estos saberes desde la investigación.

Esta investigación hace un paralelo entre las actividades cotidianas de un grupo de personas los cuales se dedican a la pesca y desde esta ranchería argumenta, como las acciones que vienen desarrollando ciertas comunidades a lo largo de la historia se convierte en un comportamiento cultural que traza la ruta del resto de sus habitantes, siendo un referente de vida para sus nuevas generaciones, los cuales han adoptado

un estilo propio en vestimenta, lenguaje, personalidad, comportamientos que muestran una identidad propia, que hace que la labor de pesca tenga como un agente cultural un componente de comportamiento social, desprendido de esta problemática asume la poca observancia e importancia que se le da a este oficio y el impacto que tiene en la cultura y la trascendencia en la vida del resto de las personas que como consumidores del producto que llevan a sus mesas, es por ello que en este estudio exhaustivo a profundidad hace una detallada descripción de cada uno de los factores que a lo largo de la historia han venido marcando la identidad cultural de estos pobladores.

Como aporte principal que esta tesis doctoral entrega a esta investigación, se destaca la forma en como el investigador aborda y se introduce a la vida cotidiana de estos pobladores, haciendo un estudio desde las vertientes sociales adentrándose en sus formas naturales, en las cuales no existen máscaras sino la esencia del ser y comunidad en toda su expresión natural, es por ello que desde allí se encuentra la importancia de investigar de una manera limpia y pura, en la que el pensamiento y las propias conclusiones del investigador no se inmiscuyan en el fluido natural del proceso, es un aporte significativo, pues de una manera cotidiana empírica esta tesis doctoral ha logrado exponer la forma de vida de un grupo de personas, su interacción con una tradición que desarrollan en el ejercicio de sus labores, la cual se ha convertido en una característica social y cultural que impacta la vida de todos sus habitantes llevados a este estudio de forma clara y limpia.

Nacionales

En su tesis doctoral Flórez (2021), de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, cuyo objetivo es “generar reflexiones teóricas acerca de la cultura de paz como proceso de formación en la educación básica primaria”, en un estudio cualitativo interpretativo, plantea desde una mirada a la teoría, al entrevistar a docentes, padres de familia y estudiantes, con el fin de entender las opiniones respecto al tema, esta tesis doctoral muestra como la teorización de conocimientos que incide en la educación básica colombiana, llevados a un comportamiento social, puede generar un

efecto positivo, en este antecedente analizado, que va en relación a lo que se pretende hacer con esta tesis doctoral, muestra desde una forma holística, que la cultura de la paz está arraigada a las actitudes y los comportamientos de sus actores, de igual forma al tratar de hacer una visión de patrimonio cultural como es la música vallenata en la zona Caribe y el César, resalta que esta hace parte de las tradiciones y formas de comportarse de la sociedad que habita en estas regiones.

Al analizar esta tesis doctoral, donde se encamina hacia una cultura de paz dentro de las instituciones educativas, enfatizando en la importancia de construir valores y el papel determinante que juegan los docentes, se enfoca hacia una teoría que no solo represente un conocimiento en las escuelas, además se muestre como un aprendizaje para la vida, de esta manera en la recolección y en los hallazgos que se documentan en la misma, el investigador hace un énfasis en la importancia de invertir en recursos tanto físicos como humanos, para llevar a cabo este fin.

Sin embargo, es prescindible tener en cuenta, que las instituciones no se encuentran preparadas de forma general para asumir esta responsabilidad, puesto que, desde los docentes, los estudiantes, hasta los directivos, no tienen claro lo que es la cultura de la paz, así mismo que este autor recomienda buscar las vías, estrategias didácticas, materiales dinámicos que permitan despertar el pensamiento crítico de los estudiantes, de una forma creativa.

Llevar a ellos este conocimiento, en la búsqueda de implementar, la educación donde se logre una formación integral, que permita construir una sociedad en cultura y paz, los aportes significativos para esta investigación, se desprenden desde el sesgo realizado en esta tesis doctoral, vislumbrando pautas para poder documentar y dar soporte al tema central, tomando de aquí algunas indicaciones que sirven de ayuda para el desarrollo de la estructura de marco teórico, no obstante al analizar estos temas es necesario abordar un panorama general desde lo internacional, nacional y local, para tener una mejor visión de la problemática.

Por otra parte Contreras (2021), en su tesis doctoral, de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, el cual lleva por objetivo, “generar una construcción teórica acerca de las prácticas pedagógicas en educación primaria a partir de los postulados conceptuales de la cultura popular en la escuela Francisco de

Paula Santander” basado en un método cualitativo, desde un paradigma interpretativo, muestra como el rescate de los saberes populares son un eje fundamental en la construcción de nuevos conocimientos y que este debe estar participe en la educación básica; partiendo de allí este antecedente deja entrever la importancia de la cultura y las tradiciones de un pueblo, los cuales deben rescatarse y conservarse para que estén vigentes dentro de sus habitantes, ya que hacen parte de la historia que les ha llevado hasta el punto donde se encuentra; al encontrar ese enfoque, se lleva como aporte a la tesis, la cultura como un tema de orden nacional, donde se convierta en un área transversal y sea de carácter obligatorio para todas las instituciones.

En su problemática el investigador manifiesta la preocupación del desplazamiento de la cultura de los pueblos colombianos por la cultura tecnológica, la cual han venido adoptando los jóvenes de la actualidad, de esta manera a través de esta tesis hace un llamado, para que las instituciones educativas y las comunidades se apersonen de esta situación, desde la teoría construyan espacios donde los jóvenes recuerden sus ancestros y tradiciones, es por ello que al hablar de educación hace un gran énfasis soportado en diferentes autores, los cuales fundamentan la vulnerabilidad de los jóvenes frente al cambio de la era digital, esto según lo manifestado por la investigadora está borrando los valores culturales patrimoniales propios del origen de la comunidad colombiana, desplazándolo a un sistema de consumo, moda y tecnología que no tiene una base fundamentada en los valores.

De igual manera, hace una reflexión sobre la importancia de la cultura popular en las instituciones educativas, puesto en su comparación da el mismo valor que tienen las matemáticas, la lengua castellana y otras áreas del conocimiento en relación a esta, enfatizando que esta para las instituciones debería ser uno de los principales objetivos, en entrega de conocimiento a sus estudiantes con el fin de resguardar las tradiciones de la comunidad, es importante destacar que al revisar este antecedente hay una afinidad ante la propuesta llevada en esta tesis, puesto que es una voz que se suma a este llamado, ya que la juventud está olvidando sus raíces y reemplazándolas por comportamientos y actitudes que no dejan legado, es necesario seguir ahondando en estos temas porque se corre el riesgo de una población sin identidad, perdida en una dimensión tecnológica en la cual no da lugar a reconocer

sus valores y principios de sus orígenes ancestrales, es por ello que el aporte que hace esta tesis doctoral a la investigación actual es significativa, en tanto se quiere rescatar lo valioso de la cultura propia de un pueblo.

De igual forma Cruz (2022), presenta en su tesis doctoral, de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, y su objetivo principal “generar una aproximación teórica a la enseñanza de la música en la Educación Preescolar en instituciones educativas de Cúcuta-Norte de Santander-Colombia”, la importancia de la enseñanza de la música en la educación básica, está desarrollada desde un enfoque cualitativo, muestra como desde la teorización de la música en la educación tiene un papel fundamental, puesto que el impacto que tiene la música en el ser humano es innegable y más cuando es en edades tempranas; al revisar este antecedente como aporte para la tesis, se establece la importancia de la música en la educación aún más cuando la connotación es de tipo cultural, debido que trae los saberes ancestrales e identifican a toda una comunidad.

Esta tesis doctoral en su estudio muestra la poca importancia que se le da a la música dentro de las instituciones educativas, como un recurso que garantiza un aprendizaje eficiente en los estudiantes, de igual forma se le da mayor relevancia a otras áreas; al argumentar cada uno de los beneficios que trae la música para los contextos educativos expone ciertos panoramas que se convierten en barreras que no permiten que se desarrolle como un factor de educación en las instituciones, en atención a esta exposición de la problemática el investigador en sus hallazgos, y documentación así como la opinión de los participantes, denotan la importancia y el efecto que tiene la música en la educación y aún cuanto se refiere en el preescolar, ya que se necesita hacer uso de estrategias y recursos que fomenten e incentiven el buen desarrollo.

De esta manera argumentado en cada uno de los autores investigados, puesto que a nivel nacional la música ya ha venido siendo implementada en los contextos educativos, desde una perspectiva básica sin hacer un estudio exhaustivo y resaltar todas las cualidades que esta representa para los estudiantes, al revisar el aporte que representa para esta tesis, se refleja el sentido de la música en la vida de las personas y el efecto positivo que tiene dentro de los entornos educativos, resaltando las

características de impacto en el proceso estudiantil así mismo al hablar de música con una connotación cultural, esta despierta un mayor interés debido a que el efecto es doble en los estudiantes.

Referentes Teóricos

Teorías de Entrada

En el marco del análisis de la investigación se dan las aportaciones para la teoría de entradas al estudio en las que se destacan: la sociocultural de Vygotsky (1979); instrucción de Brunner (1972); aprendizaje significativo de Ausubel (1987) y la cultura popular de Fals (2002), cada una de ellas en función del tema central de la tesis doctoral.

Teoría Histórico-cultural o Sociocultural de Vygotsky

Carrera (2001), presenta la teoría de Vygotsky, como un punto de partida importante en la evolución de la teoría, habla del desarrollo cognitivo en la primera infancia, así como la aparición del lenguaje y la comunicación, como esta incide en la construcción del lenguaje escrito, para Vygotsky quien señala que el comportamiento en la única forma de comprenderlo, se adentran a analizar las fases y el cambio, conllevando a un análisis de los procesos en el cual tienen un factor primordial en la genética.

De igual forma se basa en el análisis del método genético comparativo y el método experimental evolutivo, haciendo énfasis en el desarrollo de la especie humana, la cual ayuda a la construcción de las funciones psicológicas, así mismo el análisis de la teoría histórico cultural o sociocultural, la interacción del individuo con la sociedad donde interviene la psicología, vistas como elementales o superiores; en consecuencia de la conciencia, este hace una reflexión donde presenta la estructura orgánica que surge de la maduración para la construcción de nuevas formas, esto en

intervención de los sucesos o situaciones de orden social a la que es sometido el individuo o niño.

Enfatizando en su permanencia tanto en niños como en los animales, comparada con una acción involuntaria o reacción del reflejo, como un proceso automático del individuo el cual está relacionado con el detonante del ambiente externo; a sí mismo al referirse a las funciones psicológicas de orden superior, estas involucran el entorno social y permanecen en el hombre, pues dentro de su reacción involucra, la razón y la intención con la que se proyectan las acciones, estas siempre con un punto de partida y limitante, están integradas a las funciones psicológicas elementales y el entorno cultural, llegando a la conclusión que las funciones psíquicas surgen en lo sociocultural.

Todo esto en orden a las actividades cerebrales, es importante resaltar que el cerebro no es el iniciador de las funciones, este se constituye como una pista donde estas tendrán un punto de partida, llegando a la conclusión que son producto de la interacción del medio físico con el contexto social, es por ello preciso aclarar que este tipo de funciones psicológicas superiores se van construyendo desde el entorno externo hacia la apropiación de un plan interno, donde las vivencias y situaciones sociales interfieren de forma directa en las funciones psicológicas elementales y superiores.

Instrucción de Brunner

Guilar (2009), afirma que, para Brunner, el aprendizaje es cognitivo donde la interacción con la realidad lleva a la construcción del conocimiento según sus propias conjeturas esto como resultado de la interacción con el contexto, así mismo se refiere que el aprendizaje va relacionando e integrando la construcción y representación en la asociación donde organiza sus experiencias y este lo lleva discriminado en tres modos, el modo en activo - modo icónico y modo simbólico.

En el primero está relacionado con la reacción inmediata, el segundo está orientado hacia las gráficas, la cual dan como surgimiento un pensamiento, el último va orientado a la representación que tiene la palabra con la acción, según Brunner,

afirma que este se va solidificando en el transcurso de los años del niño y cada uno está involucrado a un periodo de la vida, en este caso la representación activa va con el periodo sensorio motor, el cual según Piaget serían los primeros años de vida, la representación icónica muestra un periodo preoperatorio el cual comprende los tres, cuatro y cinco años y el tercero la representación simbólica, está relacionada con los seis años de edad haciendo énfasis en la capacidad que desarrolla el niño al relacionar ideas abstractas con símbolos lingüísticos y lógicos, estos tres modos van directamente integrados al reflejo del desarrollo cognitivo y pueden combinarse o reflejarse en simultáneo.

Es por ello, que Brunner enfatiza la necesidad de los educadores de la primera infancia en fomentar e inculcar habilidades que contribuyan a que el estudiante busque un equilibrio entre las representaciones, desde su punto de vista este debería llevarse desde un currículo en espiral mejorando el conocimiento, de igual forma Brunner destaca tres implicaciones educativas, el aprendizaje por descubrimiento, la información o contenidos de aprendizaje, el currículo; cada uno de ellos en consecuencia relacionados de forma en espiral.

De igual manera, hay un aspecto puntual que interviene en el proceso pedagógico, el cual Brunner lo clasifica como la etapa de la revolución cultural, donde el docente debe ser un orientador en el proceso de enseñanza – aprendizaje, este de la mano del nivel de competencia en el cual es llevado al estudiante, otorgándole la responsabilidad y la seguridad de la actividad a la cual se enfrenta el niño, este como un factor de aprender a dominar las herramientas los conceptos y las habilidades que despertarán el conocimiento en él, como una noción a una zona de desarrollo próximo.

Por otra parte, al integrar factores como historias, narraciones y trabajos cooperativos en los que se involucran al grupo, son llevados a una enseñanza recíproca, donde al hacer actividades conjuntas se construyen comunidades de aprendizajes, que llevan al niño a la resolución de problemas esto constituye el ser una serie de pasos en los cuales el niño debe aprender a dominarlas, tal como el trabajo individual, trabajo cooperativo y la enseñanza a otros compañeros, el dominio y uso de los apoyos instrumentales los cuales guiarán a un aprendizaje eficiente.

Aprendizaje Significativo de Ausubel

Rodríguez (2011), habla de aprendizaje significativo, puesto el autor que se destaca es Ausubel, debido que este lo relaciona como un proceso de nuevo conocimiento o una nueva información que da en la persona una estructura cognitiva, en la que absorbe el conocimiento de forma voluntaria, enriquecida y sustantiva, el cual hace provecho y beneficio para su desarrollo personal, cambia el contexto de un aprendizaje arbitrario y literal en la que no se produce un estímulo motivador para interiorizar nuevas ideas.

El autor hace referencia a los subsumidores, los cuales definen como una interacción que le preceden ideas, conceptos o proposiciones inclusivas claras, las cuales atribuyen un significado a un nuevo conocimiento y este da un nuevo orden a la estructura cognitiva, que conduce a un proceso de aprendizaje sustancioso, toda esta teoría basada en la claridad de la intención del educador, al anclar las ideas de forma adecuada, lo cual genera una predisposición favorable que plantea un escenario propicio para el aprendizaje.

De igual forma el autor expresa, que al haber carencia de la estructura cognitiva el aprendizaje se convierte en algo mecánico donde no produce el descubrimiento sino un aprendizaje repetitivo, carente de significado, el cual no genera una experiencia ni una predisposición de anclaje del conocimiento y esto transforma al estudiante en un receptor pasivo, lo cual afirma el autor que la intencionalidad del aprendizaje significativo es despertar el interés del educando para poder proporcionar la construcción del conocimiento a través de la estructura cognitiva que permite el anclaje de las nuevas ideas, esto puede ser logrado en la capacidad de asignación del docente, en la investigación del estudio previo a la explicación de la clase, con el fin de interactuar conocimientos y llevar al estudiante a sus propias conjeturas.

La Cultura Popular y la Memoria Histórica en el Pensamiento de Fals Borda

Jaramillo (2010), enfatiza en la teoría de Fals Borda, quien, en su trabajo sobre el socialismo raizal o cultura popular, destaca la importancia de los grupos

étnicos y la necesidad de rescatar la convivencia social. Esta postura sostiene que la sociedad debe impedir que la industrialización y el desarrollismo afecten la sobrevivencia humana, la cual constituye la base de sus principios fundamentales. En este marco, la memoria histórica deja de ser un simple registro del pasado para convertirse en un escenario de reconocimiento del ejercicio del poder, donde las dinámicas regionales y territoriales permiten que los pobladores sean participantes directos en sus propias políticas y definiciones identitarias.

Para Fals Borda, esta cultura popular es la manifestación de una ciencia propia que nace de la base empírica de los pueblos, sin necesidad de una formación escolar formal para orientar sus ideas de libertad y autonomía. Esta sabiduría surge del equilibrio histórico que el ser humano ha mantenido con su contexto social y ecológico. Al respecto, el autor señala que:

"El sentido común de la gente, sus tradiciones y su cultura popular, no son otra cosa que una forma de ciencia: una ciencia popular que tiene su propia validez y que ha servido para la supervivencia de los grupos humanos a través de los siglos" (Fals Borda, 1981, p. 45).

Esta validación del saber popular es lo que Fals Borda denomina el sentipensar, un concepto fundamental que invita a integrar el corazón y la razón para comprender la realidad. Según el autor, el reconocimiento de la cultura popular implica una ruptura con el colonialismo intelectual que ha marginado los saberes ancestrales (Fals Borda, 1970). Por ello, la memoria histórica funciona como un cimiento para entender la trascendencia de lo propio, permitiendo que las comunidades diluyan la vergüenza étnica y fortalezcan su arraigo frente a las presiones externas.

En la cultura popular en la obra de Fals Borda se define por su capacidad de resistencia y creación. No se trata de un conocimiento estático, sino de una herramienta política que, basada en la experiencia de pueblos indígenas y campesinos, busca la dignificación de la vida y la protección de los recursos naturales como elementos sagrados e irrenunciables para la autonomía territorial (Fals Borda, 2007). Integrar el socialismo raizal a este estudio implica adoptar tres pilares fundamentales de la teoría de Fals Borda:

La Endogénesis Contextual: Fals Borda sostiene que la ciencia y la educación deben nacer desde adentro y desde abajo. Para esta tesis, esto significa que la construcción teórica sobre el vallenato no parte de cánones estéticos universales, sino de la voz de sus protagonistas y de los saberes ancestrales que han resistido la industrialización desmedida (Quintero, 2019). Esta ciencia propia es la que permite diluir la vergüenza étnica y fortalecer el arraigo en la educación básica.

El Concepto de Sentipensar: La integración de la música en la escuela bajo el socialismo raizal exige el reconocimiento del Sentipensar, definido por Fals Borda como la armonía entre el corazón y la razón (Rincón Díaz, 2014). El vallenato, como práctica sentipensante, ofrece a los estudiantes una forma de aprender que valida su emocionalidad y su contexto ecológico, permitiendo un equilibrio entre el hombre y su entorno social.

La Memoria Histórica como Escenario de Poder: Para Fals Borda (2007), la memoria histórica es el cimiento de la construcción colectiva. En la educación básica, el vallenato funciona como ese registro de la historia olvidada, permitiendo que los pobladores y estudiantes sean participantes directos en sus políticas culturales y educativas, recuperando la autonomía frente a modelos educativos impuestos que suelen anular lo nuevo y lo propio.

Aplicar el socialismo raizal a la educación básica colombiana a través del vallenato permite transformar la escuela en un espacio de emancipación. Siguiendo a Sánchez Ángel (2008), esta aproximación dignifica a los creadores de la nacionalidad campesinos, juglares y comunidades, convirtiendo el aula en un territorio de democracia directa y respeto por la vida y la naturaleza, lejos de la homogeneización de la modernidad capitalista.

Referentes Teóricos Conceptuales

Cultura

Según Araiza et al. (2020), afirman la cultura se trata de un compendio de tradiciones, donde el entorno cumple un rol crucial, debido a que las personas o los objetos no hacen parte de ella, son intervinientes, de allí que la cultura es un escenario transmisor de las costumbres traídas unidas a las nuevas, Castro (2021), menciona “se refiere a la cultura como modo de vida de un pueblo que se expresa en sus manifestaciones artísticas, costumbres, creencias, etc.” (p.134).

Para Héau (2020), la cultura tiene distintas connotaciones desde el punto de vista en el que se observe, desde su composición muestra una estructura articulada compuesta por diferentes elementos, desde otro enfoque en el contexto social, intervienen los factores simbólicos, las creaciones artísticas, las imágenes, y sus creadores, así mismo Yepes (2021), trata el concepto de cultura desde el conflicto y la disputa de los teóricos por determinar que encierra el significado de cultura, llegando a la conclusión que esta es inerte a la naturaleza, debido a que es adquirida en el contexto social que se nutre a lo largo de la historia surgida en los comportamientos de las comunidades.

Según Salazar (2019), la cultura es descifrada como la guía de las sociedades donde se integra un todo en costumbres, valores, estructura comercial y organizacional, expresiones artísticas, gobernabilidad, todas unidas para dar como resultado un grupo de personas ceñidas por unos patrones, es por ello que la cultura tiene un papel de importancia en el desarrollo de una sociedad, puesto que en ella se trae la herencia de los ancestros, aquellos que dieron origen a un grupo y con el pasar de los años se fue moldeando una comunidad con actividades propias y nuevas que fueron moldeados como una identidad cultural, es de allí la importancia de salvaguardarla.

Identidad

Según la RAE (2024), al hablar de identidad se refiere al “Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás” pues se refiere a todos aquellos comportamientos que identifican a una población, sea en aspecto social, religioso, político, costumbrista, creencias, musical, artístico en general, puesto la identidad es algo propio que ha tomado tiempo para construirse y de esa manera ser reconocida ante otras identidades, Guanipa & Angulo (2020, p.162), expresan que la identidad desde lo social “se presenta como una realidad cambiante, dinámica, en movimiento constante” teniendo en cuenta que la mezcla de culturas ha injertado actividades en otras comunidades y es allí donde se da una integración de las identidades.

Suaza y Pedraza (2019), identifica la identidad en dos aspectos, la que se desarrolla a nivel social y aquella que construye los estereotipos, esto cuando la sociedad oprime al individuo cohibiéndolo de su ser real, debido a que elige satisfacer su entorno social, de igual manera pertenecer al grupo constituye el proceso de formación de la identidad a la medida que una persona se hace parte de él y adopta comportamientos, actitudes que lo identifican, puesto que al llegar a otros entornos estos serán los elementos diferenciadores ante una nueva identidad y de allí al ser reconocida como propia, toma otro sentido social.

Identidad Cultural

Según Paredes (2019), “El desarrollo de la identidad cultural es un eje transversal relevante en el proceso de enseñanza aprendizaje en todos los niveles educativos. La memoria y la tradición oral son factores claves en la formación del conocimiento” (p.26), partiendo de lo anterior, la identidad cultural es una base de gran importancia para todo ser humano, puesto que esta le da un sentido de pertenencia a un espacio, de allí la necesidad de trasmitirla de una generación a otra, resguardándola de otras culturas que tienden a invadir las propias, educando a los habitantes en nuevas costumbres, es el caso de la música, la moda, el turismo entre

otras, al introducirse en otros territorios de forma simultánea van cambiando aspectos de la cultura propia, en comportamientos, forma de hablar, gustos musicales, etc.

Para Monroy, Valdés y Romero (2019), La identidad cultural es aquella en la que la una se entrelaza con la otra para darle contenido de pertenencia a un individuo. Esto basado en que las vivencias van construyendo a la persona, una vez formado en su entorno cultural, separar la identidad de la cultura es casi que imposible, debido a que se van estableciendo los valores y principios que ayudan a moldear el carácter y sentido de pertenencia.

De igual manera Molano (2007), como se citó en Monroy, Valdés y Romero, (2019), establecen que “al estar cargada de historia, la identidad cultural se encuentra asociada a la memoria y a la capacidad del individuo de diferenciar los elementos simbólicos que lo configuran”, esta se diferencia dentro de dos marcos, lo objetivo y subjetivo, puesto que dentro de ella se desarrollan la historia, la política, las costumbres, todas las que constituyen una vida social para un individuo.

Campos (2018), sustenta tres versiones de identidad cultural: la perspectiva esencialista, la historicista y la discursiva. Identificada la primera como la esencia propia del colectivo que se mantienen en el tiempo y el espacio. De igual manera la segunda representa el proceso por el cual se admiten otros patrones que transforma la base cultural de un grupo. Seguidamente la tercera es vista como la evolución constante de la cultura.

Pérdida de Identidad Cultural

Sin duda todas las culturas deben tener una identidad propia, algo que las caracterice y diferencie de las otras culturas, sin embargo, la evolución de la raza humana ha tenido consecuencias en la preservación de las costumbres y tradiciones de las poblaciones, los tratados entre países, las telecomunicaciones, son puertas que han abierto a recibir y enviar la cultura de otros y a otros países, como lo expresa Álvarez (2016), la globalización y la tecnología son factores que intervienen en el cambio social, de igual forma los intercambios de cultura entre países está dejando

consecuencias, debido que la integración de las tradiciones trae consigo la aculturación, transculturación, deculturación, y neoculturación.

Aculturación

Según Arrieta (2024), “la aculturación es el proceso de asimilación de una cultura nueva a través del contacto cultural”, teniendo en cuenta lo expuesto por el autor cada vez que un individuo tiene contacto con culturas de otras poblaciones, adopta modelos y comportamientos propios de estas culturas, se está aculturando, ya que estas entraran a ser parte de su nueva forma de cultura, tal es el caso de los géneros musicales, así mismo Arrieta indica que visto su concepto desde las ciencias sociales esta se produce cuando dos culturas se encuentran. Desde la antropología la palabra se deriva del término en ingles *acculturation* que tiene como significado cultura nativa y cultura huésped, es decir que la cultura nueva es dominante y tiene influencia sobre la otra de igual manera es reciproca puesto que tiene un efecto contrario ya que la nueva cultura termina por alojar costumbres en ella.

Transculturación

Según la RAE (2024), la transculturación es la “Recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias” teniendo en cuenta lo anterior este proceso extingue los comportamientos propios de un grupo para instaurar nuevas, reemplazando la cultura propia, Chiappe (2015), menciona en el libro “En El hombre y sus obras” de Herskovits (1948 - 1974), el cual afirma “que el concepto de transculturación fue acuñado por el cubano Fernando Ortiz Fernández en sus trabajos sobre los afrocubanos”. De igual forma, Marrero (2013), habla de la Transculturación expresándola como el surgimiento de nuevas realidades que se vuelven propias de los lugareños, en la que ambas culturas se integran para formar una nueva, están colaborando entre sí para nutrirse de forma continua.

De igual forma Arrieta (2024), habla de la transculturación como un sentido nuevo que va más allá a una mirada profunda de transformación cultural en la que se involucra la pérdida de elementos propios y la adquisición de nuevos patrones, es decir que al introducirse una nueva cultura a cualquier entorno corre el riesgo de la transculturación, puesto que en la actualidad el intercambio cultural es una constante, es de gran importancia las bases sólidas culturales que resguarden la identidad de un pueblo.

Deculturación

Maldonado (2016), se refiere a la deculturación como la pérdida proporcional de una cultura, donde desaparecen paulatinamente las costumbres y comportamientos propios hasta eliminar los rastros culturales. Este fenómeno, evidente en comunidades indígenas que olvidan sus raíces para adoptar una nueva cultura, es interpretado por Orlando Fals Borda como una forma de alienación provocada por la falta de una ciencia propia y la aceptación sumisa de estándares externos.

Desde la teoría de Fals Borda (2007), la deculturación es el resultado directo del colonialismo intelectual, el cual ha enseñado a las sociedades latinoamericanas a desvalorizar lo propio en favor de lo europeo o norteamericano Sánchez Ángel (2008). El autor argumenta que este proceso anula la capacidad de los pueblos para ejercer su autonomía y libertad. Frente a esto, el socialismo raizal propone una recuperación de la memoria histórica como herramienta de resistencia. Según Fals Borda, la sociedad debe rescatar su convivencia social y sus valores originarios para impedir que la industrialización y el desarrollismo destruyan la sobrevivencia humana.

Un concepto clave para combatir la deculturación es el sentipensar. Para Fals Borda, la pérdida de cultura ocurre cuando se separa la razón de la emoción y se ignora el equilibrio que el hombre mantiene con su contexto social y ecológico Rincón Díaz (2014). Al validar la sabiduría popular y ancestral, se diluye la vergüenza étnica ese sentimiento de inferioridad que acelera la desaparición de las costumbres y se fortalece el arraigo hacia lo propio Quintero (2019).

En el marco de esta tesis, la música vallenata se presenta como un baluarte contra la deculturación. De este modo, la educación no solo imparte conocimientos, sino que cumple la función emancipadora de preservar el patrimonio inmaterial, garantizando que los pueblos indígenas y regionales no desaparezcan, sino que se reafirmen en su dignidad y autonomía.

Educación

Según el Ministerio de Educación Nacional (MEN, 1994), “La educación es un proceso de formación permanente, personal, cultural y social que se fundamenta en una concepción integral de la persona humana, de su dignidad, de sus derechos y de sus deberes” teniendo en cuenta lo anterior, la educación abarca todo los aspectos de un ser humano, siendo esta el camino donde se transmiten los saberes ancestrales y profesionales, es un componente integrador que ubica al individuo en el entorno para que se integre de forma homogénea.

Para León, (2007), expresa que la educación se deriva de la cultura y de todo lo que la compone, es necesario verla en conjunto la cual forma al individuo, “La educación presupone una visión del mundo y de la vida, una concepción de la mente, del conocimiento y de una forma de pensar; una concepción de futuro y una manera de satisfacer las necesidades humanas”. En este orden de idea el hombre visualiza su contexto y desde su mirada lo interioriza, se estimula para dar vida a nuevas ideas y creaciones, las cuales están entrelazadas a una sociedad, más allá, la educación constituye el factor de recepción de todo lo que le ofrece su entorno al ser y este absorbe para luego producir su propia visión y mostrar la transformación de lo que por naturaleza se le ha entregado.

Estándar Curricular

Según el Ministerio de Educación Nacional (MEN, 1994), “Un estándar en educación especifica lo mínimo que el estudiante debe saber y ser capaz de hacer para el ejercicio de la ciudadanía el trabajo y la realización personal”, en otras

palabras, es un punto de partida y llegada al cual se debe orientar al educando, en tanto a forma y contenido para lograr la meta; el MEN clasifica los principios que deben tener los estándares curriculares:

Búsqueda de mejora de la educación en calidad y expectativas.

Equidad en los procesos, debe mantener un equilibrio en el conocimiento a impartir de manera que los estudiantes de forma igualitaria se apropien de los saberes, claridad de contenidos, estos deben ser acorde al contexto y edad de forma democrática, de manera que todos entiendan el propósito y meta a lograr.

Declaración del Vallenato como patrimonio inmaterial según la UNESCO.

El vallenato o música vallenata es un género musical autóctono de la Región Caribe de Colombia. Según la UNESCO (2013), surgió de la fusión de expresiones culturales del norte de Colombia, como las canciones de los vaqueros del Magdalena Grande, cantos de los esclavos africanos y ritmos de danzas tradicionales de los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta.

El 29 de noviembre de 2013, el vallenato tradicional fue declarado Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Nación por el Consejo Nacional de Patrimonio del Ministerio de Cultura. El 1 de diciembre de 2015 fue incluido en la lista de Patrimonio Cultural e Inmaterial de la Humanidad, en la lista de salvaguardia urgente por la Unesco. Esto revela la gran importancia que tiene el vallenato como patrimonio cultural de Colombia.

Academias y escuelas de música tradicional vallenata.

Según Martínez (2016), la creación de las escuelas de música tradicional vallenata se emerge por la necesidad de impulsar el folclor vallenato nacional e internacionalmente, apostando a conservar las raíces e idiosincrasia de la región. En la ciudad de Valledupar existen escuelas donde se enseña y aprende la música tradicional vallenata, una de la más auténtica es la Academia de Música Vallenata Andrés el ‘turco’ Gil, creada en 1985, donde cada uno de los diez salones de clase tiene el nombre de un juglar fallecido, como Alejo Durán, Colacho Mendoza o Juancho Rois.

Principales Exponentes de la Música Vallenata Tradicional.

Las biografías que se presentan a continuación son extraídas del libro de Julio Oñate (2017).

Alejo Durán: Fue un autor que rompió con todos los esquemas establecidos en una sociedad feudal como la nuestra, que no les daba chance a las muestras campesinas para ser escuchadas. Es un gigante que cantó con voz sonora de negro rebelde y que de manera genial se hacia la segunda voz con su inseparable instrumento. Nació en El Paso, un enclave cimarrón que entre tambores y acordeones fue signando su vida, para lo que habría de ser: un artista con todas las de la ley. El 9 de febrero de 1919 nació para el mundo de la música y el 15 de noviembre de 1989 se despidió en Montería del mundo de los vivos de manera silenciosa.

Emiliano Zuleta: Nació en Villanueva, Guajira el 28 de noviembre de 1944, hijo del Viejo Emiliano Zuleta Baquero y Carmen Díaz, integro el conjunto de los hermanos Zuleta, al lado de su hermano Poncho. En 'Emilianito' se reúnen todos los atributos del músico vallenato excepcional. En su juventud recibió un llamado de atención de monseñor obispo de Valledupar, por tocar en las emisoras de Valledupar 'La Custodia de Badillo', 'Mi Acordeón', paseo que dice que enamorarse no es raro en la conducta del hombre vallenato y al autor su acordeón se le parece a 'una muchacha bonita'. 'Mi pobre Valle', canción ganadora en 1997. De la canción inédita en el festival vallenato.

Rafael Calixto Escalona Martínez: Nació en Patillal, Cesar, el 27 de mayo de 1927. Fue el séptimo de nueve hermanos del hogar conformado por Clemente Escalona Labarces, coronel de la guerra de los Mil días, y Margarita Martínez Celedón. Escalona recogió historias que serían la base de sus afamados vallenatos; el primero fue compuesto, en febrero de 1943, cuando apenas contaba 15 años; a esta le siguieron 85 composiciones más, melodías en las que no solamente se puede reconstruir su vida, sino también la del viejo departamento del Magdalena, aporte que le ha dado a la música vallenata hasta convertirla en carta de identidad de toda una región. Escalona recibió muchos homenajes, condecoraciones y fue diplomático, pero quizás el más grande fue el reconocimiento que su 'primo' Gabriel García Márquez le

hizo cuando dijo que, Cien años de Soledad no era más que un vallenato de 350 páginas.

Calixto Ochoa: Nació en la población de Valencia de Jesús, departamento del Cesar, el 14 de agosto de 1934. Sus inicios musicales se remontan a su niñez cuando se escapaba de la casa y se iba a las parrandas que se hacían en las fincas del Cesar, donde sus hermanos mayores, buenos acordeoneros, tocaban hasta el amanecer. Según sus propias palabras, les cogía a escondidas el acordeón a sus hermanos Juan y Rafael Ochoa y así aprendió el manejo de este instrumento de origen alemán.

Se coronó Rey vallenato en el III Festival de la Leyenda Vallenata, que se llevó a cabo en 1970, con los temas El gavilán castigador y La puya regional. Ganó en reñida competencia con personajes de la talla de Náfer Durán y Emiliano Zuleta Díaz. En 1961 fue fundador de la famosa agrupación Los Corraleros de Majagual, junto con Alfredo Gutiérrez, Eliseo Herrera, César Castro, Lucho Pérez y Antonio Cavas. Todos ellos eran jefes de sus propios conjuntos y un buen día decidieron conformar un “conjunto de conjuntos” que agrupara a las principales figuras de ese momento, algo parecido a lo que había hecho la Sonora Matancera en Cuba.

Diomedes Díaz: Compositor colombiano de música vallenata, conocido como el Cacique de la Junta. Reconocido por ser el intérprete vallenato que más vendió discos en la historia de ese género musical. Nació el 26 de mayo de 1957 en San Juan del Cesar, La Guajira, hijo de Elvira Maestre y Rafael María Díaz, desde muy pequeño se vio interesado por la música, inspirado por su madre y su tío. Hizo sus estudios de primaria en el Liceo Colombia en Villanueva. Durante su paso por la escuela, un compañero suyo accidentalmente le pegó con una piedra en el ojo, dejándolo tuerto. Tiempo después, se trasladó a Valledupar, donde realizó sus estudios de bachillerato en el Instituto Técnico Industrial Pedro Castro Monsalvo. Fue en ese tiempo cuando conoció a Rafael Orozco, quien lo apodó “El Cacique de la Junta”.

Rafael Orozco: Nació en Becerril (Cesar), un 24 de marzo de 1954, en el hogar de Rafita Orozco y Cristina Maestre. Su crecimiento estuvo rodeado del trajinar cotidiano de sus coterráneos, realizando labores menores para contribuir con la sobrevivencia de una familia numerosa. Montado en El Ñato, un burro garufero que

se convirtió en su acompañante incondicional, transportaba cargas de agua que recogía de las orillas del río Maracas y las vendían en el perímetro urbano.

En la orilla del río nacieron sus primeros versos. Se perfilaba el comienzo de un acordeonero frustrado que quiso seguir los pasos de su padre. Rafa fue un hombre humilde de cuna. Llevó al altar a la novia de siempre, Clara Elena Cabello, la mujer que de sus entrañas le dio la dicha de conocer a tres preciosas niñas, Kelly Johanna, Wendy Yolani y Loraine.

Orozco Maestre se dio a conocer como una alternativa moderna en el canto vallenato, integrando conjuntos de oportunidad con los acordeoneros Julito de la Ossa, y Luciano Poveda, con quienes consolidó su propio estilo diferente del que en este momento se imponía en el gusto de los seguidores del vallenato clásico, que estaba representado por los Playoneros del Cesar, Bovea y sus vallenatos, Alfredo Gutiérrez, Jorge Oñate, Poncho y Emiliano entre otros.

Andrés Eliécer Gil Torres: Nació en Villanueva (La Guajira), en octubre de 1948. Parece increíble que, con su tez morena, su apodo de “turco” derive de las mismas palabras de su padre cuando al nacer aparentemente lo vio rosadito y rozagante y dijo: “Parece turco”. En Villanueva, como suele ocurrir en estos pueblos guajiros, los “sobrenombres” parecen tener más acogida que los propios nombres, quedó bautizado popularmente como “El Turco Gil” y su nombre “Andrés” pasó a un segundo plano.

De pequeño estudió trompeta y saxofón, pero tuvo como vecino a Emiliano Zuleta, cuyo acordeón le torció el destino. A los 7 años, sacaba el instrumento del baúl del maestro para robarle acordes. Como sabía gramática musical y leía notas, vio que el mágico instrumento solo daba siete de los doce sonidos musicales. Era como un acordeón ‘sin terminar’. O “una máquina de escribir a la que le faltan letras”.

Leandro Días: Nació en Hato Nuevo (Guajira), el 20 de febrero de 1928. Desde muy pequeño fue llevado a Tocaimo y posteriormente se radica en San Diego (Cesar). Es la más grande manifestación natural del canto vallenato, ciego de nacimiento, poseedor de una extensa obra que sobrepasa los 100 títulos que han sido difundidos por las más consagradas agrupaciones nacionales e internacionales.

Santander Durán Escalona lo define: “Es la leyenda viva de la música vallenata, la naturaleza le negó la vista, pero le entregó los ojos del alma”. Hace 22 años, “Juancho” Gossain, en una de sus crónicas del Festival Vallenato, escribió sobre Leandro: “Se llama Leandro Díaz, y es el más sensible de todos los músicos de esta tierra pródiga en poetas y cantores que remontan a las sierras y los ríos y andan y desandan los valles como si fueran los últimos juglares que quedan sobre la tierra”.

Nadie ha cantado mejor a la naturaleza que Leandro Díaz y lo que nadie se imagina, ni siquiera viéndolo a determinada distancia, es que este hombre, alma de la música vallenata, no tiene ojos, nunca los ha tenido. O quizás ocurre algo distinto: “Yo creo que Dios no me puso ojos en la cara porque se demoró poniéndome ojos en el alma”. Su primera canción fue grabada hace 40 años, cuando Luis Enrique Martínez llevó al acetato el tema “A mí no me consuela nadie”, pero como no conocía el título original lo tituló “Esperanza perdida”. Otros títulos de su obra: Soy, La Gordita, Matilde Lina, Los tocaimeros, El verano, El negativo, Quiéreme, La Diosa Coronada, Carmencita, La parrandita, Cardón Guajiro, Mi memoria, Fui de tu alma, La contra, Olvídate, Preciosa mujer.

Instrumentos de la Música Vallenata Tradicional

El formato típico de la música vallenata tradicional está compuesto por el acordeón, la caja y la guacharaca. Los instrumentos típicos que representan la tradición de la manifestación que identifican a ésta, no sólo por la singularidad de su presencia dentro del contexto musical e histórico, sino por la forma en la que son ejecutados y por el tipo de melodías que se producen mayormente de armonías de combinación consonante. Hay melodías y combinaciones que no encajan en el contexto vallenato y por lo tanto nunca podrán pertenecer a este género, por más que se deriven de él o que utilicen sus instrumentos tradicionales combinados con otros nuevos.

Acordeón Diatónico: Según Lorenzo (2012), el acordeón diatónico es un instrumento musical de viento está conformado por un fuelle que en sus dos extremos está cerrado por dos cajas armónicas de madera. En la parte de la mano

derecha del acordeón, puede tener varias filas de botones o teclas idénticas a las de un piano, con los cuales conformaríamos la melodía y en el lado izquierdo está compuesto por varias filas de botones para el acompañamiento, con bajos fundamentales y acordes. El acordeón, tomó el lugar de instrumentos de viento melódicos de origen indígena como el carrizo y la gaita, y se consolidó como el instrumento líder de la música vallenata.

Sin embargo, la música vallenata tradicional puede ser interpretada tanto con los instrumentos típicos como por una sinfónica. Lo importante, en este caso, es aclarar que no todo lo que se toca en acordeón es vallenato; pues es un instrumento universal con el que se puede interpretar cualquier clase de música. Este instrumento (aerófono), se adaptó al folclor colombiano existente y terminó por definirlo principalmente por el marcante de sus bajos en los cuatro aires de la música vallenata tradicional.

Caja Vallenata: Según Ortega (2012), es un instrumento de percusión membranófono pequeño de origen africano, Parecido al bongó, cuyo aspecto es de madera con un parche de cuero de chivo. Ahumada, Gutiérrez, Daza, Machado y Silva (s.f), expresan que este instrumento evoluciona de la caja de dos membranas que se tocaba con dos vaquetas a un tambor que acompañaba al acordeón, luego de su tardía llegada al Valle de Upar, así lo testimoniaron antiguos juglares como Eusebio Ayala, Luis Enrique Martínez, Alejandro Duran y Colacho Mendoza.

Guacharaca: Es un instrumento idiófono de fricción de origen indígena americano, según González (2007). Su nombre proviene del ave de monte cuyo canto es similar al sonido que produce el instrumento, la guacharaca es un instrumento 'humilde', llamado así por bajo costo y fácil transporte, perteneciente a la familia de los tallos, pedazos de caña o calabazos que sirven como instrumentos musicales. Real y técnicamente se llama idiófono fricativo, pero es comúnmente conocida como guacharaca, fue inventada por indígenas pertenecientes a la cultura Tayrona en la región de la Sierra Nevada de Santa Marta. Después de la colonización y debido a la influencia de la cultura española fue adaptado, a mediados del siglo 20, a una nueva forma de fusión musical llamada vallenato.

Componentes socio afectivos del vallenato: Lamont (2002), como se citó en Zapata (s.f), afirma que en la identidad musical la familia que juegan un papel importante y es fundamental en el desarrollo cognitivo musical de los niños donde el apoyo, las actitudes y las interacciones musicales con los padres es fuente de experiencia y oportunidad de expresar sentimientos mediante la utilización de otro tipo de lenguajes como el musical, que les permita crear una canción, tocar un instrumento, hacer parte de una orquesta o asistir a conciertos y de esta manera reconocerse a sí mismos y al entorno que los rodea desde otra perspectiva.

La Música Vallenata

En opinión de Bermúdez et al., (2018), la música vallenata ha experimentado un marcado auge sin precedentes en la región. Su posicionamiento obedece a distintos factores y su predominio ha contribuido de manera directa en el quehacer social y cultural de distintas generaciones. Cada época y subregión del Caribe Colombiano se recarga y se esculpe con sonidos y el concepto de música está casi invariablemente, sustentado en el goce y la emoción. En esta sociedad musical y bulliciosa donde las canciones populares son testimonio de todo tipo de acontecimiento, existe conciencia que, con la música, se mitigan ciertos avatares de la vida; pero, podría considerarse un sinsentido la posibilidad de una actitud crítica frente a sus usos, funciones e influencias sociales.

Al parecer, esto también sucede en otras regiones del mundo; pues, datos similares sobre esta actitud son expresados por el reconocido sociólogo español Hormigos (2008), quien dice: La necesidad de crear y escuchar música es el rasgo más misterioso y admirable de la humanidad. Es la forma de poner en contacto el mundo real con el mundo de los recuerdos, con la magia, las emociones y los sueños. Pero pese a esa peculiaridad “el estudio de la música ha sido algo muy polémico, a veces porque se ignora la importancia que tiene para el devenir de una sociedad” (p.19).

En esta dirección la opinión de Martínez (2013), también conduce a que:

El arte y más aún la música, por su inmaterialidad, ocupan un lugar marginal tanto en la educación como en la investigación de las ciencias sociales, lo que se debe a una afianzada concepción materialista de la cultura que estima secundario el papel del arte en cuanto al sostenimiento y funcionamiento de la sociedad. Este presupuesto viene avalado por la consideración del arte como un dominio estético propio, gobernado por categorías «asociales» como la espiritualidad, la singularidad y el gusto. (p.90).

Bermúdez et al., (2018), en esencia, la música, en la región, tiene la potestad para coexistir de forma invasiva y al parecer está provista de ciertos revestimientos que le permiten actuar de manera encubierta a pesar de sus altos volúmenes. Sus efectos son estructurales; sin embargo, inadvertidos para la inmensa mayoría. Para Llerena (1985), “las canciones vallenatas operan como textos de una lengua cultural. Un sistema proyectivo de la cultura y dimensiones de la estructura social de las comunidades pueblerinas y campesinas del Caribe colombiano”. Hoy, treinta años después, sin ese velo de música cándida, el vallenato absorbe el frenesí de las nuevas generaciones y sigue cumpliendo el papel de lengua cultural con los consabidos visos de estos tiempos.

Las Competencias y su Importancia en el Desarrollo de la Cultura

La conceptualización del término competencia desde su raíz latina *competentia*, de acuerdo al Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE, 2022), posee dos acepciones: la primera, orientada hacia el ámbito competitivo. La segunda acepción, tiene que ver, por un lado, con el vocablo *incumbencia*, referido al estar obligado y a cargo de hacer determinada cuestión; y, por otra parte, se relaciona con la pericia, aptitud o idoneidad para realizar un asunto o intervenir en él. En consecuencia, la persona competente es quien además de saber hacer las cosas, puede hacerlas y quiere hacerlas.

En ese sentido, al revisar el significado de la palabra competente esta alude a una cualidad del sustantivo, una persona o un ente que tiene competencias o atribuciones en una determinada materia (RAE, 2022). En este sentido, una persona puede considerarse competente o con competencias para algo, cuando posee las aptitudes y las actitudes para hacer algo en determinado contexto y hacerlo bien.

Es así como, desde finales del siglo XX, el término competencia se ha venido utilizando en el escenario educativo como bandera de un cambio no solo en la concepción de los diseños curriculares sino también en la manera de abordar la formación y el hacer académico en función de una educación más pertinente y de mayor alcance, sin dejar de lado la especificidad propia de las áreas del saber. En la llamada Declaración de Bolonia en 1999, el Espacio Europeo de Educación Superior (EEES), toma la iniciativa como una propuesta educativa sustentada no únicamente en el conocimiento *per se*, sino en su aplicación práctica con idoneidad a partir del desarrollo de competencias por parte de los estudiantes.

Los inicios de la formación por competencias los ubica Conchado (2011), en Estados Unidos e Inglaterra durante las décadas de 1960 y 1970, con un propósito fundamental orientado a desarrollar una formación hacia el sector industrial, cuyo gran auge para esos años requería de profesionales especialistas. Lo anterior, da cuenta que, más que enfoque educativo, la formación por competencias surge como modelo económico-productivo para ofrecer respuestas idóneas a las necesidades de un conocimiento práctico, es decir “al desarrollo de las capacidades manuales o instrumentales para el adecuado desempeño de las tareas correspondientes al puesto de trabajo” (p. 45).

Con el correr del tiempo, el enfoque por competencias fue evolucionando y trascendiendo, para expandirse de un entorno eminentemente laboral-productivo al escenario educativo, con énfasis en la formación. Al respecto, Braslavsky y Acosta (2006), explican que el desarrollo de competencias posibilita en los estudiantes procesos del pensamiento y la acción en numerosas áreas, con el propósito de poner en práctica lo aprendido, utilizándolo no solo para la resolución sino también para la explicación de aquello que se hace. En ese sentido, de acuerdo a las autoras antes referidas, las competencias instrumentan para el saber actuar, lo cual pudiera complementarse con lo expresado por Le Boterf (2008), para quien las competencias comportan procedimientos de escogencia, congregación y combinación de recursos personales, conocimientos, habilidades, cualidades, así como en redes con otros para desarrollar determinada actividad.

De esa manera, las competencias no pueden reducirse únicamente a un modelo curricular que exprese en un documento la suma de recursos, donde cada uno de estos mantiene su individualidad. Por el contrario, deben asumirse y constituirse en una integración de estos dentro de un contexto y situación determinados, ameritando con ello la adaptación, transformación e integración de esos recursos de manera específica para abordar un escenario en particular. Es así, como se revela la visión integradora y adaptativa de las competencias en el contexto educativo, determinada por el saber actuar como un todo con diferentes dimensiones: actuar con pertinencia, movilizar saberes y conocimientos en un contexto profesional, integrar o combinar saberes múltiples y heterogéneos, saber transferir, aprender, aprender a aprender y saber comprometerse.

Cabe señalar, que autores como Serrano (2002), amplían la definición de competencia para incluir aquellos conocimientos sólidos que permiten hacer frente a la incertidumbre en un mundo cambiante. Aquí, se plantean dos elementos importantes: por una parte, la incertidumbre como conjunto de relaciones que requieren que los actores respondan adecuadamente, aunque las condiciones cambien y, por otra parte, el contexto de la conciencia global de género en el mundo. De esa manera, en contextos que requieren soluciones puntuales a los problemas planteados, las situaciones particulares pueden cambiar sin modificar las restricciones o las condiciones de contorno, es decir, sin cambiar la estructura de las soluciones efectivas.

Para Tobón (2008), las competencias no pueden ser asumidas como algo acabado, sino como un enfoque orientador de consideraciones tanto de orden conceptual como metodológico implicado en la educación y en la gestión del pensamiento humano que se gesta en las instituciones universitarias. El referido autor, indica que el trabajo con competencias tiene en cuenta aspectos como:

Integración de saberes a partir del saber ser, el saber hacer, el saber conocer y el saber convivir.

Apoyo al diseño e implementación de programas de formación sintonizados con la misión y visión institucional, en función de los requerimientos disciplinares, investigativos, laborales, profesionales, sociales y ambientales del entorno inmediato.

La calidad como punta de lanza que orienta los procesos educativos tanto de aprendizaje como de enseñanza.

Búsqueda del aprendizaje de la meta cognición tanto en la didáctica como en el proceso de evaluación de las competencias.

Diseño e implementación de estrategias e instrumentos de evaluación de las competencias a partir de la integración de aspectos cuantitativos y cualitativos, es decir, de criterios medibles y observables.

En ese sentido, Conchado (2011), considera que las competencias implican no sólo la práctica de una determinada capacidad o habilidad en el desempeño del hacer, sino que comportan la capacidad de hacerlo de manera tal que pueda evidenciarse el nivel de logro alcanzado; lo anterior, revela el hecho que las competencias se pueden desarrollar progresivamente, pudiendo ser valoradas en su grado de adquisición, de acuerdo con criterios y niveles de especificidad. De lo anterior, se desprenden las tipologías de las competencias, es así que, en cuanto a su clasificación, Maldonado (2006), identifica tres tipos: básica, genéricas, y específicas, las cuales en su conjunto son susceptibles de ser desarrolladas progresivamente para una formación integral. A continuación, se conceptualizan cada una de ellas:

Competencias Básicas: referidas al comportamiento de un individuo. Se refiere a los comportamientos asociados a su formación básica en matemáticas, lectura, expresión oral y escrita, entre otras áreas.

Competencias Genéricas: relacionadas a comportamientos comunes en diferentes ocupaciones o áreas del saber. Destacan aquí, por ejemplo, los conocimientos informáticos, el trabajo en equipo, la planificación, el diseño, uso de una segunda lengua, la creatividad, la innovación y el emprendimiento, las cuales pueden ser desarrolladas y aplicadas en cualquier escenario del conocimiento y la acción.

Competencias Específicas: referidas a comportamientos relevantes, habilidades o conocimientos específicos o técnicos relacionados con una profesión u ocupación en el contexto de las actividades de producción, como en el caso de la ingeniería, por ejemplo.

Esta clasificación, coincide grandemente con la de Tobón (2006), para quien las competencias pueden clasificarse en dos tipologías: genéricas y específicas, donde las primeras, son aquellas comunes a un área, como, por ejemplo, la salud, la ingeniería, la educación, la arquitectura; mientras que las segundas, como su nombre lo indica, son concretas según cada área del saber identificando con ello a cada profesión u oficio. En este sentido, podemos referenciar competencias específicas del profesional en ingeniería civil, tecnología de alimentos, informática, solo por dar ejemplos.

En cuanto a los modelos educativos por competencias estos han ido conformándose de acuerdo a las necesidades del sector en conjunción con las demandas socioeconómicas y tecnológicas actuales en empresas y organizaciones. Al respecto, Saracho (2005), hace referencia al modelo de competencias distintivas, donde se toma en cuenta el desarrollo de las individualidades personales; un segundo modelo es el de las competencias genéricas, que considera aspectos actitudinales y conductuales entre los indicadores criterios de valoración de logros; el tercer modelo, viene dado por las competencias funcionales, que toma en cuenta las necesidades y exigencias de los grupos sociales.

En el contexto de la presente investigación, se considera importante abordar el modelo educativo por competencias basado en las competencias genéricas en áreas del saber de índole cultural, dada su repercusión indistintamente, pues busca una formación integral que permita al entorno social a través de actitudes y comportamientos que son compartidos en cualquier área y trascienden más allá de estas (Agerrondo, 2009; Yáñez, 2020).

Marco Legal

El marco legal internacional que sustenta esta investigación se fundamenta en un conjunto de instrumentos normativos y acuerdos globales que priorizan la protección de la identidad y la diversidad cultural. En primera instancia, la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948), establece en su artículo 27 el derecho fundamental de toda persona a participar en la vida cultural y gozar de las artes,

sentando las bases para la democratización del patrimonio. Este principio se ve reforzado por la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO (2003), que actúa como el principal consenso global para identificar y proteger las expresiones vivas de los pueblos. En esta misma línea, la Agenda Cultural 2030 (2005), reconoce la diversidad cultural como una característica esencial e indispensable de la sociedad moderna.

De manera específica para este estudio, la Declaratoria de la UNESCO de 2015 es vinculante al reconocer al Vallenato Tradicional como Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia debido a su profunda función social y valor estético. Esta estructura jurídica se alinea con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), particularmente a través del Indicador 4, que promueve una educación orientada a la apreciación de la diversidad cultural, y el Indicador 2.5, enfocado en la protección de los saberes tradicionales y locales, garantizando que la educación sea el vehículo principal para la preservación de la memoria colectiva.

El marco legal nacional que sustenta esta investigación se articula desde el nivel superior de la Constitución Política de Colombia de 1991, la cual, en sus artículos 7 y 8, reconoce la diversidad étnica y cultural como un valor protegido y establece la obligación compartida entre el Estado y los ciudadanos de salvaguardar las riquezas culturales de la nación. A su vez, el artículo 70 consagra el deber estatal de fomentar el acceso a la cultura en igualdad de condiciones, reafirmando como el fundamento esencial de la nacionalidad. Este mandato constitucional se traduce, en el ámbito pedagógico, a través de la Ley 115 de 1994 (Ley General de Educación), que define la enseñanza como un proceso de formación integral y sitúa el estudio y la preservación del patrimonio nacional como uno de sus objetivos rectores.

Desde la perspectiva normativa del sector cultural, la Ley 397 de 1997 (Ley General de Cultura), y su posterior modificación mediante la Ley 1185 de 2008, consolidan el Sistema Nacional de Patrimonio Cultural, introduciendo salvaguardias específicas para las expresiones inmateriales y complementándose con la Ley 1381 de 2010, que protege las lenguas nativas como parte de este acervo. Toda esta reglamentación se encuentra compilada en el Decreto 1080 de 2015, que regula la gestión y protección de los bienes de interés cultural en el país. En el caso específico

de esta tesis, cobra especial relevancia la inclusión de la música vallenata tradicional en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial (LRPCI), formalizada mediante la Resolución 1337 de 2017 del Ministerio de Cultura, lo que deriva en la implementación del Plan Especial de Salvaguardia (PES), del Vallenato (2013) como una política pública de protección urgente.

A su vez estas se integra con las políticas de calidad educativa, tales como los Derechos Básicos de Aprendizaje (DBA), los cuales, a pesar de su naturaleza técnica, deben armonizarse con el contexto regional según la autonomía curricular. Esta integración es reforzada por el Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC), que promueve la práctica musical como eje de formación ciudadana, y el Plan Nacional Decenal de Educación 2016-2026, que establece como meta sectorial la apropiación social del patrimonio, garantizando así que la educación formal sea el vehículo para el resguardo de la identidad cultural colombiana.

MOMENTO III

CAMINO METODOLÓGICO

La construcción de la tesis doctoral está fundamentada en un engranaje metódico epistémico, para Duarte y Parra (2018), actúa como la hoja de ruta sistémica para el investigador. Este proceso integra de manera coherente las posturas paradigmáticas con un enfoque y método definidos, asegurando que las técnicas e instrumentos de recolección de información respondan a la naturaleza del fenómeno estudiado. En este sentido, el presente capítulo se estructuró desde el paradigma interpretativo-naturalista, bajo un enfoque cualitativo y el método etnográfico-educativo. La elección de la etnografía constituye una postura ontológica ante la realidad. Al respecto, Bronisław (1922), revolucionó la investigación social al proponer la importancia del estar allí, estableciendo que el investigador debe sumergirse en la vida cotidiana de la comunidad para captar el punto de vista del nativo y su visión del mundo. En el contexto de la Institución Educativa Rafael Valle Meza, esta inmersión permite que la música vallenata sea comprendida no como un objeto estático, sino como una práctica viva que define la identidad de los estudiantes.

Complementando esta visión, Clifford Geertz (1973), introduce el concepto de descripción densa, sugiriendo que la labor del etnógrafo consiste en desentrañar las estructuras de significación que dan sentido a las acciones sociales. Para la tesis, el vallenato se asume como un texto cultural que requiere ser interpretado más allá de su sonoridad, buscando los significados profundos que los docentes y jóvenes le otorgan en medio de las tensiones de la modernidad. Desde la perspectiva epistemológica, la investigación se desencadena al observar una situación que Taylor y Bogdan (1992), definen como el foco de la sinergia entre el problema y las rutas hacia su comprensión. Este camino se entrelaza con la fenomenología, la cual, según Deutscher (1973), prioriza la experiencia del actor social frente a la desvalorización de la palabra en posturas positivistas.

Se emplearon la observación participante y la entrevista a profundidad, apoyadas en instrumentos como el diario de campo, grabadoras y dispositivos

móviles. Estas herramientas permiten registrar la esencia natural del entorno escolar sin alterar su fluidez, la solidez del estudio se garantiza mediante la triangulación de hallazgos, proceso crítico que valida la información recolectada y permite la generación de conocimiento teórico original. Así, la metodología se convierte en un puente sensible que restaura el vínculo entre el estudiante y su patrimonio, dignificando la herencia cultural del Cesar a través de una praxis transformadora y humanista.

Paradigma de la Investigación

El paradigma de la investigación comprende un rol determinante dentro de la tesis doctoral, visto como el camino que traza las especificaciones metodológicas, Corbetta (2007), enfatiza que este paradigma se remonta a Dilthey (1883), donde en su Introducción a las ciencias del espíritu, resalta la interacción del investigador y la situación de estudio, defiende la neutralidad valorativa, apuntando a comprender al individuo estudiado, con una perspectiva desde la mirada del sujeto que vivencia las situaciones, reflexionando al punto de llegar a tomar las mismas acciones basadas en los argumentos del observado.

De acuerdo con los planteamientos de Guba (1990), un paradigma se define como un sistema de creencias básicas o supuestos interconectados que guían la acción del investigador a través de tres interrogantes fundamentales: la naturaleza de la realidad (dimensión ontológica), la relación entre el sujeto y el objeto de conocimiento (dimensión epistemológica), y el modo en que se descubre dicho conocimiento (dimensión metodológica). Bajo esta premisa, la presente investigación se adscribe al paradigma interpretativo naturalista, asumiendo que la realidad es múltiple y construida, lo cual exige un abordaje orientado a comprender los significados desde la perspectiva de sus propios actores.

Bajo esta perspectiva, el paradigma interpretativo naturalista se alinea con el propósito de la investigación al proponer una aproximación teórica desde la voz de sus protagonistas. Este enfoque, que sitúa la música vallenata como patrimonio cultural inmaterial en la educación básica, encuentra en la ruta cualitativa el camino

idóneo para develar las experiencias y relatos de los actores sociales en su contexto real.

Asimilando lo mencionado por Sandín (2003), la dimensión epistémica de la tesis se fundamenta en el paradigma interpretativo naturalista, prioriza la comprensión de los fenómenos desde la internalidad de los sujetos. Esta corriente sostiene que el núcleo de la investigación científica reside en la experiencia subjetiva y el significado que el ser humano otorga a los hechos de manera inmediata; por tanto, el proceso investigativo se desplaza hacia la interpretación de la realidad tal como es percibida y vivida por sus propios protagonistas en sus contextos naturales.

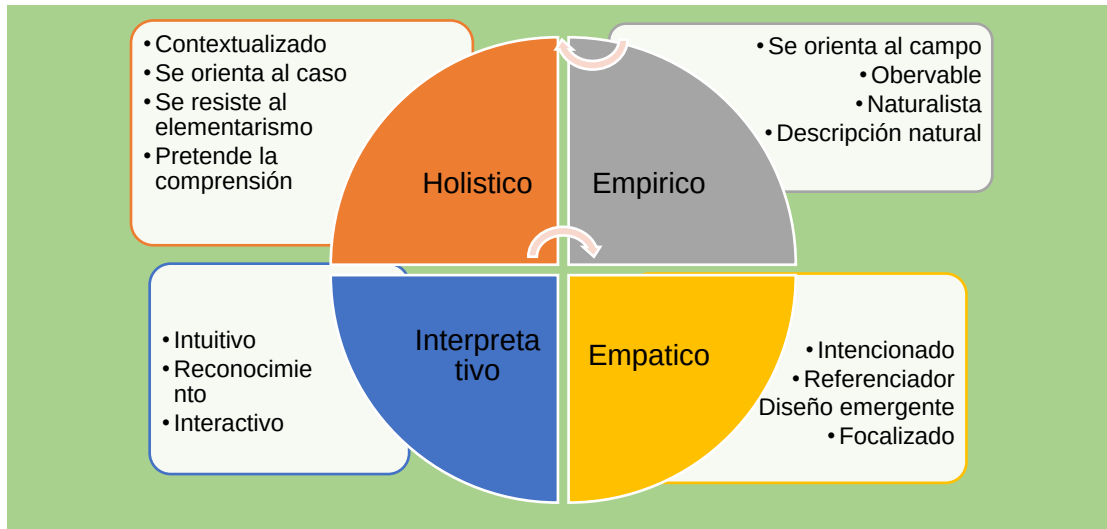
Enfoque de la Investigación

La investigación es de enfoque cualitativo, para Balcázar (2013), habla de los orígenes de la investigación cualitativa, en relación a los aportes hechos por Bogdan y Biklen (1982), quienes desde estudios sociales dieron las primicias para el desarrollo del mismo, inquietando a otros autores, desde allí el estudio empezó a tomar forma, la antropología hizo sus aportes desde Margaret Mead en 1928, consolidándose como la época del Etnógrafo solitario (Balcázar, 2013, p.18), a partir de este momento se fueron incorporando técnicas e instrumentos para recopilar información, para Rodríguez et al, (1999), al avanzar en el descubrimiento del estudio social se convierte en Interdisciplinar, transdisciplinar y contradisciplinar.

Para Rodríguez y Cols (1999), citado en Balcázar (2013), resaltan la construcción del conocimiento desde la perspectiva cualitativa desde lo holístico, empírico, interpretativo y empático, relacionando las características de cada una en relación a la investigación.

Figura 1

Construcción del conocimiento desde la perspectiva cualitativa



Nota. La figura muestra la construcción del conocimiento desde la perspectiva cualitativa basado en (Balcázar, 2013, p.24)

Para Martínez (2004), la investigación cualitativa: Trata de identificar, básicamente, la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena de su comportamiento y manifestaciones. (p.66), es decir que se adentra en el contexto social desde su esencia, en un análisis integrado del todo, para tratar de comprender la cosmovisión de los sujetos desde lo individual hacia lo particular, manteniendo la distancia subjetiva del investigador en relación de captar la postura vivida y el efecto de la misma en las acciones de los individuos.

Fundamentos del Enfoque Cualitativo

Según Denzin y Lincoln (2011), la investigación cualitativa parte de la premisa de que el mundo social está compuesto por realidades múltiples y construidas, las cuales deben ser interpretadas desde los significados que los actores sociales les otorgan. En lugar de buscar regularidades objetivas, el enfoque cualitativo se centra en explorar las subjetividades, las narrativas, los símbolos y las relaciones sociales que configuran la experiencia humana. Esto implica un tipo de conocimiento situado, abierto y sensible a las particularidades del entorno.

Este enfoque también se sustenta en una epistemología constructivista, que asume que el conocimiento no es una copia fiel de la realidad externa, sino una construcción social que emerge de la interacción entre el investigador y los participantes. Como lo afirma Guba y Lincoln (1994), en la investigación cualitativa no existe una distancia entre el sujeto que conoce y el objeto conocido, ya que ambos co-construyen los significados en el proceso investigativo.

Método

Esta investigación se acoge al método etnográfico educativo, al llevar al entorno educativo la propuesta, el investigador tiene la conciencia de mirar de forma subjetiva, todo lo que acontece a su alrededor, en este orden de ideas, los estudios de orden social, se plantean desde la forma de entender los comportamientos de los actores sociales objeto de estudio, donde se documentan las experiencias de los participantes, puesto al pretender dar respuesta a la problemática que permitan entender el contexto, para Martínez (2004), se refiere a la etnografía como la descripción de la forma de coexistir de una comunidad, acostumbrada a su compañía durante un tiempo determinado, todo factor que le haga perteneciente al mismo grupo, este se centra en mostrar una realidad acertada al estilo de vida en conjunto, su intención está fundamentada en el naturalismo, para Guba (1978), defiende la postura al hacer referencia al contexto cultural, donde se destaca las creencias, valores y percepción social.

Para Leal (2012), la etnografía busca explorar los fenómenos sociales, llevada desde una antropología cultural, al analizar las formas de vida y su estructura social, todo aquello que concierne a tradiciones, espiritualidad y ritos, dentro del contexto social, acercándose a las experiencias propias de los sujetos de estudio.

Partiendo del punto de vista anterior, el método etnográfico apuntó a la sociedad, profundizando en su forma de vida, adaptación e historia de la misma, con el propósito de conocer sus opiniones referentes a sus tradiciones, identidad del entorno que la rodea, teniendo cuidado de mantener la subjetividad del estudio, puesto

el investigador debe interpretar desde una mirada neutra, sin mezclarla con su propia identidad.

Método Etnográfico Educativo

El método etnográfico educativo se constituye como un compromiso epistémico fundamental para aprehender la complejidad de la cultura escolar en su estado natural. Para Romero Jurado et al. (2024), esta metodología permite realizar una descripción de lo que una comunidad hace desde la perspectiva de la misma gente, transformando al docente en un investigador de su propio entorno. Sin embargo, para que esta observación trascienda lo superficial y alcance el rigor doctoral, debe cimentarse en los pilares de la antropología clásica. En este sentido, la investigación adoptó el postulado de Bronisław Malinowski (1922), sobre la observación participante, quien estableció que el investigador debe lograr una inmersión prolongada para captar "el punto de vista del nativo, su relación con la vida y su visión de su mundo". Aplicado al contexto educativo, este estar allí, malinowskiano exige que el investigador se sumerja en las interacciones cotidianas entre estudiantes, docentes y padres, comprendiendo cómo estos actores construyen su realidad social a través del lenguaje y las prácticas culturales.

Esta inmersión no se limita a un registro de hechos, sino que busca lo que Clifford Geertz (1973), denominó la descripción densa. Según Geertz, la etnografía no es solo un método de recolección de datos, sino un esfuerzo intelectual por desentrañar las estructuras de significación que dan sentido a las acciones sociales. En la Institución Educativa Rafael Valle Meza, esto implica interpretar la música vallenata no solo como un género musical, sino como un sistema de símbolos y redes de significación que tejen la identidad del joven cesarense. Así, la labor pedagógica se eleva a una dimensión investigativa donde el aula se convierte en un escenario de exégesis cultural.

Bajo esta lógica, Duarte y Parra (2018), resaltan que el enfoque etnográfico en el ámbito doctoral demanda un rol de observador participante activo, permitiendo que el investigador capture la riqueza de los significados que, de otro modo, pasarían

desapercibidos en una observación no participante o cuantitativa. El método etnográfico educativo se valida, entonces, como un enfoque holístico que permite una mejora sustancial en la labor pedagógica al reconocer al estudiante como un sujeto histórico y cultural. En última instancia, la combinación del rigor etnográfico clásico con la praxis educativa contemporánea garantiza que la generación de conocimiento teórico sea coherente con la visión interpretativa naturalista, proporcionando una base sólida para la salvaguardia del patrimonio inmaterial en el entorno escolar.

Figura 2.

Fases de la Etnografía Educativa.



Nota. Tomado de: Duarte y Parra (2018), adaptado por Méndez (2025).

Bajo esta perspectiva, el proceso investigativo se caracterizó por su naturaleza cíclica y flexible, donde la recolección y el análisis de datos ocurren de manera simultánea. Como señalan los autores, la relevancia de este método en el nivel de doctorado reside en su capacidad para develar las interacciones, ritos y discursos en

la cotidianeidad del aula, permitiendo que la teoría emerja de la realidad vivida por los actores educativos.

Procedimientos Etnográficos

El desarrollo del trabajo etnográfico se estructura en varias fases, Duarte y Parra (2018):

Ingreso al campo: se estableció una relación de confianza con la comunidad educativa seleccionada, garantizando el consentimiento informado y el respeto ético de los participantes.

Observación participante: se realizó una observación prolongada de las dinámicas escolares, clases, eventos culturales, interacciones entre docentes y estudiantes, y cualquier situación significativa donde el vallenato esté presente o ausente. Esta observación se documenta mediante diarios de campo detallados.

Entrevistas cualitativas: se aplicaron entrevistas a profundidad a docentes de ciencias sociales y áreas afines, así como a estudiantes de grados superiores (8º a 11º), con el fin de recoger sus experiencias, recuerdos y perspectivas sobre el vallenato como parte de su educación.

Análisis documental: se revisaron planes de estudio, proyectos pedagógicos, currículos, textos escolares y documentos institucionales para identificar la presencia (o ausencia), del vallenato como expresión cultural relevante en la formación ciudadana e identitaria.

Recolección de expresiones culturales: se incluyeron canciones, fragmentos de letras, fotografías de murales, fotografías de actividades escolares o producciones estudiantiles relacionadas con el vallenato, como elementos que complementan la comprensión del fenómeno desde una perspectiva multimodal.

Diseño de Investigación

Dentro del proceso investigativo, es prudente plantear las etapas, para dar un rumbo claro a lo que se pretende, para Guardian (2007), comenta:

La investigadora o el investigador cualitativos hacen una inmersión dentro del contexto o medio donde se localiza el tema de estudio o pregunta generadora de la tesis. Se introducen dentro del grupo y, en la mayoría de los casos, llegan a formar parte de él. (p.180).

Teniendo en cuenta lo anterior para abordar la investigación desde el enfoque cualitativo, se emplea la distribución de 6 fases, en las que se busca desarrollar cada uno de los objetivos propuestos.

Fase 1 - Reflexión: Mediante la entrevista a profundidad se pretendió develar el significado que tiene para los actores sociales, la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial, desde esta fase se recopila la información solida de importancia para estructurar el camino de la investigación.

Fase 2 - Planeamiento: Una vez recopilada la información es llevada a través de la hermenéutica la Interpretación de los elementos significativos que se develan de los hallazgos de los actores sociales referido a la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial.

Fase 3 - Entrada: A través de la observación y la interpretación de la información se buscó comprender el significado que tiene para los actores sociales la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial.

Fase 4 – Análisis Preliminar: Al estructurar la teoría de las apreciaciones de cada uno de los participantes se buscó construir una aproximación teórica sobre la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la educación básica colombiana.

Fase 5 – Análisis Intenso: Realizado el proceso de sesgo, con el material recopilado se construye la teorización sobre la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la educación básica colombiana.

Fase 6 – Escritura: esta fase como el resultado final del producto terminado y escrito donde se consigna todo el proceso de construcción de la teorización sobre la música vallenata.

Tabla 1

Métodos técnicas e instrumentos de investigación

Fase	Objetivo específico	Actividad	Técnica o instrumento	Referente
------	---------------------	-----------	-----------------------	-----------

Fase 1 Reflexión	- Develar el significado que tiene para los protagonistas, la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial desde la perspectiva sociocultural y su influencia en la educación básica colombiana, en el Centro Educativo Rafael Valle Meza, Departamento del Cesar.	Mediante la entrevista a profundidad se pretende develar el significado que tiene para los actores sociales, la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial, desde esta fase se recopila la información solida de importancia para estructurar el camino de la investigación.	entrevista a profundidad	Taylor y Bogdan (1992) Spradley (1979)
Fase 2 Planeamiento	- Interpretar los aspectos relevantes develados desde la perspectiva sociocultural de los protagonistas en relación de la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la Educación Básica Colombiana.	Una vez recopilada la información se lleva a través de la hermenéutica la Interpretación de los elementos significativos que se develan de los hallazgos de los actores sociales referido a la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial		Hans-Georg Gadamer (1998)
Fase 3 Entrada				Bronisław Malinowski (1922) Clifford Geertz (1973)
		A través de la observación y la interpretación de la información se busca comprender el significado que tiene para los actores sociales la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial.	Observación	
Fase 4 Análisis Preliminar	- Construir una aproximación teórica sobre la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la Educación Básica Colombiana desde la voz de sus protagonistas en el Centro Educativo Rafael Valle Meza, Departamento del Cesar	Análisis Preliminar: Al estructurar la teoría de las apreciaciones de cada uno de los participantes se busca construir una aproximación teórica sobre la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial		Glaser y Strauss (1967)
Fase 5 Análisis Intenso				Strauss y Corbin (2002)
Fase 6 Escritura				Wolcott (2003)

en la educación básica colombiana.

Análisis Intenso: Realizado el proceso de sesgo, con el material recopilado se construye la teorización sobre la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la educación básica colombiana.

Escritura: esta fase como el resultado final del producto terminado y escrito donde se consigna todo el proceso de construcción de la teorización sobre la música vallenata.

Fuente: Méndez (2025).

Descripción del Escenario de Investigación

Como escenario de investigación se estableció la Institución Educativa Rafael Valle Meza, ubicada en la Calle 26 # 19 – 30, en el barrio primero de mayo de la ciudad de Valledupar, Cesar, tal como se muestra en la figura.

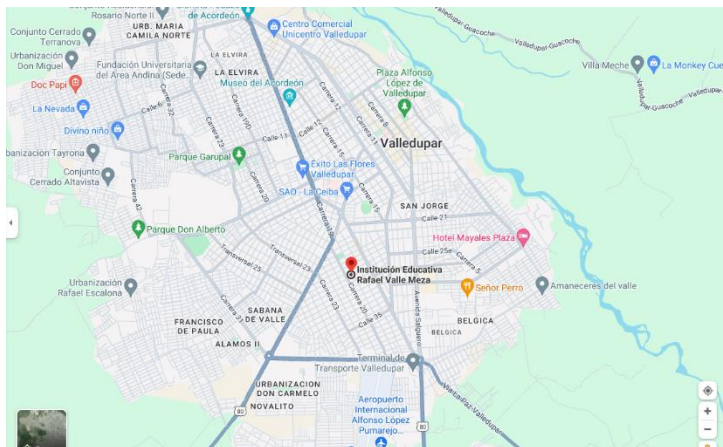


Figura 3

Ubicación Geográfica de IE Rafael Valle Meza

Nota. La figura muestra la ubicación geográfica de la Institución Educativa, (Google maps, 2025).

Descripción de los Actores Sociales

Los actores sociales se concentran en la ciudad de Valledupar, clasificando a los gestores culturales, conocedoras de la cultura vallenata, de igual forma los directivos docentes y estudiantes de la Institución Educativa Rafael Valle Meza, con el fin de analizar cuatro puntos de vistas, desde los estudiantes, el docente, los directivos y los gestores cultural.

En el primer escenario se encuentra la institución educativa Rafael Valle Meza la cual cuenta con dos jornadas, mañana y tarde para un total de 1844 estudiantes, al investigar por la cantidad de directivos se encuentra la coordinación y rectoría la cual está compuesta por 3 coordinadores y una rectora, en tanto a los gestores culturales según la alcaldía de Valledupar hay un promedio de 800 en las diferentes ramas.

Tabla 2

Actores Sociales

Estudiantes	Docentes	Directivos	Gestor Cultural
1	1	1	1
Actores Sociales	4		

Fuente: Méndez (2025)

Selección de los Actores

Para la selección de los actores sociales, son tenidos en cuenta las características que debe cumplir cada uno, para hacer parte de la investigación, puesto para la misma se plantea cuatro (4), sujetos que reúnen los criterios del estudio, tabla3.

Tabla 3

Criterios de la Selección

Criterios de estudio para pertenecer a la muestra
--

Estudiante	Docente	Directivo	Gestor Cultural
Trayectoria educativa dentro de la institución	Pertenecientes a las áreas sociales y artística, a fin con el tema de estudio.	Conocimientos de la música vallenata y su cultura.	Perteneciente a la corriente vallenata.
Manejo de un instrumento musical del género vallenato	Trayectoria educativa.	Interés por integrar la cultura y la educación.	Destacado a nivel cultural, en reconocimiento de su trabajo.
Participante de las jornadas culturales dentro de la institución	Conocimiento de temas culturales, costumbres vallenatas.	Domino del contexto educativo.	Interés en el rescate cultural de las tradiciones vallenatas.
Conocedor de temas culturales, contexto vallenato	Docente con interés por la música vallenata y su cultura.	Trayectoria en cargos directivos en el sector educativo.	Trayectoria como gestor cultural.
Perteneciente a la básica secundaria			Residente en el casco urbano.
Ser referente de buen comportamiento y modelo estudiantil			

Fuente: Méndez (2025)

Técnicas e Instrumentos de Recolección de Información

La naturaleza cualitativa, interpretativa y etnográfica de esta investigación exige un conjunto de técnicas e instrumentos que posibiliten una comprensión profunda y contextualizada del fenómeno en estudio. El interés no se centra en cuantificar variables, sino en captar los sentidos, representaciones, prácticas y experiencias que los sujetos atribuyen a la música vallenata como expresión de identidad cultural en el contexto escolar.

En este sentido, las técnicas de recolección de información seleccionadas son flexibles, abiertas y dialógicas, y responden a criterios de pertinencia cultural, ético-metodológica y riqueza interpretativa. Las técnicas principales utilizadas son: la observación participante, la entrevista a profundidad, el análisis documental y el registro de expresiones culturales multimodales.

Para Bryman y Burgess (1994), afirman que la investigación cualitativa va más a un proceso dinámico que pretende a través de teorías y métodos en una interacción de lo empírico y lo conceptual, teniendo en cuenta lo anterior se plantea la entrevista a profundidad y la observación participante, para Rojas (2014), “La entrevista se define como un encuentro en el cual el entrevistador intenta obtener información, opiniones

o creencias de una o varias personas” (p.91), para Martínez (2004), la entrevista, en la investigación cualitativa, “es un instrumento técnico que tiene gran sintonía epistemológica con este enfoque y también con su teoría metodológica” (p.93), de igual forma Guardian (2007), la entrevista cualitativa, “al igual que la conversación, se encuentra a medio camino entre la conversación cotidiana y la entrevista formal. Es una técnica o actividad que, conducida con naturalidad, hace imperceptible su importancia y potencialidad” (p.197).

Entrevista a Profundidad

Para Hernández y Mendoza (2018), la entrevista es de enfoque cualitativo la cual permite al investigador abordar al sujeto en un dialogo, con el fin de abordar preguntas en relación al objeto de estudio, por ende plantea algunos aspectos necesarios para su desarrollo, tal como el espacio utilizado para tal fin, el cual debe ser propicio, en iluminación y adecuación, seguidamente el manejo de interrupciones y ruidos; el entrevistador debe tener ya cada paso debidamente organizado, demostrando dominio y generando confianza, las preguntas deben estar bien estructuradas y encaminadas a proporcionar la información pertinente para las categorías de estudio.

Por otro lado, Guardian (2007), se refiere a la entrevista a profundidad como aquella que:

Se le caracteriza por ser de corte cualitativo y de tipo holístico, en la que el objeto de investigación se constituye por la vida, experiencias, ideas, valores y estructura simbólica del entrevistado en el momento inmediato de la entrevista. Pretende ser un holograma dinámico de la configuración de la vida, conocimientos y pensamientos de un individuo fuera de su participación como actor social en una experiencia significativa, o de su posible relación con un tema particular determinado (p.199).

Observación Participante

Según Hernández y Mendoza (2018), la observación participante es el escenario para el investigador, recopilar información en relación a la esencia comportamental de los sujetos, analizando sus experiencias y formas de vivirlas sin intervenir en su desarrollo, este le permite adentrarse al núcleo de la fuente de

información, dentro del ejercicio se complementa con el instrumento del diario de campo donde consigna la información presenciada.

Para Corbetta (2007), afirma que la observación participante es:

Una técnica en la que el investigador se adentra en un grupo social determinado (de forma directa, durante un periodo de tiempo relativamente largo, en su medio natural, estableciendo una interacción personal con sus miembros, y para describir sus acciones y comprender, mediante un proceso de identificación, sus motivaciones) (p.305)

La observación participante es una técnica central en la etnografía, que permite al investigador involucrarse activamente en el contexto educativo, participando de las dinámicas escolares para comprender desde dentro los procesos culturales en juego. Esta técnica se implementa de forma prolongada, sistemática y reflexiva, registrando lo observado en diarios de campo etnográficos.

Instrumentos de Recolección de Información

Diario de campo: documento narrativo donde se consignan de forma densa las observaciones realizadas, así como reflexiones del investigador, emociones, silencios, tensiones y significados emergentes.

Guía de observación: esquema flexible que orienta la atención hacia aspectos relevantes como: actores presentes, tipo de actividad, uso del lenguaje, referencias culturales, símbolos musicales, participación estudiantil, etc.

Tabla 4

Instrumento por Categorías

Fuente: Méndez (2025)

Procesamiento de la Información

Saturación Teórica: Siguiendo a Leal (2012), se aplicó un proceso de "zig-zag" analítico. Este procedimiento implica una comparación constante de los datos hasta que la información comienza a ser redundante; en este punto, se priorizan los hallazgos recurrentes y se descartan los datos aislados, alcanzando así el estado de saturación donde emergen nuevos conceptos significativos.

Categorías	Conceptualización	Dimensión	Técnica o instrumento
Área de interés	Patrimonio cultural e inmaterial vallenato	-Conocedores y protagonistas en el área -Importancia para la población -Participación del estado en la preservación	Guion de la Entrevista a profundidad (fase 1-2, con el fin de develar opiniones)
Factor a intervenir	Música Vallenata	-Títulos nacionales e internacionales otorgados Tradición Juglares representativos Instrumentos principales Aires vallenatos Historia cantada Marcador de identidad del caribe	Observación participante: Cuaderno de notas (Fase 3 y 4, interpretación y comprensión)
Contexto a teorizar	Educación básica colombiana	Participación de la cultura vallenata en las instituciones educativas Áreas involucradas para la enseñanza de la música vallenata	Entrevista a profundidad Aproximación teórica (Fase 5-6, construcción)

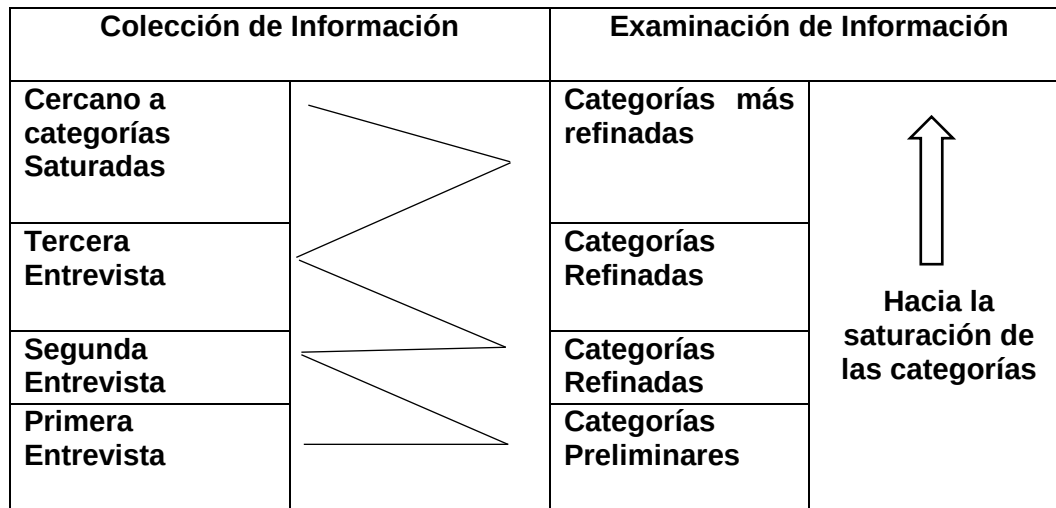
Fuente: Méndez (2025)

Categorización: Tras el proceso de saturación, se procedió a la organización sistemática de los hallazgos mediante la construcción de una matriz de categorías y subcategorías, las cuales son el resultado de los discursos y experiencias de los informantes.

Contrastación y Fiabilidad: Para garantizar la validez del estudio, se empleó la triangulación de la información recopilada; esta estrategia permite contrastar los resultados obtenidos en las entrevistas a profundidad con los registros de la observación participante.

Figura 4

Proceso de Saturación



Nota. Leal, (2012, p.135)

La investigación cualitativa requiere el procesamiento de la información recopilada, la cual se extiende a diversas formas de realizarlas, para esta tesis doctoral se tiene en cuenta la saturación, dentro del procesamiento de la investigación, Leal (2012), relaciona la saturación de las categorías: “Consiste en la recolección y revisión de información a través de diferentes entrevistas con el grupo de estudio, de manera que las categorías van emergiendo repitiéndose hasta su punto de saturación”. (p.134).

Fases de la Investigación

La ruta procedimental de la presente investigación se fundamenta en el engranaje propuesto por Duarte y Parra (2018), la cual asegura la coherencia entre el pensamiento del investigador y la realidad fenoménica a través de cuatro etapas sistémicas:

Fase I. Descriptiva: Esta etapa inicial partió del arqueo bibliográfico y la exploración documental, permitiendo que las interrogantes emergieran de la cotidianidad. Según Martínez (2006), esta fase es crucial porque el investigador debe

poner entre paréntesis sus juicios previos para permitir que el fenómeno hable por sí mismo. Aunque existe una vinculación docente previa, el acceso formal al escenario se gestionó bajo los principios de la observación participante de Malinowski (1922), garantizando que la inmersión inicial sentara las bases de una fundamentación teórica situada y auténtica.

Fase II. De Campo: Se centró en la ejecución de la etnografía educativa en el Centro Educativo Rafael Valle Meza. En esta etapa, el investigador asume el rol de instrumento principal de recolección. Bajo el postulado de Clifford Geertz (1973), esta fase busca la recolección de datos que permitan una descripción densa, donde las entrevistas a profundidad y los diarios de campo no solo registran hechos, sino los significados y redes de parentesco simbólico que los actores otorgan a la música vallenata en su contexto natural.

Fase III. Interpretativa: Una vez recolectada la información, se procedió a la organización y sistematización. Esta fase se sustenta en la Teoría Fundamentada de Strauss y Corbin (2002), aplicando procesos de codificación y categorización. Aquí, la triangulación (Denzin, 1970), y la saturación de categorías se convierten en mecanismos de rigor científico, transformando los datos primarios en unidades de significado comprensibles. Como afirma Pérez Serrano (1994), interpretar no es solo organizar, sino dotar de sentido a lo observado mediante una fusión de horizontes entre el dato y la teoría.

Fase IV. Generativa: Como etapa culminante, se procedió a la construcción de la aproximación teórica. Esta fase trasciende la mera descripción para alcanzar la teorización original. Según Glaser y Strauss (1967), la generación de teoría desde los datos permite que el constructo final sea una representación fiel de la voz de los protagonistas. Esta etapa representa la praxis transformadora de la investigación, donde el conocimiento emergente se constituye en un aporte significativo para la salvaguardia del patrimonio cultural en la educación básica.

Credibilidad y Fiabilidad

Para Guardian (2007), la describe como el momento donde se consigue en relación a la veracidad de los hallazgos, este en el sentido de ser reconocidos por los actores sociales, quienes vivieron el proceso investigativo y dan fe de la información recopilada por el investigador, así mismo Martínez (2004), enfatiza que esta depende del rango de precisión de la terminología, del criterio de rigor, así como de la “sistematización con que se presente todo el proceso y de la actitud crítica que la acompañe”. (P.100).

Por otra parte, Rojas (2014), expresa que la fiabilidad se refiere a la definición de las categorías, las que deben estar debidamente definidas, esta se puede apoyar en la triangulación, además para credibilidad o validez se precisa que el sujeto constate la información con el fin de verificar lo recopilado.

Dentro de la credibilidad y fiabilidad se plantea desde la triangulación de la información, la contrastación y la categorización, de igual forma se emplea la triangulación, según Martínez (2006), afirma que “en sentido amplio, en las ciencias humanas, también se pueden realizar varias “triangulaciones que mejoran notablemente los resultados de la investigación y su validez y confiabilidad” se clasifican varios tipos, como la triangulación de métodos y técnicas, triangulación de datos, triangulación de investigadores, triangulación de teorías, triangulación interdisciplinaria.

Por otra parte Martínez (2006), expresa de la contrastación como el proceso de contrastar la investigación con otras tesis, que tengan resultados afines, y de esta manera tener un panorama amplio para la elaboración del informe, por ende al abordar otras investigaciones pueden surgir ajuste en el proceso, resultados, recomendaciones y conclusiones, que contribuyan a entregar una apreciación acertada referente al tema de estudio, al realizar la contrastación se evidencia la relevancia de tener buenos referentes teóricos, que aporten conocimiento significativo para la investigación y partiendo de esta se construyan nuevas ideas.

De igual forma al tratar de la categorización, Martínez (2006), comenta que esta permite analizar, cada uno de los aspectos de la investigación, teniendo en cuenta los detalles, donde esta dialéctica entre la figura y el fondo es continua y permanente; la toma de conciencia de la *dinámica* de este proceso ayudará a facilitar su actividad

normal y efectiva, como también ayudará a demostrar al lector del trabajo cuál fue el camino que el investigador siguió para llegar a sus resultados o conclusiones.

Consideraciones Éticas

La recolección de información en contextos escolares implica una serie de principios éticos fundamentales:

Consentimiento informado: todos los participantes docentes, estudiantes y directivos fueron debidamente informados sobre los objetivos del estudio y su derecho a participar voluntaria y libremente.

Anonimato y confidencialidad: los datos han sido tratados con criterios de privacidad, empleando seudónimos y garantizando la no identificación de los participantes.

Respeto cultural: se evitó cualquier forma de exotización, romantización o trivialización del vallenato como expresión viva del pueblo.

Devolución del conocimiento: se contempló socializar los hallazgos con la comunidad educativa en formatos accesibles y culturalmente pertinentes.

MOMENTO IV

HALLAZGOS DE LA INVESTIGACIÓN

Al develar las categorías de estudio en cada una de sus dimensiones de la aproximación teórica de la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la educación básica colombiana, se reflejan las opiniones de los entrevistados, en referencia a los temas propuestos a través de la saturación de las categorías, Leal

(2012), afirma que esta “Consiste en la recolección y revisión de información a través de diferentes entrevistas con el grupo de estudio, de manera que las categorías van emergiendo repitiéndose hasta su punto de saturación”. (p.134). Se refinan las categorías para llegar a las ideas estructuradas en la tesis doctoral, de forma transversal ante los cuatro protagonistas los cuales en su introspectiva y en el recogimiento de sus experiencias, saberes y recopilación de conocimiento que les ha dejado el bagaje en el ejercicio de la música vallenata y la preservación de la cultura vallenata se develan las aproximaciones que competen a este estudio.

Categorías de Análisis

Las categorías de análisis están discriminadas en tres categorías principales, Patrimonio Cultural e Inmaterial Música Vallenata (PCIMV); Música Vallenata (MV); y Educación Básica Colombiana Música Vallenata (EBCMV), estas se fusionan en el estudio develando la perspectiva de los protagonistas entrevistados, los cuales desde sus entornos y relación estrecha con la cultura vallenata muestran sus experiencias vividas, a fin de organizar e interpretar la información recopilada, se codifican las categorías a continuación:

Tabla 5

Categorías de Análisis

Código	Descripción Categoría	
Patrimonio Cultural e Inmaterial Música Vallenata		
(PCIMV)	(PCIMV)-1	Protagonista 1
	(PCIMV)-2	Protagonista 2
	(PCIMV)-3	Protagonista 3
	(PCIMV)-4	Protagonista 4
Música Vallenata		
(MV)	(MV)-1	Protagonista 1
	(MV)-2	Protagonista 2
	(MV)-3	Protagonista 3
	(MV)-4	Protagonista 4
Educación Básica Colombiana Música Vallenata		
(EBCMV)	(EBCMV)-1	Protagonista 1
	(EBCMV)-2	Protagonista 2
	(EBCMV)-3	Protagonista 3

Fuente: Méndez (2025)

Fase 1

Análisis Entrevista a Profundidad

El análisis de la entrevista a profundidad surge de la información recopilada de las opiniones entregadas por los protagonistas, estudiante, docente, directivo y gestor cultural, tales entrevistas reposan en el anexo E, de allí se presenta las categorías y sus respectivos hallazgos.

Patrimonio Cultural e Inmaterial Música Vallenata (PCIMV)

El patrimonio cultural e inmaterial vallenato como factor importante de esta tesis doctoral, cumple en la descripción, la importancia de rescatar los saberes de la comunidad del Cesar y del Caribe, para De León (2010), “Colombia desarrolla su cultura, por lo tanto su folclor, sobre las bases de la confluencia étnica entre el indio americano, el negro africano y el europeo español” (p.12), de allí se reúnen diferentes aires musicales, interpretados por los juglares a través de los instrumentos autóctonos e introducidos por las diferentes culturas llegadas a la región, Al respecto, González (2007), expresa:

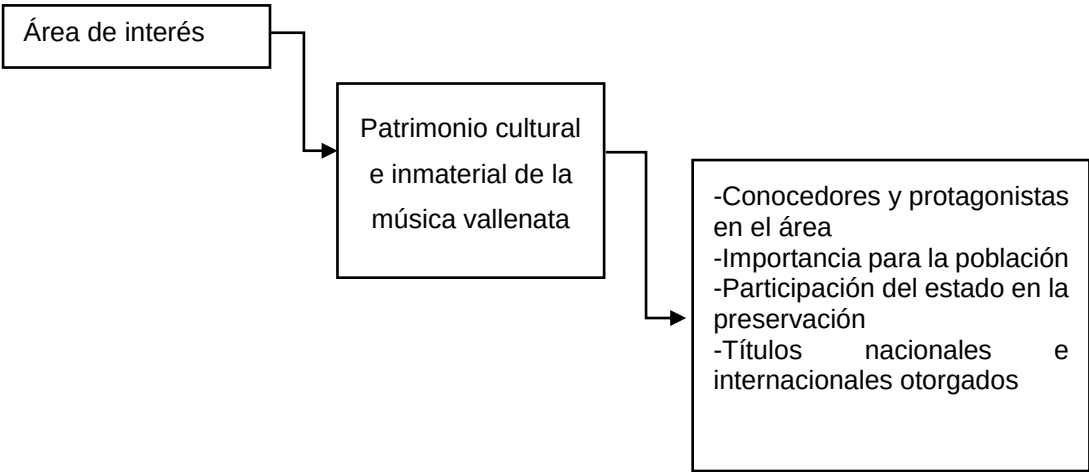
Con frecuencia en la literatura existente sobre el vallenato se habla de la “trietnicidad” en la Constitución de su expresión musical, insinuándose una repartición equivalente de aportes culturales indígenas, blancos y negros. Aunque es una referencia evocadora, no corresponde a la realidad en este caso y creo que de muy pocos en América debido al arrasamiento cultural sistemático que impuso el colonizador español y a la hegemonía de la cultura europea de los siglos sucesivos en buena parte del mundo. Los vestigios palpables en los discursos musicales vallenatos actuales confirman este hecho: se trata de música modularmente diatónica cuyo lenguaje está determinado por el código del legado europeo correspondiente al sistema tonal, tanto en la síntesis como en la semántica. Solo en el aspecto rítmico, se observan características propias de la música del continente africano, así mismo como la usanza de un cantante solista y coros responsoriales cuyo empleo también era producto de una tradición africana que ya se había incorporado a la música europea, desde hacía varios siglos antes del desembarco español (p.5).

En el transitar de los años se consolidaron mediante el festival de la leyenda vallenata cuatro aires, los cuales fueron designados en su estudio por la “Cacica” Consuelo Araujo Noguera, la cual categorizó la música vallenata tradicional en cuatro aires vallenatos (puya, paseo, merengue y son), e interpretados por tres instrumentos esenciales (Caja, Guacharaca y Acordeón), desde la creación del festival de la leyenda Vallenata los juglares e intérpretes del género, han venido respetando esta asignación.

Por su aporte y reconocimiento a nivel local, nacional e internacional y en el marco del impacto a la realidad social se ha categorizado como patrimonio cultural e inmaterial establecido por la UNESCO en el 2015, donde se busca rescatar las tradiciones de importancia no solo para Colombia sino para el mundo, entendiendo que según la UNESCO (2003), resalta la importancia del patrimonio cultural e inmaterial, donde habla acerca de la manifestación cultural, en sí el acervo de conocimiento y las técnicas que se llevan de una generación a otra, el impactante valor social y el beneficio económico, pues reviste en importancia para todo el mundo.

Figura 5

Categoría de Análisis 1



Nota. Estructura de la categoría de estudio Méndez (2025).

Tabla 6

Aportaciones de los protagonistas

Identificación del sujeto informante	Aporte develado
PCIMV-1	Se llegaría a un tipo de exclusión sino la inclusión donde se representa este tipo de música y también conocimiento a lo que es la cultura vallenata.
PCIMV-2	Creo que estábamos en mora, estábamos en mora de que se reconociera la música vallenata como objeto inmaterial de la cultura, no solamente de nuestra región, sino del país y del mundo.
PCIMV-3	Debemos hacernos un compromiso de estado, la política que debe darse cuando a ti te dice la UNESCO, nosotros necesitamos preservar conservar y difundir la música tradicional vallenata.
PCIMV-4	Alguien se está preocupando por un patrimonio cultural de un territorio que nos está siendo visible ante el mundo, eso es lo primero, el otro que ese es un jalón de oreja que nos están haciendo a tiempo en la música vallenata tradicional, está en extinción.

Fuente: Méndez (2025)

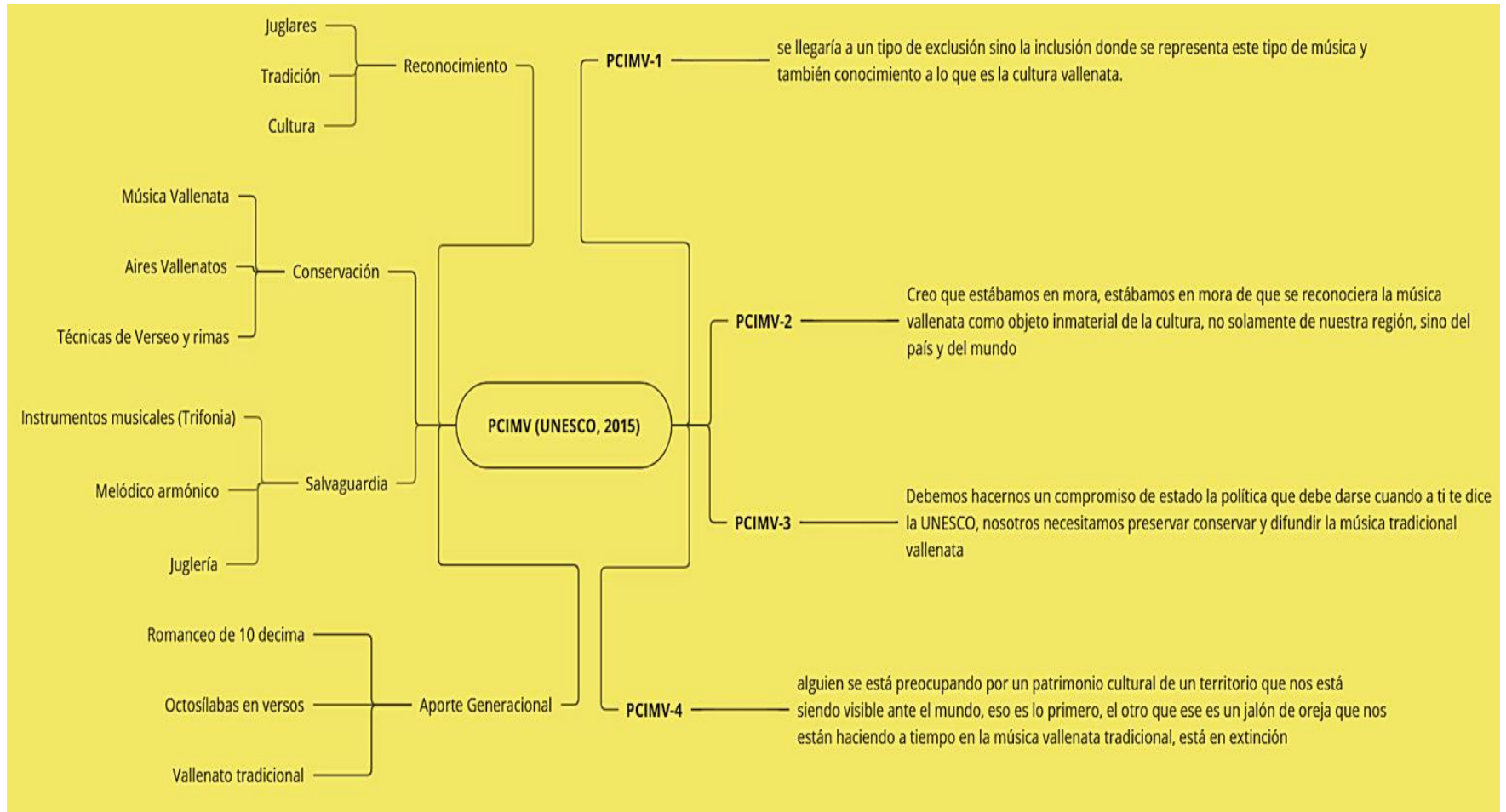
Los protagonistas de este estudio, que comparten sus opiniones mediante la entrevista respecto a la categoría de patrimonio cultural e inmaterial de la música vallenata, se devela respecto a la asignación por parte de la UNESCO en el 2015, donde se declara la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial de la humanidad, argumentando que este representa desde el punto de vista del estudiante, una forma de inclusión para reafirmar la importancia de la música vallenata tradicional en la actualidad, por otra parte el ente administrativo de la institución educativa, la cual es tomada como contexto social, devela que es una retribución de la cual se esperaba y es necesario que se reconociera la música vallenata, luego que los aportes al mundo han sido significativos, destacando los ritmos, afirmando que esta acción debió haberse dado hace ya mucho tiempo.

Dentro de los protagonistas como agentes externos al ente educativo, con una visión y conocimiento en aporte desde sus diferentes profesiones, como gestores culturales, compositores, cantantes e intérpretes de la música vallenata tradicional,

develan que la mención por parte de la UNESCO en el 2015, no es más que un compromiso que tiene el estado con los países del mundo para ratificar una política que resguarde y preserve la cultura y la música vallenata tradicional, puesto que este aspecto no ha sido respaldado por los entes gubernamentales, así mismo en el ámbito de la investigación a través del protagonista investigador donde manifiesta desde su punto de vista, este título otorgado no es más que una preocupación por el patrimonio cultural el cual se está extinguiendo a falta de atención por parte de los propios de la región, en la figura 6 se representan algunas de las subcategorías derivadas de la saturación de la categoría 1 Patrimonio Cultural e Inmaterial Música Vallenata, manifestados por los protagonistas de la aproximación teórica.

Figura 6

Saturación de categoría Patrimonio Cultural e Inmaterial Música Vallenata



Nota. Mapa mental de la saturación de categoría Patrimonio Cultural e Inmaterial Música Vallenata

Fuente: Méndez (2025)

Desde la vista de los cuatro protagonista para la aproximación teórica, se devela su aportación a la música vallenata tradicional en sus contextos, que contribuyen a preservar la cultura vallenata, desde el punto de vista del estudiante que enfatiza la importancia y su participación a través de la disciplina en el aprendizaje de los instrumentos de la música vallenata, de igual forma la interpretación de las canciones vallenatas, por otra parte se ve enriquecida en la participación de concursos, desde este escenario su visión y experiencia le permiten tener una mirada holística interna de lo que está sucediendo con el estudiante a nivel de rescate de la música vallenata y su cultura, de forma simultánea resaltan los aportes del directivo de la institución educativa, desde el bagaje que le ha entregado la dirección y rectoría del mismo, contribuye a un pensamiento integrado en la disposición de dar entrada a semilleros de rescate de la música vallenata. En este mismo orden la cultura representada por el gestor quien desde la investigación y el conocimiento de años de indagación y desarrollo de investigaciones, sustenta la importancia de la estructura académica en el proceso y el constructo de la ruta correcta para abordar los temas de la música vallenata, esto en símil del compositor desde una perspectiva artística, alega la falta de interés, y el esfuerzo significativo por el gremio por lograr el reconocimiento ante las instituciones.

Tabla 7

Aportes de los protagonistas

Identificación del sujeto informante	Aporte develado
PCIMV1	“Yo le motivo, oye si quieres yo te enseño, creo que enseñar sin recibir nada a cambio es lo mejor”
PCIMV2	“Propiciar un espacio en la escuela para que los estudiantes aprendan, hagan, ejecuten la música vallenata en todos los sentidos”.
PCIMV3	“Yo creo que ha cambiado el concepto y al fin se han dado cuenta de que la universidad a través de la gente, de que produce y tiene sensibilidad es la que genera un verdadero cambio”.

PCIMV4

“Tenemos las herramientas metodológicas para el desarrollo, aprenda y más adelante pueda mostrar lo que saben ellos, lo hacían por imitación la Mayoría de nuestros juglares todo lo hacían por imitación nosotros lo hacemos por académico”.

Fuente: Méndez (2025).

En una síntesis de lo recopilado en la figura 7, es una estructura de lo que perciben los 4 protagonistas, lo que para Quiroz (1983), expresa:

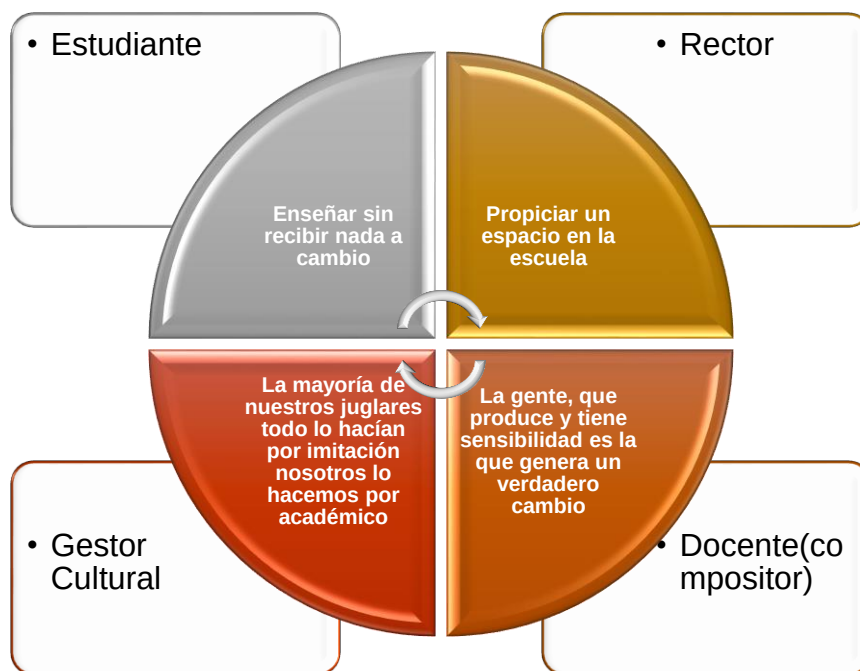
Sus aires se conocen con los nombres de son, paseo, merengue, puya y tambora, esta última casi desaparecida y la anterior en vía de extinción, aunque existen entre ellos marcadas diferencias melódicas, armónicas y rítmicas todos estos aires son agrupados con el nominativo vallenato y con él se designa también al habitante de la zona, de base étnica con predominio negro y con mucho de común con el resto de moradores de la costa atlántica (p.11).

Ya dentro de sus líneas Quiroz percibía el futuro incierto del vallenato, toda vez que dentro de su relato manifiesta su preocupación, lo cual en la actualidad es un hecho, ya que reconocidos solo son cuatro aires (son, paseo, merengue y puya), del quinto aire que menciona el cual temía su extinción, ya no es tenido en cuenta como aire del vallenato.

Figura 7

Proceso de Saturación

Fuente:



Méndez (2025)

Este órgano propulsor de la música vallenata, Valledupar tiene como escenario el festival de la leyenda vallenata, creado desde 1968, en una propuesta liderada por Consuelo Araujo Noguera, apodada la “Cacica”, dentro de la aproximación y en la incorporación de la función que gesta el festival para la cultura y la región, desde los protagonistas se develan las diferentes apreciaciones en tanto la acción conservadora de la música vallenata a través de los concursos, el cual se realiza todos los años a finales de abril e inicio de mayo, fecha asignada debido a la antigua fiestas del Milagro de la Virgen del Rosario, desde entonces el evento en el que se presentan diversos intérpretes de la música vallenata, con el anhelo de ganar la corona del rey vallenato, desde la introspectiva de los protagonistas se devela algunos tintes del impacto que este ha tenido en la preservación de la música vallenata, donde se destaca la motivación, la promoción de la cultura y el turismo, como eje central de la economía de la región, de igual forma dentro de los protagonistas alegan las limitantes que este interpuso a la cultura, al solo incluir cuatro aires vallenatos y tres instrumentos, lo que con el pasar de los años fue minimizando la basta riqueza del género, de allí que los instrumentos autóctonos quedaron excluidos, ello se alinea con lo expresado por Gutiérrez, (2014), en la entrevista realizada a varios intérpretes y conocedores del género comparte un fragmento de la Novela “Cien años de soledad”

Francisco Moscote Guerra, nacido en una población rural de nombre galán, en 1850 cerca de Riohacha en el actual departamento de la guajira, es la persona a quien se describe y conoce como “francisco el hombre” quien sería el protagonista de la contienda musical más conocida de la región caribe, hoy francisco el hombre es un símbolo de ingenio que inspira y enaltece la labor de interprete y representantes de la música vallenata, así como de la riqueza expresiva de las tradiciones y el folclor de la región caribe colombiana. Meses después volvió francisco el hombre, un anciano trotamundos de casi 200 años que pasaba con frecuencia por Macondo, divulgando las canciones compuestas por el mismo (...) si alguien tenía un recado que mandar, le pagaban dos centavos para que lo incluyera en su repertorio, fue así como se enteró Úrsula de la muerte de su madre, por pura casualidad, una noche que escuchaba las canciones con la esperanza de que dijeran algo de su hijo José Arcadio. (Cien años de soledad, p.61)

En el marco de esta investigación doctoral, la referencia a Francisco el Hombre adquiere una relevancia capital, pues sitúa al vallenato en su génesis como un fenómeno esencialmente comunicativo y comunitario. La figura del juglar no se agota en la interpretación musical; se erige como un dispositivo pedagógico natural y un cronista de la memoria colectiva. Esta perspectiva permite contrastar la riqueza de la tradición juglaresca con la actual estandarización institucional del Festival, la cual, al

canonizar solo cuatro aires y tres instrumentos, ha desplazado formas expresivas y organologías autóctonas que forman parte del ADN cultural de la región. Así, la cita actúa como una metáfora crítica frente a los procesos de filtración patrimonial que simplifican un sistema simbólico complejo, este referente sustenta la propuesta de integrar el vallenato en la educación básica, no como un producto de consumo, sino como un eje transversal que articula literatura, oralidad e identidad territorial.

Tabla 8

Aportaciones de los protagonistas

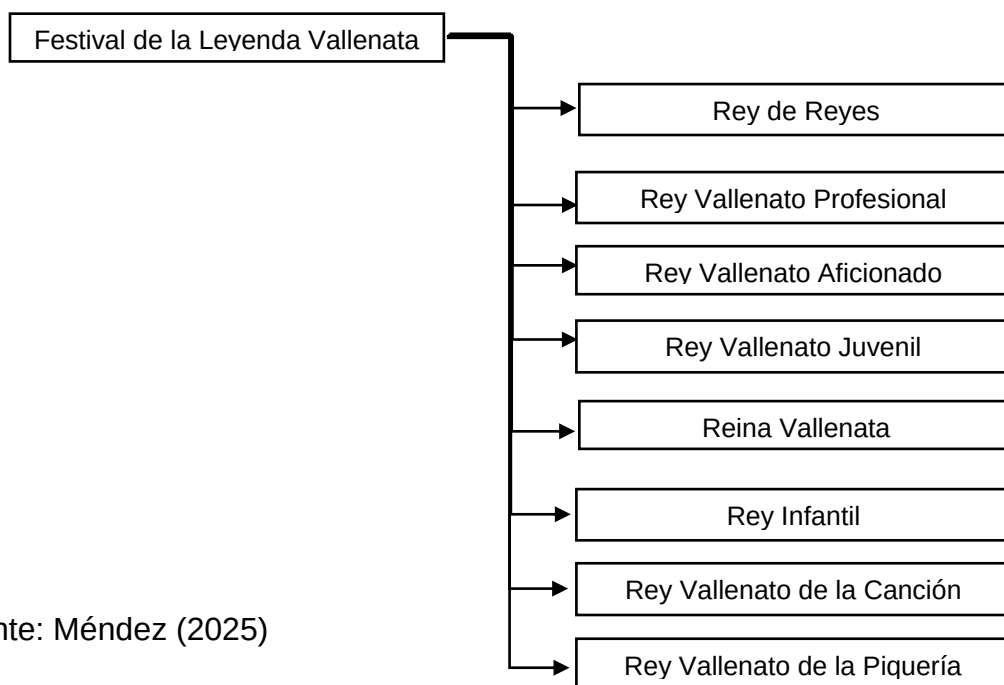
Identificación del sujeto informante	Aporte develado
PCIMV1	“Preservar de una manera en la que dan motivación y eso se refleja en un premio”
PCIMV3	“Nace el concurso empezó a escudriñarse y a fomentar la música tradicional vallenata, ahí nació el afecto por la música nuestra, nuestras costumbres, nuestras tradiciones, la música vallenata sea el principal medio de emprendimiento que nosotros tenemos en la región”
PCIMV4	“La guitarra ha sido el aporte más significativo dentro del constructo de nuestras canciones, la música vallenata por el simple hecho de respetar los cánones de un festival, minimizamos, pero melódica y armónicamente pudimos haber hecho un aporte más significativo, dejamos de lado muchos instrumentos de viento que llegaron, europeos y dejamos de lado muchos instrumentos de vientos autóctonos”.
PCIMV1	“Si claro todo el tiempo tuvieron el conocimiento de su género”
PCIMV4	“Hoy hay un fenómeno, está imperando la musicalidad por encima del contenido literario, hoy yo recuerdo cuando el Joe Arroyo decía “yo no hago música para El bohemio yo hago música para el bailador”

Fuente: Méndez (2025)

En la estructura del festival de la leyenda vallenata, con el transcurrir de los años se perfilaron los honores tal como se muestra en la figura 8:

Figura 8

Proceso de Saturación



Fuente: Méndez (2025)

Las aportaciones de los protagonistas permiten comprender que, desde su creación, el Festival de la Leyenda Vallenata se consolidó como un escenario decisivo para la visibilización, preservación y continuidad de la tradición musical vallenata. El análisis del discurso recogido evidencia que el festival no solo ha dinamizado la motivación y el reconocimiento de los intérpretes, sino que ha contribuido a fortalecer procesos de identidad, emprendimiento cultural y consolidación de prácticas musicales asociadas al patrimonio inmaterial de la región. Al mismo tiempo, los actores sociales señalan tensiones y límites derivados de la institucionalización del género, particularmente en cuanto a la reducción de instrumentos y expresiones musicales que históricamente hicieron parte del acervo vallenato. Estas voces, al sintetizarse en la figura 8, revelan una comprensión amplia y crítica del papel del festival en la configuración del vallenato como patrimonio cultural vivo, en permanente diálogo entre tradición, cambio y preservación.

Música Vallenata (MV)

La música vallenata tradicional, ha trascendido desde sus inicios, contando a través del verseo, y las historias cantadas los acontecimientos que movieron las emociones y los sentimientos de los juglares, desde las rimas y la introducción de nuevos instrumentos que fueron enriqueciendo el género, hasta formar lo que hoy en día se conoce como los cuatros aires del vallenato y la Trifonía de los instrumentos empleados para su interpretación, Al respecto, De León (2010), afirma:

En los que se insinúa la estructura narrativa, la cadencia y la connotación nostálgica de lo que años más tarde sería la música vallenata. El vallenato canta y narra, festeja con la alegría y llora con el desamor, procurando como categoría rectora de su desarrollo la entrega de un mensaje (p.16).

En alegato a lo que muchos historiadores ratifican González (2007), en su obra, describe la historia desde otra connotación, que tiende más hacia la influencia española, enfatizando que esta ha estado muy presente y aún sigue ineludiblemente arraigada:

La presencia española es tanto más significativa, si se tiene en cuenta que el vallenato es una expresión en la que el texto, que tiene una enorme relevancia, es depositario de una tradición cuyos ancestros más antiguos se remontan a la poesía del siglo XII. "Siete siglos después de don Gonzalo de Berceo, quien se proclamó "trovador de la Virgen", irrumpe en el norte de Colombia las mismas circunstancias, similar inspiración, el amor invencible por la palabra y hasta idénticas expresiones del pueblo que buscaba su manera de manifestarse. La palabra, otra vez había roto las barreras de la geografía, de la distancia, del tiempo y del espacio, pero no el cordón umbilical que le une con el idioma," Ni tampoco, hay que agregar, con la forma de relacionarse con la música porque, tanto en la España medieval, como en el Caribe de hoy representan una unidad indisoluble. (p.6)

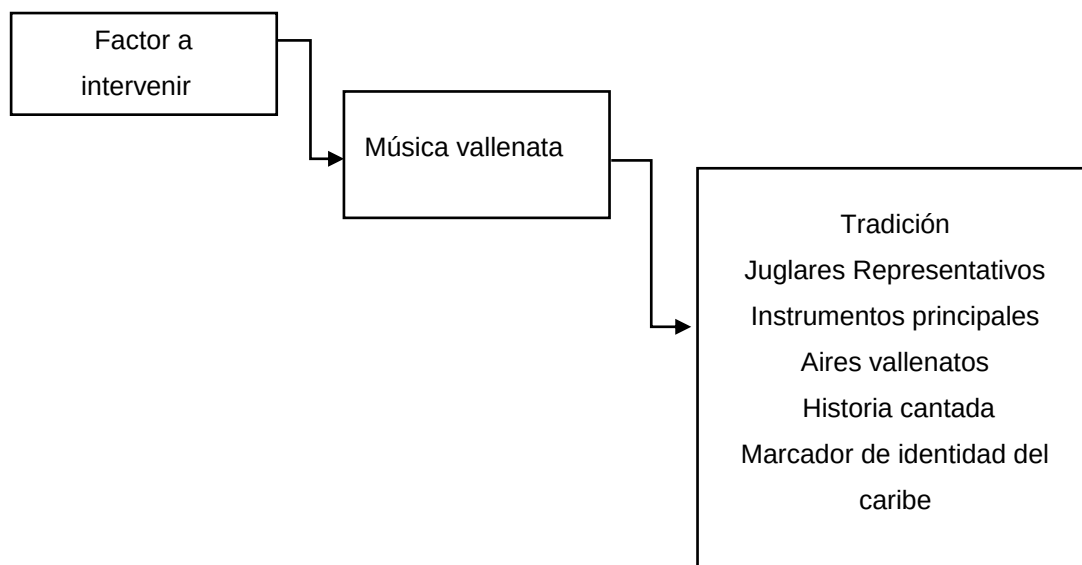
Desde una perspectiva historiográfica, el vallenato se configura como un proceso donde la música sirve de soporte a una narrativa del mundo. Retomando a De León (2010), el valor patrimonial del género emana de su potencial dialógico, donde el cantor no solo ejecuta una melodía, sino que moviliza experiencias que resuenan en el ethos del Caribe.

Por otro lado, González (2007), aporta una capa de profundidad al reconocer al vallenato como heredero de una tradición juglaresca transatlántica. Este enfoque permite trascender la visión purista y entender el patrimonio inmaterial como una

realidad dinámica y multicausal. En el marco de los objetivos de esta investigación, estas posturas teóricas proporcionan el sustento para interpretar las voces de los actores sociales en el entorno educativo. Al comprender el vallenato como una unidad narrativa y simbólica, se facilita la creación de una propuesta teórica que posicione a la música tradicional como un instrumento formativo esencial, capaz de robustecer el sentido de pertenencia y la conciencia histórica de los estudiantes.

Figura 9

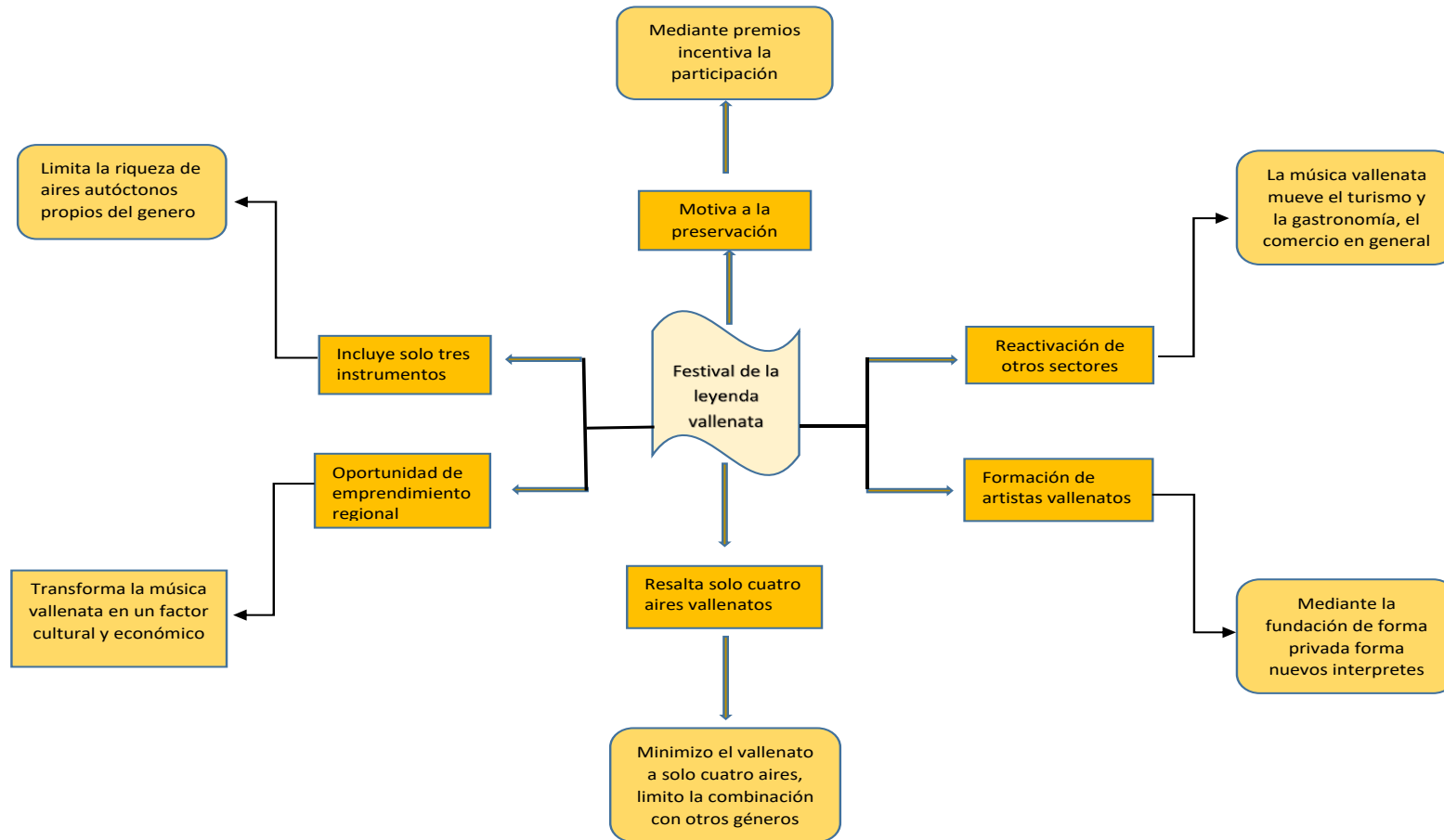
Proceso de Saturación



Fuente: Méndez (2025)

Figura 10

Aportaciones de los protagonistas categoría música vallenata



Nota. Mapa mental de la saturación de categoría Música Vallenata

Fuente: Méndez (2025)

Desde la voz de sus protagonistas seleccionados para este estudio, se devela la connotación que las letras de las canciones de la música vallenata tradicional, ha tenido en la cultura de la región, su cosmovisión apunta que las letras están enriquecida de literatura, intervenida por el romanceo español, la décima española y la octosílabo, el verseo que surgió de la imitación de otras culturas ha dejado una enciclopedia cantada, para la región y el mundo en general, hablando de sus montañas, ríos y pueblos, así como de la forma de vivir, lo cual se está extinguiendo ante la nueva ola del vallenato comercial en la tabla 9 se aprecia lo que el estudio devela de las entrevistas realizadas.

Tabla 9

Aportaciones de los protagonistas

Identificación del sujeto informante	Aporte develado
MV-1	“Si las personas se pusieran a analizar un poco más la letra de la canción y todo sobre lo que hace vallenato”
MV-2	“Creo que las letras de las canciones hablan de cada una de las formas de la cultura, de la idiosincrasia de los pueblos y de las regiones”.
MV-3	“Las letras es el reflejo de la creatividad y de la sensibilidad que tiene el creador, que tiene el artista, en este caso el compositor, con su autor”.
MV-4	“Tiene una doble connotación que gira en torno a lo literario y lo musical, mientras que hay otros contextos musicales en otros lugares que es netamente instrumental”

Fuente: Méndez (2025)

Al reunir el aporte teórico, se encuentran datos interesantes, pues que el vallenato no siempre se llamó como tal, ya lo afirma De León (2010), cuando argumento:

Al principio de esta historia el vallenato no existía como tal. Se usaba el acordeón para interpretar música foránea como valeses, polkas, mazurcas y música regional como cumbias y porros, calificando cualquier interpretación en donde este instrumento participara como música de acordeón. Por razones de índole organizacional y económica adquirió protagonismo el término vallenato, generalizándose como una impronta a todo aquello que se tocara con acordeón. Tan fuerte fue su penetración cultural que el vocablo se asumió en todas las provincias de la costa caribe como única acepción válida para referirse a la música de acordeón, generando incluso una distinción, más subjetiva y de forma que de fondo, entre vallenato sabanero, vallenato bajero y vallenato, vallenato (p.25).

Frente a las nuevas generaciones el vallenato ha sufrido drásticos cambios, pues en la mezcla de otros ritmos, buscando a una tendencia comercial y estar más a la tonalidad de lo que escuchan los jóvenes, el vallenato ha perdido mucho de su esencia, de allí que los jóvenes saben poco o nada de la tradición y la cultura que envuelve la música vallenata, al develar las opiniones de los protagonistas, manifiestan el desinterés de la juventud y así mismo la falta de apoyo por parte del estado, sin embargo el sector privado aún a esfuerzos para seguir transmitiendo las raíces vallenatas que envuelve el género, para Vilorio (2017), quien da razones de donde se acuñó el término vallenato dato que sin duda las nuevas generaciones deberían saber dentro de ellas Vilorio sustenta:

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 vitiligo, 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. (p.20).

En la tabla 10 reposan algunas develaciones de los protagonistas, sustraídas de las entrevistas en referencia a los jóvenes y la música vallenata tradicional.

Tabla 10

Aportaciones de los protagonistas

Identificación del sujeto informante	Aporte develado
--	-----------------

MV1	“El poco de jóvenes que apoyan este tipo de cosas y que quieren incentivarse más, pues siempre tienen que llevar cierta disciplina”
MV1	“Una de las mayores clases de arte todo eso se enfoca en la cultura vallenata y eso para nosotros los jóvenes”
MV2	“Estamos viendo que los jóvenes se están acercando, siguen alimentando este proceso cultural mediante la música”
MV3	“Esa transmisión con base en la oralidad, no ha permitido muchas veces que se profundice académicamente sobre la estructura literal y musical de lo que es la música tradicional vallenata”
MV4	“Los jóvenes se están encontrando con un escenario, con una nueva generación, hoy los jóvenes ven la música <i>modus vivendi</i> , ven como su futuro, como su proyección del autoempleo, con su profesión empresarial”

Fuente: Méndez (2025)

Bermúdez (2004), en su escrito comenta la connotación del vallenato, la transcendencia que a lo largo de los años sigue teniendo y la importancia que recobra, aunque los tradicionalistas apuntan a cuidar sus raíces, aquellas que lo convirtieron en un icono, los jóvenes en su estado cambiante a la tendencia musical de fama y comercio, deben llevar en su legado tanto la música de antaño como las variaciones que han surgido en el transcurrir evolutivo del género, lo cual menciona Bermúdez:

Hoy, el género musical colombiano conocido como vallenato tiene vigencia Nacional e internacional. Su aspecto más característico (y que sin duda lo identifica), es el uso del acordeón de botones como instrumento principal, y, a pesar de ser ante todo un género cantado, es también -aunque no exclusivamente- música de baile. (p.14).

La reflexión de Bermúdez (2004), articula la tensión dialéctica que define al vallenato en su tránsito de la tradición a la modernidad globalizada. El autor sostiene que, si bien el género goza de una legitimidad transnacional, su núcleo ontológico permanece anclado a la organología del acordeón de botones y a su función narrativa. No obstante, Bermúdez identifica al vallenato como un campo cultural en disputa, donde la ortodoxia tradicionalista colisiona y, a su vez, dialoga con las lógicas de consumo mediático de las nuevas generaciones.

Para este estudio doctoral, dicho señalamiento es fundamental, pues permite conceptualizar el patrimonio inmaterial no como una reliquia estática, sino como una entidad dinámica sujeta a procesos de resignificación. En el contexto de los actores sociales investigados, este diálogo intergeneracional se revela como el escenario donde ocurre la verdadera transmisión de saberes: una síntesis entre el rigor de la raíz y las nuevas subjetividades juveniles, lo cual resulta imperativo para fundamentar una aproximación teórica del vallenato en el currículo de la educación básica.

Figura 11

Proceso de Saturación



Fuente: Méndez (2025)

De allí que la “Cacica” Consuelo Araujo, en su obra se alentaba por asegurar que el vallenato no debe perderse de su esencia sin importar las variaciones, sin embargo, la importancia de mantener este legado, heredado a estas y a las futuras generaciones, deja una reflexión sobre los esfuerzos por seguir construyendo espacios de tradición, dicho en palabras de la “Cacica” Araujo (1973):

Del vallenato auténtico, del vallenato puro, del vallenato legítimo, que es y seguirá siendo el mismo a través del tiempo y el espacio, siempre que se ubique dentro de los lineamientos de sus tres escuelas y guarde las características rítmicas de sus cuatro aires y el estilo de sus géneros distintivos (p.114).

La postura de Consuelo Araujo Noguera, 'La Cacica', cristaliza la tensión fundacional entre el rigor de la tradición y la inercia de la modernidad. Su tesis de 1973 no debe entenderse como una simple apología del pasado, sino como una reivindicación ontológica del vallenato 'auténtico, puro y legítimo'. Al defender la invariabilidad de las escuelas tradicionales y la estructura canónica de los cuatro aires, Araujo establece un marco de referencia que dota de identidad al Caribe colombiano frente a la hibridación cultural.

Desde esta investigación doctoral, el pensamiento de Araujo adquiere una profunda relevancia epistémica, pues sitúa la preservación del patrimonio inmaterial como una responsabilidad colectiva de transmisión simbólica. Esta visión es fundamental para interpretar las narrativas de los actores sociales del estudio, quienes se asumen como custodios de un legado que trasciende la estética sonora para convertirse en un marcador de memoria histórica. Asimismo, la insistencia en conservar los lineamientos del género plantea un desafío pedagógico para la Educación Básica: la integración del vallenato en el currículo no debe limitarse a la instrucción técnica, sino que debe fomentar una comprensión crítica de cómo la tradición interactúa, resiste y se resignifica ante las dinámicas globales contemporáneas.

Educación Básica Colombiana Música Vallenata (EBCMV)

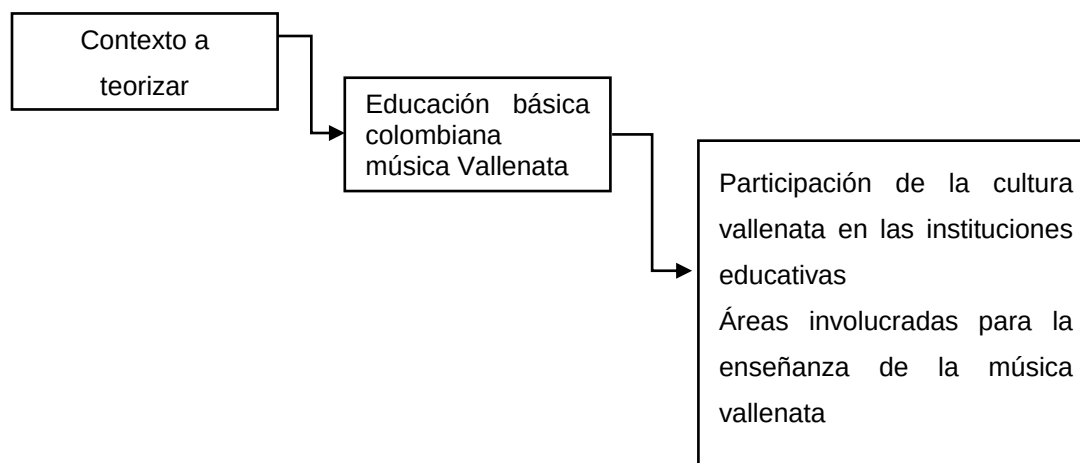
La educación básica colombiana como columna vertebral de la sociedad actual encargada de forjar los profesionales que se suman al ritmo económico y a la transformación de comunidades, en la búsqueda del equilibrio entre las raíces y los cambios evolucionarios a los que está sometido el ser humano, por esta razón y que el ámbito escolar es el primer escenario para salvaguardar patrimonios culturales, de aquí que los protagonistas opinan y de esta recopilación se develan sus aportes, en antesala vale mencionar lo que para Hinojosa (1992), es el vallenato describiéndolo como:

El vallenato es canto poético, y la poesía, conceptúa algunos, es pintura de los oídos, a veces humedad y olorosa y siempre en lo lejano. la canción vallenata a la amada ausente, al campanario del pueblo recordado, al arroyito que pasa deprisa sin detenerse a consolar al amante que espera, todo eso es el poema y la vivencia placentera. Más que ningún otro género de canto popular, el vallenato es diverso y rico. Unas veces la añoranza bucólica; otra es el sentir inquietante y hasta la protesta social, y en algunos casos la deducción plena de un humanismo elemental y hermoso. (p.31).

Teniendo esta idea presente, Hinojosa, lo representa como la dimensión donde el hombre puede mostrar su “humanismo” en toda su extensión, la figura 12 muestra la estructura de la categoría estudiada y la importancia de su análisis.

Figura 12

Categoría de Análisis 3



Fuente: Méndez (2025)

Al abordar las percepciones de los protagonistas sobre la inclusión de la música vallenata tradicional en la educación, emergió con fuerza la necesidad de incorporarla de manera formal en el plan curricular de las instituciones del Cesar. Los actores sociales consideran que este espacio, concebido como obligatorio dentro de la formación básica, permitiría que los estudiantes se reconozcan en sus raíces y fortalezcan su identidad cultural. Asimismo, señalan que el aprendizaje del vallenato no debe limitarse a su dimensión musical, sino que debe integrar el estudio de su narrativa, la riqueza lingüística de sus letras y la trascendencia cultural que ha alcanzado tanto en el ámbito local como internacional. Desde esta perspectiva, la educación se convierte en un escenario estratégico para valorar, comprender y transmitir un patrimonio que constituye uno de los pilares culturales de la región.

En atención a ello, se cita un extracto de García Márquez (2002), donde resalta el valor de la musicalidad y en sus letras dibuja aquellas vivencias que transportan a la época:

Veamos el primer caso, que ilustra la presencia de uno de los sustratos constitutivos de la Música vallenata: Como era lo usual todavía a comienzos del siglo XX, las familias “distinguidas” o de origen europeo cultivaban el estudio e interpretación de instrumentos Cordófonos como el tiple, el violín, la guitarra o el piano y también algunos aerófonos. La madre de Gabriel García Márquez trató infructuosamente de aprender a tocar piano en un instrumento que sus padres le habían comprado a comienzos del siglo XX. Cuando estaba soltero, el padre del Nobel tenía un éxito inmediato con las mujeres debido “a su labia inagotable, su versificación fácil, la gracia con que bailaba la música de moda y el sentimentalismo premeditado con que tocaba el violín...Su tarjeta de presentación en sociedad había sido ‘Cuando el baile se acabó’, un valse de un romanticismo agotador que él llevó en su repertorio y se volvió indispensable en las serenatas.” (p.60).

Tal como lo expresa González, la música no solo representa un saber, hace parte de un estilo social, que influencia la forma de vivir y compartir de las masas, en este corto análisis de la vida del “Nobel” como él le llama da una clara apreciación del impacto en la vida del autor, que es traído desde su abuelo, reflexión importante que va en coherencia con los aportes de los protagonistas de este estudio, como se muestra en la tabla 11.

Tabla 11

Aportaciones de los protagonistas

Identificación del sujeto informante	Aporte develado
EBCMV1	“Como ciudad pues vendría a ser la capital mundial de Vallenato y también Cesar, pues representar todo esto sería bueno”.
EBCMV1	“Pues los jóvenes que les guste este tipo de género incluirse más y pues si les gusta y de pronto tienen que dar estos cultos pues mostrarlo”.
EBCMV2	“Fortalecer estos procesos, es enseñar, es llevarle a nuestros estudiantes ese amor, alimentar ese amor a nuestros estudiantes por nuestra música vallenata”
EBCMV3	“Yo difiero mucho de la escuela a esos elementos literarios estructurales que pueden presentarse dentro de una clase de música, se implementara en los programas educativos sobre todo en la secundaria o en la primaria”
EBCMV4	“No hay docentes expertos en cultura Vallenata, incluir la cátedra Vallenata de la música vallenata o de la cátedra de la cultura Vallenata, para que la gente conozca su entorno”.

Fuente: Méndez (2025)

Por otra parte, ante la voz de los protagonistas expresan lo que se está adelantando en manera de educación, de una forma holística en la región, se consigna en la tabla 12, no obstante, denota la poca participación del sector público y se atribuyen los esfuerzos al sector privado, destacando que son pocas las entidades que han concentrado sus actividades a este propósito.

Tabla 12

Aportaciones de los protagonistas

Identificación del sujeto informante	Aporte develado
EBCMV1	“Pues no sé de ninguna institución”

EBCMV1	“En el valle meza si claro, los sábados se está realizando estudio para acordeón, guitarra”
EBCMV2	“Las instituciones educativas tienen un gran papel. Una Importancia dentro de la gestión en la música vallenato”
EBCMV3	“Una cosa es eso y otra cosa es enseñar música, que es tocar el instrumento, una cosa es eso otro es toda la literatura, la historiología del vallenato”
EBCMV3	Yo conozco por ejemplo la de Comfacerar aquí lo tiene implementado,
EBCMV3	“No eso aún no lo están haciendo, apenas se está implementado”
EBCMV4	“Yo manejo todo lo metodológico para construir la canción, yo manejo toda la estructura a nivel académico, pero como tú manejas la estructura ahí te queda muy fácil hacerlo”
EBCMV4	“Hoy estoy procurando escribir con un nivel más alto y hoy estoy compitiendo conmigo, cada vez que yo hago una canción tiene que ser superior a la anterior, porque tengo las herramientas para hacerlo”

Fuente: Méndez (2025)

En contexto el trabajo es arduo, el cual aún no se ha concretado y se ha quedado en reuniones por parte del Ministerio de Cultura y de Educación, sin embargo ante la falta de acuerdo en el programa curricular y la forma en cómo se debe llevar la música vallenata a las instituciones educativas no avanzan las propuestas de cómo implementarla en el aula, y no solo parte de la musicalidad, esta se desprende de la variedad del vallenato, el cual no está estandarizado, han surgido diferentes corrientes, De León (2010, p.43), en su obra hace mención de los siguientes:

- El vallenato primitivo
- El vallenato clásico

- El vallenato neoclásico (de transición)
- El vallenato moderno (Romántico-lírico y tradicionalista)
- El vallenato de vanguardia (o postmodernista)

Además, hablar de vallenato, no solo es el aspecto musical, debido a que en la actualidad se ha convertido en fuente de emprendimiento para el Cesar, a raíz de su trascendencia ha significado crecimiento económico, turístico y gastronómico en la región, Samper (2013), en su artículo argumenta:

El fenómeno que ha obrado la música vallenata no es solo cultural. En una reciente e inolvidable visita a la hospitalaria región pude ver cómo alteró la imagen y la economía del Cesar. A mediados de los años sesenta, cuando Consuelo Araujo Noguera, Rafael Escalona, Darío Pavajeau y otros dirigentes regionales inventaron el Festival Vallenato, Valledupar vivía principalmente del algodón, la ganadería y el arroz. Hoy ha casi desaparecido el algodón, la ganadería está amenazada por las importaciones de leche en polvo y el arroz ha sido reemplazado en parte por el cacao. En cambio, gracias al vallenato, la ciudad y la región son centros turísticos con excelentes hoteles; cientos de niños sin recursos acuden a la escuela y al mismo tiempo aprenden a tocar acordeón; y en ciudades como Patillal y Valledupar hay parques, aulas, talleres y grandes escenarios levantados por la pasión que despierta esta música.

Este género que surgió de forma primitiva y era motivo de exclusión social, fue tomando fuerzas adentrándose a las más altas esferas sociales, ya lo comenta Martínez (2017), quien resalta como personajes de renombre participaban de la música vallenata:

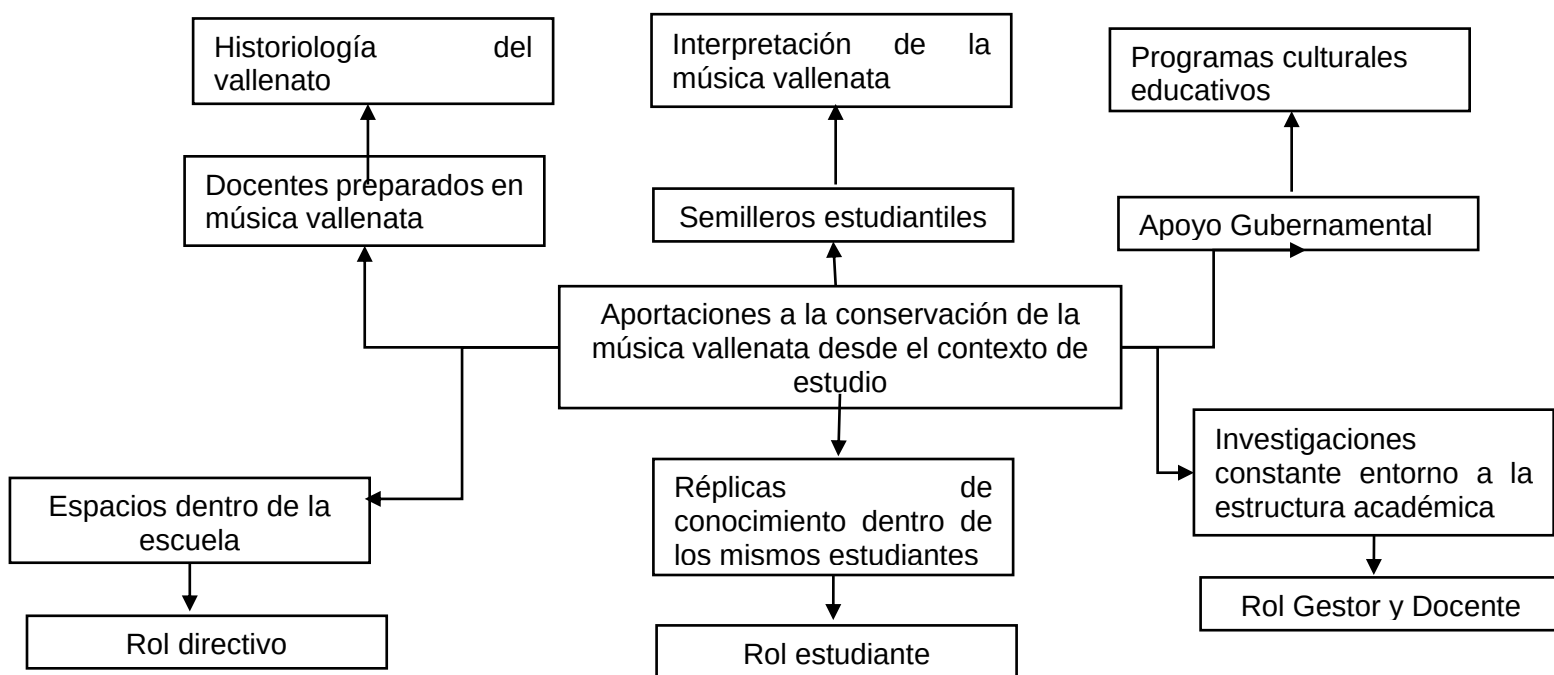
A partir de los años 40 del siglo pasado en Valledupar notables miembros de la sociedad como Tobías Enrique Pumarejo, Rafael Escalona, Gustavo Gutiérrez Cabello y el odontólogo Fonseca Chema Gómez, desligados de la ejecución del acordeón se destacaron en la composición de cantos de corte costumbristas, en los que narraban pintorescos episodios de la vida del vallenato, de esta manera esa música salida de las entrañas del pueblo, se fue introduciendo en los altos círculos, no solo de la costa, sino también de la capital, llegando inclusive hasta el Palacio presidencial, con lo cual el antes despectivo término vallenato es visto ahora con indisimulada admiración (p.9).

No obstante, la música Vallenata, para algunos autores está en vía de extinción, puesto que las diferentes variantes del vallenato la han oído alejando de su raíces ancestrales, de allí que el Ministerio de Cultura en un acto de rescate instituye el PES (Plan Especial de Salvaguarda), el cual busca fomentar propuestas culturales, sin embargo esto se ha quedado en las propuestas y son pocos los que se han llevado a la realidad, ante este panorama llega la desmotivación, a falta de apoyo por los entes territoriales, sin embargo para tener una visión clara de los que es el PES el Ministerio de Cultura (2013), lo describe como “El PES es un acuerdo social en el cual se deben

conciliar las diferencias y buscar consensos para la salvaguardia del patrimonio cultural” (p.19).

Figura 13

Proceso de Saturación



Nota. Mapa mental de la saturación de categoría Educación básica colombiana música Vallenata

Fuente: Méndez (2025)

Triangulación de la información

Tabla 13

Triangulación

Preguntas en relación a las categorías de estudio	Protagonista 1	Protagonista 2	Protagonista 3	Protagonista 4	Referente Teórico
PCIMV Tú sabes que la UNESCO en el 2015 declaró la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial de la humanidad ¿qué significa para ti eso como músico?	Pues bueno porque ya no se llegaría a un tipo de exclusión sino la inclusión donde se representa este tipo de música y también conocimiento a lo que es la cultura vallenata.	Creo que estábamos en mora, estábamos en mora de que se reconociera la música vallenata como objeto inmaterial de la cultura, no solamente de nuestra región, sino del país y del mundo, porque han sido muchos los exponentes, la música vallenata ha llegado a todos los rincones del mundo, siempre con ese mensaje de amor, además con todo su ritmo, como el paseo, como el son, como la el merengue ha llevado alegría. Estábamos en mora de que se le hiciera ese reconocimiento público e internacional a nuestra música vallenata	Debemos hacernos un compromiso de estado la política que debe darse cuando a ti te dice la UNESCO, nosotros necesitamos preservar conservar y difundir la música tradicional vallenata, que entre otras todavía no tenemos ese rango porque nosotros no declararon como vallenato viejo, si teníamos la cantidad de eventos que se estaban dando que iban a llevar a la música vallenata a su exterminio, llamémoslo así, entonces hubo decálogo en doce proyectos si no estoy mal en el plan especial salvaguardia, y ese plan especial de salvaguardia fue implementado por el ministerio de cultura, aquí hay un comité trabajamos en ese comité de esos proyectos creo que se hicieron dos o tres, hubo el descuido total	Hay un doble significado, el primero es que alguien se está preocupando por un patrimonio cultural de un territorio que nos está siendo visible ante el mundo, eso es lo primero, el otro que ese es un jalón de oreja que nos están haciendo a tiempo en la música vallenata tradicional, está en extinción, la música vallenata tradicional hoy no tiene los cánones de los años 70, 80, y 90 hoy la estructura la estructura de la canción popular de la música vallenata tradicional cambio, pero lo más triste es que se perdió la poética y la cultura retórica qué es lo que queremos salvaguardar y cómo hacemos para salvaguardar, lo que llevamos nosotros, lo que llamamos nosotros la figura literaria si a la gente no le gusta leer entonces la UNESCO nos está haciendo más bien un llamado a la reflexión	-De León (2010) -Bermúdez (2004) -González (2007) -Gutiérrez (1992) -Quiroz (1983) -Araújo (1973) -Araújo (1978) -Araújo (1988) -González (2020) -Hinojosa (1992) -Ministerio de Cultura (2013)

Cuando declaran patrimonio inmaterial de la humanidad ¿qué piensas tú de eso?

Me parece bien, porque antes no se veía el hecho de que el vallenato estuviera como patrimonio cultural, se veía simplemente como un tipo de música.

Tú que participas en el festival a nivel local, nacional ¿Qué piensas tú de los festivales, que hacen ellos para resaltar la música vallenata sobre todo lo que se trata de la música vallenata local?

Pues el festival a las personas, ellos lo que hacen es preservar de una manera en la que dan motivación y eso se refleja en un premio, de pronto la persona si participa en el festival debe prepararse más y como premios dan trofeos o acordeones para preservar la cultura y así las personas se motivan más

En el festival de la leyenda vallenata que nace en el 1968 implementaron los concurso y cómo nace los concurso empezó a escudriñarse y a fomentar la música tradicional vallenata, ahí nació el afecto por la música nuestra, nuestras costumbres, nuestras tradiciones, eso ha sido un aporte interesantísimo con el nacimiento del festival vallenato le permitió no solamente a la región, sino a otras regiones del país y en el exterior conocer un poco más de lo que es el sentimiento y la revisión de la cultura nuestra, del gran valle de upar, porque no solamente la parte nuestra, sino hoy en día el vallenato como una línea que se extendió con relación, ha eso yo creo que los concursos han sido vital y la fundación ya en el año 2005, en 1986 que se crea la fundación ha servido muchísimo, porque se consolidaron esos procesos hubo oportunidad para....a

Ahorita decíamos que nosotros somos muy dados a la tendencia y la tendencia nos dice que lo que está de lo que queremos ponernos y lo que está de moda es lo que queremos usar, para volvernos famosos, entonces resulta de que desafortunadamente, hoy hay un fenómeno, está imperando la musicalidad por encima del contenido literario, hoy yo recuerdo cuando el Joe Arroyo decía “yo no hago música para El bohemio yo hago música para el bailador” y cuando descubrieron qué mucha gente podía hacer música para las discotecas para las tabernas y para ese concepto, de gente bailadora, el bailador lo último que se preocupa es por saber si la mezcla, si la mezcla te dejó la percusión arriba o te la dejó muy abajo, para ver si se escucha la voz, es lo que necesita es rítmica, lo que necesita es ejercitar sus extremidades, entonces resulta de que nunca ponen el 100% del cerebro

analizar el contexto literario, sino que le pone el 100% analizar la rítmica

¿Los primeros intérpretes de la cultura vallenata pudieron aportar a la preservación y difusión de vallenato?

Si claro todo el tiempo tuvieron el conocimiento de su genero

¿Cuál es tu mayor aporte como músico como interprete a la cultura vallenata?

Bueno considero que yo enseño, cuando escucho que alguien dice que me gusta eso, yo le motivo oye si quieres yo te enseño, creo que enseñar sin recibir nada a cambio es lo mejor

Bueno yo pienso que yo de música no se pues, sabe que llevo el rol, las raíces en la sangre la cultura vallenata, soy prima hermana de Juancho Roy y tengo un hijo músico que toca el acordeón y compone canciones, esto es de propiciar un espacio en la escuela para que los estudiantes aprendan, hagan, ejecuten la música vallenata en todos los sentidos, no solamente cantar, sino tocarla, también componerla que halla, que aquí un semillero que le permita al semillero preservar nuestras raíces nuestra cultura vallenata

Desde que nací, porque yo vivo haciendo vaina, primero en mi actividad inicial que era pintor, mi familia tenemos una tradición con Jaime Molina, desde niño comencé a pintar es lo que me ha gustado toda la vida y es un gran aporte que le he dejado a la región, porque hicimos desde los 1960 empezamos a construir con un grupo importante un grupo de pintores hacer exposiciones por primera vez en Bogotá, Cali Medellín a participar en los salones nacionales, ya hubo un espectro en total mente diferente, nuevo a la pintura localista que era la que hacía Jaime Molina, en es....

En estos momentos nosotros conocemos, cuando digo nosotros es porque yo hago parte de un equipo de trabajo, de una fundación, de una fundación que se llama "cultores" y en esa fundación hay un grueso de profesores de acá de la universidad y nosotros estamos procesos de formación, investigaciones y transferencias de conocimiento, entre ellos pues se viene haciendo un trabajo ya, se hizo un trabajo de investigación sobre la caja como instrumento de percusión y la guacharaca como un hidrófono cómo se puede llevar un proceso de formación mediante la notación musical, sobre el acordeón ya hay otro profesor que también....

¿Qué participación han tenido los instrumentos de la música vallenata a lo largo de la historia para construir para a la cultura vallenata?

Bueno la organología musical que hoy se reduce dentro de la música tradicional, se reduce a una Trifonía que es caja, guacharaca y acordeón, nosotros hemos utilizado casi todos los instrumentos, aquí llegaron, aquí existían instrumentos rudimentarios tradicionales propios de los pueblos del Caribe, de la región andina, pero también llegó el aporte, el instrumento europeo, llegaron los Cordófonos, con el descubrimiento de Américas, luego llegó la guitarra que siento que ha sido, la guitarra ha sido el aporte más significativo dentro del constructo de nuestras canciones, por último aparece el acordeón ya en el siglo XIX, ese acordeón pues se vuelve coyuntural para un folclor regional llamado vallenato, pero siento que en el fondo como que minimiza lo que nosotros ya llamaríamos folclor de la región Caribe, por qué minimiza el acordeón, porque nosotros nos juntamos con un escenario llamado la fundación festival de la leyenda Vallenata, que dijo esta es la organología y estos son los aires, Pero antes de que

MV

José mira vamos al grano ¿Desde el punto de vista qué piensa de la

Pues yo pienso que de pronto si las personas se pusieran a analizar

Creo que las letras de las canciones hablan de cada una de las formas de la cultura,

Bueno, yo creo que las letras es el reflejo de la creatividad y de la sensibilidad que tiene el creador, que tiene el artista, en este caso el

Las letras, la música vallenata, hoy tiene una doble connotación que gira en torno a lo literario y lo musical, mientras que hay otros

connotación que tienen las letras de las canciones en la cultura vallenata?	un poco más la letra de la canción y todo sobre lo que hace vallenato, cumbia, todo lo que se realiza aquí en el Cesar, pues tuviera un poco más de conmoción de las personas. Y pues pienso es muy bueno para la gente	de la idiosincrasia de los pueblos y de las regiones.	compositor, con su autor. Esa es la afectación que hacen de una serie de eventos que circulan a su alrededor que permiten mover o motivarlo a él para a hacer una pieza musical. En este caso yo creo que corresponde de una y otra vez, como se ha dicho y muchas veces, que la música vallenata, especialmente la música vallenata y la música del Caribe, comenzando por las islas Antillanas, México y la incidencia que tuvo aquí en la zona norte con relación a la música nuestra, nos permite una identidad, una impronta que nos ha dado, que se caracteriza por los costumbristas, por cantarle a la naturaleza, por cantarle al hombre, y en ese sello nos permitió casi que universalizarnos a través de las 350 páginas de cien años de soledad.	contextos musicales en otros lugares que es netamente instrumental, aquí es cantado e interpretado y el instrumento, pero esa parte cantada goza de dos géneros, el descriptivo y el narrativo, ese narrativo ha sido que se ha encargado de contar historia, se ha encargado de darnos a conocer y se ha encargado de como quien dice mostrar un mensaje a través de la interpretación vocal, con respecto a que ha hecho en el litoral Caribe, mucho de esas canciones están en una delimitación geográfica, espacial y muchas de ellas dieron de conocer a los pueblos, la gente menciona el río Badillo, pero no saben que es ese río Badillo, ni por qué se llama Badillo, habla de la Estrella de Patillal, la gente no sabe que es Patillal, ni que tiene particular, o que habla la tomita o de los muchachos manaureros o que habla de las costumbres, cada pueblo de estos está demarcado con costumbres, creencias, tradiciones, yo creo que la música vallenata se ha encargado de contar todo ese contexto social y cultural de estos pueblos
¿Qué opinas tú de la forma como los jóvenes, en este	Bueno pues yo pienso que el poco de jóvenes que apoyan este tipo de	Hoy en día estamos viendo que los jóvenes se están acercando, siguen	Bueno, mira, ahí hay un hay algo que hay que mirar. La música vallenata ha crecido, ha sido explosiva, ha crecido como una verdadera playa, muy	Bueno los jóvenes se están encontrando con un escenario, con una nueva generación, mientras que años atrás

caso tú haces parte de ellos, están ahí en ese gremio de jóvenes que le dan el valor y la importancia de la música como agente de la cultura vallenata?	cosas y que quieren incentivarse más, pues siempre tienen que llevar cierta disciplina una mentalidad bastante buena para obtener lo que ellos quieren, tocar o si de pronto quieren interpretar algo y pues algo de bastante disciplina y fortaleza.	alimentando este proceso cultural mediante la música, sin alejarse de sus raíces, pero ubicándose más en la era en que ellos se encuentran, o sea, más contemporáneo.	espontánea. La preocupación que nosotros siempre hemos tenido que esa transmisión con base en la oralidad, no ha permitido muchas veces que se profundice académicamente sobre la estructura literal y musical de lo que es la música tradicional vallenata. Entonces creo que hay un vacío muy grande entre lo que es la música tradicional, la música comercial que hoy podía yo diría la música que se va hacer en la academia que los programas de música actuales hay deben hacer otro tipo de música pero la música nuestra de la juglería vuelvo y digo que parte mucho de la estructura del romanceo español, de la décima del español que vino con nuestro conquistadores y esa decima se estructuro en la estrofa de cuatro versos, de ahí los versos sencillos los asonantes y los consonantes de la estructura literaria de estrofa, el primero con el tercero, el segundo con el cuarto, esa combinación pero era precisa hoy en día eso no existe ya ido caminando y se ha ido por otros lares, hoy en día es mucho más espontanea, la métrica se ha perdido nosotros hablábamos en octosílabos y la composición nuestra básicamente la tradicional es en octosílabo, la décima que hablan de décima, por ejemplo muchos compositores y mira la equivocación que tenemos que le decimos decima a las composiciones de 10 versos, pero si tú lo ves y te das cuenta que la estructura no corresponde a la décima española, entonces son	nuestros juglares primigenios tomaban la música como por amor al arte y era una forma de comunicación y de estar a nivel social con sus amigos, interactuando con ellos y eso era como un pretexto para el encuentro, hoy los jóvenes ven la música modus vivendi, ven como su futuro, como su proyección del autoempleo, con su profesión empresarial
--	---	---	--	--

cosas que hay que analizar hay que mirarlás, que para eso sería importantísimo en estos estudios que ustedes hacen, sirva como patrones a la juventud

¿Qué conocimiento tienes de la música vallenata de Valledupar y el Cesar?

He visto que la cultura vallenata se ha propagado bastante en el colegio y que una de las mayores clases de arte todo eso se enfoca en la cultura vallenata y eso para nosotros los jóvenes

EBCMV
Hablando del campo de la educación, ¿qué piensas tú si llevamos la música vallenata como parte de la educación?

Pues sería algo chévere, que es algo que nos representa tanto como bueno a Valledupar, como ciudad pues vendría a ser la capital mundial de Vallenato y también Cesar, pues representar todo esto sería bueno.

Si somos vallenatos nos hacemos llamar vallenato. Pienso que lo mínimo que podemos hacer como docentes y desde la parte educativa es lograr fortalecer estos procesos, es enseñar, es llevarle a nuestros estudiantes ese amor, alimentar ese amor a nuestros estudiantes por nuestra música vallenata, porque ya habla de nuestras raíces, de dónde venimos y para

Sin duda alguna, es decir allí no se va enseñar, yo difiero mucho de la escuela a esos elementos literarios estructurales que pueden presentarse dentro de una clase de música, en la escuela es decir saber que es un canto vallenato, la histología del vallenato, la parte literaria, la parte musical, como hacer un verso, como los compuso escalona, como los compuso Leandro días, como los compuso Gustavo Gutiérrez, esa evolución me parece, esa evolución me parece perfecta, esa evolución es necesaria que la gente lo sepa, sobre todo como estudio y si vas tú al aula sería maravilloso que se implementara en los programas educativos sobre todo en la secundaria o en la primaria

Bueno qué está ocurriendo con la cultura, una cosa una cosa es la cultura Vallenata y otra cosa es la música vallenata tradicional, nosotros históricamente en Colombia, primero vemos cuando llegamos a bachillerato la historia de Colombia, en el grado sexto o después se ve algo historia de América, historia universal, pero el niño nunca conoce la historia de su pueblo, el joven se mueve sin saber cuál es la historia de su terruño, entonces nosotros aquí en Valledupar, que Valledupar no está exento de eso, Valledupar habla de la cultura Vallenata, nosotros preguntamos a muchos nacidos

		dónde vamos con respecto a nuestra cultura.		aquí en Valledupar, es poco lo que saben, porque no hay docente expertos en cultura Vallenata, y la música vallenata ocurre lo mismo en las instituciones educativas, la cátedra de la música ...
¿Crees que sería el punto inicial para recuperar la identidad cultural?	Pues de pronto Como se ha venido Viendo, como es una ciudad que se ve más que todo el vallenato y ver si hay algún tipo de género más como digamos en trayectoria se vería un poco bastante excluido, Pues los jóvenes que les guste este tipo de género incluirse más y pues si les gusta y de pronto tienen que dar estos cultos pues mostrarlo.			
¿Tú conoces si alguna institución educativa está desarrollando alguna actividad para resaltar la cultura vallenata?	Pues no se dé ninguna institución	Valledupar se caracteriza por nuestro país, Las instituciones educativas deben velar por el buen uso de la música vallenata Cuando hablo del buen uso de la música vallenata es resaltar	Hay algunas, yo conozco por ejemplo la de Comfasesar aquí lo tiene implementado, no sé si hay otra institución, pero Comfasesar si la tiene y están sacando ya programas o proyectos muy interesantes, no solo de música vallenata si no de música universal también	

todo lo que marca esa historia que viene de nuestros antepasados, de nuestro abuelo, es resaltar lo que sus letras, lo que quieren transmitir desde el amor desde la naturaleza, de las costumbres propias del pueblo. Creo que las instituciones educativas tienen un gran papel. Una Importancia dentro de la gestión en la música vallenato

¿La Institución Educativa Rafael Valle Meza adelanta alguna actividad para resaltar la cultura vallenata?

En el valle meza si claro, los sábados se está realizando estudio para acordeón, guitarra, congas e incluso también haciendo no como parte de la cultura vallenata sino como parte de recreación la banda cívica,

¿Piensa que se debe iniciar desde la primaria?

Si toca, siempre he dicho yo algo, Méndez una cosa es eso y otra cosa es enseñar música, que es tocar el instrumento, una cosa es eso otro es toda la literatura, la historiología del vallenato, que es diferente y eso de pronto la ambivalencia que hay en estos momentos, en el que hay que

La pregunta es
¿si lo están
haciendo
directamente
como la
academia de la
música con todo
ese contexto
que usted me
acaba de decir?

apartar lo que es el método, la catedra
de la música tradicional vallenata en
las escuelas

No eso aún no lo están haciendo,
apenas se está implementado yo he
estado en algunas reuniones hemos
participado en eso, pero hace falta un
poco de coherencia como te digo
contenido como es realmente el
proceso de enseñar historiología en
los salones de clase

Fuente: Méndez (2025)

Fase 2

Hallazgos de Investigación

Desde la mirada introspectiva de los sujetos informantes, emerge un diagnóstico crítico sobre la situación actual del vallenato. A pesar de la declaratoria de la UNESCO en 2015 como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, existe un consenso entre los actores sociales sobre la laxitud institucional del Estado colombiano. El compositor e intérprete participante denuncia que el país no ha logrado "estar a la altura" de los compromisos de salvaguardia exigidos internacionalmente. Mientras que para el estudiante este reconocimiento es un baluarte de orgullo y reafirmación identitaria, para la dimensión administrativa de la institución educativa, representa un activo cultural y económico subutilizado que reclama políticas públicas más vigorosas.

El hallazgo identifica al Festival de la Leyenda Vallenata como un catalizador ambivalente. Por un lado, se reconoce el legado de Consuelo Araujo Noguera al sistematizar la trilogía instrumental (acordeón, caja y guacharaca), y los cuatro aires canónicos (son, paseo, merengue y puya), lo cual ha garantizado la supervivencia del género durante casi seis décadas. No obstante, surge una visión crítica, particularmente desde el gestor cultural, quien advierte que esta institucionalización ha generado una "estandarización excluyente". Esta rigidez ha desplazado instrumentos históricamente significativos; como la guitarra y diversos aerófonos indígenas y ha propiciado un fenómeno donde la espectacularidad musical y el mercado de la "Nueva Ola" prevalecen sobre el contenido lírico y la función del vallenato como crónica social.

La investigación revela una tensión dialéctica entre la tradición y las dinámicas de la globalización. Los protagonistas señalan con preocupación que el vallenato tradicional está siendo confinado a espacios de ocio periféricos, perdiendo su esencia como dispositivo de encuentro comunitario. El estudiante reconoce que su generación experimenta un distanciamiento progresivo, seducida por géneros globalizados, lo que pone en riesgo la transmisión intergeneracional del saber. Ante este escenario, el

compositor defiende la canción vallenata como una "enciclopedia de la memoria", cuya preservación no puede seguir recayendo mayoritariamente en el sector privado, sino que exige una intervención estatal urgente a través de los Planes Especiales de Salvaguardia (PES).

Los hallazgos convergen en la necesidad de una vallenatología estructurada dentro del sistema educativo. El cuerpo directivo y los académicos consultados subrayan que la salvaguardia no depende de la "consanguinidad o las dinastías", sino de la creación de semilleros de investigación y espacios curriculares que aborden el estudio formal del verso, la décima y la estructura poética del género. La educación básica aparece, entonces, como el escenario natural para transformar al estudiante de un espectador pasivo a un sujeto con apropiación crítica, capaz de descodificar las narrativas regionales y reintegrarlas a su identidad contemporánea. Este tránsito de la oralidad espontánea a la disciplina formativa es, según los informantes, la única vía para evitar la erosión definitiva del patrimonio vallenato.

Escuchando al compositor e intérprete, hace un hincapié en la creatividad y la sensibilidad del autor, donde en su interior a través de sentimientos, emociones, vivencias, experiencias, se gestan ideas que lo llevan al éxtasis y a la inspiración encontrando la Musa, para poder tener esa fuente en la que surgen las ideas y se componen los versos, resaltando la importancia de dar a conocer al mundo la forma de vida, la cultura de la región, haciendo una comparación con el reconocido libro de "Cien años de soledad" donde enfatiza que a través de unas páginas, diversas personas alrededor del mundo pudieron experimentar, visionar e imaginar la forma de vida de una región, así mismo conjuga el accionar de la canción vallenata, que en sus letras lleva impregnada la historia y la cultura de varias generaciones, donde presentan de una forma creativa, adornada entre versos y palabras bien acomodadas, una forma de vida, un tesoro natural, cantada el amor o al desamor, a la naturaleza o a las historias, a los eventos sociales que han quedado guardados en la historia de muchas canciones, que han documentado circunstancias de los pueblos del Cesar y el Caribe.

Desde la vista del gestor cultural, dentro de su metodología, lleva a colación la doble connotación, puesto que la música vallenata tradicional se mueve entre lo

literario y lo musical, la música adornando la lingüística, palabras bien pensadas y creativas, una forma artística donde el autor interpreta y transmite emociones, sentimientos, narra una historia, narra un acontecimiento, de allí resalta que muchas personas a través de las canciones vallenatas tradicionales, escucharon ciertos lugares geográficos esenciales de la cultura vallenata, y éstas despertaron la ilusión y el anhelo, de poder conocer dichos lugares, la canción vallenata emula, despierta sensaciones, que transmite el compositor en sus letras y lleva al oyente a querer experimentar muchas sensaciones.

De allí que retomando la visión de las nuevas generaciones, es preocupante desde la mirada de los protagonistas de la investigación, puesto que desde el estudiante la contaminación auditiva, en tendencias y en modas, ha distraído de tener la mente conectada a las raíces, a lo tradicional, por ello que es necesaria la disciplina y una mentalidad consciente a preservar la cultura, idea que resalta el administrativo de la escuela, donde es notoria la inquietud de cierto grupos de jóvenes, los cuales se sienten motivados a estudiar, e interpretar sentir estas notas musicales, es latente el compromiso de los entes educativos, en seguir trabajando.

Desde la vista del artista el compositor e intérprete, resalta la preocupación en transmitir la oralidad de la música, es decir no solo abordar el estudio en la musicalidad, sino llevarla desde la lingüística, poder enseñar la estructura literaria y musical, puesto que la música vallenata tradicional, no solo encierra los aires, detrás de ella hay una cantidad de dimensiones, que la construyen como un todo, es por ello que los jóvenes no solo deben aprender acerca de la musicalidad, los aires y la interpretación de los instrumentos, además de ellos deben conocer la estructura literaria que encierra la composición vallenata, desde la visión del gestor cultural enfatiza en los distractores en la forma en como es vista la cultura vallenata, pues esta se encierra hacia lo comercial, como una proyección empresarial, más no hay un resalte de la cultura y la tradición.

Como un factor importante en toda cultura, tradición y en la acción de preservar y salvaguardar las raíces de una región, la educación tiene un papel importante en ella, puesto al ahondar, a los protagonistas en llevar la música vallenata tradicional al entorno educativo, desde el rol del estudiante, resalta lo beneficioso que sería para la

generaciones futuras y la región, desde la visión del administrativo del ente educativo, lo resalta como una deuda que tienen los docentes propios de la región, con su cultura, los cuales deben abogar por fortalecer el proceso de enseñanza e incentivar a los estudiantes, para que sigan conociendo sus raíces y transmitiéndolas a otras generaciones.

Desde el compositor, artista e intérprete, resalta que este es uno de los factores más importantes, para que una cultura no muera, y es evidente su preocupación, puesto enfatiza en que la música vallenata tradicional, se encuentra en extinción, de allí que recomienda que es necesario que en la escuela se lleven los elementos literarios estructurales, no integrados a una clase de artística, ni una clase de música, sino desde la histología del vallenato, donde el estudiante pueda aprender de forma extensa sus raíces, este como base para que el estudiante comprenda la métrica y la estructura del verso, y pudiese implementar las técnicas utilizadas por los juglares, desde la visión del gestor cultural, donde resalta la preocupación del estado por enseñar la historia de un país, sin embargo aún no han focalizado las culturas regionales, y el compromiso de cada región por transmitir este legado a sus generaciones, en su ejercicio comenta, que al abordar a los nativos de la región y preguntarles por la historia propia de sus raíces, los orígenes, no saben, no tienen conocimiento, de cómo surgieron estas, los lugares, no saben cuándo se fundó, ni por qué la razón de que la región tenga el nombre que lleva, hay dudas en quiénes fueron los primeros colonizadores, y a quién se le debe el nombre de Valledupar, asimismo no distinguen los grandes juglares, ni saben de la estructura del verso, desconocen la forma lingüística de la música vallenata tradicional, por ello propone especializar a los docentes, que sean expertos en música vallenata, en cultura vallenata, y que así pueda ser llevado un programa académico a las instituciones.

Este en concordancia de la intención, los protagonistas dentro de su conocimiento, develan la preocupación ante las pocas instituciones, que hoy día ejercen esta labor, puesto en el orden público son muy pocas, lo que ellos dirían escasas, donde se gestan proyectos culturales, para poder abordar el contexto, tal cual como lo plantea, sin embargo en la institución educativa Rafael Valle Meza, desde el rol del estudiante, resalta el semillero construido por el autor de esta tesis doctoral,

donde a lo largo de varios años y la participación de esta tesis, se han gestado varios programas del estudio de la música vallenata tradicional, su interpretación y el resguardo de las raíces, hoy día este programa establecido los sábados, reúne a diversos estudiantes de la básica secundaria, los cuales participan en aprender, a interpretar los instrumentos, como la caja, guacharaca, y acordeón, así mismo aprender el arte del verso, y el canto.

Se destaca igualmente el aporte del docente, quien impulsa este estudio doctoral y ha generado resultados significativos dentro de la comunidad educativa de la institución Rafael Valle Meza. Este protagonista, entrevistado en calidad de joven perteneciente a una generación llamada a salvaguardar la tradición vallenata, manifiesta su satisfacción por participar en este proyecto cultural y expreso su disposición a seguir replicándolo entre sus compañeros sin esperar retribución alguna, consciente del impacto formativo y personal que ha tenido en la vida de los estudiantes involucrados. Asimismo, señala que, pese a los beneficios evidenciados, otras instituciones públicas aún no han adoptado este modelo, lo que evidencia la necesidad de ampliar su alcance y promover su implementación en el ámbito educativo regional.

Por otra parte el artista, compositor e intérprete, resalta que algunas instituciones como COMFACESAR, la fundación festival de la leyenda Vallenata, El Turco Gil y otras entidades privadas, se han puesto en la tarea de formar, para preservar la cultura de la música vallenata tradicional, sin embargo a nivel público todavía hay mucho por hacer, desde el punto de vista del directivo de la institución Rafael Valle Meza, ratifica su compromiso con el programa que adelante el autor de esta tesis doctoral, dando a conocer a bien que en su institución siempre habrá un espacio, para fortalecer, preservar la cultura de la música vallenata tradicional, no como un complemento, sino como algo esencial y obligatorio que debe existir en las instituciones, ya que las raíces son de vital importancia para la evolución de los pueblos.

Fase 3

Análisis Observación Participante

El análisis general de los diarios de campo, producto de la observación participante en la Institución Educativa Rafael Valle Meza, revela una realidad compleja donde convergen la tradición ancestral y las tensiones de la modernidad globalizada. Bajo la mirada de Clifford Geertz (1973), se interpreta que la cultura vallenata en el entorno escolar no es un objeto estático, sino un texto social que los actores educativos leen y reescriben cotidianamente. A través de la inmersión prolongada, siguiendo el principio del estar allí de Bronisław Malinowski (1922), se ha logrado captar los imponderables de la vida escolar, detectando que, si bien existe una fuerte presencia del vallenato en el mundo de vida de los estudiantes, esta se encuentra mayoritariamente mediada por la industria comercial y el consumo digital. Este fenómeno, que Contreras (2021), identifica como una vulnerabilidad frente a la era tecnológica, genera una desconexión con los aires tradicionales (puya, son, merengue y paseo), desplazando el valor patrimonial hacia un sistema de modas pasajeras que carece de una base axiológica profunda.

Desde una perspectiva ontológica y estética, el análisis evidencia una dicotomía en la planta física y curricular de la institución. Mientras que los estándares propuestos en los Derechos Básicos de Aprendizaje (DBA), dominan la visualidad y la práctica pedagógica, el patrimonio inmaterial queda relegado a espacios periféricos o eventos aislados. Como sostiene Flórez (2021), la falta de visibilización de los saberes populares en el currículo oficial debilita la construcción de identidad, limitando la posibilidad de que el aula sea un escenario de salvaguardia. No obstante, la reacción sensible y entusiasta de los alumnos ante el sonido del acordeón o el relato de una historia de juglares demuestra que existe una estructura de sentimiento latente. Este hallazgo valida la postura de Quintero (2021), sobre el peso del imaginario social: el patrimonio habita en la subjetividad del estudiante, esperando una mediación pedagógica que restaure el vínculo entre la herencia y el presente.

El ejercicio reflexivo consignado en los diarios de campo, bajo la óptica de Gurdían (2007), permite concluir que la relación entre el joven y su cultura es intersubjetiva y dialógica. La fusión de horizontes de la que habla Gadamer (1998), se ve interrumpida por la falta de programas que integren la historia oral como un saber legítimo y transversal. Por tanto, el análisis general de la observación participante constituye el cimiento para la aproximación teórica, sugiriendo que la educación básica en el Cesar debe trascender la instrucción técnica para convertirse en una praxis transformadora. Esta ruta, sustentada en Duarte y Parra (2018), busca elevar la música vallenata de un simple dato folclórico a un eje fundamental de la formación integral, garantizando que el legado de los ancestros no sea borrado por la amnesia de la era digital, sino dignificado como el ADN cultural de la región.

Diario de Campo 1: Momento de Inmersión y Sensibilización

Tema principal: Reconocimiento del entorno escolar y presencia de la cultura vallenata.

Observador: José Reimundo Méndez Fonseca.

Tabla 14

Diario de Campo 1: Momento de Inmersión y Sensibilización

Observación	Detalle	Eje central	Interpretación
Interacción espontánea en el descanso.	Los estudiantes escuchan música en sus móviles; predomina el "vallenato urbano" y géneros urbanos.	Realidad cultural del joven.	Existe una presencia del vallenato, pero mediada por la industria comercial, alejándose de los aires tradicionales (puya, son, etc.).
Elementos visuales en el aula.	Poca presencia de referentes pictóricos o informativos sobre los juglares en los pasillos principales.	Estética institucional.	La planta física refleja la estandarización curricular (DBA), relegando el patrimonio inmaterial a eventos aislados. Esta fase inicial representa la focalización del problema que sugieren Taylor y Bogdan

Observación	Detalle	Eje central	Interpretación
			(1992). La predominancia del vallenato comercial sobre la tradicional evidencia lo que Contreras (2021), define como el desplazamiento de la cultura de los pueblos por la cultura tecnológica. La interpretación se apoya en Geertz (1973), al entender que la ausencia de referentes pictóricos en el plantel es un significativo de una política educativa que, bajo los estándares de los DBA, invisibiliza el patrimonio inmaterial, tal como advierte Flórez (2021), al señalar que las instituciones no siempre están preparadas para asumir el resguardo de las tradiciones.

Fuente: Méndez (2025)

Diario de Campo 2: Momento de Interacción Pedagógica

Tema principal: El vallenato en el currículo de Educación Artística.

Observador: José Reimundo Méndez Fonseca.

Tabla 15

Diario de Campo 2: Momento de Interacción Pedagógica

Observación	Detalle	Eje central	Interpretación
Desarrollo de clase de artística.	Se menciona el vallenato como género nacional, pero se enfoca en la teoría musical general.	Práctica pedagógica.	El docente actúa como transmisor de información técnica, pero falta una conexión profunda con la historia oral de la región.
Reacción de los estudiantes.	Al sonar un acordeón, se nota un cambio en la disposición	Respuesta sensible.	El vallenato habita en el mundo de vida del estudiante de forma latente; hay una conexión

Observación	Detalle	Eje central	Interpretación
	corporal y el entusiasmo de los alumnos.		emocional que la teoría no agota. Aquí se manifiesta la tensión entre el saber técnico y el saber situado. Según Gadamer (1998), la educación debe ser una fusión de horizontes; sin embargo, se observa una fragmentación donde la teoría musical no dialoga con la raíz. La respuesta entusiasta de los alumnos ante el sonido del acordeón valida la postura de Quintero (2021), sobre el peso del imaginario social: el vallenato es una entidad viva (Duarte y Parra, 2018), que reside en el ser empírico del estudiante, lo que Cruz (2022), argumenta como un recurso pedagógico de alto impacto emocional aún subutilizado.

Fuente: Méndez (2025)

Diario de Campo 3: Momento de Tensión Identitaria

Tema principal: Diálogo entre la tradición y la tecnología.

Observador: José Reimundo Méndez Fonseca.

Tabla 16

Diario de Campo 3: Momento de Tensión Identitaria

Observación	Detalle	Eje central	Interpretación
Conversación grupal sobre festivales.	Los jóvenes valoran el festival, pero lo asocian más con el espectáculo que con la salvaguardia del patrimonio.	Aculturación vs. Tradición.	Se observa el fenómeno de aculturación donde el valor de cambio (turismo), domina sobre el valor de uso (identidad ancestral).

Observación	Detalle	Eje central	Interpretación
Uso de dispositivos digitales.	Estudiantes buscan letras de canciones; las versiones que encuentran son remezclas modernos.	Mediación tecnológica.	La tecnología desplaza la transmisión oral directa (de abuelo a nieto), hacia un consumo digital impersonal. Se interpreta un fenómeno de aculturación por sustitución de sentidos. Siguiendo a Guardian (2007), la relación del joven con el vallenato está mediada por una intersubjetividad digital que prioriza la moda sobre el legado. Este momento refleja lo captado por Malinowski (1922), como los imponderables de la vida real: la contradicción entre el orgullo por el festival y el desconocimiento del Son o la Puya. Es la vulnerabilidad frente a la era digital que menciona Contreras (2021), donde el patrimonio corre el riesgo de convertirse en un objeto de consumo sin base axiológica.

Fuente: Méndez (2025)

Diario de Campo 4: Momento de Hallazgo y Reflexión Teórica

Tema principal: La voz de los protagonistas y el despertar del interés cultural.

Observador: José Reimundo Méndez Fonseca.

Tabla 17

Diario de Campo 4: Momento de Hallazgo y Reflexión Teórica

Observación	Detalle	Eje central	Interpretación
Taller de narrativas vallenatas.	Al relatar la historia detrás de un "Paseo" antiguo, los estudiantes	Significación del patrimonio.	La descripción densa emerge cuando el estudiante comprende que el vallenato es la crónica social de su propio departamento.

Observación	Detalle	Eje central	Interpretación
	vinculan la letra con su territorio.		La comunidad educativa demanda una praxis transformadora que restaure el vínculo sensible con el patrimonio inmaterial.
Actitud de los informantes clave.	Docentes, Directivos y Expertos coinciden en la urgencia de programas de formación permanente en cultura local.	Necesidad teleológica.	Este momento alcanza la descripción densa (Geertz, 1973), donde el vallenato deja de ser ruido para ser texto social. Al vincular las letras con el territorio, se cumple lo que Strauss y Corbin (2002), llaman la emergencia de categorías desde los datos: la identidad emerge de la memoria. La demanda de docentes y padres por una educación propia se alinea con la praxis transformadora de Duarte y Parra (2018), confirmando que la escuela debe ser el escenario donde el ADN cultural se documente y resguarde frente a la amnesia colectiva, tal como propone la visión de Blanco (2019), sobre el arraigo popular.

Fuente: Méndez (2025)

MOMENTO V

Fase 4

Homeostasis del Vallenato

La presente construcción teórica establece un diálogo entre la sociología comprometida de Orlando Fals Borda y la realidad pedagógica de la música vallenata en Colombia. Esta alineación busca proponer una estructura de resistencia frente a la deculturación, fundamentada en el equilibrio vital que los pueblos mantienen con su territorio. El Socialismo Raizal propuesto por Fals Borda (2007), es una emanación de las raíces culturales de los pueblos originarios y sectores populares de América Latina. Su esencia radica en la búsqueda de autonomía, dignidad y justicia social desde lo raizal, es decir, desde lo que nos pertenece por herencia y territorio.

En el Capítulo V de la aproximación teórica, los hallazgos demuestran que la música vallenata es, en sí misma, una expresión raizal. Al llevarla a la educación básica, se cumple el postulado de Fals Borda sobre la endogénesis contextual: la construcción de conocimiento desde adentro. La escuela, bajo este marco, deja de ser una repetidora de modelos eurocéntricos para convertirse en un centro de producción de ciencia propia. Como señala Quintero (2019), la reconstrucción reflexiva de la educación a partir de la obra de Fals Borda permite transitar hacia una sociología de la educación propia, donde el vallenato actúa como el eje transversal que conecta al estudiante con su historia olvidada.

La Homeostasis del Vallenato: El Equilibrio de la Identidad

Desde el pensamiento de Fals Borda, se encuentra una conexión directa con la visión del hombre en equilibrio con su contexto social y ecológico (Jaramillo, 2010). La homeostasis del vallenato permite que la comunidad escolar detecte la

deculturación (Maldonado, 2016), y reaccione recuperando sus elementos constitutivos: la oralidad, la juglaría y el sentimiento. La teoría de la homeostasis sugiere que, si se introduce el vallenato en la primaria y secundaria, el sistema educativo adquiere una capacidad de autorregulación identitaria, impidiendo que el colonialismo intelectual anule la esencia del ser caribeño.

El Sentipensar como Praxis en el Aula

Para Fals Borda, el sentipensar es la superación del divorcio entre la razón y el corazón. La aproximación teórica revela que los protagonistas del vallenato no separan su técnica musical de su vivencia emocional. El vallenato es una práctica sentipensante por excelencia. La integración de este postulado en la educación básica transforma la dinámica docente. El maestro no enseña música como una disciplina fría, sino como un ejercicio de vida. Al escuchar a los protagonistas, la investigación halla que el vallenato permite al alumno aprender haciendo (Ocampo López, 2009), integrando el rigor de la estructura del son, el paseo, el merengue y la puya con la narrativa de su cotidianidad. Esto diluye la vergüenza étnica mencionada por Rincón Díaz (2014), permitiendo que lo nuevo se construya sobre lo ancestral sin conflicto, manteniendo la homeostasis del sistema cultural.

La Memoria Histórica y la Resistencia a la Deculturación

Fals Borda (2007), sostenía que la memoria histórica es el escenario del ejercicio del poder. Quien controla el relato del pasado, controla la política del presente. Los hallazgos de esta tesis doctoral resaltan que la deculturación es un proceso paulatino que comienza con el olvido de las raíces. La aproximación teórica propone que la música vallenata es el depósito de la memoria colectiva del Cesar y la Costa Caribe. Al alinear esto con el socialismo raizal, se justifica la importancia de los grupos étnicos y populares en la definición de sus propias políticas educativas.

El vallenato en el aula no es folclorismo; es un acto de soberanía cultural que permite a los pobladores ser participantes directos de su destino (Sánchez Ángel,

2008). La homeostasis aquí funciona como un escudo: cuando la presión externa intenta convertir la música en un producto vacío de consumo, la base raizal y la educación básica intervienen para devolverle su sentido de crónica social y dignidad humana.

La Voz de los Protagonistas: Un Diálogo Decolonial

La metodología de la tesis, centrada en la voz de sus protagonistas, está en concordancia con el pensamiento de Fals Borda; insistía en que los investigadores deben "insertarse" en la realidad de las comunidades. Los hallazgos demuestran que solo a través del diálogo con los juglares y portadores del saber se puede construir una aproximación teórica válida para la escuela.

Este diálogo rompe la jerarquía tradicional del conocimiento. Bajo el marco de la educación propia, el portador del saber tradicional tiene la misma autoridad pedagógica que el académico. Esta simetría es vital para mantener la homeostasis del vallenato, pues garantiza que los saberes profesionales no asfixien los saberes ancestrales.

Hacia una Pedagogía del Arraigo y la Autonomía

La alineación entre los hallazgos y la teoría de Fals Borda concluye en la necesidad de una Pedagogía del Arraigo. El socialismo raizal busca la sobrevivencia humana como base de sus principios, y esta investigación halla que el vallenato es el elemento que permite esa sobrevivencia en el contexto del Caribe colombiano.

La homeostasis del vallenato asegura que la tradición no sea algo estático, sino un sistema vivo capaz de asimilar lo nuevo sin perder su centro. La aproximación teórica ofrece a la educación básica un mapa para navegar la modernidad sin naufragar en la deculturación. Al formar estudiantes que sentipiensan su realidad a través de la caja, la guacharaca y el acordeón, se está sembrando la semilla de una sociedad más justa, consciente y orgullosa de sus raíces.

La obra de Orlando Fals Borda proporciona el lenguaje político y social necesario para elevar la música vallenata de ser un simple patrimonio inmaterial a ser una herramienta de liberación pedagógica. La homeostasis de vallenato, protegida por la escuela, garantiza que el vallenato siga siendo la voz de un pueblo que se niega a ser silenciado por la homogeneización global, manteniendo así el equilibrio sagrado entre el hombre, su arte y su tierra.

Aproximación Teórica

La aproximación teórica, se consolida desde la pentadimensionalidad al escudriñar la música Vallenata como un factor socio cultural, influyente en la identidad local, este determinante marcado en la región Caribe y del Cesar, es la plataforma construida por la mezcla transcultural Africana, Europea e Indígena, su homogenización hoy permite divisar un entramado cultural ceñido al ritmo y versos de los juglares, a lo largo de la investigación, al estudiar la connotación de la música vallenata se da una aproximación a una nueva teoría en la composición y descomposición del género, afectando la identidad holística del propio de la región; para Martínez, (2008), la teorización no es un paso final o accesorio, sino el proceso fundamental y continuo de la investigación que da sentido a los hallazgos.

La teorización es un proceso mental y operativo mediante el cual el investigador estructura e integra los hallazgos dispersos y significativos de su estudio para construir una explicación coherente y comprensiva del fenómeno investigado. No se limita a aplicar teorías existentes, sino a generar nuevas teorías desde la realidad observada, la teorización es el proceso de descubrir el significado y las estructuras internas de la realidad, no de imponer categorías externas, implica un diálogo constante entre el investigador y el fenómeno estudiado.

En este sentido, la teorización se define como un ejercicio mental y operativo mediante el cual el investigador logra estructurar e integrar los hallazgos significativos para construir una explicación coherente y comprensiva de la realidad estudiada. Teniendo en cuenta lo anterior, la tesis no se limita a la aplicación de teorías preexistentes, sino que busca generar una nueva perspectiva desde la realidad

observada, adoptando un enfoque inductivo que permita descubrir las estructuras internas del fenómeno sin imponer categorías externas.

El pilar central de esta teorización es la aplicación del concepto biológico de Homeostasis al ámbito de la música vallenata tradicional. La homeostasis se define originalmente como el conjunto de procesos de autorregulación mediante los cuales un organismo mantiene la estabilidad de sus condiciones internas a pesar de los desafíos externos. En el contexto de este estudio, la homeostasis representa el estado en el que la cultura vallenata lucha por preservar su musa y sus raíces ancestrales frente a las presiones de la modernidad.

Esta analogía permite identificar dos estados diferenciados: Homeostasis de Preservación (Vallenato Tradicional): Actúa como un sistema que busca mantener constante su medio interno, es decir, su esencia narrativa, su instrumentación clásica (acordeón, caja y guacharaca), y su temática cronística frente a la erosión de la industria cultural. Aquí, el juglar o compositor tradicional funciona como un "sensor social" que detecta las vivencias de la comunidad y las procesa a través de cánones culturales establecidos para reforzar la cohesión social.

Homeostasis de Adaptación (Vallenato Comercial): Representa un ajuste pragmático del valor de referencia del sistema cultural para sobrevivir en un mercado global competitivo. En este estado, el énfasis se desplaza de la narrativa local hacia temas románticos universales y estructuras líricas simplificadas (verso-coro-puente), que aseguran la viabilidad económica, aunque a riesgo de diluir la identidad regional.

La investigación revela que el vallenato ha experimentado un proceso estacionario en las últimas décadas, cayendo en un estado de letargo provocado por la saturación de los medios de comunicación y la imposición de modas comerciales. En este afán por la fama inmediata, se ha perdido la esencia de lo raizal, deteriorando la estructura del verso; el factor literario se ha reducido a favor de ritmos diseñados para cautivar al oyente de forma superficial, sin importar el aporte lingüístico o poético. Esta etapa de enfriamiento se caracteriza por un cambio drástico en la estructura del verso y una consecuente pérdida de interés por parte de los sectores más tradicionales de la región.

La teorización profundiza en la estructura lírica y retórica de la música vallenata tradicional, entendiéndola como un texto narrativo. El compositor juglar asume la voz de cronista, utilizando recursos como la hipérbole, la metáfora y la décima para relatar epopeyas cotidianas y realidades del campo. En contraste, la composición comercial adopta la Fórmula Romántica Industrial, caracterizada por una alta reiteración lírica y un enfoque exclusivo en el despecho o la fiesta bailable, donde el acordeón deja de ser una voz narrativa para convertirse en un simple acompañamiento melódico o un riff pegadizo.

Este debate entre lo tradicional y lo comercial no es solo una disputa estética, sino un circuito de retroalimentación social. Cuando la comercialización es excesiva, la queja de los puristas actúa como un mecanismo de retroalimentación negativa que fuerza a los artistas a regresar ocasionalmente a formatos clásicos para restablecer el equilibrio del género. La persistencia de los cuatro aires tradicionales (paseo, son, merengue y puya), en festivales institucionales es la máxima expresión de esta resistencia homeostática que protege el ADN cultural de la región.

La aproximación teórica aborda el factor educativo como la herramienta necesaria para la activación de la cultura vallenata. Se propone lo que se ha denominado el reencuentro con la musa, donde la educación formal debe actuar como mediadora para que las nuevas generaciones no solo consuman una melodía, sino que internalicen el currículo no formal de historia, geografía y ética que contienen los versos clásicos. El desafío para el docente moderno radica en superar la brecha entre el vallenato comercial que el estudiante consume por moda y el vallenato tradicional que constituye su verdadero patrimonio inmaterial.

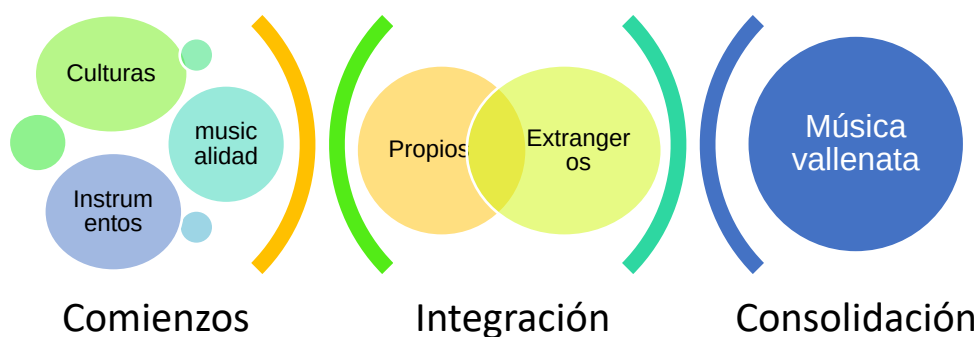
Base Cultural Homeostática del Vallenato

En su aporte los protagonistas defienden la música vallenata tradicional y reconocen su importancia para la región y el mundo, en el análisis de la información recolectada surge en la aproximación teórica desde el conjunto literario que envuelve la música vallenata tradicional, que para el autor de esta tesis doctoral ha considerado un estado de Homeostasis en la música vallenata tradicional, se representa para este

estudio doctoral como el estado en el que una cultura ha perdido la musa, la fuente inspiradora de sus raíces ancestrales, la cual necesita ser activada nuevamente para que el cuerpo cultural retome sus tradiciones que dieron origen a lo que es en la actualidad.

Figura 14

Base Cultural Música Vallenata



Fuente: Méndez (2025)

La homeostasis es el principio organizador central de la fisiología y se define como el conjunto de procesos de autorregulación mediante los cuales un organismo mantiene la estabilidad de sus condiciones internas a pesar de las variaciones o desafíos del ambiente externo.

El concepto implica una condición dinámica que puede variar, pero que se mantiene relativamente constante dentro de un estrecho margen, conocido como rango homeostático. Este estado de equilibrio dinámico es esencial para el funcionamiento óptimo y la supervivencia del organismo.

Bernard (1857), un fisiólogo francés, sentó las bases en 1857 y 1870 al describir los principios básicos de la regulación fisiológica. Él introdujo la idea de que el cuerpo mantiene una sorprendente constancia del medio interno, afirmando que una existencia libre e independiente es posible solo por la estabilidad del medio interno. Bernard se refería al mantenimiento estático, en equilibrio, del medio interno.

Cannon (1927), un fisiólogo estadounidense, acuñó el término "homeostasis" en 1927 con la intención de concretar y ampliar la idea de Bernard. Cannon definió la

homeostasis como una condición que puede variar, pero que es relativamente constante. La palabra proviene de los términos griegos *homoios* (constancia), y *stasis* (posición o estabilidad).

La homeostasis se logra mediante sistemas de control complejos que reflejan la interacción de múltiples circuitos de retroalimentación (comúnmente de tipo negativo), que pueden ser modificados por centros de control superiores; un sistema de retroalimentación negativo es el mecanismo homeostático más común, donde un cambio en una variable (una desviación del punto de ajuste), conduce a respuestas que empujan la variable en la dirección opuesta para corregir la alteración.

Al partir del término Homeostasis y en el análisis de la investigación, es pertinente la relación con el proceso que ha venido experimentando la música vallenata, debido a los cambios, la fuerza que el mismo ha tomado en las últimas décadas, ha traído consigo un proceso estacionario, en el que la música vallenata tradicional ha caído en estado de letargo, Puesto a diversos factores que han intervenido en los procesos culturales de las diferentes regiones en el Cesar y el Caribe, la reestructuración de la música ha estado acompañada de la moda y la tendencia, el mercado musical, los medios de comunicación han saturado al oyente con diferentes géneros musicales, los cuales se han venido fusionando y dando origen a otros géneros.

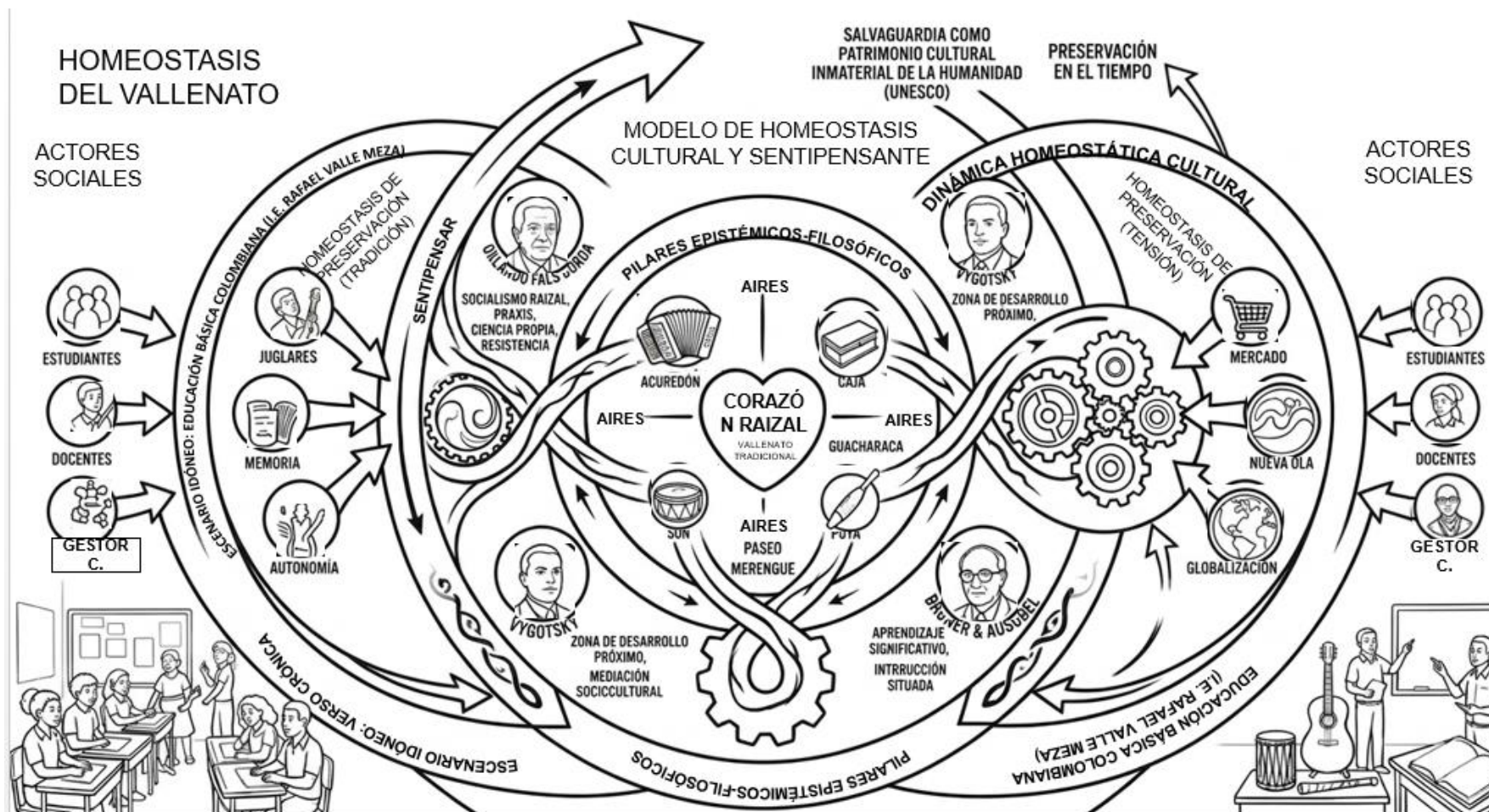
Sin embargo, en ese afán de la búsqueda de la fama, se ha perdido la esencia de lo raizal y el vallenato no ha sido la excepción, debido a ello la música vallenata se ha deteriorado en su estructura, el verso ya no cumple aquellos patrones que traían los compositores de antaño, la música está centrada en cautivar la atención del oyente, sin importar el aporte lingüístico que esta traiga, de allí que el factor literario de las canciones vallenatas se ha reducido a un mínimo de palabras mal acomodadas.

Integración Teórica Filosófica y Epistemológica

Figura 15

Integración Teórica Filosófica y Epistemológica

Fuente: Méndez (2025)

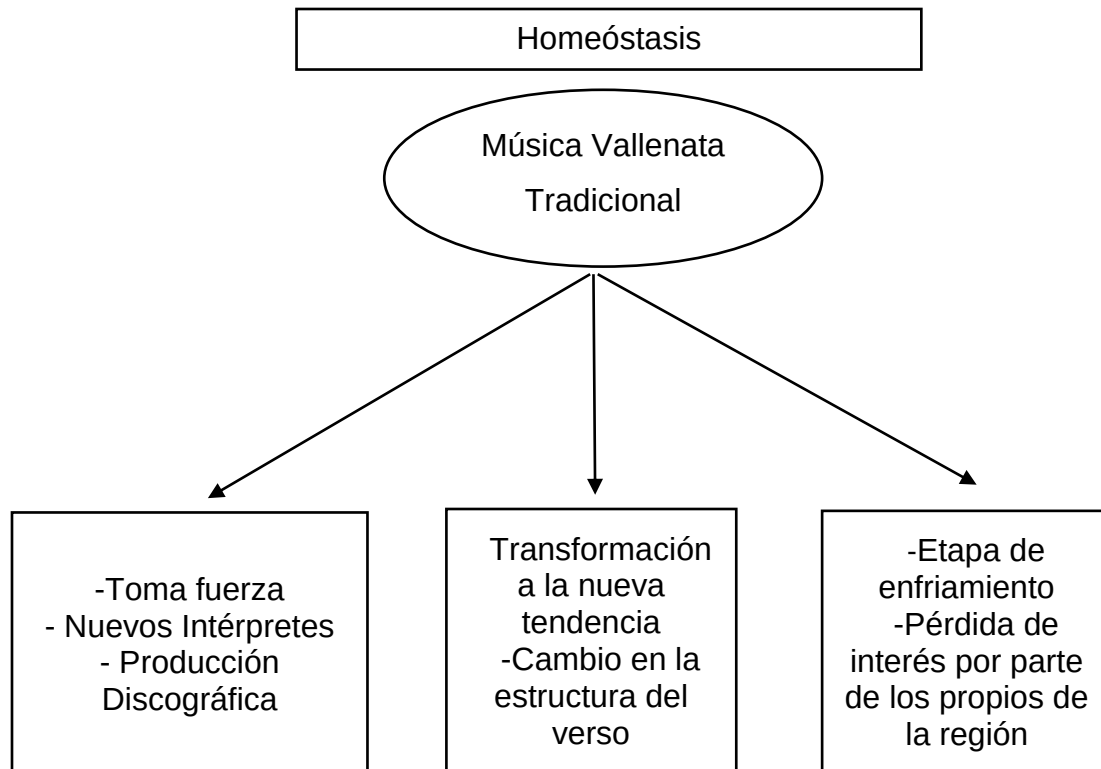


Fase 5

Catarsis de la Homeostasis del Vallenato

Figura 16

Catarsis de la Homeostasis del Vallenato



Fuente: Méndez (2025)

La integración de la homeostasis al proceso de la música vallenata, tanto en su composición tradicional como en la comercial actual, se da a través de una analogía conceptual que abarca la autorregulación, la estabilidad dinámica y la adaptación al entorno, proyectando el principio biológico al campo cultural y creativo; dado que la homeostasis es un concepto biológico, su aplicación a la música vallenata se entiende a través de las nociones de Homeostasis Social y Homeostasis Creativa.

Homeostasis y Vallenato: Un Equilibrio Dinámico

La homeostasis, definida como la capacidad de mantener la estabilidad del sistema frente a los cambios (Billman 2020), se puede integrar al fenómeno del vallenato en tres niveles: la estructura interna (composición), la respuesta al entorno (tradicional vs. comercial), y la conexión emocional (homeostasis social).

Homeostasis en la Composición Tradicional

El vallenato tradicional actúa como un sistema homeostático que busca mantener su medio interno, su identidad cultural y narrativa constante a pesar de las influencias externas la modernidad, la industria.

Tabla 18
Aplicación al Vallenato Tradicional

Componente Homeostático	Aplicación al Vallenato Tradicional
Punto de Ajuste	El Esquema Narrativo y Poético (vivencias, lamento, historias de campo, el amor de la tierra). El ritmo se ajusta para contar la historia (paseo, son, puya, merengue).
Receptor (Detección de la Desviación)	El Juglar/Compositor como sensor social. Percibe los hechos cotidianos y las vivencias de la comunidad, así como las enfermedades y dolores que los aquejan (Grijalba y Echarte, 2015).
Centro de Control (Integración)	La Tradición y los Cánones Culturales (el deber ser del vallenato). El centro de control es la memoria colectiva y las reglas no escritas sobre la instrumentación básica (acordeón, caja, guacharaca), y la temática.
Efector (Respuesta Correctora)	La Composición Original que narra un hecho de la vida real con la instrumentación y los aires folclóricos establecidos. Esto refuerza la identidad cultural y mantiene la temperatura social (la cohesión).
Homeostasis Lograda	Cohesión Social y Transmisión Cultural. El sistema se autorregula para que, a pesar de los cambios generacionales, la esencia narrativa y el formato instrumental se mantengan, asegurando la supervivencia del género en su forma pura (Merino y Noriega sf).

Fuente: Méndez (2025)

Homeostasis en la Composición Comercial

El vallenato comercial representa un intento de establecer una Homeostasis de Adaptación (un nuevo punto de ajuste del sistema para adaptarse a un nuevo entorno), o de ampliar los límites del rango homeostático para lograr la supervivencia en un mercado global y una industria cultural altamente competitiva.

Tabla 19

Aplicación al Vallenato Comercial

Componente Homeostático	Aplicación al Vallenato Comercial
Punto de Ajuste (Adaptado)	El Éxito Comercial y la Satisfacción del Consumidor (mayor ganancia/consumo). El énfasis se desplaza de la narrativa local a temas universales (romance popular, fiesta), y un ritmo más acelerado.
Receptor (Detección de la Desviación)	El Productor/Empresario/Artista como sensor del mercado. Perciben la necesidad de un sonido más <i>pop</i> , letras más simples o formatos de <i>streaming</i> (la desviación son las bajas ventas o la falta de <i>mainstream</i>).
Centro de Control (Integración)	La Industria Musical y las Tendencias Globales. El centro de control procesa las demandas del mercado (uso de teclados, <i>beats</i> , fusiones rítmicas, letras más directas), y dictamina qué elementos de la tradición pueden ser sacrificados o modificados (Ministerio de Cultura).
Efector (Respuesta Correctora)	La Canción Comercial con alta producción, menor duración, letras de amor/desamor estandarizadas y la hibridación instrumental. Se produce la "ganancia" y se satisface la demanda masiva, lo que mantiene al género como una marca comercial viable (Ramírez, 2019).
Homeostasis Lograda	Viabilidad Económica y Supervivencia Masiva. El sistema se adapta modificando su estructura (instrumentación y temática), para mantenerse vivo en el entorno hostil del mercado.

Fuente: Méndez (2025)

La Homeostasis Social/Creativa como Mecanismo Unificador

El principio de la homeostasis se aplica directamente a la creatividad (Grijalba y Echarte, 2015), que es el proceso central de la composición vallenata: La

composición musical es un proceso de equilibrio entre el impulso emocional (el sentimiento que da origen al son o al paseo), y el rigor intelectual/técnico (la coherencia rítmica, melódica y armónica). El compositor busca un punto de equilibrio para que su discurso musical sea coherente y no se sienta "desbalanceado" (González, 2020).

El debate entre puristas y modernizadores es, en sí mismo, un circuito de retroalimentación social; si el vallenato se vuelve demasiado comercial, los puristas señalan la decadencia, forzando a los artistas a regresar ocasionalmente a formatos clásicos para calmar la temperatura social y restablecer el equilibrio del género; si se vuelve demasiado tradicional, se corre el riesgo de ser irrelevante para las nuevas generaciones, lo que empuja a la industria a modernizarlo; la existencia de ambos estilos (tradicional y comercial), en paralelo es la forma en que el género mantiene su Homeostasis Cultural; conserva su núcleo de identidad mientras se asegura su viabilidad económica y popularidad.

Vallenato Tradicional y Clásico

Estas canciones, a menudo asociadas a los aires de Son y Paseo clásico, se caracterizan por una estructura lírica que funciona como un texto narrativo donde el compositor es un juglar que cuenta historias del campo, crónicas o utiliza un lenguaje poético profundo. Su estructura suele ser: Introducción Instrumental; Estrofas Narrativas (A-B-C); Coro Simple/Ausente; Interludio Instrumental (el "canto" del acordeón); Desenlace/Cierre (Urango, 2008).

Tabla 20

Estructura de Composición y Letra

Canción	Compositor	Estructura de Composición y Letra
La Gota Fría	Emiliano Zuleta Díaz	Narrativa Picaresca/Duelo de Versos. Estructura de décimas improvisadas (piques), en el contexto de un paseo (Quiroz, 1983). La letra se centra en una rivalidad juglaresca, donde la amenaza se convierte en un símbolo de la riqueza cultural del compositor.

Canción	Compositor	Estructura de Composición y Letra
La Custodia de Badillo	Rafael Escalona	Narrativa de Leyenda/Acontecimiento. La letra relata un suceso cuasi-mítico (la pérdida y hallazgo de la custodia), con tono épico. La composición se enfoca en el desarrollo de la historia, no en un coro pegadizo.
El Cantor de Fonseca	Carlos Huertas	Texto Narrativo Explícito. El análisis de esta canción la clasifica como un texto narrativo donde el compositor relata en tercera persona el origen y la trayectoria del personaje, utilizando referencias espacio-temporales claras (Urango, 2008).
El Testamento	Rafael Escalona	Poesía Costumbrista y Testamento Emocional. Aunque usa el aire de Paseo, la letra es un inventario poético de sus bienes (casas, costumbres, amoríos), lo que constituye una narración lírica y simbólica de su vida.
Tierra Mala	Aníbal Uribe	Lamento de Sentimiento (Paseo). La estructura se centra en la descripción de un sufrimiento personal, la migración del campo a la ciudad (Reyes, 2021). Usa un lenguaje con raíces rurales para describir la ingratitud y el dolor del desamor.
Mi Diosa Humana	Huber Hernández	Alabanza Poética/paseo. La composición es una exaltación de la belleza de la mujer, usando metáforas complejas y un lenguaje culto, alejándose del simple romance para entrar en la lírica de alta poesía vallenata.
La Creciente	Hernando Marín	Crónica Descriptiva (Merengue). La letra detalla, con gran plasticidad, el evento natural de una inundación, usando la fuerza del ritmo Merengue para darle cadencia a la descripción.
Campanitas	Daniel Celedón	Nostalgia del Pueblo. La composición es un lamento melancólico que se apoya en los recuerdos y los sonidos del pueblo (las campanitas), contrastando el presente con un pasado idealizado (Posada, 2002).

Fuente: Méndez (2025)

Vallenato Comercial y Moderno

Estas canciones, predominantes a partir de las décadas de 1980 y 1990 (Reyes, 2021), buscan un mayor impacto radial. La estructura se simplifica para centrarse en un Coro pegadizo y el tema central es casi siempre el amor/desamor simple o la fiesta.

Tabla 21

Estructura de Composición y Letra

Canción	Compositor	Estructura de Composición y Letra
Los Caminos de la Vida	Omar Geles	Balada Vallenata/Universal. Estructura lineal y repetitiva (Verso \ Coro \ Verso \ Coro). El foco de la letra es un sentimiento universal (la lucha y el sacrificio familiar), lo que le da un alcance masivo y comercial (Reyes Mahecha, 2021).
Vivo en el Limbo	Kaleth Morales	La "Nueva Ola" (Paseo/Pop). La estructura es la de una canción Pop con un puente y un <i>clímax</i> vocal bien definidos. La letra usa lenguaje coloquial y directo, priorizando la descripción del enamoramiento juvenil y simple.
Mi Primera Cana	Diomedes Díaz	Sentimentalismo Directo. Aunque Diomedes es clásico, esta canción se enfoca en el lamento personal sobre el paso del tiempo y el amor de una manera más directa y menos crítica que la composición juglaresca.
No Te Olvidaré	Iván Calderón	Fórmula Romántica Industrial. Estructura de balada romántica adaptada a la instrumentación vallenata. La letra se centra exclusivamente en la promesa de amor eterno y el despecho, con alto grado de reiteración lírica.
La Mitad de Mi Vida	Felipe Peláez	Romance Moderno y Adulto. Letra que habla de la mujer como el centro de la existencia y el equilibrio emocional. La composición es más melódica y usa <i>riffs</i> instrumentales para crear un <i>ambiente</i> más que para narrar.
Tu Eres la Reina	Hernán Urbina Joiro	Exaltación Romántica. La letra es una alabanza hiperbólica a la mujer amada (la "reina"), característica del vallenato que busca un himno sentimental fácil de memorizar y cantar.
El Santo Cachón	Romualdo Brito	Paseo Picaresco/Bailable. La letra se centra en la burla y el tono jocoso sobre el engaño amoroso. La composición utiliza un ritmo altamente bailable para hacer la temática de cuernos apta para el consumo masivo y la parranda.
Borraré Tu Nombre	Iván Calderón	Despecho Radical. Estructura lírica de confrontación y superación. La letra es un mensaje directo y sin metáforas a la pareja infiel, enfocado en el dolor y la decisión de olvidar.
Qué Pena	Wilfran Castillo	Romance Melodramático. La letra se enfoca en el arrepentimiento y la súplica, utilizando frases cortas y cargadas de emoción para maximizar la conexión con el oyente en el contexto de un desamor.
El Amor de Mi Sabana	José Valencia	Identidad Regional y Romance Simple. La composición fusiona la exaltación del paisaje regional ("la sabana"), con el amor romántico. Mantiene una referencia al campo, pero su estructura de verso-coro es netamente comercial.

Fuente: Méndez (2025)

Efecto Homeostasis del Vallenato

La aplicación del principio de la homeostasis a la música vallenata permite analizar la tensión dinámica que existe entre la tradición (el Punto de Ajuste cultural), y la adaptación (la necesidad de sobrevivir en el mercado), y cómo esta lucha por la estabilidad afecta directamente la identidad del Caribe colombiano y del departamento del Cesar.

La homeostasis cultural del vallenato se manifiesta como un sistema de retroalimentación social donde la desviación (la excesiva comercialización), es corregida o mitigada por la respuesta, el resurgimiento o valoración del vallenato tradicional; el vallenato como sistema cultural busca mantener su medio interno, su esencia narrativa, instrumentación y temática, constante.

Vallenato Tradicional (Homeostasis de Preservación)

La homeostasis cultural del vallenato tradicional no es un fenómeno musical, es un complejo y vital sistema de retroalimentación que garantiza la supervivencia y la coherencia de la identidad caribeña frente a la erosión de la modernidad y la simplificación comercial; el punto de ajuste cultural que el vallenato tradicional busca proteger, es la Identidad Colectiva del Cesar y el Caribe, anclada profundamente en la memoria juglar y la función cronista y narrativa de la lírica (Urango, 2008). Esta variable central se ve constantemente amenazada la perturbación, por la tendencia del mercado a despojar las letras de su complejidad, de su anclaje geográfico y de sus metáforas rurales.

El mecanismo de corrección opera a través de la institucionalización de la memoria social, involucrando directamente los factores identitarios y los roles educativos; el compositor tradicional (Escalona, Zuleta, Huertas), actúa como el sensor y el docente cultural de la región. A través de cantos como "la Custodia de Badillo" y "La Gota Fría", estos juglares ejercen un mecanismo de corrección al reforzar la

tradición oral y la capacidad de la música para ser un historiador-noticiero de la comunidad (Araujo, 1973). La complejidad de sus narrativas y el uso retórico del lenguaje obligan a la comunidad a detenerse, interpretar y memorizar, un proceso que es intrínsecamente pedagógico. El rol del docente tradicional es el de transmisor de esta narrativa, un mediador entre el verso complejo y la comprensión de la nueva generación.

El estudiante no solo consume una melodía, sino que recibe un currículo no formal de historia, geografía y valores a través de las letras. Composiciones como "El Cantor de Fonseca" o "Tierra Mala" le facilitan la internalización del vínculo emocional con el territorio y el "lamento campesino" (Reyes, 2021). Este consumo musical se transforma en formación identitaria, donde el joven (el efector del sistema), aprende que el "ser vallenato" es una compleja estructura narrativa, y no una simple canción de amor. La persistencia de estas canciones en la parranda y el Festival Vallenato es la forma en que la sociedad revalida su identidad y rechaza la desviación excesiva hacia el sentimentalismo simple.

El Logro Homeostático de esta retroalimentación negativa es la preservación del capital simbólico del género, lo cual se institucionaliza con el reconocimiento de la UNESCO (2015), como Patrimonio Cultural Inmaterial. Esta declaratoria no solo valida la función cronista, sino que ofrece un escudo legal y cultural que impulsa la institucionalización educativa formal; al ser reconocido como patrimonio, el vallenato tradicional se integra potencialmente en los programas escolares, dando al docente formal la herramienta para enseñar historia, lengua y ética local a través de los versos clásicos. Así, se garantiza que la Identidad del Cesar se transmita de manera estable, evitando que la presión comercial rompa la constancia del medio interno cultural y asegurando que la complejidad lírica se siga valorando como el verdadero sello de la cultura vallenata.

Vallenato Comercial (Homeostasis de Adaptación)

La dinámica del vallenato, al transitar de la esfera tradicional a la comercial, no puede ser explicada únicamente por la homeostasis, la simple búsqueda de un

equilibrio estable. El fenómeno que se observa en las canciones, (de Geles, Morales, Calderón, etc.), es la reacción de adaptación u Homeostasis de Adaptación del sistema. Esta implica un ajuste pragmático del valor de referencia, de la variable cultural regulada, lo que le permite al género sobrevivir ante un estrés ambiental prolongado: las exigencias del mercado global y la masificación (Mrosovsky, 1990). Este cambio de paradigma tiene implicaciones profundas y, a menudo, riesgosas para el contexto cultural, social y educativo del Caribe colombiano.

La Perturbación Externa

La Perturbación/Estímulo que forzó esta Homeostasis de Adaptación es triple; la necesidad de rentabilidad económica, la competencia con géneros musicales urbanos globales y la transformación de los canales de difusión (Posada, 2002).

El vallenato tradicional operaba bajo una lógica de subsistencia y capital simbólico, donde el valor se medía en prestigio social y autenticidad cultural. La irrupción de la industria discográfica moderna, de la radio comercial y, más recientemente, de las plataformas de *streaming*, obligó al género a modificar su estructura para garantizar su viabilidad económica y su permanencia en el mapa musical colombiano (Medina, 2022). Si el vallenato no se hacía masivo y universal, corría el riesgo de ser relegado a un nicho folclórico irrelevante para las nuevas audiencias.

El sistema vallenato, actuando como un organismo social, percibió esta presión como una amenaza existencial y activó los mecanismos de adaptación, cuyo resultado es el vallenato comercial o romántico.

El principal mecanismo de Homeostasis de Adaptación se manifiesta en la transformación de la estructura lírica de las canciones comerciales. El punto de ajuste temático se ajusta radicalmente:

El vallenato tradicional basaba su lírica en el costumbrismo, la crónica y el relato contextualizado (Urango, 2008). El vallenato moderno sacrifica esta función narrativa para centrarse en el romance masivo y el sentimiento universal (Reyes, 2021).

- Canciones como "Los Caminos de la Vida" (Omar Geles): Aunque conservan una temática profunda, la letra se simplifica para abordar experiencias que son fácilmente identificables por una audiencia global (la lucha familiar, el sacrificio por los hijos). El mensaje se destila a su esencia emocional, facilitando su difusión en medios que buscan la identificación inmediata, garantizando la difusión más allá del Caribe.
- La "Nueva Ola" ("Vivo en el Limbo", de Kaleth Morales): Este subgénero lleva la simplificación a su máxima expresión. Las letras utilizan un lenguaje coloquial juvenil y directo, sin la complejidad retórica o la metáfora rural del juglar. El foco es la descripción del enamoramiento, el coqueteo o el drama sentimental de manera simple, volviendo la canción una balada pop con acordeón.

Ajuste Formal: La Estructura Pop

La estructura de la canción se adapta a la fórmula más exitosa del mercado musical global:

- Adopción de la Estructura Pop: Temas como "No Te Olvidaré" o "Borraré Tu Nombre" asumen la estructura lírica verso-coro-puente, diseñada para maximizar el impacto del coro, que es la parte más pegadiza y repetible. Este diseño es óptimo para la radio y la televisión, donde la memoria musical a corto plazo es clave.
- Prioridad del Ritmo y el Cuerpo: El ritmo bailable de canciones como "El Santo Cachón" prioriza el cuerpo, la fiesta y el consumo hedonista sobre el contenido narrativo. El vallenato romántico, aunque sentimental, es un vehículo para el baile y el espectáculo. Esta priorización asegura la viabilidad económica y la popularidad de la marca vallenato en discotecas y conciertos masivos. El acordeón deja de ser la voz narrativa (el canto instrumental que respondía a la crónica), para convertirse en un elemento melódico de acompañamiento o un *riff* pegadizo.

Riesgo Homeostático: Dilución y Desanclaje Cultural

El Riesgo Homeostático de esta adaptación es la dilución de la memoria cultural y la pérdida del anclaje geográfico que definían al vallenato como patrimonio del Cesar y el Caribe (Posada, 2002).

Al universalizar los temas, se eliminan las referencias históricas y geográficas específicas (Reyes, 2021). La angustia amorosa de un habitante de Valledupar suena igual a la de un ciudadano de Ciudad de México o Buenos Aires.

- Pérdida de la Crónica Social: El vallenato deja de ser un documento social que registra las sequías, los caudillos o las costumbres de la provincia (la función de juglar). Cuando la música se vuelve intercambiable con otras baladas latinas o géneros pop, la identidad cultural del Cesar se vuelve superficial. El origen geográfico se convierte en un dato folclórico de *marketing*, no en la sustancia de la composición.
- Fragmentación del Capital Simbólico: El vallenato tradicional generaba un capital simbólico basado en la autenticidad y la dificultad de la composición. La Homeostasis de Adaptación lo convierte en un capital financiero (ventas de discos, conciertos masivos). Esto crea una dualidad: el vallenato es más rentable que nunca, pero menos representativo de la memoria histórica de su región de origen.

Impacto en el Contexto Cultural Social

El cambio en la composición modifica el ritual social fundamental del vallenato: la parranda.

- Del Ritual Cohesivo al Espectáculo de Masas: La parranda tradicional era íntima y didáctica, un círculo de amigos donde el músico era un relator reverenciado. El vallenato moderno se consume en conciertos masivos y festivales, donde la interacción es unidireccional (músico \ audiencia), y el foco es el *show* y la emoción del momento. La cohesión social que antes se lograba a través de la memoria compartida (la historia contada en la canción), ahora se logra a través de la emoción compartida (el coro que se canta a gritos).

Impacto en el Factor Educativo: Desafíos para Docentes y Estudiantes

La homeostasis de adaptación del vallenato plantea serios desafíos para la transmisión cultural y educativa en la región.

El docente (de literatura, historia o folclore), se enfrenta a una brecha cada vez mayor entre el currículo formal (que idealmente debería incluir el vallenato como patrimonio), y el conocimiento experiencial del estudiante.

- El Desafío Analítico: Las letras del vallenato tradicional (el punto de ajuste original), están cargadas de figuras retóricas complejas, referencias históricas y un léxico rural que son valiosos para el análisis literario e histórico (Seni, 2024). Las letras del vallenato comercial son líricamente transparentes. El docente encuentra dificultad para utilizar el material moderno como herramienta educativa profunda, pues su contenido es emocional, no narrativo. Esto lo obliga a rescatar activamente la música tradicional, como único vehículo de enseñanza patrimonial.
- La Resistencia al Canon: El docente debe justificar por qué las canciones que el estudiante *ama y consume* ("Vivo en el Limbo"), son culturalmente menos valiosas, o menos aptas para el análisis, que las canciones que el estudiante *conoce* (de Escalona). Esto genera una tensión pedagógica que dificulta la conexión con la realidad del joven.

El Estudiante y la Identidad Fragmentada

El estudiante, el sujeto en formación identitaria, es el más afectado por la homeostasis de adaptación cultural.

- Identidad Superficial: La identidad vallenata del estudiante se vuelve fragmentada. Se conecta emocionalmente con el género a través del romance y el ritmo, lo universal, pero se desvincula de la herencia histórica y territorial, lo local. La identidad ya no se define por el conocimiento de la crónica juglar, sino por la moda, el consumo de *hits* y la participación en el espectáculo. La riqueza de la identidad narrativa se transforma en una identidad de consumo.

- **Pérdida de la Competencia Retórica:** Al no consumir la complejidad lírica del vallenato juglar, el estudiante pierde el contacto con una de las formas más ricas de la tradición oral del Caribe (la décima, el piropo, la metáfora campesina). Esto tiene un impacto en las competencias lingüísticas y en la capacidad de expresión poética en el entorno local.

La homeostasis de adaptación del vallenato es una respuesta exitosa y necesaria del sistema para su supervivencia económica y mediática. Sin embargo, su éxito tiene un alto costo cultural y educativo. Al reconfigurar su punto de ajuste temático hacia la universalidad del romance y la simplicidad formal, la música vallenata se asegura la rentabilidad, pero corre el riesgo inminente de diluir la memoria cultural, desanclar la identidad regional de su territorio narrativo y complicar la labor pedagógica de transmitir la rica herencia histórica que definió al vallenato tradicional. Es una estabilidad en el cambio que se acerca peligrosamente a la pérdida de su esencia fundacional.

Afectación Cultural Social y a la Identidad Regional

La lucha homeostática entre ambos tipos de composición tiene un impacto directo y dual sobre la sociedad del Cesar y el Caribe colombiano:

Tabla 22

Impacto en la Identidad del Cesar y el Caribe.

Perspectiva	Descripción
Refuerzo de la Identidad Raizal (Tradición)	La composición tradicional fija al Cesar (Valledupar), y al Magdalena Grande como el centro geográfico e identitario de la cultura. Canciones como la <i>Custodia de Badillo</i> o <i>La Gota Fría</i> son marcadores sociales ineludibles que definen qué significa ser vallenato. La figura del juglar (personajes como Zuleta y Escalona), se convierte en el guardián simbólico de la identidad regional.
Dilución de la Identidad Regional (Comercio)	La música comercial, al buscar la universalización, despoja las letras de su anclaje geográfico y de su complejidad narrativa. Al convertirse en música de acordeón centrada en el amor y la fiesta genérica, el vallenato se des regionaliza. Aunque se expande (un logro adaptativo), la identidad del Cesar y su paisaje simbólico

Perspectiva	Descripción
	pierden exclusividad, volviéndose un producto colombiano más que un relato profundo del Caribe.

Fuente: Méndez (2025)

Tabla 23

Impacto en la Estructura Cultural Social

Perspectiva	Descripción
Cohesión Social (Tradición)	La composición tradicional fomentaba la cohesión social a través de la parranda como un ritual de comunicación. La música servía para transmitir valores, crónicas y la historia de la comunidad (Posada, 2002). El acto de escuchar era un acto colectivo de memoria y aprendizaje, manteniendo un orden social basado en la oralidad y el respeto por el jugador.
Comercialización y Consumo Individual (Comercio)	La composición comercial transforma el vallenato en un producto de la industria cultural, dirigido al consumo masivo e individual (Reyes, 2021). Esto mercantiliza la expresión cultural: el éxito se mide en ventas y reproducciones, no en calidad narrativa. Esto debilita la estructura social tradicional basada en la oralidad y la crónica, reemplazándola por una cultura de entretenimiento instantáneo y simpleza lírica.

Fuente: Méndez (2025)

La Homeostasis como Límite del Cambio

En última instancia, la homeostasis del vallenato funciona como un límite de control. La presión del mercado empuja al sistema a la adaptación (homeostasis de adaptación), a través de las canciones comerciales, lo que provoca la queja de los puristas (retroalimentación negativa). Esta queja social y cultural obliga al género, cada cierto tiempo (ejemplificado por artistas que regresan al formato clásico), a corregir la desviación para evitar la desnaturalización total.

La persistencia de los cuatro aires tradicionales (paseo, son, merengue, puya), como categorías de concurso en el Festival Vallenato es la máxima expresión de la homeostasis cultural del Cesar: una constancia institucionalizada que resiste la modernización total, asegurando que el ADN cultural del vallenato se mantenga estable a pesar de la turbulencia del entorno comercial.

La estructura de composición del vallenato tradicional, originario o juglar se define por una dualidad fundamental: su estructura lírica y retórica (el texto narrativo), y su estructura formal y musical (los cuatro aires tradicionales), ambas ancladas en la tradición oral del Caribe colombiano.

Basado en el análisis retórico y musicológico, la estructura se presenta de la siguiente manera: El vallenato tradicional se distingue por su función como texto narrativo. El compositor, o juglar, es el cronista y relator de su comunidad.

Tabla 24

Estructura Lírica y Retórica (La Composición Juglar).

Elemento Estructural	Descripción
Género del Discurso	Las composiciones son analizadas bajo los parámetros de las teorías narrativas.
La Voz Narrativa	El juglar asume la voz y a través de sus cantos, plasma Crónicas Sociales, historias personales, referencias espacio-temporales claras y la configuración de personajes. La tradición se enmarca en la oralidad.
Contenido Temático	Predomina el costumbrismo, la crónica, la epopeya y los cantos que relatan sucesos del campo y la vida cotidiana. La inspiración original está ligada a manifestaciones como los cantos de vaquería.
Recursos Retóricos	Se utiliza una fuerte carga de metáforas, hipérboles y un lenguaje poético que describe vívidamente el entorno natural y social de la región. El análisis retórico se centra en estas figuras del discurso propias del vallenato juglar.
Función Lírica	A diferencia del vallenato moderno, la composición tradicional no siempre requiere un coro pegadizo; el énfasis está en el desarrollo de las estrofas narrativas (las décimas o versos largos), para contar una historia completa y profunda.

Fuente: Méndez (2025)

En el recorrido de las canciones de la música vallenata tradicional, se hace un viaje en el tiempo donde el oyente logra divisar la serranía la esencia de los ríos y la

magia de los pueblos, el sentimiento del compositor enamorado, el dolor y la tristeza del intérprete despechado, el sentimiento de un pueblo, este factor mágico que trae consigo la música vallenata tradicional, es uno de los aspectos resaltado como patrimonio cultural e material ya que el verseo, la piquería que es una práctica en la que requiere de un dominio creativo e ingenio lingüístico, para poder acomodar las frases, el verso en las décimas españolas, manejándolo en octosílabas, en la que se combina la segunda con la primera y la tercera con la cuarta, esta habilidad de los intérpretes de antaño y la exactitud de sus composiciones, despiertan un mágico escenario donde, Francisco el hombre desafió lo ilógico y lo imposible, donde evocaron canciones como la gota Fría, estas expresiones musicales no solo encierran una letra, detrás de ella, hay experiencias, hay historia, hay raíces, hay antaño.

Analizado el contexto y al escuchar a los protagonistas de esta investigación, se precisa lo que por nombre le podríamos dar el reencuentro con la musa, ya que los intérpretes de antaño cuando hallaban su inspiración, su momento creativo, esa Musa que les llevaba a componer hermosos versos, así mismo la educación para el rescate de la música vallenata tradicional y su cultura debe estar focalizada sin entregarle al estudiante la fuente de inspiración, y dentro del recorrido de la tesis doctoral escuchando las voces de aquellos protagonistas, que son nativos descendientes de esta tierra, de este folclor, en el cual por sus venas corre la sangre vallenata, la dinastía, el amor por la cultura, el arte, han vivido y experimentado la esencia de interpretar las canciones, de participar en el festival de la leyenda Vallenata, han sentido la euforia que produce cantar una composición de los juglares, sus pieles se han erizado al interiorizar el sentimiento del compositor.

Teniendo esto presente el inicio del despertar del folclor de la música vallenata tradicional, es necesario cubrir desde preescolar, la básica primaria y la secundaria, con el objetivo de encaminar a los niños al reconocimiento de sus raíces culturales y al entendimiento de la música ancestral; sin embargo los docentes a cargos de esta iniciativa deben ser expertos en la materia y manejar cada uno de los detalles que encierra la música vallenata tradicional, desde el aspecto literario, hasta el musical, complementado con la historia cultural, en la que se desenvuelve este escenario, visto desde este punto, se trasciende al futuro donde la visión más clara en las instituciones

educativas, es poder promover el amor por el arte y la cultura en intercolegiados donde se integren festivales de la leyenda Vallenata a nivel institucional y los estudiantes sean los representantes de cada una de sus instituciones educativas, resaltando que la música, la cultura y el folclor, son agentes de cambio social y el efecto en los estudiantes se precisa sea positivo, en el imaginario de esta tesis doctoral que proyecta ver graduados de la instituciones educativas con un nivel de composición como los juglares de antaño, tal como lo precisó nuestro protagonista gestor cultural, “la composición sería más fácil puesto se realizaría desde lo académico en una época donde se tienen todas las herramientas para lograrlo”.

En el abordaje de la tesis doctoral, y su teorización se destacan composiciones que siguen vigentes en la cultura vallenata y aún son cantadas en parranda, desde estas composiciones que llevan la décima española, se genera la Homeostasis en la música vallenata tradicional, la cual debe ser educada desde el amor por la identidad regional, interiorizar su letra, permite viajar en el tiempo y por un instante, sentir lo que sentía el compositor, dentro de ellas se presentan según Reyes (2021):

La Casa en el Aire

Compuesta por: Rafael Escalona

Te voy a hacer una casa en el aire
Solamente pa' que vivas tú,
Después le pongo un letrero muy grande
de nubes blancas que diga Ada Luz. (Bis)
Cuando Ada Luz sea señorita
y alguno le quiera hablar de amor,
el tipo tiene que ser aviador
para que pueda hacerle una visita. (Bis)
Porque el que no vuela no sube
a ver a Ada Luz en las nubes,
porque el que no vuela no llega allá,

a ver a Ada Luz en la inmensidad.
 Voy a hacer mi casa en el aire
 pa' que no la moleste nadie.

Estructura de Composición La casa en el aire

"La Casa en el Aire" (1953), compuesta por Rafael Escalona, es un ejemplo canónico del vallenato tradicional, particularmente del aire Paseo, y su estructura es clave para entender el estilo del juglar cronista. El análisis de la composición de esta canción revela una estructura que se apoya en la narrativa poética y la influencia de la décima española, lo cual es un sello del vallenato originario, tal como lo describen los estudios sobre lírica popular y la tradición oral hispánica (Trapero, 1996; Bermúdez, 2008).

La canción utiliza el aire de Paseo, el ritmo más flexible y popular del vallenato tradicional; tempo moderado y cadencioso, ideal para la narrativa lírica; su función permite que la melodía del acordeón (el canto instrumental o interludio), complementa la historia contada, sin forzar una velocidad que impida la comprensión de la letra, a diferencia de la Puya o el Merengue; la composición formal se aleja de la estructura estricta del vallenato comercial moderno (verso-coro *pop*), y se acerca a la tradición de la crónica en versos largos (Araujo, 1973).

Tabla 25

Estructura Formal (Verso-Estribillo Narrativo)

Elemento	Letra Correspondiente	Análisis Estructural
A. Estrofa Narrativa (Cuarteta)	"Te voy a hacer una casa en el aire / solamente pa' que vivas tú, / después le pongo un letrero muy grande / de nubes blancas que diga Ada Luz."	Esta es la presentación de la tesis central o la idea poética del compositor. Escalona, el juglar, establece la propuesta de su crónica: un amor idealizado a través de una metáfora imposible (la casa en el aire). Musicalmente, suele ser una estrofa larga y melódica.
B. Estrofa Detallada	"Cuando Ada Luz sea señorita / y alguno le quiera	Esta sección desarrolla la narrativa y el argumento. Muestra la

Elemento	Letra Correspondiente	Análisis Estructural
(Octava/Décima Reducida)	hablar de amor, / el tipo tiene que ser aviador / para que pueda hacerle una visita."	complejidad de la trama. Aquí, Escalona no solo relata un hecho, sino que establece una condición (ser aviador), profundizando la metáfora. Aunque no es una décima pura (diez versos), su función es la de una glosa o continuación argumental de la estrofa anterior (Bermúdez, 2008).
C. Estribillo/Coro (Refuerzo de la Metáfora)	"Porque el que no vuela no sube / a ver a Ada Luz en las nubes, / porque el que no vuela no llega allá, / a ver a Ada Luz en la inmensidad."	Esta parte funciona como un estribillo, pero es más un refuerzo lírico que un coro comercial. Reitera la condición de la Estrofa B, consolidando la metáfora. Sirve como el punto de clímax melódico y es la parte que asegura la memorización popular, aunque sigue siendo descriptiva.
D. Cierre/Desenlace Poético	"Voy a hacer mi casa en el aire / para que no la moleste nadie."	Retorna al verso inicial, a modo de cierre conclusivo y resumen poético. Es una forma de terminar la crónica con la idea principal, cerrando el ciclo narrativo.
Interludios Instrumentales	<i>(Espacio entre estrofas)</i>	El acordeón ejecuta el canto instrumental que en el vallenato tradicional no es un relleno, sino una respuesta o un comentario melódico a la narrativa lírica, manteniendo el aire de Paseo.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático La casa en el aire

La canción es un ejemplo perfecto de la crónica poética de Escalona. Aunque es una canción de amor, la propuesta de la "casa en el aire" funciona como una narrativa de la irrealidad o el ensueño sobre una figura femenina idealizada.

La Hipérbole ("casa en el aire"), y la Metáfora (la inaccesibilidad de la mujer), son los pilares retóricos. En lugar de un lenguaje directo, se usa la fantasía como mecanismo para expresar el amor y la posesión de una manera culta y poética.

La estructura del vallenato tradicional se nutre de la tradición oral hispánica, en especial de la décima o espinela y la glosa (Trapero, 1996). La composición de Escalona, aunque no sigue estrictamente la rima *abbaaccddc*, hereda la costumbre de construir versos largos y argumentativos que desarrollan una idea narrativa compleja, en contraste con el verso corto y repetitivo del vallenato moderno.

El testamento

Compuesta por Rafael Escalona

Oye morenita te vas a quedar muy sola
porque anoche dijo el radio que abrieron el Liceo. (Bis)
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 nostalgia y sentimiento,
grabado 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. (Bis)
Paso por Valencia, cojo la Sabana
Caracolicito, luego Fundación. (Bis)
Y entonces me tengo que meter en un diablo al que le llaman tren,
que sale por toa la zona pasa
y de tarde se mete a Santa Marta. (Bis)

Estructura de Composición El testamento

La canción "El Testamento" (1962), de Rafael Escalona es un arquetipo fundamental del vallenato tradicional y del estilo juglar cronista. Su composición es un

ejercicio de narrativa poética donde el autor se posiciona como el protagonista, dejando un relato de su amor y su viaje como legado.

La estructura de esta composición se analiza en tres niveles: aire musical, función lírica (cronista), y disposición formal. La canción utiliza el aire de Paseo, el ritmo más recurrente para las composiciones narrativas y descriptivas del vallenato tradicional. El propio Escalona lo anuncia en la letra: "pero de recuerdo te deja un paseo." El tempo moderado del paseo permite al juglar (Escalona), desarrollar una historia compleja (el adiós, el viaje y el sentimiento), sin forzar la lírica, asegurando que el contenido narrativo, que es el punto de ajuste homeostático del vallenato, se mantenga claro y legible.

La composición está estructurada como una crónica de despedida, donde la figura de Escalona es tanto el narrador como el personaje central. El título "El Testamento" refleja que la canción misma es el legado, el objeto que reemplaza al ausente.

Tabla 26

Estructura Lírica: La Crónica-Testamento

Bloque Narrativo	Versos	Función Lírica y Retórica
I. Anuncio de la Partida (Tema Principal)	"Oye morenita te vas a quedar muy sola / porque anoche dijo el radio que abrieron el Liceo. (Bis)"	Presentación del Conflicto: Establece de inmediato el motivo de la canción (la partida por estudios), usando una referencia temporal y social específica (la noticia radial y la apertura del Liceo), sello del vallenato cronista.
II. El Legado (El Testamento)	"Como es estudiante ya se va Escalona / pero de recuerdo te deja un paseo. (Bis)"	Transición Juglaresca: El compositor se nombra a sí mismo (auto denominación, típico del juglar). Declara que su legado (el paseo), es lo que quedará, afirmando que el canto es más duradero que la presencia física.
III. El Sentimiento (Núcleo Emocional)	"Que te habla de aquel inmenso amor... que dice todo lo que yo siento, / que es pura nostalgia y sentimiento, / grabado con el	Desarrollo del Sentimiento: Esta estrofa es el corazón del "testamento". Profundiza en el <i>contenido</i> de la canción: nostalgia, amor y un vínculo indisoluble con la geografía ("tierra de Pedro Castro"). La referencia a la tierra

Bloque Narrativo	Versos	Función Lírica y Retórica
	lenguaje grato / que tiene la tierra de Pedro Castro. (Bis)"	natal (la del juglar Pedro Castro), ancla el sentimiento a la identidad y el territorio.
IV. La Despedida Emocional	"Adiós morenita me voy por la madrugada / no quiero que me llores porque me da dolor. (Bis)"	Adiós Ritual: Un breve verso lírico que funciona como un punto de inflexión antes de la crónica del viaje, enfatizando la tristeza y el dolor de la partida.
V. Crónica Geográfica (El Relato del Viaje)	"Paso por Valencia, cojo la Sabana / Caracolicito, luego Fundación. / Y entonces me tengo que meter en un diablo al que le llaman tren, / que sale por toa la zona pasa / y de tarde se mete a Santa Marta. (Bis)"	Clímax Narrativo y Geográfico: Esta es la esencia de la crónica de Escalona. Enumera una ruta específica (Valencia, Caracolicito, Fundación, Santa Marta), y menciona el medio de transporte ("un diablo al que le llaman tren"). Esto no solo relata el viaje, sino que documenta la geografía y la infraestructura de la época en la región del Magdalena Grande.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático El testamento

La composición de "El Testamento" utiliza una estructura estrofa-narrativa con repeticiones (*Bis*), que le dan musicalidad, sin depender de un coro comercial simple. Es una forma de estructura abierta y flexible, propia del juglar que se adapta a la historia que quiere contar.

La canción equilibra la función sentimental (el amor y la despedida), con la función documental (la ruta y el contexto social/educativo), asegurando que el vallenato cumpla su rol homeostático de preservar la memoria social y geográfica de la región. El tema se sostiene en el desarrollo argumental de cada estrofa, lo cual es característico del vallenato anterior a la influencia pop masiva.

La vieja Sara

Compuesta por Rafael Escalona

Tengo que hacerle a la vieja Sara una visita que le ofrecí
pa' que no diga de mí que yo la tengo olvidada. (Bis)
Aquí le llevo su regalito un corte blanco con su collar
pa' que haga un traje bonito y flequetero por El Plan. (Bis)
Para que sepa este regalo se lo hizo un compadre
de su hijo Emiliano.
Amigo de ella también que se llama Rafael. (Bis)
Allá en Manaure, en la serranía,
en un pueblecito bonito y sano vive la mamá de Emiliano,
de Toño Sala y María.
Se oye una voz en la noche, se oye una voz que la llama
ese soy yo y Poncho Cotes, llamando a la vieja Sara. (Bis)

Estructura de Composición La vieja Sara

La canción "La Vieja Sara" (1964), otra joya del cancionero de Rafael Escalona, es un modelo perfecto del vallenato tradicional de crónica social y costumbrismo dentro del aire de Paseo. Su estructura se enfoca en la narración detallada de un suceso específico, utilizando referencias geográficas y de personajes que reafirman la identidad del Cesar y La Guajira.

Al igual que muchas de las grandes crónicas de Escalona, esta canción se estructura como un Paseo. El *Paseo* ofrece el compás ideal (moderado a medio), para desarrollar una narrativa detallada. Permite al compositor detenerse en las descripciones del regalo, el personaje y la geografía sin sacrificar la cadencia bailable, manteniendo el equilibrio entre la lírica y el ritmo.

La composición se organiza en bloques de crónica y justificación social, típica del juglar que relata sus acciones y su vida a la comunidad.

Tabla 27

Estructura Lírica y Narrativa

Bloque Narrativo	Versos	Análisis Estructural y Función
I. Presentación y Justificación de la Acción	"Tengo que hacerle a la vieja Sara una visita que le ofrecí / pa' que no diga de mí que yo la tengo olvidada. (Bis)"	Planteamiento de la Crónica: Establece el motivo social del canto: cumplir una promesa de visita y evitar el chisme o la ofensa ("pa' que no diga de mí"). La canción se enmarca en las relaciones sociales y de compadrazgo, un tema central en el vallenato juglar.
II. El Detalle Costumbrista (Ofrenda)	"Aquí le llevo su regalito un corte blanco con su collar / pa' que haga un traje bonito y flequeter por El Plan. (Bis)"	Desarrollo Descriptivo: El foco se pone en el detalle costumbrista (el regalo, el corte de tela, el collar), y en una referencia geográfica local ("El Plan"). Esta descripción es esencial para el vallenato tradicional, pues documenta los hábitos y la moda de la época y la región.
III. La Identificación del Juglar y el Vínculo Social	"Para que sepa este regalo se lo hizo un compadre / de su hijo Emiliano. / Amigo de ella también que se llama Rafael. (Bis)"	Identidad y Contexto Social: Escalona se presenta de manera indirecta, afirmando su vínculo de compadrazgo con Emiliano Zuleta Díaz (hijo de la Vieja Sara, y también legendario músico), y su amistad con ella. Esta estrofa subraya la conexión personal y familiar entre los juglares, que es la base de la cultura vallenata.
IV. Anclaje Geográfico y Homenaje	"Allá en Manaure, en la serranía, / en un pueblecito bonito y sano vive la mamá de Emiliano, / de Toño Sala y María."	Crónica Geográfica: El compositor ancla la historia a un lugar específico ("Manaure, en la serranía"), cumpliendo la función de mapa cultural del vallenato. El detalle ("bonito y sano"), es una valoración lírica del territorio y un homenaje directo a Sara y a su prole, que incluye a otros músicos.
V. Cierre Lírico y Reafirmación	"Se oye una voz en la noche, se oye una voz que la llama / ese soy yo y Poncho Cotes, llamando a la vieja Sara. (Bis)"	Cierre Narrativo: Un final evocador que reafirma la acción (la visita), y la participación de otros personajes reconocidos (Poncho Cotes), dándole al evento cantado un carácter de crónica social y de homenaje compartido.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático La vieja Sara

"La Vieja Sara" es un modelo de estructura estrofa-narrativa cronológica (típica del aire Paseo). La composición no utiliza un coro genérico o universal; en su lugar, cada estrofa avanza en la narrativa, aportando detalles descriptivos, geográficos y de relaciones sociales. La canción actúa como un mecanismo de retroalimentación negativa al preservar los códigos del compadrazgo, la tradición de la visita y la exaltación de la figura matriarcal (la "Vieja Sara" es una figura real y venerada). Al hacer esto, Escalona asegura que el punto de ajuste de la lírica vallenata siga siendo el relato socialmente anclado, resistiendo la tendencia a la simplificación temática.

El higuierón

Compuesta por Abel Antonio Villa

Ah,

No busques negra, que yo me muera
como me dejas, pasando penas. (Bis).

Debajo del higuierón, debajo del higuierón
debajo del higuierón, donde siempre te esperaba. (Bis).

Allí me diste tu amor, yo también mi amor te daba. (Bis)

Llora, llora corazón, dale un consuelo a mi alma
debajo del higuierón, donde siempre te esperaba.

No busques negra, que yo me muera
como me dejas, pasando penas. (Bis).

Debajo del higuierón, debajo del higuierón
debajo del higuierón, hay dos ramos de claveles (Bis).
Debes de cuidar mi amor, sino lo cuidas lo pierdes. (Bis),
dice un adagio de amor, que el que no ceta no quiere
debajo del higuierón, hay dos ramos de claveles.

No busques negra, que Abel se muera
como me dejas, pasando penas. (Bis).

Estructura de Composición El higuero

La canción "El Higuero" (1965), compuesta por Abel Antonio Villa (uno de los grandes juglares y acordeoneros tradicionales), representa un estilo distinto al de Escalona. Mientras Escalona se centra en la crónica social y la narrativa elaborada, Villa (y este tema), se enfoca en la descripción poética, el lamento sentimental y la repetición rítmica, características del aire Merengue o una transición más marcada hacia el Paseo rítmico.

La composición de esta canción, que exhibe una estructura más lírica y menos narrativa que las crónicas de Escalona.

Aunque muchas grabaciones lo interpretan con la cadencia de un Paseo (el aire más popular), la intensa repetición de frases cortas y la base rítmica de lamento sugieren una posible influencia del Merengue vallenato en el uso del patrón rítmico, aunque la forma final es un Paseo sentimental. El Paseo se adapta para ser un vehículo de lamento emocional y descripción atmosférica (el "Higuero" como escenario), más que de crónica de sucesos.

La composición formal se caracteriza por ser una estructura cíclica y repetitiva, donde el sentimiento y la imagen descriptiva (el higuero), son más importantes que el avance de la crónica.

Tabla 28

Estructura Lírica y Narrativa

Bloque Lírico	Versos	Función Estructural y Análisis
A. Lamento/Cláusula de Despecho (Estribillo de Apertura)	"Ah, no busques negra, que yo me muera / como me dejas, pasando penas. (Bis)."	Tesis Emocional: Funciona como un estribillo de apertura o cláusula lírica que establece el conflicto y el tono sentimental (el despecho, el dolor). Es la frase que se repite al inicio y al final de los bloques temáticos, marcando la unidad de la canción.

Bloque Lírico	Versos	Función Estructural y Análisis
B. Núcleo Descriptivo y Romántico (La Imagen)	"Debajo del higuerón, debajo del higuerón / debajo del higuerón, donde siempre te esperaba. (Bis)."	Anclaje Geográfico-Emocional: La frase central y más repetida. El "Higuerón" es el símbolo y el emblema de la relación. La repetición intensifica la importancia de este lugar como testigo del amor perdido, esencial en la poética rural del vallenato.
C. Desarrollo Sentimental y Ruego	"Allí me diste tu amor, yo también mi amor te daba. (Bis) / Lloro, llora corazón, dale un consuelo a mi alma / debajo del higuerón, donde siempre te esperaba."	Desarrollo del Conflicto: Une el anclaje geográfico (el higuerón), con el recuerdo del pasado y el ruego emocional ("Lloro, llora corazón"). Esta sección desarrolla brevemente la narrativa, justificando el lamento de la sección A.
A'. Repetición del Lamento (Regreso al Estribillo)	"No busques negra, que yo me muera / como me dejas, pasando penas. (Bis)."	Cierre del Primer Ciclo: Reafirma el dolor, utilizando el mecanismo de retroalimentación negativa emocional para consolidar el sentimiento central antes de introducir la variación.
D. Variación Lírica y Advertencia	"Debajo del higuerón, debajo del higuerón / debajo del higuerón, hay dos ramos de claveles (Bis)."	Cambio de Imagen: El núcleo descriptivo cambia sutilmente (de "donde siempre te esperaba" a "hay dos ramos de claveles"), introduciendo una nueva metáfora descriptiva que puede simbolizar la relación o la pérdida.
E. Reflexión Moral/Advertencia	"Debes de cuidar mi amor, sino lo cuidas lo pierdes. (Bis), / dice un adagio de amor, que el que no ceta no quiere / debajo del higuerón, hay dos ramos de claveles."	Glosa Adagial: Se introduce un dicho popular o adagio ("el que no ceta no quiere"), un recurso común en la tradición oral para dar validez y peso moral a la advertencia, cerrando la estrofa con la nueva imagen (los claveles).
A". Cierre Juglaresco (Identificación Personal)	"No busques negra, que Abel se muera / como me dejas, pasando penas. (Bis)."	Cierre Final: El estribillo de lamento se repite por última vez, pero con la inclusión directa del nombre del compositor ("Abel"), un sello característico del juglar para autenticar la obra y dejar su firma.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático El higuierón

La estructura de "El Higuierón" es un ejemplo de cómo el vallenato tradicional del juglar se manifestaba. La canción preserva la función de anclaje geográfico del vallenato. Aunque no relata una crónica de sucesos como Escalona, sí hace del "Higuierón" un punto de referencia emocional y cultural conocido por la comunidad.

Es un vallenato que prioriza el sentimiento de despecho y el lamento personal a través de la descripción poética, manteniendo la complejidad por la inclusión de la glosa popular ("dice un adagio..."), pero con una estructura de repetición que asegura su popularidad y memorización rítmica. El tema contribuye a la homeostasis del punto de ajuste sentimental del vallenato, asegurando que el género siga siendo el vehículo del drama personal y amoroso, resistiendo la tendencia a ser puramente instrumental o solo cronista político/social.

Pedazo de acordeón

Compuesta por Alejandro Durán

Este pedazo de acordeón ay donde tengo el alma mía. (BIS)
Allí tengo mi corazón y Parte de mi alegría
Muchachos si yo me muero les vengo a pedir el favor. (BIS)
Ay me llevan al cementerio este pedazo de acordeón. (BIS)
Eso dicen mis amigos que esto es una vanidad
ay si nadie me da cariño como mi acordeón me da.

Estructura de Composición Pedazo de acordeón

La canción "Pedazo de Acordeón" (1968), compuesta e interpretada por el legendario Alejandro Durán (el primer Rey Vallenato), es un himno que encapsula la identidad del juglar y la relación simbiótica entre el músico y su instrumento. Su estructura compositiva es directa, emocional y se centra en la exaltación del acordeón

como un símbolo de vida y amor, muchas de las interpretaciones de Durán tienen la cadencia rítmica fuerte, sincopada y vivaz característica de la puya. Este aire enérgico y rítmico no solo permite el baile, sino que subraya la pasión y el apego profundo del músico por su herramienta de trabajo y expresión, evitando la melancolía que a veces domina el Paseo.

La composición se estructura como una declaración de amor-vida-muerte al instrumento, utilizando una estructura de versos simples y repetitivos (copla), que son fáciles de recordar y corear, un rasgo del estilo popular de Durán.

Tabla 29

Estructura Lírica y Narrativa

Bloque Lírico	Versos	Análisis Estructural y Función
I. Tesis Central (Identidad)	"Este pedazo de acordeón ay donde tengo el alma mía. (BIS) / Allí tengo mi corazón y Parte de mi alegría"	Declaración de Identidad: La canción establece la tesis fundamental: el acordeón es el ánima, el corazón y el alma del músico. Es una metáfora de fusión donde el instrumento es una extensión vital del juglar. Esta es la premisa que define toda la obra.
II. Petición-Mandato Fúnebre	"Muchachos si yo me muero les vengo a pedir el favor. (BIS) / Ay me llevan al cementerio este pedazo de acordeón. (BIS)"	Rito y Trascendencia: El juglar da un mandato solemne para su funeral. Esta estrofa convierte el acordeón en un objeto sagrado, indispensable incluso en la muerte. Este recurso lírico es poderoso: asegura la trascendencia del acordeón y del músico, pidiendo que su esencia (su alegría y su arte), lo acompañe.
III. Justificación Filosófica (Retroalimentación Positiva)	"Eso dicen mis amigos que esto es una vanidad / ay si nadie me da cariño como mi acordeón me da."	Justificación Sentimental: Se introduce un contrapunto (la crítica social de "vanidad"), que el juglar refuta. El acordeón es personificado como la fuente de amor y consuelo (retroalimentación positiva), una relación más confiable y profunda que la humana. Esto justifica el apego absoluto del juglar.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático Pedazo de acordeón

La canción es el epítome de la identidad juglaresca. En el vallenato tradicional, el acordeón no era solo un instrumento; era la herramienta de trabajo, el medio de transporte de la memoria y el compañero fiel del músico en sus travesías (Urango Ospina, 2011). "Pedazo de Acordeón" eleva el instrumento a la categoría de ser esencial.

La lírica utiliza estructuras sencillas y se apoya en la repetición (*Bis*), característica del vallenato que prioriza la expresión directa y la rítmica sobre la complejidad retórica de Escalona. Esto facilitó su masificación y su arraigo popular. En el contexto de la homeostasis cultural, esta canción es un acto de fidelidad incondicional al corazón mecánico del género. Aunque es una pieza de 1968, que marca el inicio de la masificación (con el primer Festival Vallenato en 1968), el contenido lírico actúa como un mecanismo de retroalimentación negativa que, paradójicamente, reafirma el valor central del acordeón en un momento en que la industria comenzaba a cambiar el género. El mensaje es claro: la alegría y el alma del vallenato residen en el instrumento y en la autenticidad del juglar.

María Espejo

Compuesta por César Castro

Con el cariño que yo te tengo
te juro Maye que no te olvido. (Bis)
Te lo juro María Espejo
Que yo seré tu preferido. (Bis)
Te lo juro por Dios que eres mi amor
Te lo por Dios mi corazón (Bis)
Cuando llego a la sabana
yo te recuerdo por donde ando. (Bis)
Buscando a la damajuana

Para echarle su contrabando. (Bis)
 Te lo juro por Dios que eres mi amor
 Te lo juro por Dios mi corazón. (Bis)
 Cuando llego a mi ranchito
 Que ya no puedo, que ya no puedo. (Bis)
 Recordando a María Espejo
 Cuando montaba en su burrito. (Bis)
 Te lo juro por Dios que eres mi amor
 Te lo juro por Dios mi corazón. (Bis)

Estructura de Composición María Espejo

La canción "María Espejo" (1969), compuesta por César Castro (juglar y acordeonero que influenció a grandes como Los Hermanos Zuleta), es un ejemplo notable de la transición lírica del vallenato en el umbral de la masificación. Su estructura es una mezcla de la crónica narrativa juglaresca con el énfasis en el estribillo sentimental y juramento, un recurso que busca tanto la autenticidad como la popularidad. El Paseo (Sentimental y Rítmico), La canción se ajusta al aire Paseo, pero con una cadencia que permite un balance entre la narrativa y el baile. El Paseo facilita la narración de los detalles costumbristas (el viaje, la damajuana, el burrito), y a la vez permite que el estribillo de juramento resuene con facilidad, asegurando su éxito en las parrandas y los nacientes festivales.

La composición se divide en secciones que alternan un juramento de amor incondicional (el estribillo central), con estrofas narrativas que anclan ese amor a un contexto geográfico y a costumbres locales.

Tabla 30

Estructura Lírica y Narrativa

Bloque Lírico	Versos	Función Estructural y Análisis		
A. Presentación y Juramento	"Con el cariño que yo te tengo / te juro Maye que no te olvido. (Bis) / Te lo	Tesis	Sentimental: el tema	Establece central: la
		inmediatamente	incondicionalidad y el	juramento de amor.

Bloque Lírico	Versos	Función Estructural y Análisis
(Estribillo de Apertura)	juro María Espejo / Que yo seré tu preferido. (Bis)"	El uso de nombres propios ("Maye", "María Espejo"), es un sello del vallenato juglar que autentifica la crónica como un hecho real y documentado.
B. Núcleo Rítmico y Sentimental (Coro)	"Te lo juro por Dios que eres mi amor / Te lo juro por Dios mi corazón (Bis)"	Estribillo Central (El Juramento): Esta sección es el pilar rítmico y emocional. Es simple, repetitivo y usa la figura de apelación a lo divino ("por Dios"), dándole peso al juramento. Funciona como el coro que se corea con facilidad, asegurando la viralidad popular del tema.
C. Crónica de Viaje y Costumbre	"Cuando llego a la sabana / yo te recuerdo por donde ando. (Bis) / Buscando a la damajuana / Pa' echarle su contrabando. (Bis)"	Desarrollo Narrativo y Geográfico: Aquí el juglar vuelve a su rol de cronista. Se describen la geografía ("la sabana"), y las costumbres locales de la época (la "damajuana" y el "contrabando" de licor). Este anclaje costumbrista evita que la canción se diluya en un romance genérico, manteniendo el punto de ajuste de la narración social.
B'. Repetición del Juramento	"Te lo juro por Dios que eres mi amor / Te lo juro por Dios mi corazón. (Bis)"	Refuerzo Rítmico: La repetición del estribillo central asegura la cohesión melódica de la obra.
D. Crónica de Recuerdo y Detalle Físico	"Cuando llego a mi ranchito / Que ya no puedo, que ya no puedo. (Bis) / Recordando a María Espejo / Cuando montaba en su burrito. (Bis)"	Desenlace Descriptivo: El foco narrativo se traslada al rancho (el hogar). El "ya no puedo" implica un sentimiento de agotamiento o dolor. El detalle del "burrito" es un toque de costumbrismo visual y rural muy fuerte. Humaniza a María Espejo y la sitúa firmemente en el contexto campesino.
B". Cierre Final	"Te lo juro por Dios que eres mi amor / Te lo juro por Dios mi corazón. (Bis)"	Conclusión Emocional: El ciclo termina con la reafirmación del juramento, cerrando la canción en el punto de máxima expresión sentimental.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático María Espejo

"María Espejo" utiliza una estructura de versos simples (cuartetos y pareados con *Bis*) que son fáciles de musicalizar. Su genialidad reside en la manera en que entrelaza el juramento de amor universal (fácil de vender), con detalles híper-locales y costumbristas (la damajuana, el burrito). Al ser una canción de 1969 (un año después del primer Festival Vallenato), la composición muestra la adaptación homeostática del género: está diseñada para ser memorable y sentimental (como el naciente vallenato romántico), pero se defiende de la dilución al anclar la emoción a referencias geográficas y de costumbres juglarescas, manteniendo un pie firme en la tradición narrativa del vallenato cronista. Es una estabilidad lograda a través de la negociación entre la emotividad y la documentación.

El cantor de Fonseca

Compuesta por Carlos Huertas Gómez

Alguien me dijo de donde es usted (Bis)
Que canta tan bonito esta parranda
Si es tan amable cántela otra vez
Quiero escuchar de nuevo su guitarra
Óigame compa usted no es del Valle
Del Magdalena, ni de Bolívar
Pues se me antoja que sus cantares
Son de una tierra desconocida
Y yo le dije si a usted le inspira
Saber la tierra de donde soy
Con mucho gusto y a mucho honor
Yo soy del centro de la Guajira
Nací en Dibuya frente al mar Caribe (Bis)
De donde muy pequeño me llevaron
Allá en Barranca me bautizaron
Y en toda la Guajira me hice libre

Yo vi tocar a Santander Martínez
A Bolañito, a Francisco el Hombre
A Lole Brito, al señor Luís Pitre
Los acordeones de más renombre
Soy de una tierra grata y honesta
La que su historia lleva mi nombre
Yo soy aquel cantor de Fonseca
La patria hermosa de Chema Gómez
Viví en un pueblo chiquito y bonito (Bis)
Llamado Lagunita de la Sierra
Del que conservo recuerdos queridos
Emporios de acordeonistas y poetas
Allí toqué con Julio Francisco
Con Moche Brito y con Chiche Guerra
Y conocí bien a Bienvenido
El que compuso a Berta Caldera
Ya me despido soy Carlos Huertas
Doy mi apellido y nombre de pila
Yo soy aquel Cantor de Fonseca
Y soy nativo de la Guajira

Estructura de Composición El cantor de Fonseca

La canción "El Cantor de Fonseca" (1973), compuesta por el maestro Carlos Huertas Gómez, es una pieza clave de la autobiografía juglaresca y un manifiesto lírico que documenta la identidad del vallenato de La Guajira.

A diferencia de las crónicas de sucesos o las hipérboles de Rafael Escalona, esta composición utiliza una estructura enunciativa donde el autor se afirma a sí mismo como un producto directo de su tierra y su tradición, cumpliendo a cabalidad el rol de juglar-docente cultural. El Paseo (Declarativo), La canción se desarrolla en el aire Paseo, el más versátil para la narrativa. El tempo moderado permite que el canto

se desarrolle como un diálogo extenso y descriptivo. La prioridad es el contenido del mensaje y la claridad de la crónica de vida, más que la complejidad rítmica o la velocidad.

La composición se organiza como un diálogo narrativo en primera persona, donde la pregunta de un tercero provoca una respuesta que es una defensa y exaltación de la identidad guajira.

Tabla 31

Estructura Lírica y Narrativa

Bloque Narrativo	Versos Clave	Función Estructural y Factor Identitario
I. La Apertura y el Estímulo	"Alguien me dijo de donde es usted... Que canta tan bonito esta parranda" / "usted no es del Valle... ni de Bolívar... Son de una tierra desconocida"	El Juglar como Centro de Atención (Docente): Establece un marco dialógico. La pregunta del público valida el arte del cantor, pero también lo desafía, obligándolo a <i>defender</i> y <i>documentar</i> su origen.
II. La Tesis Central (Declaración)	"Y yo le dije si a usted le inspira... Yo soy del centro de la Guajira"	Afirmación Geográfica (El punto de ajuste Cultural): Es la respuesta directa y orgullosa. La identidad regional es el valor más alto y se declara con "mucho gusto y a mucho honor".
III. La Crónica Biográfica (Anclaje Geográfico)	"Nací en Dibuya frente al mar Caribe... Allá en Barranca me bautizaron / Y en toda la Guajira me hice libre"	Documento de Origen: Sitúa al compositor en coordenadas geográficas precisas (Dibuya, Barranca, el mar Caribe). Esto ancla la música al territorio, un mecanismo homeostático contra la universalización de temas.
IV. El Pedigree del Docente y la Tradición	"Yo vi tocar a Santander Martínez / A Bolañito, a Francisco el Hombre... Los acordeones de más renombre"	El Juglar como Estudiante y Discípulo: Esta estrofa es clave para el factor educativo. Huertas se posiciona como heredero de una tradición, enumerando a sus maestros y antecesores. Es la forma en que el docente (Huertas), rinde homenaje a sus propios docentes (los grandes juglares), reafirmando la continuidad de la memoria cultural.
V. Reafirmación del Gentilicio y el Homenaje	"Soy de una tierra grata y honesta... Yo soy aquel cantor de Fonseca / La	Identidad Detallada: Consolidación de su origen (Fonseca), y vinculación con otras figuras identitarias. La canción se

Bloque Narrativo	Versos Clave	Función Estructural y Factor Identitario
VI. La Red Social y el Entorno Educativo	patria hermosa de Chema Gómez"	convierte en un documento de validación de su propia cultura.
	"Viví en un pueblo chiquito y bonito... Llamado Lagunita de la Sierra... Emporios de acordeonistas y poetas" / "Allí toqué con Julio Francisco / Con Moche Brito y con Chiche Guerra"	El Estudiante y la Comunidad: Nombra los lugares de formación y a sus pares. Esto muestra el vallenato como una escuela de tradición oral viva, donde el estudiante aprende no en el aula, sino en la parranda junto a otros "acordeonistas y poetas".
VII. La Firma Final (Sello de Autor)	"Ya me despido soy Carlos Huertas / Doy mi apellido y nombre de pila..."	Cierre Enunciativo: El juglar firma su obra en la letra misma, un sello de autenticidad y tradición oral.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático El cantor de Fonseca

Esta canción, en su estructura, ejemplifica la función docente y la identidad del estudiante en el vallenato tradicional. Carlos Huertas no solo compone, sino que educa a su audiencia y a las futuras generaciones al documentar la genealogía musical. Al nombrar a Francisco el Hombre, Santander Martínez, etc., les otorga un lugar en la historia y los convierte en figuras de estudio para el estudiante vallenato. Él mismo, al relatar su historia, se transforma en el "texto" que la comunidad debe memorizar y transmitir.

El oyente (el *estudiante* cultural), recibe un currículo completo de historia local y genealogía musical con cada estrofa. La canción lo obliga a conocer: su geografía (Dibuya, Fonseca), su infraestructura cultural (Lagunita de la Sierra), y sus valores (la "tierra grata y honesta"). El aprendizaje del vallenato es, en este caso, la internalización de esta narrativa identitaria.

La estructura de "El Cantor de Fonseca" es un potente mecanismo de retroalimentación negativa frente a la dilución. Ante cualquier duda sobre la autenticidad o el origen de su arte, Huertas utiliza la letra para reafirmar los fundamentos inmutables del género: la fidelidad al territorio, a los maestros y a la crónica de vida.

Río Badillo

Compuesta por: Octavio Daza

El río Badillo fue testigo de que te quise
en sus arenas quedó el reflejo del gran amor
de una pareja que allí vivió momentos felices
y antes sus aguas juró quererse con gran pasión
De pronto llegó la noche
se ven los astros en el firmamento
mira la luna allá atrás del cerro que nos trae su luz
Amor no tengas miedo (Bis)
Mira el paisaje contempla el cielo
la luz radiante de aquel lucero (Bis)
oye las aguas del río
que están haciendo coro para divertirte
porque ellas se han dado cuenta
que yo sufro mucho cuando tú estás triste
Entonan las aguas su bella canción
dicen que esta noche llena de encantos convida al amor (Bis)
El río Badillo con su canto te convenció
y tú accediste sensiblemente a quedarte allí
esa es la noche que más recuerdo y venero yo
porque apacible fuiste conmigo al decir que sí
Ya llegó el amanecer
cantan las aves al nacer el día
mira los rayos del astro rey
que vienen saliendo allá en la serranía (Bis)
Oye el cantar de los campesinos
mira un turpial haciendo su nido (Bis)

Mira aquella mariposa como juguetea a orilla del río
 pero muéstrame una cosa que sea más hermosa que el cariño mío
 Si algún día peleamos por algún motivo
 si reconciliamos que sea a la orilla del río Badillo (Bis)

Estructura de Composición Río Badillo

"Río Badillo" (1978), compuesta por Octavio Daza, es un hito dentro del vallenato que marca la consolidación del Vallenato Sentimental o Romántico en la "Generación de Oro", sin abandonar el profundo anclaje geográfico y costumbrista de la tradición juglaresca.

Su estructura es una crónica poética cíclica donde la naturaleza (el río), es el catalizador y el testigo del romance, funcionando como un Coro de Personificación Natural. Paseo Sentimental La canción se desarrolla en el aire de Paseo, pero con una cadencia lírica y suave, conocida como Paseo Sentimental. Este ritmo es el vehículo perfecto para la descripción ambiental detallada (la noche, el lucero, el amanecer), y la expresión de un sentimiento profundo, permitiendo que la narrativa se enfoque en el paisaje como elemento emocional clave.

La composición está organizada en bloques temáticos que alternan la narración del evento, la descripción del paisaje y la intervención de la naturaleza, siendo el río el punto homeostático de la relación.

Tabla 32

Estructura Lírica y Narrativa

Bloque Lírico	Versos Clave	Función Estructural y Análisis
I. Tesis y Anclaje (El Testigo)	"El río Badillo fue testigo de que te quise... en sus arenas quedó el reflejo del gran amor... una pareja que allí vivió momentos felices"	Planteamiento de la Crónica: El río Badillo es establecido como el marco inmutable de la historia y el testigo del amor jurado. El anclaje geográfico es la base de la autenticidad del relato.
II. Atmósfera y Descripción	"De pronto llegó la noche... se ven los astros en el firmamento... mira la	Desarrollo del Ambiente: Se describe la escena íntima de la noche. La naturaleza crea la atmósfera propicia

Bloque Lírico	Versos Clave	Función Estructural y Análisis
(Llegada de la Noche)	luna allá atrás del cerro que nos trae su luz / amor no tengas miedo"	para la confesión y el romance, utilizando figuras celestes clásicas (Luna, astros).
III. Coro Central (Personificación del Río)	"Mira el paisaje contempla el cielo... oye las aguas del río que están haciendo coro para divertirse... dicen que esta noche llena de encantos convida al amor"	Estribillo Rítmico y Emocional: El río es personificado para convertirse en un agente activo de la seducción ("haciendo coro", "convida al amor"). Este es el núcleo de la canción que se repite y asegura su recordación.
IV. Clímax Narrativo (El Consentimiento)	"El río Badillo con su canto te convenció / y tú accediste sensiblemente a quedarte allí... esa es la noche que más recuerdo y venero yo / porque apacible fuiste conmigo al decir que sí"	Resolución del Conflicto: El compositor agradece a la naturaleza. El "canto" del río actúa como el mediador que obtiene el "sí" de la amada, consolidando el valor sagrado del lugar.
V. El Nuevo Día y el Costumbrismo	"Ya llegó el amanecer cantan las aves al nacer el día... mira los rayos del astro rey... Oye el cantar de los campesinos mira un turpial haciendo su nido..."	Transición Pastoral: La luz del amanecer valida la noche. La descripción se expande a otros elementos del costumbrismo vallenato (aves, campesinos, el turpial), para mostrar la belleza integral del entorno.
VI. Voto Final (La Homeostasis Relacional)	"pero muéstrame una cosa que sea más hermosa que el cariño mío / Si algún día peleamos por algún motivo / si reconciliamos que sea a la orilla del Río Badillo"	Conclusión Filosófica: El juglar cierra con un voto de amor y una condición final. El Río Badillo no es solo el lugar del nacimiento del amor, sino el lugar de la reconciliación obligatoria. Esto convierte al río en el punto de ajuste relacional, el punto al que deben regresar para corregir cualquier desviación o "pelea" (mecanismo de Retroalimentación Negativa de la relación).

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático Río Badillo

La característica más fuerte es la elevación del Río Badillo de un simple escenario a un cómplice y seductor. A pesar de ser sentimental, la mención de la "serranía" y los elementos campesinos mantienen el vínculo con la identidad rural del Magdalena

Grande. La promesa final sobre la reconciliación a orillas del río es un poderoso recurso retórico que asegura que el lugar quede ligado para siempre a la historia de amor en la memoria popular.

Costumbres perdidas

Compositor Dagoberto López

Las costumbres de mi pueblo se han perdido
Ya no braman los terneros en los corrales (Bis)
No se quieren como antes los compadres
ni respetan los ahijados a los padrinos (Bis)
Ya no se sabe ay Ya no se sabe
Cuál es el padre o el hijo (Bis)
Se acabaron esas noches de vigilia
Ya no salen aparatos en los caminos (Bis)
Ya no existen los amores escondidos
Ni se roban los besitos en las esquinas (Bis)
Mejor yo sigo, ay Mejor yo sigo
Con mis costumbres perdidas (Bis)
Y es que los hijos míos si me respetan porque tengo una vara de totumo
suaza
Ya no brillan como antes los luceros
Ya no aúllan los perros en la madrugada (Bis)
No se bañan los niños en los aguaceros
Ni le cantan bonito a la enamorada (Bis)
Mejor me quedo, ay mejor me quedo
Con mis costumbres pasadas (Bis)
Se acabaron esas bellas alboradas
Ya no existen las noches de luna llena (Bis)
Las campanas de mi pueblo ya no suenan

Anunciando que llegó la madrugada (Bis)
Ya Ni siquiera Ay ya ni siquiera
Pelean los hombres en mi pueblo a las trompadas (Bis)
Canción: Nació mi poesía Año: 1981
Compositor: Fernando Dangond
Ya no hay casitas de bahareque
se llena el valle más de luces
no venden ya arepitas e queque,
merengues, chiricana y dulces,
pero el folclor perdura
como el arahuaco en la serranía
como el río Cesar en lozanía, con sus aguas puras
que bellas melodías que compone el hombre con premura
y todos sus amigos murmuran
que hermosa y grande es la tierra mía.

Estructura de Composición Costumbres perdidas

El análisis de las dos canciones, "Costumbres Perdidas" (1980), de Dagoberto López y "Nació mi Poesía" (1981), de Fernando Dangond, es crucial para entender la transición y la crisis de identidad del vallenato a inicios de los años 80, un período de urbanización acelerada de Valledupar. Ambas composiciones, que se desarrollan en el aire de Paseo, son un lamento nostálgico que documenta la pérdida de los valores y prácticas tradicionales, funcionando como un mecanismo de retroalimentación negativa cultural ante los cambios traídos por la modernidad.

Esta canción es un inventario social del declive moral y costumbrista de la sociedad rural vallenata, presentada con una estructura de enumeración nostálgica y un tono de advertencia. Paseo de Lamento Se utiliza el Paseo para facilitar la enumeración y el contraste entre el pasado idealizado y el presente decadente.

La composición se divide en bloques que describen pérdidas sociales, naturales y de conducta, con un remate de reafirmación personal.

Tabla 33

Estructura Lírica y Narrativa

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
I. Tesis Central (Pérdida Social)	"Las costumbres de mi pueblo se han perdido... Ya no braman los terneros en los corrales... No se quieren como antes los compadres / ni respetan los ahijados a los padrinos"	Anclaje Agrario y Quiebre Moral: La pérdida se inicia en el ámbito rural (los corrales), y pasa inmediatamente al ámbito social (compadres, padrinos, ahijados). El quiebre del compadrazgo es la pérdida de la estructura social fundamental del Caribe tradicional.
II. Crisis de la Identidad Familiar	"Ya no se sabe ay, ya no se sabe / Cuál es el padre o el hijo"	Lamento Extremo (Juicio Moral): Esta estrofa es un juicio moral severo que acusa a la modernidad de erosionar la estructura familiar y la certeza identitaria. Es un estribillo de <i>shock</i> moral.
III. Pérdida del Misterio y la Tradición Oral	"Se acabaron esas noches de vigilia / Ya no salen aparatos en los caminos... Ya no existen los amores escondidos / Ni se roban los besitos en las esquinas"	Pérdida del Costumbrismo Mágico: Se lamenta la desaparición de las viejas costumbres (vigilias, "aparatos" o mitos/fantasmas), y el fin de la picaresca romántica ("roban los besitos"). El misterio y la tradición oral se han disuelto.
IV. Respuesta Personal (El Retorno)	"Mejor yo sigo, ay Mejor yo sigo / Con mis costumbres perdidas"	Primer Estribillo de Retroalimentación: El compositor se excluye del cambio y declara su fidelidad al pasado. Es una postura política y cultural de resistencia.
V. Afirmación del Valor Tradicional	"Y es que los hijos míos si me respetan porque tengo una vara de totumo suaza"	Defensa del Punto de Ajuste Disciplinario: El juglar utiliza el poder físico y simbólico de la vara de totumo (símbolo de la disciplina patriarcal), para validar la supervivencia de sus valores en su hogar.
VI. Pérdida del Paisaje Sensorial	"Ya no brillan como antes los luceros... Ya no aúllan los perros en la madrugada... No se bañan los niños en los aguaceros / Ni le cantan bonito a la enamorada"	Pérdida Sensorial y Poética: Se lamenta el cambio en el paisaje (luceros, aullidos), y el fin de los rituales poéticos y de infancia. La belleza del entorno rural ha desaparecido con la llegada de las luces de la ciudad.
VII. Conclusión del Lamento	"Mejor me quedo, ay mejor me quedo / Con mis costumbres pasadas"	Reafirmación Final: Reitera su decisión de aferrarse a la tradición.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático Costumbres perdidas

Esta canción, aunque también es nostálgica, ofrece un consuelo y una esperanza de homeostasis de adaptación cultural. El lamento por lo perdido se equilibra con la afirmación de que el folclor (el punto de ajuste cultural), perdura, manteniendo la esencia del vallenato. Se utiliza el Paseo para dar cabida a la reflexión filosófica sobre la tradición y la poesía.

En conjunto, estas canciones ilustran el "choque cultural" del vallenato: la lírica se convierte en el sensor que detecta la desviación de las variables culturales, y la respuesta es un mandato poético para regresar al punto de ajuste de la tradición. Mientras López aboga por un regreso literal (homeostasis rígida), Dangond propone una estabilidad dinámica (homeostasis de adaptación), donde la esencia sobrevive a los cambios de forma.

La fuerza del amor

Compositor: Iván Ovalle

Cuenta bien la historia que la vida y que era más bonita.

Dicen que los hombres trabajaban,
Untados de cariño.

Que, por no haber luz en noches frías,
la luna se adoraba.

Y que un acordeón se oía más lindo
en plena madrugada.

Y en cosas de amores, de amores,
no había sufrimientos, no había.

Si decían te quiero, morían con eso.

Todo era más bello,
todo era más puro.

Oh mi valle tierno. Vaya pueblo oscuro.

Me trae la fuerza del amor,
yo voy a hablar de amor,
porque nací de amor.

Y hoy vine a verte rincón,
pedazo de mi vida alegre.

En dónde está mi corazón,
guardado en una flor perenne.

Me trae la fuerza del amor,
yo voy a hablar de amor,
porque nací de amor.

Cuando yo era un niño ya soñaba
con ser un hombre grande.

Ser un mito, ser una leyenda,
como el Maestro Escalona.

Traigo una montaña de ilusiones,
de amor incomparable.

No soy más que un pálido reflejo
de esa inmortal memoria.

Estoy conmovido, confundido.

Ya no veo las flores,
las flores de aquel cañaguate
que creció conmigo,

de aquel río crecido que perdió su cauce,

Oh mi valle lindo, oh mi lindo valle.

Me trae la fuerza del amor,
Yo voy a hablar de amor,
Porque nací de amor.

Y vine a verte rincón,
Pedazo de mi vida alegre.

En dónde está mi corazón,

Estructura de Composición La fuerza del amor

La canción "La Fuerza del Amor" (1991), compuesta por Iván Ovalle, es una obra capital en el repertorio del Vallenato Sentimental o Romántico de la llamada "Generación de Oro". Su estructura es una crónica nostálgica y auto reflexiva que confronta la belleza idealizada del pasado (el vallenato juglar), con la realidad de la urbanización y la modernidad de Valledupar, utilizando la lírica para justificar su enfoque en el amor. Paseo Sentimental El aire predominante es el Paseo, utilizado con una cadencia lírica y emotiva. Este ritmo suave permite desarrollar un discurso melancólico y reflexivo, ideal para la contradicción temática entre el pasado épico y el presente sentimental.

La canción se estructura en un patrón cíclico de lamento por el pasado y reafirmación del propósito actual (la fuerza del amor), estableciendo una relación directa con el cancionero tradicional.

Tabla 34

Estructura Lírica

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
I. Idealización del Pasado (Crónica del Paraíso Perdido)	"Cuenta bien la historia que la vida era más bonita... la luna se adoraba... un acordeón se oía más lindo en plena madrugada. Y en cosas de amores... no había sufrimientos."	Mecanismo de Idealización: El compositor crea un pasado legendario y moralmente superior (no había sufrimiento, el amor era incondicional). Este recurso, común en la nostalgia, establece el punto de referencia ideal del que se ha desviado la sociedad actual. Punto de Inflexión: El dolor se centra en el cambio físico y moral del territorio. El Valle del Cacique, antes "tierno" (puro, natural), se ha transformado en un "pueblo oscuro" (referencia a la pérdida de costumbres, la contaminación lumínica o la decadencia moral, siguiendo la línea de "Costumbres Perdidas").
II. El Lamento Geográfico (Contraste Presente)	"Oh mi valle tierno. Vaya pueblo oscuro."	

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
III. Estribillo Central (La Tesis del Amor)	"Me trae la fuerza del amor, yo voy a hablar de amor, porque nací de amor. Y hoy vine a verte rincón, pedazo de mi vida alegre."	Justificación Sentimental: Es el estribillo que se repite y la declaración de principios del Vallenato Romántico. El juglar afirma que su arte y su existencia están intrínsecamente ligadas al amor, legitimando su enfoque temático, que era a menudo criticado por ser menos "auténtico" que la crónica tradicional.
IV. Homenaje y Legado Poético	"Cuando yo era un niño ya soñaba... Ser un mito, ser una leyenda, como el Maestro Escalona. No soy más que un pálido reflejo de esa inmortal memoria."	Afirmación de la Estirpe (El Estudiante): Ovalle se posiciona como el heredero y el estudiante de la tradición juglaresca, rindiendo tributo explícito a Rafael Escalona. Esto es un mecanismo de autenticación para evitar la crítica de haber traicionado el folclor, al presentarse como un "reflejo" de la "memoria inmortal".
V. Crónica de Pérdida Ambiental	"Estoy conmovido, confundido. Ya no veo las flores, las flores de aquel cañaguatè que creció conmigo, de aquel río crecido que perdió su cauce."	Lamento Ecológico-Urbano: Continúa el inventario de pérdidas. La ausencia del Cañaguatè (árbol icónico del Caribe), y la degradación del río (similar a la temática de "Río Badillo" y "Nació mi Poesía"), vinculan la pérdida cultural con la destrucción del paisaje natural por el avance urbano.
VI. Cierre Cíclico	Repetición del Estribillo Central.	El poema cierra volviendo a su tesis de que la "Fuerza del Amor" es lo que lo mueve, ofreciendo una conclusión emocional a su reflexión nostálgica.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático La fuerza del amor

"La Fuerza del Amor" es un ejemplo de la estrategia de homeostasis de adaptación del vallenato ante la modernidad, en un momento donde la industria discográfica ya demandaba temas románticos y universales. A diferencia del lamento rígido de Dagoberto López, que rechaza la modernidad, Iván Ovalle acepta la desviación temática (el enfoque en el amor, universal y comercial), pero compensa esta desviación al reafirmar el valor de la raíz (Escalona), y al documentar la pérdida

física y ambiental (Cañaguaté, río, pueblo oscuro). Al declararse un "pálido reflejo" del "Maestro Escalona", el compositor utiliza el vallenato como un mecanismo de retroalimentación negativa que evita la desconexión total con la figura del juglar épico. Se asegura de que, aunque la letra hable de sentimientos personales, su legitimidad provenga de la tradición docente de la cual se considera el estudiante.

Alicia Adorada

Como Dios en la tierra no tiene amigo
Como él no tiene amigo que lo quiera
Tanto le pido y le pido, ay hombre
Y se llevó a mi compañera
Tanto le pido y le pido, ay hombre
Y se llevó a mi compañera
Pobre mi Alicia, Alicia adorada
Yo te recuerdo en todas mis parrandas
Como Dios en la tierra no tiene amigo
Como no tiene amigo anda en el aire
Tanto le pido y le pido, ay hombre
Y siempre me manda mis males
Pobre mi Alicia, Alicia adorada
Yo te recuerdo en todas mis parrandas
Alicia, mi compañera, que tristeza
Alicia, mi compañera, que dolor
Y solamente a Valencia, ay hombre
El guayabo le dejo
Y solamente a Valencia, ay hombre
El guayabo le dejo
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 muere, ay hombre
To'as las tierras son benditas
Donde quiera que uno muere, ay hombre
To'as las tierras son benditas
Pobre mi Alicia, Alicia adorada
Yo te recuerdo en todas mis parrandas

Estructura de Composición Alicia Adorada

La canción "Alicia Adorada" es una de las composiciones fundamentales y más famosas de la historia del vallenato, siendo una obra cumbre del juglar Juancho Polo Valencia. Aunque la letra que proporcionas no tiene un año de referencia, se considera un clásico del período juglar (compuesta alrededor de los años 40 o 50 del siglo XX, aunque grabada posteriormente), anterior a la masificación.

Su estructura es un lamento profundo que establece el modelo del Vallenato Trágico y Sentimental, utilizando el diálogo con Dios como un recurso retórico central para expresar el dolor. El Merengue (Lamento), Tradicionalmente, la canción se interpreta en aire de Merengue Vallenato. A diferencia de la vivacidad jocosa de otros merengues, aquí se utiliza la estructura rítmica del merengue para el lamento sostenido y la expresión de un dolor profundo (la pérdida de su esposa, Alicia), dándole una solemnidad que realza la tragedia.

La composición se estructura en un patrón cíclico de queja a Dios y descripción nostálgica del lugar y el dolor, siendo un ejemplo perfecto de la crónica trágica y la oralidad poética.

Tabla 35

Estructura Lírica

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
I. La Queja y el Cuestionamiento Divino (Tesis Trágica)	"Como Dios en la tierra no tiene amigo / Como él no tiene amigo que lo quiera / Y se llevó a mi compañera"	Mecanismo de Catarsis: El juglar no solo lamenta la pérdida, sino que cuestiona directamente a Dios ("no tiene amigo"). Esta figura retórica de la queja teológica es un recurso poderoso que expresa la rabia y la incompreensión ante la fatalidad, un sello de autenticidad y dramatismo del vallenato juglar.
II. Estribillo de Lamento (Anclaje Emocional)	"Pobre mi Alicia, Alicia adorada / Yo te recuerdo en todas mis parrandas"	Núcleo de la Nostalgia: Este estribillo identifica el dolor y la figura de la amada, además de establecer el vínculo entre el arte y la tragedia (la recuerda "en todas mis parrandas"). Es la frase que se repite para recordar la tesis del lamento.
III. Reiteración y Refuerzo de la Queja Divina	"Como Dios en la tierra no tiene amigo / Como no tiene amigo anda en el aire / Y siempre me manda mis males"	Desarrollo de la Acusación: Se repite el cuestionamiento, pero se añade una acusación directa: Dios no solo se llevó a Alicia, sino que lo persigue con el infortunio ("me manda mis males"). El juglar se posiciona como una víctima del destino o la voluntad divina.
IV. La Exclusión Personal (El Guayabo)	"Alicia, mi compañera, que tristeza / Y solamente a Valencia, ay hombre / El guayabo le dejo"	Sello de Autor y Sentimiento: El juglar se nombra a sí mismo (Valencia), firmando su autoría dentro del lamento. El "guayabo" (tristeza, melancolía profunda), es el síntoma que le dejó la tragedia, enfatizando el carácter autobiográfico y real de la crónica.
V. Crónica de la Búsqueda y el Lugar (Flores de María)	"Allá en Flores de María / Donde to' el mundo me quiere / Yo reparo a las mujeres... / Y no veo a Alicia, la mía"	Anclaje Geográfico y Sentido de Pérdida: La canción se ancla a un lugar específico (Flores de María), donde el juglar busca, en vano, el rostro de su amada. Esta estrofa ilustra la imposibilidad de reemplazo y la dimensión obsesiva de la pena.
VI. Reflexión sobre la Muerte y Cierre	"Alicia murió solita / Donde quiera que uno muere, ay hombre / To'as las tierras son benditas"	Conclusión Filosófica/Consuelo: La última estrofa, aunque triste ("murió solita"), ofrece un consuelo popular y resignado al dolor: toda tierra es sagrada. Es un cierre que, tras la queja, busca cierta paz con el destino.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático Alicia Adorada

"Alicia Adorada" es un monumento a la función crónica y sentimental del vallenato. El punto de ajuste de esta canción no es la constancia de una variable física, sino la permanencia del dolor. La repetición constante del estribillo y el regreso a la queja garantizan que el dolor (el *guayabo*), se mantenga como el centro inmutable de la vida del juglar, actuando como un mecanismo de retroalimentación negativa que, paradójicamente, estabiliza la pena al expresarla y compartirla.

La canción transforma un suceso privado (la muerte de Alicia), en un documento público, emotivo y teológico de la cultura vallenata. La narración de la pena se convierte en un rito cultural que, al ser cantado, valida la figura del juglar como el narrador auténtico de la vida y el destino en la región. El enfrentamiento poético con Dios es uno de los recursos retóricos más audaces de la lírica vallenata tradicional, que distingue a estos juglares por su capacidad de expresar el alma de un pueblo en sus conflictos más íntimos y trascendentales.

Mil razones

Intérprete: Binomio de oro

Álbum: Mucha calidad

Año: 1983

Se van pasando los años, las costumbres van cambiando, sigo siendo un
hombre bueno, sigo siendo un hombre sano.
Veinte años llevo cantando mis canciones tan queridas, mi pueblo será testigo
de lo que yo amé en la vida.
Tuve muchas alegrías, tuve muchos desengaños, a veces estaba alegre y un
amor me entristeció.
No soy un hombre desecho, no señor también he sido afortunado en la vida y
un amor me entusiasmó.

Mañana por la mañana cuando llegue un nuevo día, voy a buscar los amigos
pa' ponerme a parrandear.
Desentraño lo que siento no lo puedo remediar, tengo siempre mil razones pa'
llorar en soledad, de qué manera la vida me ha golpeado sin piedad.
Ay, pero no voy a llorar, aquí vengo a cantar, un amor me entristeció y otro me
entusiasmó (Bis).

II

Este merengue bonito yo lo canto bien marcado, primera novia en la vida, y ay
por Dios no la he olvidado, muchas razones yo tengo para estar entristecido, pero
soy hombre curtido y siempre vivo enamorado.
Tuve muchas alegrías, tuve muchos desengaños, a veces estaba alegre y un
amor me entristeció.
No soy un hombre desecho, no señor también he sido afortunado en la vida y
un amor me entusiasmo.
Mañana por la mañana cuando llegue un nuevo día, voy a buscar los amigos
pa' ponerme a parrandear.
Desentraño lo que siento no lo puedo remediar, tengo siempre mil razones pa'
llorar en soledad, de qué manera la vida me ha golpeado sin piedad.
Ay, pero no voy a llorar, aquí vengo a cantar, un amor me entristeció y otro me
entusiasmó (Bis).

Estructura de Composición Mil razones

La canción "Mil Razones" (1983), interpretada por el Binomio de Oro (Rafael Orozco y el acordeonero Israel Romero), es un manifiesto de la Transición Vallenata hacia la comercialización y el enfoque sentimental.

Compuesta en una época (1983), donde el género ya estaba plenamente industrializado, esta obra utiliza una estructura de autobiografía reflexiva para conciliar la tradición juglaresca del cronista con la nueva demanda de temas emocionales y populares, estableciendo una reafirmación defensiva de la identidad del artista. El Paseo (Reflexivo y Sentimental), El aire utilizado es el Paseo, manejado con una

cadencia que equilibra la reflexión personal con la energía de la parranda. Este ritmo le permite al intérprete (Rafael Orozco, en este caso), desarrollar una narrativa introspectiva en las estrofas, mientras que el estribillo se impulsa con la fuerza necesaria para ser un himno de resiliencia fácil de corear.

La canción se organiza en torno a un inventario de la vida del artista que culmina en un estribillo que actúa como una declaración de misión frente a la adversidad.

Tabla 36

Estructura Lírica

Bloque Lírico	Versos Clave	Función Estructural y Análisis
I. Crónica de Identidad y Cambio	"Se van pasando los años, las costumbres van cambiando, sigo siendo un hombre bueno, sigo siendo un hombre sano. Veinte años llevo cantando..."	Tesis Dual: El compositor comienza por reconocer el cambio cultural ("costumbres van cambiando"), pero inmediatamente establece un punto de anclaje inmutable (su bondad, su sanidad, su larga trayectoria). El artista se valida como un testigo que ha perdurado a pesar de la transformación del entorno.
II. Balance Emocional (Alegorías de Amor)	"Tuve muchas alegrías, tuve muchos desengaños... un amor me entristeció y un amor me entusiasmó."	Dualidad Sentimental: El amor se presenta no como un estado estático, sino como una fuerza dual y dinámica (alegría/desengaño, tristeza/entusiasmo). Este balance legitima su capacidad de sentir y, por ende, de componer vallenato sentimental de alta calidad.
III. La Realidad Oculta (El Lamento Íntimo)	"Desentraño lo que siento no lo puedo remediar, tengo siempre mil razones pa' llorar en soledad, de qué manera la vida me ha golpeado sin piedad."	Punto de Mayor Desviación: El compositor revela la tensión interna y el dolor profundo (el "golpe" de la vida). El concepto de "mil razones" ilustra la magnitud de la tristeza personal que debe ser ocultada al público.
IV. Estribillo Central (El Acto de Voluntad)	"Ay, pero no voy a llorar, aquí vengo a cantar, un amor me entristeció y otro me entusiasmó (Bis)."	El Mecanismo de Retroalimentación: Esta es la declaración clave. El juglar convierte su arte en un acto de voluntad y resiliencia. La parranda (el canto), es el mecanismo de corrección que lo aleja del dolor y lo devuelve a su punto de ajuste social: el de ser un artista alegre y funcional.

Bloque Lírico	Versos Clave	Función Estructural y Análisis
V. Reafirmación del Sentimiento y la Tradición	"Este merengue bonito yo lo canto bien marcado, primera novia en la vida, y ay por Dios no la he olvidado... pero soy hombre curtido y siempre vivo enamorado."	Anclaje a la Memoria: La mención a la "primera novia" vincula el dolor y el amor actual con la memoria histórica y la autenticidad del primer amor, un recurso clásico para darle peso a la narrativa sentimental.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático Mil razones

"Mil Razones" encapsula la homeostasis de adaptación del artista vallenato en la era comercial. El punto de ajuste que el cantante debe mantener es el de ser un hombre sano y cantor, que lleva la alegría. El dolor personal ("mil razones pa' llorar"), es la desviación o la perturbación que amenaza este punto de ajuste. El estribillo ("pero no voy a llorar, aquí vengo a cantar"), funciona como el mecanismo corrector que devuelve al artista a su estado funcional. El canto y la parranda son el regulador que anula la señal de tristeza para proyectar la alegría que el público espera. La canción refleja la adaptación dinámica del vallenato. En lugar de un lamento puro (como en "Alicia Adorada"), la tristeza se metaboliza y se convierte en una fuerza positiva para la creación y la ejecución musical ("otro me entusiasmó"). El género se ajusta a la presión comercial (temas más sentimentales y melódicos), sin perder su raíz de crónica testimonial, aunque esta crónica ahora sea de índole puramente emocional. El artista es un hombre curtido que, a pesar de sus tragedias, debe seguir siendo el narrador alegre de la tradición.

Confidencia

Gustavo Gutiérrez canta, en Valledupar cuando sale el sol. Nada compara ese encanto, solo tu mirar divino mi amor.

Si pudiera volver al pasado en confidencia disfrutaría, de tus besos con mayor encanto y en confidencia te pediría:

Bésame todos los días, hasta la hora de la muerte. Y más allá de la muerte,
no me olvides vida mía.

II

Si sientes cerca a tus labios fuego abrazador, fuego abrazador. Invisible al
lado tuyo suspira mi amor, suspira mi amor.

Siempre tus besos yo siento, muy dentro de mí, muy dentro de mí. Y todo lo
que yo pienso es pensar en ti, es pensar en ti.

Si pudiera volver al pasado en confidencia disfrutaría de tus besos con mayor
encanto en confidencia te pediría:

Bésame todos los días hasta la hora de la muerte y más allá de la muerte no
me olvides vida mía.

Estructura de Composición Confidencia

La canción "Confidencia", compuesta por Gustavo Gutiérrez Cabello, es una de las obras más emblemáticas y fundacionales del Vallenato Sentimental o Romántico. Gutiérrez, junto con otros compositores de su generación, fue el principal impulsor del cambio temático en el vallenato, llevando la lírica del género de la crónica épica a la introspección emocional.

Aunque el año no se especifica, se ubica estilísticamente en la época de consolidación de este subgénero (décadas de 1960-1970). Paseo Sentimental (Puro), La composición se desarrolla en un Paseo de corte lírico, profundo y pausado, que maximiza la expresión del sentimiento. Es el vehículo ideal para la declaración íntima y la súplica emocional, priorizando la belleza poética y la melodía sobre el ritmo bailable (que caracterizaba al Merengue o la Puya).

La canción es una súplica hipérbole que utiliza la "confidencia" (la intimidad), como el escenario para la promesa y el deseo de un amor que trascienda la muerte.

Tabla 37

Estructura Lírica

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
I. Anclaje y Homenaje Poético	"Gustavo Gutiérrez canta, en Valledupar cuando sale el sol. Nada compara ese encanto, solo tu mirar divino mi amor."	Validación Juglar: La composición inicia con un homenaje al compositor mismo (o al "cantor" en la oralidad), autoafirmando su presencia poética en el corazón de Valledupar. Esto conecta el sentimiento romántico con el entorno cultural sagrado del vallenato.
II. La Premisa de la Intimidad (Confidencia)	"Si pudiera volver al pasado en confidencia disfrutaría, de tus besos con mayor encanto y en confidencia te pediría."	Definición del Espacio: La "confidencia" (el secreto, la revelación íntima), se establece como el medio interno emocional donde la relación se desarrolla con pureza. El pasado es idealizado como el momento oportuno para un goce pleno y la formulación del voto.
III. Estribillo Central (El Voto de Amor Hipérbole)	"Bésame todos los días, hasta la hora de la muerte. Y más allá de la muerte, no me olvides vida mía."	Núcleo de la Emoción: Esta es la tesis central y el Estribillo de Demanda Eterna. Es una hipérbole que exige que el amor (el beso, el recuerdo), se mantenga constante, trascendiendo el límite biológico (la muerte).
IV. Desarrollo Emocional (La Presencia Invisible)	"Si sientes cerca a tus labios fuego abrazador... Invisible al lado tuyo suspira mi amor... Siempre tus besos yo siento, muy dentro de mí."	Intensidad y Sentido Místico: El amor es descrito con un lenguaje de fenómenos físicos inmateriales (fuego abrazador, suspiro invisible). Esto eleva el sentimiento de una simple pasión a una conexión profunda y espiritual que domina completamente el pensamiento del yo lírico.
V. Cierre Cíclico	Repetición de la Premisa y el Voto de Amor.	La repetición asegura que la tesis central (el deseo de la eternidad del beso y el recuerdo), quede grabada como la única conclusión posible del sentimiento.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático Confidencia

"Confidencia" es un texto crucial para entender la Reorientación Homeostática del vallenato iniciada por Gustavo Gutiérrez, El objetivo de la canción ya no es la constancia de los hechos geográficos o sociales (como en los juglares iniciales), sino la constancia de la intensidad del afecto y el recuerdo ante la adversidad máxima: la

muerte. La "confidencia" se convierte en el medio interno emocional del juglar, un espacio privado que debe mantenerse estable (lleno de besos y recuerdos). El beso diario es la variable regulada cuyo punto de ajuste debe extenderse hasta la eternidad. La frase "Y más allá de la muerte, no me olvides vida mía" es la Retroalimentación Positiva lírica que asegura el mantenimiento del recuerdo. Aunque la biología impone la muerte (perturbación), la poesía impone el recuerdo eterno (mecanismo de compensación u *homeostasis de adaptación* del alma). La canción establece un canon para el vallenato romántico, donde la profundidad del sentimiento y la súplica de la memoria son las nuevas "crónicas" que el juglar moderno debe contar.

Paisaje de sol

Intérprete: Jorge Oñate y Juancho Rois

Álbum: Paisaje de sol

Año: 1982

Dame tu mano mi amigo que quiero saludarte, desde hace un tiempo que busco la forma para hablarte. Ven y charlemos de cosas que nos traerán recuerdos, coplas de viejos caminos que enmarcan a mi pueblo.

Pueblo de mis cuitas de realidades que en ti creció toda la grandeza de un gran destino que Dios te dio (bis).

Qué bello es el cielo en la tierra mía y el paisaje crece, crece en lejanía.

Aquel paisaje nació sobre una tarde de sol y allí el destino marcó el sendero de mi canción. Y desde entonces yo soy romántico y soñador porque no puedo cambiar la fuerza de mi expresión.

Tengo palabras de aliento porque tengo poesía, flota en el viento la fuerza que tiene el alma mía. Traigo mi pecho encendido estoy reconfortado, cuando le canto a mi tierra me siento enamorado.

Traigo la esperanza del hombre alegre de aquel cantor que en versos y flores mitiga el alma mata el dolor (bis).

Las nubes descansan en la serranía y al bajar al valle llueven de alegría.

Aquel paisaje nació sobre una tarde de sol y allí el destino marco el sendero de mi canción. Y desde entonces yo soy romántico y soñador porque no puedo cambiar la fuerza de mi expresión.

Estructura de Composición Paisaje de sol

La canción "Paisaje de Sol", interpretada por la legendaria dupla de Jorge Oñate y Juancho Rois en 1982. A diferencia de "Confidencia," que se centra en la introspección emocional y el voto de amor eterno (el "medio interno emocional"), "Paisaje de Sol" se clasifica dentro del Vallenato Lírico y Costumbrista, con una fuerte carga de autoafirmación poética y regionalista.

Tabla 38

Análisis Lírico

Elemento	Descripción y Función en la Canción
Aire Musical	Paseo (Lírico/Costumbrista). Es un paseo melódico y cadencioso, característico del estilo de Oñate, que permite el desarrollo de la narrativa y la exaltación del paisaje.
Tema Central	Exaltación del terruño (Valledupar o la Costa), la auto-afirmación como cantor y la justificación de la expresión romántica a través de la influencia del entorno.
Tesis	El cantor debe su esencia romántica y soñadora a la belleza y el destino marcados por su tierra natal, nacida "sobre una tarde de sol."

Fuente: Méndez (2025)

Estructura Lírica y Función de los Bloques

Tabla 39

Estructura Lírica

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
I. Anclaje al Juglar y al Receptor	<i>"Dame tu mano mi amigo que quiero saludarte..."</i>	Validación Juglar Clásica: La canción inicia con un llamado directo al "amigo" (el receptor universal), reestableciendo el carácter oral y de crónica. Es un regreso al modo conversacional del vallenato tradicional antes de la introspección.

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
II. Homenaje al Territorio	<i>"Pueblo de mis cuitas de realidades que en ti creció toda la grandeza de un gran destino..."</i>	Cántico Regionalista: El pueblo (Valledupar), es personificado como la fuente de la "grandeza" y el "destino." El paisaje geográfico se fusiona con la identidad del cantor. (Conexión directa con la primera estrofa de "Confidencia," pero aquí el foco está en el lugar, no en el <i>sentimiento</i>).
III. Estribillo Central (Nacimiento de la Expresión)	<i>"Aquel paisaje nació sobre una tarde de sol y allí el destino marcó el sendero de mi canción."</i>	Núcleo de la Obra (Justificación Poética): El "paisaje de sol" es el agente causal que define al cantor. Este es el momento donde la geografía se convierte en destino, y la belleza natural se transforma en la fuerza de la expresión del artista.
IV. Desarrollo y Auto-Definición Poética	<i>"Tengo palabras de aliento porque tengo poesía... Traigo la esperanza del hombre alegre de aquel cantor..."</i>	Afirmación del Yo Lírico: El cantor se describe a sí mismo como un portador de la alegría, la esperanza y la poesía. Su canto no es solo un lamento romántico (como en Gutiérrez), sino un acto de mitigación y consuelo social (" <i>mitiga el alma mata el dolor</i> ").
V. Cierre Cíclico	Repetición de las estrofas de paisaje y estribillo.	Refuerza la tesis de que la identidad del cantor como "romántico y soñador" es inmutable (" <i>porque no puedo cambiar la fuerza de mi expresión</i> "), y está ligada indisolublemente a su lugar de origen.

Fuente: Méndez (2025)

Contraste Funcional con "Confidencia"

Tabla 40

Contraste Funcional

Característica	"Confidencia" (Gutiérrez, Vallenato Sentimental Puro)	"Paisaje de Sol" (Oñate/Rois, Vallenato Lírico/Costumbrista)
Punto de Ajuste Emocional	La constancia del recuerdo (<i>el beso eterno</i>).	La inmutabilidad de la esencia poética (<i>la fuerza de mi expresión</i>).
Agente Causal	El amor como una fuerza interna que trasciende la biología.	El paisaje como una fuerza externa (destino), que define al artista.
Función Lírica	Súplica íntima e hipérbole de la memoria.	Exaltación abierta y auto-validación poética y regionalista.

Característica	"Confidencia" (Gutiérrez, Vallenato Sentimental Puro)	"Paisaje de Sol" (Oñate/Rois, Vallenato Lírico/Costumbrista)
Medio	La Confidencia (el secreto, la intimidad).	El Paisaje de Sol (la geografía, la luz).

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático Paisaje de sol

"Paisaje de Sol" funciona como un puente que toma la sensibilidad lírica y la introspección de la generación de Gutiérrez, pero la re-dirige hacia un tema más tradicional y juglaresco: el canto como homenaje a la tierra y como expresión de un destino ineludible.

Morenita

Intérprete: Gustavo Gutiérrez

Álbum: Gustavo Gutiérrez canta sus canciones y las de Fredy Molina

Año: 1979

Tengo pena en el alma, tengo pena de amor. Son penas semejantes, que han
suscitado esta gran pasión. Bis

Gustavo Gutiérrez sufre de amor, ven mi vida, ven y calma este ardor. Por eso
suena triste mi acordeón quedó llorando, no te vayas morenita con el alma estoy
cantando.

Mírame con amor que ya me estoy muriendo, por esos lindos ojos que hasta
las penas han embellecido. Bis

Gustavo Gutiérrez sufre de amor, ven mi vida, ven y calma este ardor. Por eso
suena triste mi acordeón quedó llorando, No te vayas morenita con el alma estoy
cantando. Bis

Estructura de Composición Morenita

Al analizar el estilo fundacional de Gustavo Gutiérrez, esta vez con "Morenita," una composición que reafirma su posición como el pionero del "medio interno emocional," pero con un tinte más directo y menos metafórico que "Confidencia." "Morenita" (1979), es una declaración de la crisis emocional del juglar causada por el amor, donde el dolor es el motor de la expresión artística.

Tabla 41

Análisis Lírico

Elemento	Descripción y Función en la Canción
Aire Musical	Paseo Sentimental (Lamento). La melodía es lenta y melancólica, diseñada para enfatizar la "pena" y el "sufrimiento". El acordeón cumple la función de acompañar el llanto del cantor, de ahí la referencia explícita: <i>"suena triste mi acordeón quedó llorando."</i>
Tema Central	La pena de amor como un estado de sufrimiento existencial que solo puede ser mitigado por la presencia del ser amado ("Morenita").
Tesis	El amor ha suscitado una pasión dolorosa en el alma del cantor, y este dolor es la prueba de la intensidad de su sentimiento, que lo lleva a un estado de muerte inminente si no es correspondido.

Tabla 42

Estructura Lírica

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
I. La Premisa del Dolor	<i>"Tengo pena en el alma, tengo pena de amor. Son penas semejantes, que han suscitado esta gran pasión."</i>	Anclaje Emocional: El cantor establece de inmediato el estado de crisis: la "pena" (sufrimiento, tristeza), es el punto de partida. Nótese el uso de "semejantes", sugiriendo que la pena de amor y la pena existencial son indistinguibles; la pasión es una fuerza que suscita (activa), el dolor.
II. El Clásico Anclaje (Validación Juglar)	<i>"Gustavo Gutiérrez sufre de amor, ven mi vida, ven y calma este ardor."</i>	Auto-afirmación en Crisis: Al igual que en "Confidencia," el compositor se nombra. Sin embargo, aquí no es para un homenaje poético, sino para declarar su sufrimiento. Este acto valida el lamento: el gran poeta está al borde del colapso emocional. La solución no es el recuerdo eterno, sino la

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
III. El Estribillo (La Súplica y la Justificación Artística)	<i>"Por eso suena triste mi acordeón quedó llorando, no te vayas morenita con el alma estoy cantando."</i>	presencia inmediata (" <i>ven mi vida, ven y calma este ardor</i> "). Núcleo Artístico-Emocional: Este estribillo es el corazón de la estética sentimental de Gutiérrez. <i>El dolor no solo afecta al cantor, sino que reconfigura el instrumento musical</i> (el acordeón llora). El canto es la última defensa contra el abandono (" <i>No te vayas</i> "), y se realiza con la máxima intensidad: " <i>con el alma estoy cantando.</i> "
IV. La Hipérbole del Sufrimiento	<i>"Mírame con amor que ya me estoy muriendo, por esos lindos ojos que hasta las penas han embellecido."</i>	Intensidad Dramática: El "me estoy muriendo" es la hipérbole máxima de la necesidad. Los ojos de la Morenita son tan poderosos que incluso logran una transmutación alquímica del dolor: las penas, la fuente de la crisis, son embellecidas por su belleza.
V. Cierre Cíclico	Repetición del Anclaje y el Estribillo.	El ciclo asegura que el mensaje central (el sufrimiento del juglar y la necesidad de la Morenita), sea la conclusión dominante, cerrando con el lamento del acordeón.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático Morenita

En el marco de la "Reorientación Homeostática" del vallenato que definimos inicialmente La estabilidad del alma del cantor. La pena de amor causada por el riesgo de abandono de la Morenita. Mecanismo de Compensación (Retroalimentación): En "Confidencia" era el *recuerdo eterno*. En "Morenita," el mecanismo es la externalización del sufrimiento a través del arte. La pena hace que el cantor sufra. El sufrimiento hace que el acordeón llore (el acordeón es un *feedback* negativo que refleja la inestabilidad).

La única forma de detener el *feedback* negativo (el llanto del acordeón), y retornar al Punto de Ajuste (la calma), es la presencia de la Morenita. "Morenita" es una pieza donde el sentimiento (la pasión dolorosa), no solo es el *tema*, sino la fuerza generadora de la música misma.

Por un capricho

Intérprete: Gustavo Gutiérrez

Álbum: Mírame

Año: 1980

Nunca podré perdonarte mujer, que olvides pronto este viejo querer. Presiento ya que se acerca el final, con su silencio que me hace llorar. Y mi alma triste sola vivirá, de tus caprichos la culpa será.

Y así mañana que pienses en mí, vas a sufrir al querer olvidar. Por un capricho me alejas de ti, pero no puedes dejarme de amar. Óyeme bien lo que te canto aquí, será muy tarde volver a empezar.

Recapacita vida mía, recapacita por favor, eres mi vida y mi alegría, blanca paloma del amor.

Será difícil que vuelva a nacer, En otros tiempos tan bello querer. No seas celosa, no seas más así, Sé que me quieres, te mueres por mí.

Será difícil que vuelva a nacer, En otros tiempos tan bello querer. No seas celosa, no seas más así, sé que me quieres, te mueres por mí. Si ese capricho perdura mi amor, ven morenita y hablemos los dos.

Y así mañana que pienses en mí, vas a sufrir al querer olvidar. Por un capricho me alejas de ti, pero no puedes dejarme de amar. Óyeme bien lo que te canto aquí, será muy tarde volver a empezar.

Recapacita vida mía, recapacita por favor, eres mi vida y mi alegría, blanca paloma del amor. Bis

Estructura de Composición Por un capricho

El análisis de otra obra fundamental de Gustavo Gutiérrez Cabello, "Por un Capricho" (1980). Esta canción se mantiene dentro de su línea de Vallenato Sentimental, pero introduce un elemento de confrontación y reproche por una causa

específica ("el capricho"), a diferencia de la angustia existencial de "Morenita" o la súplica trascendental de "Confidencia."

Tabla 43
Análisis Lírico

Elemento	Descripción y Función en la Canción
Aire Musical	Paseo Sentimental (Lamento y Advertencia). El ritmo es el clásico paseo de Gutiérrez, pausado y enfocado en la letra. La melodía lleva un tono de solemnidad y advertencia, preparando al oyente para la gravedad de la decisión que está tomando la mujer.
Tema Central	El reproche a la amada por poner en peligro un amor valioso debido a una causa trivial (el capricho o los celos), y la profecía de su arrepentimiento futuro.
Tesis	La mujer está cometiendo un error irreparable por una tontería (el capricho), pues, aunque lo aleje, no podrá dejar de amarlo, y sufrirá al intentarlo olvidar.

Fuente: Méndez (2025)

Tabla 44
Estructura Lírica

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
I. La Condena y la Causa	<i>"Nunca podré perdonarte mujer, que olvides pronto este viejo querer... Y mi alma triste sola vivirá, de tus caprichos la culpa será."</i>	Establecimiento de la Crisis y el Culpable: La canción inicia con una sentencia de no-perdón y una declaración de abandono. El juglar identifica la causa del dolor: el "capricho" (y por extensión, los "celos" mencionados más adelante). La pena no es indefinida, sino que tiene un origen <i>conductual</i> claro de la amada.
II. El Estribillo Central (La Profecía)	<i>"Y así mañana que pienses en mí, vas a sufrir al querer olvidar. Por un capricho me alejas de ti, pero no puedes dejarme de amar."</i>	Núcleo de la Obra (Advertencia e Invencibilidad del Amor): Esta es la tesis fuerte de Gutiérrez: el amor que él ofrece es tan poderoso que, aunque la mujer logre físicamente alejarlo, no puede ser erradicado de su corazón. La futura <i>pena</i> de ella es la <i>venganza</i> del amor genuino que ella desprecia por una trivialidad. " <i>Será muy tarde volver a empezar</i> " es la condena.
III. El Ruego de la Razón	<i>"Recapacita vida mía, recapacita por favor, eres mi vida y mi alegría,</i>	Contraste Racional: Después de la amenaza de la profecía, el juglar baja el tono y apela a la razón. El uso de epítetos puros (" <i>vida y</i>

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
IV. La Exaltación y la Advertencia Final	<i>blanca paloma del amor."</i>	<i>alegría", "blanca paloma")</i> , es un intento de recordarle su naturaleza idealizada y disuadirla de su conducta irracional.
	<i>"Será difícil que vuelva a nacer, En otros tiempos tan bello querer... No seas celosa, no seas más así, sé que me quieres, te mueres por mí."</i>	Cierre del Argumento: El valor del amor perdido es magnificado (" <i>tan bello querer</i> "). El capricho es traducido a su manifestación (los celos), y la intuición del juglar reafirma la verdad emocional: ella lo quiere, pero su conducta lo contradice.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático Por un capricho

En el contexto de la obra de Gutiérrez "viejo querer" y la alegría que ella representa ("*eres mi vida y mi alegría*"). El Capricho/Celos de la mujer. Este es el disyuntor más específico en el canon de Gutiérrez hasta ahora, un error de conducta y no una fatalidad del destino o una angustia genérica. Aquí, el mecanismo es la Profecía de la Sufrimiento Futuro. El juglar no solo sufre, sino que *predice* el sufrimiento de ella. Este mecanismo busca que la mujer regule su conducta (recíproca del juglar: "Recapacita"), para evitar un desequilibrio emocional mayor y eterno, que será causado por el poder indestructible del amor de él.

"Por un Capricho" es el ejemplo de cómo el Vallenato Sentimental evolucionó de la lamentación pura a la confrontación psicológica, donde el juglar se posiciona como la figura de la razón y del amor verdadero, y la mujer, como la culpable de la inminente tragedia.

Delirio

Intérprete: Diomedes Díaz

Álbum: Experiencias vividas

Año: 1999

La brisa de la tarde duerme, en esa cabellera tierna. Bis
Tú eres una mujer que matará, al que con esperanza piensa en ti. Por eso
este delirio callará, el día que vida mía vuelvas a mí.
Me pesan los años por tu ausencia, mira morenita que estoy triste. Otro día
más que paso en la vida, otro día más que paso sin verte. Bis
La brisa de la tarde duerme, en esa cabellera tierna. Bis

II

Aquel manantial que, en la altura, trae agua de la serranía. Bis
Todas las noches sueño con querer, de esa agua fresca y pura yo beber. Y el
remedio que me podrá curar, quitarme este delirio que me hace mal.
Me pesan los años por tu ausencia, mira morenita que estoy triste. Otro día
más que paso en la vida, otro día más que paso sin verte. Bis

III

Hace un año nos conocimos, estabas vestida de blanco. Bis
Fue una mañana alegre y de esplendor, una brisa muy suave sobre ti. Ahí
escuche el encanto de tu voz, y hoy siento este delirio revivir.
Me pesan los años por tu ausencia, mira morenita que estoy triste. Otro día
más que paso en la vida, otro día más que paso sin verte. Bis

Estructura de Composición Delirio

Este análisis introduce la obra de Diomedes Díaz (el "Cacique de La Junta"), en una de sus etapas más tardías (1999), demostrando cómo el vallenato juglar clásico se apropia y personaliza el Vallenato Sentimental (el "medio interno" de Gutiérrez).

"Delirio" es una pieza donde la introspección lírica se fusiona con la grandeza épica del cantor y la descripción costumbrista de los elementos naturales, creando un puente entre las dos escuelas.

Tabla 45

Análisis Lírico

Elemento	Descripción y Función en la Canción
Aire Musical	Paseo (Melancólico). Es un paseo con la cadencia robusta, el sabor y la sabrosura inherentes al estilo de Diomedes Díaz. El ritmo es menos de lamento puro que en Gutiérrez, y más de queja resignada y nostálgica.
Tema Central	La Ausencia como un estado patológico (el "delirio"), y la necesidad de la amada para curar esa enfermedad emocional.
Tesis	El amor a la mujer es tan poderoso que su ausencia provoca un delirio mental y un peso existencial (" <i>Me pesan los años por tu ausencia</i> "), que solo se curará con su retorno.

Fuente: Méndez (2025)

Tabla 46

Estructura Lírica

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
I. Anclaje Natural y Fatalismo	<i>"La brisa de la tarde duerme, en esa cabellera tierna. Tú eres una mujer que matará..."</i>	Fusión Naturaleza-Mujer: El vallenato juglar siempre conecta a la mujer con el entorno. Aquí, la brisa (símbolo de calma), duerme en su cabello, pero ella, paradójicamente, es una fuerza fatal que mata a quien la ama. El amor es visto como un riesgo de vida.
II. Definición de la Crisis (El Delirio)	<i>"Por eso este delirio callará, el día que vida mía vuelvas a mí."</i>	Núcleo Temático: El dolor se diagnostica como "delirio" (una condición mental inestable), que solo cesará con la restitución del equilibrio (su regreso). Es una metáfora que eleva el sufrimiento de la tristeza a la enfermedad.
III. Estribillo Central (El Peso de la Ausencia)	<i>"Me pesan los años por tu ausencia, mira morenita que estoy triste. Otro día más que paso en la vida, otro día más que paso sin verte."</i>	Lamento Temporal y Existencial: Este es el anclaje a la pena de Gutiérrez, pero con una dimensión temporal: la ausencia no solo entristece, sino que hace que la vida se sienta más pesada y larga. Es la crónica del paso del tiempo sin ella, característica del vallenato épico, aplicada al sufrimiento íntimo.
IV. La Metáfora de la Curación (El Juglar y la Tierra)	<i>"Aquel manantial que, en la altura, trae agua de la serranía. Todas las noches sueño con querer, de esa agua"</i>	Símil Juglar Clásico: Se utiliza el recurso costumbrista (el manantial de la serranía), para simbolizar la pureza y la cura. La mujer/amor es comparada con el agua

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
V. El Recuerdo y la Reviviscencia	<i>fresca y pura yo beber."</i>	prístina que puede sanar el delirio. Es el regreso al paisaje como fuente de la vida.
	<i>"Hace un año nos conocimos, estabas vestida de blanco... Ahí escuche el encanto de tu voz, y hoy siento este delirio revivir."</i>	Crónica de un Encuentro: Se introduce una narrativa específica (fecha, ropa, ambiente), más propia del vallenato narrativo. El recuerdo de esa mañana no alivia el dolor, sino que lo revive (" <i>siento este delirio revivir</i> "), demostrando que la memoria es un factor que agrava, no que consuela.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático Delirio

En el vallenato de Diomedes Díaz, la Homeostasis se complejiza La estabilidad y la alegría. La Ausencia de la mujer. El Delirio (el cuerpo y la mente enfermos), y el Peso Existencial (el tiempo se siente más largo). El retorno a la Naturaleza Pura (el manantial de la serranía), como símbolo de la mujer y la cura. A diferencia de Gutiérrez (donde la cura es el beso o el recuerdo), en Díaz la cura es el restablecimiento físico y completo de la presencia simbolizada por la pureza natural.

"Delirio" es una muestra madura del vallenato de finales de siglo, que integra la introspección emocional (Gutiérrez), con la fuerza narrativa y la iconografía geográfica (Escalona/Juglares clásicos), haciendo que la pena sea tanto un sufrimiento personal como un evento digno de ser cantado en clave épica y naturalista.

Por el mismo camino

Intérprete: Los hermanos Zuleta Álbum: Fiesta vallenata Vol. 1 Año: 1975

Te canto Fredy Molina, te canto con mil placeres, tú vives muy jovencito,
 enamorando mujeres. Pero se te pasa el tiempo y sigues mariposeando, no cojas
 malos ejemplos, ya deja de andar volando.

Mira que tú vas por el mismo camino que yo, buscas placer y te enamoras de cualquier mujer. Mira que yo arrepentido ya de ese vivir, busco un amor, Dios quiera pronto lo he de conseguir.

Ahora yo soy el parrandero, en mi mensaje traigo una ilusión. Siempre cantando en mi sendero, vivo orgulloso de mi folclor.

En el cerrito las cabras que queda allá en Patillal, bajando viene un novillo no tiene donde pastar. Tú vas a quedar lo mismo de pena vas a sufrir, óyeme bien primo hermano si no cambias de vivir.

Mira que tú vas por el mismo camino que yo, buscas placer y te enamoras de cualquier mujer. Mira que yo arrepentido ya de ese vivir, busco un amor, Dios quiera pronto lo he de conseguir.

Ahora yo soy el parrandero, en mi mensaje traigo una ilusión. Siempre cantando en mi sendero, vivo orgulloso de mi folclor.

Estructura de Composición Por el mismo camino

Este análisis nos lleva a una de las agrupaciones más influyentes del vallenato tradicional: Los Hermanos Zuleta (Emiliano Zuleta Díaz en el acordeón y Poncho Zuleta en la voz). La canción "Por el Mismo Camino" (1975), es un ejemplo perfecto del Vallenato de Amonestación o Picaresco-Moral, un género donde la función social y el consejo priman sobre la introspección romántica.

Además, es una obra de diálogo juglar, dirigida específicamente a otro compositor de la época, Fredy Molina, sirviendo como un comentario social entre pares.

Tabla 47

Análisis Lírico

Elemento	Descripción y Función en la Canción
Aire Musical	Paseo (Festivo/Amonestación). El ritmo es bailable y enérgico, típico del estilo de Los Zuleta, que privilegia la parranda y la crónica. La energía del aire contrasta con el mensaje de advertencia, haciendo que el consejo sea fácilmente asimilado en un contexto festivo.

Elemento	Descripción y Función en la Canción
Tema Central	La Amonestación de un Juglar Mayor a uno Menor sobre los peligros de la vida libertina ("mariposeando"), y la búsqueda de placer sin compromiso, advirtiendo un futuro de soledad.
Tesis	El cantor aconseja a su par, Fredy Molina, que evite caer en la misma vida de placer sin compromiso que él ya vivió y lamenta, pues ese camino lleva al sufrimiento y al arrepentimiento.

Fuente: Méndez (2025)

Tabla 48

Estructura Lírica

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
I. Diálogo Juglar y Crónica	<i>"Te canto Fredy Molina, te canto con mil placeres, tú vives muy jovencito, enamorando mujeres."</i>	Anclaje Específico: La canción inicia con un anclaje directo a Fredy Molina (compositor y amigo). Esto ubica la obra en el Vallenato Crónico de Diálogo, donde los cantores se cantan y se responden entre sí, comentando sus vidas y hazañas, pero aquí con un tono de preocupación y camaradería.
II. La Advertencia (El Vuelo Peligroso)	<i>"Pero se te pasa el tiempo y sigues mariposeando, no cojas malos ejemplos, ya deja de andar volando."</i>	Amonestación Moral: El juglar usa la metáfora del "mariposeo" o "andar volando" (libertinaje, inconstancia), para condenar el estilo de vida. La advertencia se centra en el paso del tiempo ("se te pasa el tiempo"), un concepto tangible y fatalista.
III. Estribillo Central (La Identificación y la Búsqueda)	<i>"Mira que tú vas por el mismo camino que yo, buscas placer y te enamoras de cualquier mujer."</i>	Núcleo de la Confesión y el Consejo: La advertencia se fundamenta en la experiencia propia ("mismo camino que yo"). El juglar confiesa su propio arrepentimiento y establece su nuevo "Punto de Ajuste" de vida: buscar un amor serio ("busco un amor, Dios quiera pronto lo he de conseguir").
IV. La Auto-Afirmación Regionalista	<i>"Ahora yo soy el parrandero, en mi mensaje traigo una ilusión. Siempre cantando en mi sendero, vivo orgulloso de mi folclor."</i>	Reafirmación de Identidad: Después de la confesión íntima, el cantor se auto-valida como "parrandero" y "orgulloso de mi folclor". Esto distingue la pena de Gutiérrez (introspectiva), de la de Zuleta (social y cultural): su valor reside en su

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
		identidad folclórica, no solo en su sufrimiento.
V. La Metáfora Agrícola y la Profecía	<i>"En el cerrito las cabras... bajando viene un novillo no tiene donde pastar. Tú vas a quedar lo mismo de pena vas a sufrir..."</i>	Símil Juglar Costumbrista: Se utiliza una metáfora de la vida rural y agrícola (el novillo sin pasto), para describir el futuro de Molina. El novillo sin tierra simboliza al hombre sin un amor estable: la pena será la carencia de un lugar al cual pertenecer.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático por el mismo camino

"Por el Mismo Camino" representa una crítica al desequilibrio causado por la inconstancia, utilizando la voz de la experiencia, La tranquilidad de tener un solo amor. El "mariposeo" (la inconstancia y la búsqueda de placer). El Arrepentimiento Futuro y la pena por la soledad. La Amonestación Pública y la Confesión Propia del juglar. Al exponer su propia vida como un mal ejemplo, el cantor intenta forzar la regulación de la conducta de su par, Fredy Molina, para que cambie de ruta antes de que sea "tarde" (la soledad definitiva).

Esta canción reafirma la tradición juglaresca de los Zuleta, donde el canto tiene una función didáctica y social de consejo, y donde la emoción (la pena), es el resultado de una conducta inmoral (la inconstancia), y no solo una fatalidad del amor.

Tu hermanita la menor

Intérprete: Fabián Corrales

Álbum: Tu norte soy yo

Año: 2002

Anoche te visité me mandaste a decir que no me querías y al instante
comprendí todas las mentiras crueles que dijiste un día, con tu hermana la menor
que también me gusta a mí me desquitaría, ella vale más que tú y al besar sus labios
sé que te olvidaría.

Si un jardín se secó hay placer en volver a sembrar, si un amor floreció da
tristeza dejarlo acabar. Pero quiero darme el gusto que sea enamorarme de ella
porque tu hermanita tiene una sonrisa muy bella. Bis

II

Desde que la conocí, tu hermanita la menor me simpatizaba, nos mirábamos
los dos, le notaba en su mirar que se enamoraba, fue una falla de los dos eso puede
suceder y yo te lo dije, nadie manda al corazón es culpa de la ocasión que el amor
se olvide.

Si pensé serte fiel, me arrepiento te voy a cambiar, no se puede querer a
quien no corresponde al amar.

Pero voy a darme el gusto para completar mi dicha porque tu hermanita tiene
una sonrisa muy bella. Bis

Pero voy a darme el gusto para completar mi dicha porque sé que mi futuro lo
tengo con tu hermanita.

Estructura de Composición Tu hermanita la menor

El análisis de "Tu Hermanita la Menor" de Fabián Corrales (2002), nos introduce
al Vallenato de la Nueva Ola o Vallenato Romántico Moderno, donde la lírica se vuelve
más directa, narrativa y a menudo incluye un tono de despecho y desafío que
contrasta con la resignación de los juglares clásicos.

Esta canción es notable por el uso de la venganza sentimental como tema
central y la justificación de la infidelidad como un acto de justicia poética.

Tabla 49

Análisis Lírico

Elemento	Descripción y Función en la Canción
Aire Musical	Paseo/Romántico (Directo). El ritmo es moderno, con una cadencia marcada y pegadiza, ideal para el contexto pop del vallenato de la época. Musicalmente, es diseñado para ser fácilmente accesible y bailable, a pesar de la temática confrontativa.

Elemento	Descripción y Función en la Canción
Tema Central	La Venganza Emocional y el Despecho ante el rechazo, ejecutando el reemplazo de la amada por su hermana menor como un acto de justicia y desquite.
Tesis	Ante la mentira y el rechazo de la amada, el cantor la olvidará y se vengará enamorando a su hermana menor, justificando este acto como una necesidad del corazón y un derecho al placer.
Fuente: Méndez (2025)	

Tabla 50

Estructura Lírica

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
I. La Confrontación y la Venganza	<i>"Anoche te visité me mandaste a decir que no me querías... con tu hermana la menor que también me gusta a mí me desquitaría."</i>	Establecimiento de la Crisis y el Desafío: La canción inicia con un relato de un evento específico (la visita y el rechazo). La respuesta del juglar es inmediata y punitiva: el "desquite". El conflicto es personal y directo. La venganza es el motor de la acción.
II. La Justificación de la Venganza	<i>"ella vale más que tú y al besar sus labios sé que te olvidaría."</i>	Ataque Personalizado: El acto de venganza se justifica en la superioridad de la hermana menor (valor y belleza). El olvido de la amada original es el <i>resultado</i> y la <i>recompensa</i> de la infidelidad planeada.
III. Estribillo Central (Metáforas y el Placer)	<i>"Si un jardín se secó hay placer en volver a sembrar... Pero quiero darme el gusto que sea enamorarme de ella porque tu hermanita tiene una sonrisa muy bella."</i>	Núcleo Lógico-Poético: Se utiliza una metáfora naturalista ("jardín seco"), para justificar el cambio de amor. La clave es el "gusto" (el placer), un concepto hedonista que elude la pena de los juglares clásicos. El amor se convierte en una elección de placer por la belleza externa (" <i>sonrisa muy bella</i> "), más que por la comunión del alma.
IV. La Explicación de la Falla	<i>"fue una falla de los dos eso puede suceder y yo te lo dije, nadie manda al corazón es culpa de la ocasión que el amor se olvide."</i>	Descargo de Responsabilidad: El cantor minimiza la culpa. El nuevo amor es visto como un evento inevitable (" <i>culpa de la ocasión</i> "), un fenómeno natural del corazón, desligando la infidelidad de una decisión moral y ligándola al destino sentimental.
V. El Cambio de Voto y el Cierre	<i>"Si pensé serte fiel, me arrepiento te voy a</i>	Inversión del Voto de Fidelidad: El cantor no solo se arrepiente de la infidelidad

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
	<i>cambiar... voy a darme el gusto para completar mi dicha porque sé que mi futuro lo tengo con tu hermanita."</i>	planeada, sino de su voto inicial de fidelidad. La canción cierra con una afirmación egoísta: el nuevo amor no es solo venganza, sino la fuente de su "dicha" y "futuro".

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático Tu hermanita la menor

"Tu Hermanita la Menor" marca una divergencia clara en el Vallenato Sentimental Moderno La felicidad (la "dicha"). El Rechazo de la amada. El Despecho y la Ira. La Venganza Inmediata y Explícita a través del reemplazo con la hermana. La estabilidad emocional se logra a través de la satisfacción del ego y el placer ("el gusto"), en lugar de la resignación o el ruego.

Este tipo de lírica, popular en la Nueva Ola, prioriza la narrativa de la acción y la justificación del despecho por encima de la complejidad metafísica o la súplica humilde característica de Gustavo Gutiérrez.

Si te vas te olvido

Intérprete: Diomedes Díaz

Álbum: Incontenibles

Año: 1987

¡Ay!, Me siento triste me siento solo, llora corazón herido. Todavía no eres la
indiferencia que pudo acabar conmigo.

Busco fuerzas que me den valor y sentimiento soy muy débil ya lo sé y eso
me ha dejado desolación.

Cuanto diera por tener el alma endurecida, yo no puedo comprender porque
es tan sensible mi corazón.

Me tienes desesperado y acorralado con tu desdén. Me duele tu indiferencia
Por qué me tratas así mujer. Bis

Quieres arruinar tu vida en busca de una aventura, lo siento, pero te digo si te
vas, si te vas te olvido.

Si te vas, te olvido.

Si te vas, si te vas,

Si te vas te olvido. Bis

II

Ahorita mismo te está saliendo, no vale que te recuerde. Llevo placeres que te
han marcado y es algo que a mí me duele.

Te he dejado de querer, cuan largo es el cansancio. Desengaños por doquier
han dejado huella en mi corazón.

Pero pronto volveré a sentir la esperanza, el destino me enseñó nunca
resignarme ante un gran dolor.

Me tienes desesperado Y acorralado con tu desdén, me duele tu indiferencia
por qué me tratas así mujer. Bis

Quieres arruinar tu vida en busca de una aventura, lo siento, pero te digo

Si te vas, si te vas te olvido.

¡Si te vas, Ay! Te olvido.

Si te vas, si te vas.

Si te vas te olvido. Bis

Estructura de Composición Si te vas te olvido

"Si te vas te olvido" (1987), de Diomedes Díaz es un hito que marca la transición en el vallenato sentimental, donde el lamento por la pérdida se combina con la dignidad del juglar y la necesidad de auto preservación. Es el punto medio entre la súplica incondicional de Gustavo Gutiérrez y el despecho agresivo de la Nueva Ola.

Tabla 51

Análisis Lírico

Elemento	Descripción y Función en la Canción
Aire Musical	Paseo (Dramático y Resolutivo). La melodía es intensa, con el ritmo enérgico y <i>alegre</i> característico de Diomedes Díaz y sus acompañantes de la época (en este caso, Gonzalo Arturo "Cocha" Molina). Este aire dinámico se utiliza para dramatizar la tristeza y, al mismo tiempo, proyectar la fuerza de la decisión.
Tema Central	La Condición Definitiva (El Ultimátum): La crisis del desdén y la indiferencia de la mujer lleva al juglar a trazar una línea innegociable: si ella se va, él, por un acto de voluntad, la olvidará.
Tesis	A pesar de la tristeza y la debilidad del corazón, la dignidad del juglar es superior al dolor. La infidelidad de ella será castigada con el olvido total como un acto de autodefensa emocional.

Fuente: Méndez (2025)

Tabla 52

Estructura Lírica

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
I. La Vulnerabilidad Declarada	<i>"Ay! me siento triste me siento solo, llora corazón herido. Todavía no eres la indiferencia que pudo acabar conmigo."</i>	Anclaje a la Pena y Resistencia: El juglar se presenta como un hombre sufriente ("triste", "solo", "corazón herido"). No niega su dolor, lo declara. Sin embargo, inmediatamente establece su límite: aunque está herido, no ha sido aniquilado (<i>"Todavía no eres la indiferencia que pudo acabar conmigo"</i>).
II. La Justificación del Ultimátum	<i>"Busco fuerzas que me den valor... yo no puedo comprender porque es tan sensible mi corazón."</i>	Introspección y Fragilidad: Diomedes, a diferencia de los juglares que cantan su valentía, canta su sensibilidad. La tristeza se justifica en la debilidad inherente de su corazón. Esta fragilidad es lo que obliga a tomar una medida extrema para protegerse.
III. Estribillo Central (La Condición)	<i>"Me tienes desesperado y acorralado con tu desdén... Quieres arruinar tu vida en busca de una aventura, lo siento, pero te digo si te vas, si te vas te olvido."</i>	Núcleo de la Obra (Dignidad y Olvido como Castigo): La indiferencia (el "desdén"), es la fuerza que acorrala al juglar. El acto de la mujer de buscar una "aventura" es la ofensa. El olvido no es un resultado pasivo del tiempo, sino un acto de voluntad activo y un castigo impuesto por el juglar. La

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
IV. La Crónica de la Desilusión	<i>"Ahorita mismo te está saliendo, no vale que te recuerde. Llevo placeres que te han marcado y es algo que a mí me duele."</i>	repetición insistente de <i>"Si te vas te olvido"</i> lo convierte en un mantra de auto convencimiento. Narrativa de la Falla: El juglar hace una crónica del estado actual (ella se va). La mención de los "placeres" que la han marcado sugiere infidelidad o vicios. El dolor se transforma en "cansancio" y "desengaños por doquier," señalando una fatiga emocional acumulada, lo que justifica el olvido como un escape necesario.
	<i>"Pero pronto volveré a sentir la esperanza, el destino me enseñó nunca resignarme ante un gran dolor."</i>	Afirmación Épica: Este verso es clave en el estilo de Diomedes Díaz. El "gran dolor" no genera la muerte del alma (como en Gutiérrez), sino que provoca una lección de vida del destino, que le enseña a no resignarse. El dolor es transformado en una fuerza de resiliencia que anuncia su futuro triunfo (<i>"volveré a sentir la esperanza"</i>).

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático Si te vas te olvido

"Si te vas te olvido" establece un nuevo tipo de "Punto de Ajuste" en el vallenato sentimental, La esperanza y la dignidad. El Desdén y la Aventura de la mujer. La tristeza y el sentimiento de estar "acorralado." El Ultimátum del Olvido. El juglar, consciente de su debilidad inherente ("corazón sensible"), utiliza la fuerza de su voluntad para forzar el olvido y reajustar el sistema a la dignidad. El destino, al enseñarle a no resignarse, actúa como la guía que valida esta acción de auto preservación.

La canción es un hito porque introduce la noción de la dignidad activa en el vallenato romántico, donde el amor se lucha, pero la propia identidad se defiende con la amenaza del olvido total.

Mi gran amor

Voz: Poncho Zuleta

Acordeón: Emiliano Zuleta

Álbum: 039_1984

Año: 1984

Yo había pensado que ya conocía el amor, sí mil amores en mi vida yo he tenido. Imaginaba conocer mi corazón y el sentimiento que se convierte en cariño.

Yo he saboreado muchas mujeres bonitas y el fuego ardiente de la más loca pasión. Vivo encantado en las delicias de la vida, dándole gracias siempre a Dios nuestro señor.

Por haberme permitido conocer, por haberme permitido saborear. (Bis)

En mi vida las delicias y el placer, en mi vida la fortuna y libertad. (Bis)

II

Sin embargo, al conocerte yo sentí que en mi pecho se anidaba una ilusión, desconocida hasta entonces para mí.

Ay era el amor,
mi gran amor. (Bis)

Ay era el amor,
mi gran amor. (Bis)

III

Allá en mi tierra yo he tenido la fortuna de ver el cielo pálido y multicolor. Cuando radiante viene saliendo la luna, acompañarme en una cita de amor.

Allá en el valle yo viví las emociones que solo tiene su bonito festival. Bajo el embrujo de guitarra y acordeones, donde la vida muy sonriente veo pasar.

Yo he besado los labios de una mujer, embriagados de placer y de licor. (Bis)

Y sonriendo en un bonito amanecer y cantando versos del amor, amor. (Bis)

IV

Sin embargo, al conocerte yo sentí que en mí pecho se anidaba una ilusión, desconocida hasta entonces para mí.

Ay era el amor,
mi gran amor.
Era el amor,
mi gran amor. (Bis)

Estructura de Composición Mi gran amor

Este análisis nos devuelve a la gran figura de Poncho y Emiliano Zuleta (Los Hermanos Zuleta), con la canción "Mi Gran Amor" (1984), que funciona como una confesión de conversión sentimental. La letra es fascinante porque utiliza la lírica juglaresca de la autoafirmación hedonista (típica de su estilo), para, en el clímax, refutarla y coronar un amor único, logrando una síntesis entre el canto de parranda y el sentimiento profundo.

Tabla 53

Análisis Lírico

Elemento	Descripción y Función en la Canción
Aire Musical	Paseo/Son (Dramático-Festivo). Es un paseo con la riqueza melódica del estilo de Emiliano Zuleta en el acordeón, permitiendo momentos de gran celebración rítmica y otros de solemnidad vocal para la confesión.
Tema Central	El Descubrimiento del Amor Verdadero luego de una vida dedicada al placer, la parranda y a los amores superficiales.
Tesis	El cantor ha vivido la vida al máximo, con placer y libertad, pero solo al conocer a esta mujer experimenta una "ilusión desconocida" que eleva ese sentimiento a la categoría de "Gran Amor".

Fuente: Méndez (2025)

Tabla 54

Estructura Lírica

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
I. La Auto-Afirmación Hedonista (El Juglar Soltero)	<i>"Yo había pensado que ya conocía el amor, sí mil amores en mi vida yo he tenido... Vivo encantado en las delicias de la vida,</i>	Validación Juglar Clásica: El cantor se auto describe como un hombre de mundo, con "mil amores" y que ha saboreado el placer y el fuego de la "más loca pasión". Esta etapa es vista con

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
II. El Clímax de la Conversión (La Novedad)	<i>dándole gracias siempre a Dios..."</i>	gratitud y orgullo. El foco está en la libertad y la fortuna. Núcleo de la Obra (El Descubrimiento Epifánico): El verso " <i>Sin embargo</i> " actúa como un giro dramático absoluto. Después de toda la gloria hedonista, el sentimiento generado por esta mujer es completamente nuevo e inédito (" <i>desconocida hasta entonces</i> "). Este amor no es un placer más, sino una ilusión superior, que desestima toda la experiencia pasada.
	<i>"Sin embargo, al conocerte yo sentí que en mi pecho se anidaba una ilusión, desconocida hasta entonces para mí."</i>	
III. La Crónica Costumbrista	<i>"Allá en mi tierra yo he tenido la fortuna de ver el cielo pálido y multicolor... Bajo el embrujo de guitarra y acordeones..."</i>	Reafirmación Regionalista y Parrandera: El juglar refuerza su identidad cultural y su pasado parrandero (citas de amor con licor y cantando en el festival). Esto sirve de contrapeso a la confesión romántica: el <i>gran amor</i> no lo ha hecho renegar de su origen, sino que lo ha capturado a pesar de él.
IV. El Estribillo Final (La Conclusión)	<i>"Ay era el amor, mi gran amor."</i>	Conclusión y Coronación: La repetición de esta frase simple pero enfática sella la tesis. La palabra "amor" es utilizada para nombrar el sentimiento, pero el adjetivo "gran" (o "mi"), lo diferencia de todos los amores triviales del pasado.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático Mi gran amor

"Mi Gran Amor" es un ejemplo de cómo el Vallenato Clásico absorbe el sentimiento romántico de Gutiérrez sin perder su base juglaresca La Libertad Hedonista (mil amores, placer, parranda). Este es un estado de *desequilibrio* romántico, pero de *equilibrio* juglaresco para los Zuleta. No hay dolor explícito. La perturbación es la aparición de un sentimiento de mayor calidad que el placer conocido. El *quiebre* de la vieja estructura hedonista por la ilusión desconocida. El Re-enfoque de la Vida. El juglar no reniega de su pasado (no hay arrepentimiento como

en "Por el Mismo Camino"), sino que re prioriza su futuro, reconociendo que el nuevo amor es la máxima fortuna y la verdadera esencia de la vida.

La canción triunfa al hacer creíble que un hombre que ha cantado los placeres de la vida al máximo, puede rendirse a un amor superior sin perder su dignidad juglaresca.

La Cienaguera

Voz: Binomio de oro

Álbum: Superior

Año: 1985

Quando salgo de Barranquilla, que paso por Ciénaga allá me quedo. Si
regreso de Santa Marta y vuelvo a pasar me vuelvo a quedar.
Que no puedo pasar sin ver esos ojos negros. Porque no puedo pasar sin ver
esos ojos negros.

Los ojos de esa bonita mujer que hace tiempo le dí mi corazón. (Bis)
Cienaguera no sé qué voy a hacer porque soy el esclavo de tu amor. (Bis)
Esa cienaguera me la voy a lleva', sí me la llevo es pa' Valledupar. No tenés
remedio me dijo Moñón, porque es la dueña de tu corazón.

II

Mis hermanos me han reprochado que ya no me ven en Valledupar. Me
trataron hasta de ingrato, que estaba olvidándome de mi tierra.
Si no me ven allá, Paula es la cienaguera. (Bis)
Yo no sé dónde me voy a mete' cada vez que yo pase por ahí. (Bis)
Si después que yo veo a esa mujer, el problema es que no me quiero ir. (Bis)
A veces quisiera echarme a correr, pero no me deja esa linda mujer. No tenés
remedio me dijo Moñón, porque es la dueña de tu corazón.

Estructura de Composición La Cienaguera

El análisis de "La Cienaguera" (1985), interpretada por el Binomio de Oro (Rafael Orozco en la voz, Israel Romero en el acordeón), nos sitúa en la década de oro de esta agrupación, que llevó el vallenato romántico a una difusión masiva.

Esta canción es un ejemplo clásico del Vallenato de Crónica Sentimental y Geográfica, que narra el conflicto del juglar entre su deber regionalista y la irresistible atracción por una mujer de otra localidad.

Tabla 55
Análisis Lírico

Elemento	Descripción y Función en la Canción
Aire Musical	Paseo/Romántico (Alegre y Pegadizo). El ritmo es ágil y bailable, característico del estilo moderno del Binomio. Esta alegría melódica contrasta con el "problema" emocional del juglar, haciendo que la canción sea festiva a pesar del conflicto narrativo.
Tema Central	La Fuerza Irresistible de la Atracción Femenina que obliga al cantor a desviarse de su ruta (física y cultural), desafiando su lealtad a Valledupar.
Tesis	Los ojos de la mujer de Ciénaga son un poder esclavizador tan fuerte que hacen que el juglar rompa su rutina, descuidando sus obligaciones regionales y enfrentando el reproche de su propia gente.

Fuente: Méndez (2025)

Tabla 56
Estructura Lírica

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
I. La Crónica Geográfica y la Ruptura de Rutina	"Cuando salgo de Barranquilla, que paso por Ciénaga allá me quedo... Que no puedo pasar sin ver esos ojos negros."	Anclaje al Viaje: La canción inicia con una crónica de viaje, una figura clásica juglaresca (rutas, ciudades, paradas). La Cienaguera se convierte en la única perturbación en un viaje que debería ser constante. Los ojos negros son el elemento fetichista que detiene el movimiento del juglar.
II. La Esclavitud Sentimental	"Cienaguera no sé qué voy a hacer porque soy el esclavo de tu amor."	Declaración de Poder: El juglar se declara "esclavo", una hipérbole que, a diferencia de la pena de Gutiérrez, subraya el poder

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
III. El Plan de Traslado y el Diálogo Juglar	<i>"Esa cienaguera me la voy a lleva', sí me la llevo es pa' Valledupar. No tenés remedio me dijo Moñón, porque es la dueña de tu corazón."</i>	dominante de la mujer. El amor se convierte en una fuerza coercitiva que anula la voluntad del cantor. Conflicto Regional y Solución: El juglar propone una solución radical y juglaresca: "robarse" la mujer y llevarla a Valledupar (su centro cultural). La inclusión de "Moñón" (posiblemente un amigo o juglar), es un recurso de diálogo juglar que valida la incapacidad de resistencia del cantor ante el amor.
IV. La Queja y la Justificación Regional	<i>"Mis hermanos me han reprochado que ya no me ven en Valledupar. Me trataron hasta de ingrato, que estaba olvidándome de mi tierra."</i>	Conflicto Social/Familiar: La canción sube el nivel de conflicto. La ofensa no es solo personal, sino que se extiende a su familia y su comunidad (" <i>ingrato</i> ", <i>olvidando su tierra</i>). Su <i>ausencia</i> se justifica inmediatamente en la presencia de la amada: " <i>Si no me ven allá, Paula es la cienaguera.</i> "
V. El Nuevo Problema y el Fatalismo	<i>"Yo no sé dónde me voy a mete' cada vez que yo pase por ahí... el problema es que no me quiero ir."</i>	Cierre en la Paradoja: La canción termina en la resignación. El juglar está atrapado en un ciclo de atracción y arrepentimiento geográfico. El deseo de "echarse a correr" demuestra la necesidad de huir de esa esclavitud, pero es una huida imposible porque ella lo "no me deja". El amor es un destino fatal.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático La Cienaguera

"La Cienaguera" es un excelente ejemplo de cómo el Vallenato Romántico usa el conflicto juglar clásico (la lealtad al terruño), para expresar la fuerza del sentimiento La lealtad a Valledupar y la constancia en sus rutas y obligaciones. La Atracción Esclavizadora de la mujer de Ciénaga. El Reproche Social (ingratitude con la tierra), y la Inconstancia Geográfica (quedarse en Ciénaga). El intento de Traslado Forzado ("*me la voy a lleva' pa' Valledupar*"), para restablecer el equilibrio geográfico, que finalmente falla ante la fuerza del corazón. La canción se resuelve en el fatalismo del corazón. Esta pieza es un puente perfecto entre la narrativa juglaresca y la lírica

sentimental, explicando el amor como un poderoso factor de desorganización social y personal.

Vallenato de la nueva ola

La cachera – Omar Geles

Canción de Ana del Castillo 2022

Ay, si te pudiera desbesar
Yo te desbesaría
Porque no quiero recordar
Cuando eras todo mío
Si me pudieras devolver
Todo lo que yo era
Antes de conocerte
Hoy te lo agradeciera, pero
Ella se ha dado el lujo de hacerte el amor
Cuando eras el dueño de mi corazón
Eso no se hace, no sea usted tan mala gente
Y nada te costaba decir la verdad
Que no me querías, que debías marchar
Antes de engañarme y de exponerme ante la gente
Ella se jacta
Diciendo en las parrandas
Que estás conmigo
Pero a ella es la que amas
Cuánto quisiera
Vengarme de tu engaño
Pero yo no tengo
El corazón tan malo
Ella se ha dado el lujo de hacerte el amor
Cuando eras el dueño de mi corazón

Eso no se hace, no sea usted tan mala gente
Y nada te costaba decir la verdad
Que no me querías, que debías marchar
Antes de engañarme y de exponerme ante la gente
Y cuando te llamaban
Te ponías nervioso
Y yo creyendo
Que tenías problemas
Y era que me estaba
Llevando una cachera
Porque se ha dado el lujo de hacerte el amor
Cuando eras el dueño de mi corazón
Eso no se hace, no sea usted tan mala gente
Ella se jacta
Diciendo en las parrandas
Que estás conmigo
Pero a ella es la que amas
Cuánto quisiera
Vengarme de tu engaño
Pero yo no tengo
El corazón tan malo
Ella se ha dado el lujo de hacerte el amor
Cuando eras el dueño de mi corazón
Eso no se hace, no sea usted tan mala gente
Y nada te costaba decir la verdad
Que no me querías, que debías marchar
Antes de engañarme y de exponerme ante la gente
Y cuando te llamaban
Te ponías nervioso
Y yo creyendo
Que tenías problemas

Y era que me estaba
 Llevando una cachera
 Porque se ha dado el lujo de hacerte el amor
 Cuando eras el dueño de mi corazón
 Eso no se hace, no sea usted tan mala gente

Estructura de Composición La cachera – Omar Geles

El análisis de "La Cachera" (2022), interpretada por Ana del Castillo (una de las voces femeninas más influyentes y explosivas de la nueva generación), nos sitúa en el Vallenato Contemporáneo o Femenino de Despecho, una evolución del Vallenato Romántico donde la lírica se vuelve completamente explícita, confrontacional, y enfocada en la traición pública. Esta canción es un contrapunto directo al lirismo melancólico de Gutiérrez, pues utiliza el dolor no para la súplica, sino para la declaración de guerra emocional y moral.

Tabla 57

Análisis Lírico

Elemento	Descripción y Función en la Canción
Aire Musical	Paseo/Romántico (Urbano y Confrontacional). Musicalmente, es un paseo con influencias urbanas y una fuerte instrumentación, que proyecta la energía y la rabia de la voz femenina. El ritmo es diseñado para ser pegadizo, viral y para acompañar un discurso de autoafirmación herida.
Tema Central	La Traición Pública (la "cachera"), y la subsiguiente condena moral al hombre infiel y a la tercera persona, que se jacta del engaño.
Tesis	El dolor de la infidelidad se agrava por el engaño sistemático y la exposición pública. La dignidad se recupera a través del reproche moral directo, aunque se renuncie a la venganza por una superioridad ética.

Fuente: Méndez (2025)

Tabla 58

Estructura Lírica

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
I. La Hipérbole del Olvido y el Deseo de Reversibilidad	<i>"Ay, si te pudiera desbesar / Yo te desbesaría... Si me pudieras devolver / Todo lo que yo era / Antes de conocerte..."</i>	Deseo de Inversión Temporal: La canción inicia con una poderosa figura de lenguaje: "desbesar". Esto, junto al deseo de <i>devolver el tiempo</i> a un estado de inocencia anterior, es la manifestación máxima del dolor y el arrepentimiento por haber amado. La solución al sufrimiento es la anulación total de la relación.
II. La Condena de la Acción (La Traición Explícita)	<i>"Ella se ha dado el lujo de hacerte el amor / Cuando eras el dueño de mi corazón. Eso no se hace, no sea usted tan mala gente..."</i>	Núcleo de la Confrontación Moral: El "lujo de hacerte el amor" y el uso del término "mala gente" lleva el conflicto del plano sentimental al plano ético. La traición no es solo una herida, sino una falta de decencia y respeto hacia la propiedad emocional (" <i>dueño de mi corazón</i> ").
III. El Reproche del Silencio (La Exposición Pública)	<i>"Y nada te costaba decir la verdad... Antes de engañarme y de exponerme ante la gente."</i>	Agravante Social: El verdadero dolor no es la infidelidad, sino la humillación pública (" <i>exponerme ante la gente</i> "). La mentira es la peor ofensa, pues demuestra cobardía y desprecio por el honor del juglar. Esta es una preocupación juglaresca clásica adaptada al despecho.
IV. La Exaltación de la Rival y la Resistencia Ética	<i>"Ella se jacta / Diciendo en las parrandas... Cuánto quisiera / Vengarme de tu engaño / Pero yo no tengo / El corazón tan malo."</i>	El Desafío Moral: La rival no es silenciosa, sino que se jacta en las parrandas (la esfera social del vallenato). Esto eleva la afrenta. El juglar se resiste a la venganza, no por debilidad, sino por superioridad moral (" <i>no tengo el corazón tan malo</i> "), marcando una diferencia ética con el despecho.
V. La Crónica de la Desconfianza	<i>"Y cuando te llamaban / Te ponías nervioso / Y yo creyendo / Que tenías problemas / Y era que me estaba / Llevando una cachera."</i>	Narrativa Cómica/Dramática: La canción termina con la narración del descubrimiento, identificando los signos físicos de la culpa (el nerviosismo). El contraste entre la inocencia de la creencia (" <i>creyendo que tenías problemas</i> "), y la dura realidad (" <i>llevando una cachera</i> "), genera el clímax emocional del despecho.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático La cachera – Omar Geles

"La Cachera" utiliza el vallenato para procesar el dolor de una manera que empodera al cantor. La creencia en la fidelidad y la inocencia. La Traición y la Humillación Pública. El Deseo de anular el pasado ("desbesaría"). La Condena Moral Pública. El cantor no busca la venganza activa (como en "Por un Capricho"), sino la victoria ética al demostrar que ella/él son la "mala gente" y que su propio corazón es superior, restaurando su dignidad a través de la condena moral y la narración explícita de la verdad.

Esta pieza es un claro ejemplo de la evolución del vallenato hacia temas más directos, de género y de confrontación social en la era moderna.

Llegó El Churismo

Canción de Churo Díaz y Elías Mendoza • 2022

Libardo Ponton

Y Julio Durán

Bueno mi gente

Llegó el Churito (único)

Ay

La noche está bacana pa' pegarnos unos tragos

Destapen la botella pa' que se arme el parrandón

Que el churismo ya llegó, ya está aquí, uepajé

¿Dónde están las santas que hoy van a amanecer?

¿Las solteras dónde están? pa' hacer una sociedad

Pa' tener con quién hacer llamadas clandestinas

Pa' que mi churismo goce más de lo normal

Ya llegó el churismo, qué vaina sabrosa

Y la gente goza con Elías Mendoza

El churismo ya llegó, ya está aquí, uepajé

Ya llegó el churismo y la gente empieza

A coger el ritmo hasta que amanezca
 El churismo ya llegó, ya está aquí, uepajé
 Todo aquel que sea churista que grite, "pum, pum"
 Y aquel que este dormido que le griten, "oye"
 Ya llegó el churismo, qué vaina sabrosa
 Y la gente goza con Elías Mendoza
 El churismo ya llegó, ya está aquí, uepajé
 A el Rone, Peto, Ray
 Y mi tío Kike
 Esa es qué papa tan brava, oye
 Silvino Osorio
 Y Jorge Iván Mendoza
 Pilas muchachos
 Que se viene el pase del bamba
 Andreina García
 La ingeniera del agua, agua, agua
 Si no que lo diga Daniel Barriga
 Chiche Pérez, Wilfrido Pinto
 Y mi compadre Darío Enrique
 Ahí juntico Julio, Riohacha
 Que el churismo ya llegó, ya está aquí, uepajé
 ¿Dónde están las santas que hoy van a amanecer?
 ¿Las solteras dónde están? pa' hacer una sociedad
 Pa' tener con quién hacer llamadas clandestinas
 Pa' que mi churismo goce más de lo normal
 Ya llegó el churismo, qué vaina sabrosa
 Y la gente goza con Elías Mendoza
 El churismo ya llegó, ya está aquí, uepajé
 Ya llegó el churismo y la gente empieza
 A coger el ritmo hasta que amanezca
 El churismo ya llegó, ya está aquí, uepajé

Todo aquel que sea churista que grite, "pum, pum"
Y aquel que este dormido que le griten, "oye"
Ya llegó el churismo, qué vaina sabrosa
Y la gente goza con Elías Mendoza
El churismo ya llegó, ya está aquí, uepajé
Víctor Fuentes, el Tori
Y Ciro Villazón
Ay, ya llegó el churismo
Todo el mundo arriba
Arriba
Eitan, Etan, e Ian Cáceres
Hello
German Escudero, Romar Márquez
Alegrito Carrascal y Ramirito Jaine
Los de Jota
Remy Arrieta, Moisés David Ramos
Y Wally
¿Cuándo muñengue? (mañana)
CJ Hernández

Estructura de Composición Llegó El Churismo

Este análisis lleva a la expresión más contemporánea del vallenato, conocida como Vallenato Parrandero Urbano y de Espectáculo, con la canción "Llegó El Churismo" (2022), de Churo Díaz y Elías Mendoza. La canción es menos una pieza lírica o de crónica, y más una pieza de autopromoción, animación social y dedicatoria (*saludos*), donde el foco no está en el sufrimiento o el amor, sino en la celebración inmediata y la identidad de marca del artista ("El Churismo").

Tabla 59

Análisis Lírico

Elemento	Descripción y Función en la Canción
Aire Musical	Paseo/Fiesta (Inmediato y Bailable). El ritmo es rápido, enérgico y diseñado exclusivamente para la <i>parranda</i> y el <i>concierto</i> . La prioridad melódica es la fuerza rítmica que induce al baile, y la vocalización es de arenga y animación.
Tema Central	La Declaración de Presencia (El Show): La llegada del artista y su "tribu" (El Churismo), como el evento que inaugura la fiesta y el goce desmedido.
Tesis	El propósito del canto es convocar al público ("churismo"), incitar a la parranda, el trago y el coqueteo ("llamadas clandestinas"), y afirmar la identidad colectiva y la marca del artista.

Fuente: Méndez (2025)

Tabla 60

Estructura Lírica

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
I. La Invocación a la Fiesta	<i>"La noche está bacana pa' pegarnos unos tragos. Destapen la botella pa' que se arme el parrandón."</i>	Apertura y Mandato: La canción inicia con una orden directa al goce. No hay preludio de sentimiento o geografía; la única contextualización es el ambiente de fiesta. El trago y la parranda son los únicos agentes causales de la acción.
II. Definición de la Identidad y el Llamado	<i>"Que el churismo ya llegó, ya está aquí, uepajé. ¿Dónde están las santas que hoy van a amanecer? ¿Las solteras dónde están? pa' hacer una sociedad..."</i>	Núcleo de la Marca y la Demanda Social: El "Churismo" se establece como la identidad colectiva que valida el evento. La pregunta retórica busca a las mujeres dispuestas a la transgresión (" <i>santas que hoy van a amanecer</i> "), y al coqueteo fugaz (" <i>sociedad</i> ", " <i>llamadas clandestinas</i> "). La lírica es completamente hedonista y sin compromiso.
III. Estribillo de Goce y Auto-Afirmación	<i>"Ya llegó el churismo, qué vaina sabrosa. Y la gente goza con Elías Mendoza. Todo aquel que sea churista que grite, 'pum, pum'..."</i>	Mecanismo de Participación: El estribillo es una reafirmación constante del placer (" <i>qué vaina sabrosa</i> "), y del poder del conjunto. Los versos se convierten en instrucciones de animación (" <i>grita, 'pum, pum'</i> "), diseñados para ser usados en conciertos. El acordeonero (Elías Mendoza), es nombrado como co-creador de esta atmósfera de goce.
IV. La Crónica	<i>"A el Rone, Peto, Ray... Silvino Osorio y Jorge</i>	Anclaje Juglar Moderno: Esta es la sección más tradicionalmente <i>juglaresca</i> pero

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
Social (Los Saludos)	<i>Iván Mendoza... Andreina García La ingeniera del agua..."</i>	actualizada. En lugar de narrar una historia, el canto se llena de saludos y dedicatorias a personas específicas (familiares, amigos, promotores). Esto refuerza la conexión directa entre el artista y su red social, aunque diluye la narración lírica.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático Llegó El Churismo

En el Vallenato Urbano y Parrandero, la homeostasis se reubica del alma del juglar a la satisfacción del público. El goce colectivo y la euforia ("*goce más de lo normal*"). La tristeza o la sobriedad (implícita, el estado opuesto a la parranda). La Música, el Trago y la Convocatoria Social. La lírica es la herramienta de activación social que transforma el estado de ánimo, logrando el éxito del evento y la afirmación de la marca del artista.

"Llegó El Churismo" encapsula el vallenato del siglo XXI: centrado en la marca personal, la conexión directa con el fanático a través de dedicatorias explícitas y la celebración hedonista como tema supremo, dejando casi por completo de lado la introspección emocional o la crónica histórica que definieron sus orígenes.

La Avalancha (part. Rolando Ochoa)

Diego Daza

La que me pone así
Me pone enamora'o, enchoya'o
Bien soya'o
Ay, viéndola como camina, na, na
Imposible mirarla y que uno no doble el chasis
Se me vuelan todos los tornillos
Si me mira así, sí
Este amor que yo siento por ti

Ay, sube, sube, sube, sube
Todavía no somos nada, y ya me tienes en las nubes
Esta vaina sube, sube, sube, sube
Todavía no somos nada, y ya me tienes en las nubes
Qué voltaje, mucho voltaje que siento yo por ti
Qué loquera, qué soyadera con la avalancha
Taqui, taqui, me tiene loco a mí
Este amor que yo siento por ti
Ay, sube, sube, sube, sube
Todavía no somos nada, y ya me tienes en las nubes
Esta vaina sube, sube, sube, sube
Todavía no somos nada y cuando tú y yo nos vemos
Se siente el voltaje, se siente la avalancha
Ay, tú eres una cosa loca
Me rendí, acelera'o
Tú eres la culpable de que mi boca siempre te viva deseando
Este amor que yo siento por ti
Sube, sube, sube, sube
Todavía no somos nada, y ya me tienes en las nubes
Esta vaina sube, sube, sube, sube
Todavía no somos nada, y ya me tienes
Volando, monta'o en el patín

Estructura de Composición La Avalancha (part. Rolando Ochoa)

Este análisis nos lleva a otra vertiente del Vallenato Contemporáneo y Urbano, con la canción "La Avalancha" (probablemente reciente, dada la asociación con Diego Daza y Rolando Ochoa), que se centra completamente en la Fase Inicial de la Atracción Física y la Euforia no Correspondida. La canción es un *flash* de energía y deseo, utilizando un lenguaje juvenil, coloquial y repleto de neologismos para describir la intensidad de la atracción.

Tabla 61

Análisis Lírico

Elemento	Descripción y Función en la Canción
Aire Musical	Paseo/Romántico (Euforia Urbana). El ritmo es rápido, con un <i>beat</i> marcado y un uso prominente de la caja y la guacharaca para mantener la energía constante. La melodía es simple y repetitiva, diseñada para ser memorable y fácil de corear, enfocada en la celebración de la atracción.
Tema Central	La Atracción Física Devastadora (la "avalancha"), que produce un estado de euforia ("en las nubes", "loco"), en el juglar, incluso antes de que exista una relación formal.
Tesis	El simple acto de ver a la mujer y su caminar provoca una reacción física y mental incontrolable en el juglar, que se siente en un estado de alto voltaje y deseo, aunque la relación aún no se haya concretado.

Fuente: Méndez (2025)

Tabla 62

Estructura Lírica

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
I. La Reacción Física y el Neologismo	<i>"La que me pone así, Me pone enamora'o, enchoya'o, Bien soya'o... Imposible mirarla y que uno no doble el chasis."</i>	Anclaje al Deseo Coloquial: El juglar usa un lenguaje juvenil y de barrio (" <i>enchoya'o</i> ", " <i>soya'o</i> "). Para describir el estado de enamoramiento, lo que crea una conexión con el público joven. La atracción se describe con una metáfora mecánica (" <i>doble el chasis</i> ", " <i>vuelan todos los tornillos</i> "), indicando una avería o pérdida de control físico.
II. La Hipérbole de la Atracción	<i>"Este amor que yo siento por ti, Ay, sube, sube, sube, sube. Todavía no somos nada, y ya me tienes en las nubes."</i>	Núcleo de la Obra (La Intensidad No Correspondida): El amor es una fuerza ascendente (" <i>sube, sube</i> "), y desproporcionada. El conflicto central es la desconexión entre el sentimiento y la realidad (" <i>Todavía no somos nada</i> "). La euforia es total <i>antes</i> del compromiso, lo que invierte la dinámica del vallenato clásico que cantaba el amor ya establecido.
III. El Diagnóstico y el Epíteto	<i>"Qué voltaje, mucho voltaje que siento yo por ti. Qué loquera, qué soyadera con la avalancha. Taquí,</i>	Identificación de la Causa: La atracción se nombra con metáforas de gran fuerza: "avalancha" (fuerza destructiva de la naturaleza), y "voltaje" (energía eléctrica incontrolable). Esto eleva la atracción a una condición patológica de euforia (" <i>loco</i> "). El ritmo

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
IV. La Rendición y el Deseo Explícito	<i>taqui, me tiene loco a mí."</i>	onomatopéyico (" <i>Taqui, taqui</i> "), subraya la sensación de descontrol.
	<i>"Ay, tú eres una cosa loca. Me rendí, acelera'o. Tú eres la culpable de que mi boca siempre te viva deseando."</i>	Declaración de Derrota: El juglar no lucha contra el sentimiento, sino que se rinde (" <i>Me rendí</i> "). La mujer es la "culpable" de su deseo físico (la boca que desea), haciendo el deseo explícito y la mujer responsable de la inestabilidad emocional.
V. Cierre en la Proyección	<i>"Volando, monta'o en el patín."</i>	Mecanismo de Desconexión: La canción finaliza con otra imagen de movimiento descontrolado y juvenil (" <i>monta'o en el patín</i> "), reafirmando que el amor es un viaje rápido, arriesgado y completamente alejado del suelo de la realidad.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático La Avalancha (part. Rolando Ochoa)

"La Avalancha" representa la adaptación del vallenato romántico a la cultura de la inmediatez El estado de Euforia y Alto Voltaje. No hay dolor. La "perturbación" es la Atracción Física Ilimitada. Desequilibrio Resultante: El sentimiento de estar "Loco" y "en las nubes" sin una relación real. La Exaltación del Deseo y la Adicción. La solución no es el compromiso, sino la celebración de la intensidad de la atracción misma. El desequilibrio se convierte en el estado emocional deseado.

Esta canción es la antítesis del sufrimiento y la súplica de Gutiérrez; es la glorificación de la fase inicial y descontrolada del enamoramiento, utilizando el lenguaje de la juventud contemporánea.

Reina guajira

Canción de Elder Dayán Díaz y Lucas Dangond, 2022

Yo sentí que tu amor me sabía a eternidad
Que mis cantos volvían a reír
Cuando me enamoré de tu piel

Algo nuevo me hiciste sentir
Fue tan corto que tu corazón
Lo enlazaron en otro lugar
De repente mil fotos yo vi
Celebrando tu luna de miel
Hasta me estremecí del dolor
De mirarte sonriente y feliz
Yo no hallaba qué hacer
Si alegrarme por ti
O morirme de celos, mujer
Estos versos cargados de adiós
Lloran solo por la que se fue
No te culpo si él canta victoria
Borrarás lo que hubo entre los dos
Un secreto pa' el que llegó ayer
Y te puso un anillo de boda
Yo quisiera volver a sentirte
Volver a abrazarte
Pero es que no puedo
Es sagrado una mujer ajena
Ya ves que me duele
Pero yo me alejo
Y vivirás reina guajira hasta en mi sangre
Y tú nunca olvidarás mi amor de pueblo
Y vivirás reina guajira hasta en mi sangre
Y tú nunca olvidarás mi amor de pueblo
Yo sentí que el amor me sabía a atardecer
Lo que juntos miramos pasar
Frente a un cielo de un trigo color
Par de locos sin hoy, sin después
Me gustaba escucharte cantar

Disfrutamos la lluvia y el sol
Y en un mundo sin nombre, sin ley
 onde solo se valía soñar
Pero más no te podía ofrecer
Yo sin tiempo y un reloj tan cruel
 Y el pretendiente fiel
 Que andaba por ahí
Primero se ganó a tu papá
Te comprendo, tuve que perder
 Ve a buscar lo mejor para ti
No es igual una nube que el suelo
 Te agradezco que te pude ver
 Mil momentos contigo viví
Flor de mi alma y de mi desconsuelo
 Yo quisiera volver a sentirte
 Volver a abrazarte
 Pero es que no puedo
Es sagrado una mujer ajena
 Ya ves que me duele
 Pero yo me alejo
Y vivirás reina guajira hasta en mi sangre
Y tú nunca olvidarás mi amor de pueblo

Estructura de Composición Reina guajira

El análisis de "Reina Guajira" (2022), de Elder Dayán Díaz y Lucas Dangond nos sitúa en el Vallenato de Transición y Sentimental Contemporáneo. Elder Dayán, hijo del gran Diomedes Díaz, utiliza la lírica para honrar la tradición de la resignación digna (similar a Diomedes), pero adaptada al romanticismo moderno. La canción es un lamento nostálgico que acepta la derrota amorosa frente a un rival con mejores

condiciones materiales y tiempo, elevando a la mujer a la categoría de musa inalcanzable.

Tabla 63
Análisis Lírico

Elemento	Descripción y Función en la Canción
Aire Musical	Paseo/Romántico (Melancólico y Solemne). La melodía es suave, dramática y grandilocuente, evocando una sensación de añoranza. El ritmo es menos bailable que el vallenato parrandero, priorizando la solemnidad de la despedida.
Tema Central	La Resignación Triste ante la pérdida de un amor que se sintió eterno, debido a la irrupción de un rival con mayor capacidad de compromiso formal (el anillo y el tiempo).
Tesis	El amor del juglar fue puro y espiritual (" <i>sabor a eternidad</i> ", " <i>par de locos sin hoy, sin después</i> "), pero fue insuficiente para competir con la estabilidad ofrecida por el rival, lo que obliga al cantor a un alejamiento forzado por respeto moral.

Fuente: Méndez (2025)

Tabla 64
Estructura Lírica

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
I. La Memoria y la Revelación	<i>"Yo sentí que tu amor me sabía a eternidad... De repente mil fotos yo vi / Celebrando tu luna de miel."</i>	Anclaje al Contraste: El inicio establece el contraste entre el sentimiento trascendental (" <i>eternidad</i> ", risa de los cantos), y la realidad abrupta y pública (las fotos de la luna de miel). La revelación es un <i>shock</i> que interrumpe la ilusión de eternidad.
II. El Conflicto Interno y la Dignidad	<i>"Hasta me estremecí del dolor... Yo no hallaba qué hacer / Si alegrarme por ti / O morirme de celos, mujer."</i>	Introspección (Estilo Gutiérrez): El juglar se debate entre el deseo de felicidad para ella (altruismo) y el dolor de los celos (egoísmo). Este dilema revela una nobleza moral que lo diferencia del despecho moderno. El resultado es el "adiós" cargado en los versos.
III. La Resignación Moral (El Límite)	<i>"Yo quisiera volver a sentirte... Pero es que no puedo / Es sagrado una mujer ajena."</i>	Núcleo de la Obra (El Tabú Sagrado): El juglar establece un límite ético inquebrantable: la mujer casada (" <i>mujer ajena</i> "), es sagrada, lo que justifica el alejamiento (" <i>me alejo</i> "). Este es un acto de disciplina moral que excede el

Bloque Lírico	Versos Clave	Análisis Estructural y Función
IV. El Estribillo de Profecía	<i>"Y vivirás reina guajira hasta en mi sangre / Y tú nunca olvidarás mi amor de pueblo."</i>	sufrimiento personal y honra una ley tradicional de respeto. Coronación y Afirmación Épica: La mujer es elevada a la categoría de "Reina Guajira" (tributo a la tierra y a su linaje). La resignación no es derrota total, pues el juglar profetiza la permanencia de su amor (el amor de pueblo), en la memoria de ella, un triunfo moral sobre el rival.
	V. El Desenlace del Rival	Justificación Racional: La razón de la derrota es pragmática: el rival era el "pretendiente fiel" y obtuvo el consentimiento familiar ("se ganó a tu papá"). El juglar, que vivía sin tiempo ni reglas ("par de locos sin hoy, sin después"), acepta su destino por insuficiencia de estabilidad, no por falta de amor.

Fuente: Méndez (2025)

Análisis Retórico y Temático Reina guajira

"Reina Guajira" ejemplifica el dilema del juglar romántico en la modernidad El amor sentido como "eternidad." El Compromiso Formal de la Amada con un tercero (el anillo y la boda). La tristeza y el dilema moral (celos vs. alegría por ella). La Resignación Digna y el Respeto al Tabú. El juglar se retira para honrar la institución del matrimonio ("*mujer ajena es sagrado*"). La homeostasis se recupera mediante la victoria de la ética sobre el deseo y la profecía de ser un recuerdo imborrable, asegurando un triunfo moral y lírico a pesar de la pérdida.

El aporte más significativo de esta teorización es la identificación del estado de Homeostasis en la música vallenata tradicional, se revela que el vallenato posee un "medio interno" compuesto por su esencia narrativa, su instrumentación clásica (acordeón, caja y guacharaca), y su función como crónica social, esta Homeostasis de Preservación actúa como un mecanismo de retroalimentación negativa; cuando la modernidad o el mercado intentan despojar a la canción de su complejidad lírica o de su anclaje geográfico (la desviación), surgen figuras como el juglar-docente y las

instituciones culturales (como el Festival de la Leyenda Vallenata o el reconocimiento de la UNESCO), para corregir la alteración y devolver al sistema a su punto de ajuste original. Así, canciones emblemáticas como La Gota Fría no son solo piezas musicales, sino sensores sociales que refuerzan la cohesión y la memoria colectiva, garantizando que el ADN cultural de la región se mantenga estable a través de las generaciones.

Por otro lado, la investigación permite teorizar el fenómeno del vallenato comercial no como una simple degradación, sino como un proceso de homeostasis de adaptación u Homeostasis de Adaptación. El sistema vallenato, al percibir la amenaza existencial de la industria discográfica global, ajusta voluntariamente su valor de referencia, en este estado, el género sacrifica la densidad de la crónica juglar por la universalidad del romance y la simplicidad de la estructura pop (verso-coro-puente). Obras de autores como Omar Geles o Kaleth Morales demuestran que, aunque se pierde el anclaje geográfico específico, se gana una viabilidad económica que permite al género permanecer en el mapa musical contemporáneo. Sin embargo, esta conclusión advierte sobre el riesgo homeostático latente; una homeostasis de adaptación excesiva puede conducir a la dilución total de la identidad, convirtiendo al vallenato en un producto genérico de consumo masivo, despojado de su fuerza histórica y narrativa.

Un hallazgo crítico de esta etapa es la detección de un estado de letargo o proceso estacionario en el que ha caído el género debido a la saturación de medios y la primacía de la moda. Se ha observado un enfriamiento en la creación literaria, donde el verso ya no cumple con los rigores poéticos de antaño, reduciéndose a un mínimo de expresiones lingüísticas diseñadas solo para cautivar al oyente de forma superficial.

Ante esta realidad, la teorización propone el "Reencuentro con la Musa" como una imperativa misión educativa. La educación básica en Colombia, y particularmente en el Cesar, debe asumir el rol de mediador homeostático. El docente no solo debe enseñar música, sino utilizar el vallenato tradicional como un currículo no formal de historia, geografía y ética. Al reintegrar la complejidad retórica de las décimas y los cantos de vaquería en el aula, se activa la fuente inspiradora de las raíces ancestrales,

permitiendo que el estudiante pase de ser un consumidor pasivo de hits a ser un heredero consciente de su patrimonio inmaterial.

Se concluye que la salud del sistema cultural vallenato depende del equilibrio entre estos dos estados. La Homeostasis Cultural funciona como el límite de control necesario; mientras la presión del mercado empuja hacia la innovación y la rentabilidad (homeostasis de adaptación), la memoria del juglar y la institucionalización de la tradición actúan como el contrapeso que impide la desnaturalización total.

Esta tesis doctoral sostiene que el vallenato seguirá siendo el eje gravitacional de la identidad del Caribe colombiano mientras conserve su capacidad de autorregulación. La verdadera victoria moral de la cultura no reside en el rechazo a lo moderno, sino en la capacidad de habitar la modernidad sin perder la constancia de su medio interno. La teorización aquí presentada ofrece, por tanto, una nueva racionalidad científica para comprender la complejidad de las expresiones humanas como organismos vivos que, a pesar de las turbulencias del entorno, luchan incansablemente por mantener su esencia, su musa y su verdad.

FASE 6

REFLEXIONES FINALES

La tesis, culmina con una serie de reflexiones que trascienden el análisis descriptivo para situarse en la generación de conocimiento epistemológico; apunta a que la música vallenata va más allá de ser simplemente un género musical, sino un sistema homeostático de identidad. A través del diálogo con los informantes clave (compositores, docentes y jóvenes), se develó que el vallenato tradicional actúa como el medio interno de la cultura del Cesar. Sin embargo, este sistema se encuentra en un estado de tensión constante. La investigación permitió concluir que existe una brecha semántica entre lo que los jóvenes perciben como vallenato (influenciado por la homeostasis de adaptación comercial), y la esencia raizal que los juglares definen como patrimonio.

Se concluye que el significado otorgado al vallenato ha mutado de una función crónica-social a una función de consumo hedonista. Mientras que para las generaciones fundacionales el canto era un vehículo de comunicación y cohesión, para las nuevas generaciones es un accesorio estético. Esta divergencia pone en riesgo la transmisión del patrimonio inmaterial, ya que se está heredando el ritmo, pero se está perdiendo el logos (el mensaje y la estructura narrativa), que da sentido a la identidad regional.

Al comprender la importancia que los actores sociales le otorgan a la música vallenata en el ámbito educativo, se concluye que el aula de clases es el escenario de resistencia cultural por excelencia. El estudio demuestra que la educación básica colombiana, y específicamente en Valledupar, ha mantenido una relación tangencial con el vallenato, limitándolo a actos culturales o festividades, sin integrarlo como un eje transversal del currículo.

La investigación concluye que el vallenato posee un potencial interdisciplinario subutilizado. Es, en sí mismo, un currículo vivo que permite la enseñanza de la historia local, la geografía del Caribe, la ética (a través de la caballeridad del juglar), y la literatura (a través de la métrica del verso). La ausencia de una política educativa

institucionalizada que rescate estos valores sugiere que la preservación del patrimonio ha dependido más de la voluntad individual de docentes que de una estructura formal del sistema educativo.

La aproximación teórica es la interpretación de la crisis del género como un proceso estacionario o de letargo. La saturación del mercado discográfico y la estandarización de las letras han provocado un enfriamiento de la musa creadora. Se concluye que el vallenato comercial ha operado bajo una homeostasis de adaptación (adaptación a condiciones adversas), que, si bien ha garantizado la supervivencia económica del género, ha comprometido su calidad literaria y su función de denuncia social.

El estudio permite concluir que la pérdida de la esencia no es una evolución natural, sino el resultado de una desconexión entre el creador y su entorno territorial. El compositor moderno ya no le canta al río, al árbol o a la injusticia social, sino a sentimientos abstractos y repetitivos que facilitan la comercialización, pero debilitan el sentido de pertenencia del oyente con su tierra.

La investigación concluye con la propuesta de una Aproximación Teórica del Reencuentro con la Musa. Esta teoría sostiene que la educación debe actuar como el mediador homeostático que regule la balanza entre la tradición y la modernidad. No se trata de rechazar lo comercial, sino de dotar al estudiante de un pensamiento crítico-musical que le permita reconocer y valorar la estructura de los cuatro aires tradicionales (paseo, son, merengue y puya), como la base de su patrimonio; la teorización final postula que la música vallenata en la educación básica es el vehículo para alcanzar una Homeostasis Cultural, donde la identidad del joven cesarense pueda absorber las influencias globales sin disolverse en ellas, manteniendo siempre la referencia de su centro de gravedad, el verso del juglar.

Recomendaciones

Se proponen las siguientes recomendaciones:

Al Ministerio de Educación Nacional y Secretarías de Educación:

- Institucionalización del Currículo Patrimonial: Diseñar e implementar un eje transversal de Cultura y Patrimonio Vallenato en la educación básica, que no sea una asignatura aislada, sino un componente integrado en Ciencias Sociales y Lengua Castellana.

- Capacitación Docente: Crear programas de formación postgraduada y diplomada para docentes en estrategias pedagógicas basadas en la música vallenata, permitiéndoles usar el verso y la melodía como herramientas didácticas.

A las Instituciones Educativas (Específicamente en el Cesar):

- Creación de Semilleros de Juglaría: Fomentar espacios donde los estudiantes no solo aprendan a tocar instrumentos, sino a componer bajo las estructuras métricas tradicionales (décima y cuarta), recuperando la función de cronistas de su propia realidad escolar y comunitaria.

- Diálogo de Saberes: Invitar a compositores y acordeoneros tradicionales a las aulas para que el conocimiento no sea solo teórico, sino vivencial, permitiendo que la voz de los protagonistas siga resonando en las nuevas generaciones.

A la Comunidad de Investigadores:

- Líneas de Investigación en Neuroeducación y Música: Profundizar en cómo la estructura rítmica del vallenato tradicional influye en los procesos cognitivos y de aprendizaje en niños de primaria.

- Estudios sobre Vallenato y Género: Explorar el papel de la mujer en la nueva construcción del patrimonio vallenato, un área que emerge como vital para la actualización de la teoría homeostática aquí planteada.

A la Industria Cultural y Festivales:

- Protección de la Musa: Promover concursos dentro de las instituciones educativas, que premien la canción inédita de contenido social y geográfico,

incentivando a los jóvenes compositores a retomar la crónica como eje de sus creaciones, combatiendo así el letargo creativo identificado en este estudio.

REFERENCIAS

- Agerrondo, I. (2009). *Conocimiento complejo y competencias educativas*. Ginebra, Suiza: UNESCO Oficina Internacional de Educación. http://www.ibe.unesco.org/fileadmin/user_upload/Publications/Working_Papers/knowledge_compet_ibewpci_8.pdf
- Álvarez Ávila, A. (2016). *Cultura e identidad frente a la globalización*. En *La cultura en función del trabajo comunitario*. Barcelona, España: Editorial Académica Española. <https://www.aacademica.org/abelardoa.alvarez.avila/2.pdf>
- Aponte, J. (2017). *La Creación del Cesar, Memorias de una Gesta*. Valledupar, Colombia: Oñate.
- Araiza Díaz, V., Araiza Díaz, A., & Medécigo Daniel, U. (2020). Cultura: un asunto de información y comunicación. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 26(51). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31662848003>
- Araújo de MC. (1978). *Vallenatología, orígenes y fundamentos de la música vallenata* (2.^a ed.). Bogotá, Colombia: Editorial Tercer Mundo.
- Araújo Noguera, C. (1973). *Vallenatología: Orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá, Colombia: Ediciones Tercera Mundo. <http://elpilon.com.co/consuelo-araujonogueravallenatologa>
- Araújo Noguera, C. (1998). *Rafael Escalona: el hombre y el mito* (1.^a ed.). Bogotá, Colombia: Editorial Planeta S. A.
- Arrieta, E. (2024). *Aculturación y transculturación*. Diferenciador. <https://www.diferenciador.com/diferencia-entre-aculturacion-y-transculturacion/>
- Atencia Fernández, E. E. (2022). *Composición de cuatro obras a dos guitarras, utilizando los aires del vallenato y recursos del tratamiento armónico* [Proyecto de investigación-creación, Universidad Nacional Abierta y a Distancia]. Repositorio Institucional UNAD.
- Ausubel, D. (1987). *Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo*. México: Editorial Trillas.
- Bacarat, G., Marín, F., Gómez, J., & Serrano, E. (2002). *El Concepto de Competencia II*. Bogotá, Colombia: Alejandría.

- Balcázar Nava, P., González-Arratia López-Fuentes, N. I., Gurrola Peña, G. M., & Moysén Chimal, A. (2013). *Investigación cualitativa*. México: UAEM.
- Bermúdez, E. (2004). ¿Qué es el Vallenato? Una aproximación musicológica. *Ensayos, Historia y Teoría del Arte*, 9(9), 9-62.
- Bermúdez, E. (2008). "A una hembra se lo cogí": un raro documento de la cultura popular (¿y musical?) del período colonial en la Nueva Granada (siglo XVIII). *Ensayos. Historia y Teoría el Arte*, (14), 92–131.
- Bermúdez, R., Villamizar, D., & Mora, J. (2018). *La música vallenata como escenario de aprendizaje social e influencia en los estudiantes de Etnoeducación y Pedagogía Infantil de la Universidad de La Guajira* [Trabajo de grado de maestría, Universidad de la Guajira]. <https://repositoryinst.uniguajira.edu.co/handle/uniguajira/268>
- Billman, G. E. (2020). Homeostasis: The Underappreciated and Far Too Often Ignored Central Organizing Principle of Physiology. *Frontiers in Physiology*, 11(200).
- Blanco Llamozas, W. (2019). *Significados de la fiesta de San Juan Bautista en Curiepe: elementos para la educación ambiental* [Tesis doctoral, Universidad Pedagógica Experimental Libertador]. Repositorio UPEL. <https://espacio.digital.upel.edu.ve/index.php/TD/article/view/474/451>
- Bogdan, R., & Biklen, S. K. (1982). *Qualitative research for education: An introduction to theory and methods*. Londres: Allyn & Bacon.
- Braslavsky, C., & Acosta, F. (2006). La formación en competencias para la gestión y la política educativa: un desafío para la educación superior en América Latina. *Revista Electrónica Iberoamericana sobre Calidad, Eficacia y Cambio en Educación*, 4(2), 27-42. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55140203>
- Brunner, J. (1972). *Hacia una teoría de la Instrucción*. México: Uteha.
- Campos-Winter, H. (2018). Estudio de la identidad cultural mediante una construcción epistémica del concepto identidad cultural regional. *Cinta de moebio*, (62), 199-212. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2018000200199>
- Carrera, B., & Mazzarella, C. V. (2001). Enfoque sociocultural. *Educere*, 5(13), 41-44. <https://www.redalyc.org/pdf/356/35601309.pdf>

- Castro Sánchez, F. de J. (2021). Cultura, ciencia e investigación: acerca del valor de los factores culturales de la ciencia para los gestores de la investigación universitaria. *Revista Universidad y Sociedad*, 13(1), 131-136.
- Chiappe, C. M. (2015). ¿Transculturación o aculturación? Matices conceptuales en Juan Van Kessel y Alejandro Lipschutz. *Revista de Ciencias Sociales (CI)*, (35), 47-57.
- Conchado, A. (2011). *Modelización multivariante de los procesos de enseñanza – aprendizaje basado en competencias en Educación Superior*. Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia.
- Contreras, S. (2021). *Construcción teórica acerca de las prácticas pedagógicas en educación primaria a partir de los postulados conceptuales de la cultura popular* [Tesis doctoral, Universidad Pedagógica Experimental Libertador]. <https://espacio.digital.upel.edu.ve/index.php/TD/article/view/306/298>
- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw-Hill.
- De León, M. (2010). *El vallenato, origen y evolución la historia bien cantada* (1.ª ed.). Bucaramanga, Colombia: SIC editores S. A.
- Denzin, N. K. (1970). *The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods*. Aldine Publishing Company.
- Departamento de Fisiología, Facultad de Medicina, UNAM. (s.f.). *Unidad temática I sesión II Homeostasis*.
- Duarte, J., & Parra, E. (2018). *Lo que debes saber de una tesis doctoral*. España: Editorial Académica Española.
- Escalona, R. (1953). *La Casa en el Aire* [Canción]. En Vallenato, música, tradición y comercio.
- Fals Borda, O. (2002). *Resistencia en el San Jorge*. Bogotá: Áncora Editores.
- Fals Borda, O. (2008). *Una sociología sentipensante para América Latina*. Argentina: Editorial Siglo XXI / CLACSO.
- Fals Borda, O. (1970). *Ciencia propia y colonialismo intelectual*. Bogotá: Nuestro Tiempo.

- Fals Borda, O. (2007). *Hacia el socialismo raizal y otros escritos*. Bogotá: Ediciones Cepa y Desde abajo.
- Fals Borda, O. (2008). *La subversión en Colombia. El cambio social en la historia*. Bogotá: FICA-CEPA.
- Flores Marcano, B. (2018). *Desenmarañando las redes de pesca: Una mirada a la cultura de la ranchería de Manzanillo* [Tesis doctoral, Universidad Pedagógica Experimental Libertador].
<https://espacio.digital.upel.edu.ve/index.php/TD/article/view/992/860>
- Flórez, M. C. (2021). *La cultura de paz como proceso de formación en la educación básica primaria* [Tesis doctoral, Universidad Pedagógica Experimental Libertador].
<https://espacio.digital.upel.edu.ve/index.php/TD/article/view/235/234>
- Gadamer, H-G. (1998). *Verdad y Método*. Ediciones Sígueme.
- Geertz, C. (1973). *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa.
- Glaser, B. G., & Strauss, A. L. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Aldine Publishing Company.
- Gobernación del Cesar. (13 de abril de 2022). *La Cátedra del Vallenato será implementada en colegios de Valledupar a partir de 2023 para salvaguardar el patrimonio cultural*.
<https://cesar.gov.co/d/index.php/es/menpre/menprenoti/5317-artbp-000635-2022>
- González, H. (2007). *Vallenato, tradición y comercio* (1.^a ed.). Santiago de Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- González, H. (17 de abril de 2020). La música vallenata, según Gabriel García Márquez. *Panorama Cultural*. <https://panoramacultural.com.co/musica-y-folclor/2512/la-musica-vallenata-segun-gabriel-garcia-marquez>
- Grijalba-Uche, M., & Echarte, L. E. (2015). Homeostasis y representaciones intelectuales: Una aproximación a la conducta moral desde la teoría de la emoción de Antonio Damasio. *Persona y Bioética*, 19(1), 80-98.

- Guanipa Ramírez, L. F., & Angulo Giraldo, M. Á. (2020). La identidad social en la educación: hacia una participación ciudadana. *Desde el Sur*, 12(1), 155-166. <https://dx.doi.org/10.21142/des-1201-2020-0010>
- Guba, E. G. (1978). *Toward a Methodology of Naturalistic Inquiry in Educational Evaluation*. UCLA.
- Guba, E. G. (Ed.). (1990). *The Paradigm Dialog*. Londres: Sage.
- Guba, E. G., & Lincoln, Y. S. (1994). Competing Paradigms in Qualitative Research. En N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of Qualitative Research* (pp. 105-117). Sage.
- Guilar, M. E. (2009). Las ideas de Bruner: "de la revolución cognitiva" a la "revolución cultural". *Educere*, 13(44), 235-241. <https://www.redalyc.org/pdf/356/35614571028.pdf>
- Gurdián-Fernández, A. (2007). *El paradigma cualitativo en la investigación socio-educativa*. San José, Costa Rica: IDEP.
- Gutiérrez H., T. D. (1992). *Cultura vallenata, teoría y pruebas*. Bogotá: Plaza y Janes.
- Gutiérrez, T. (2014). *Cultura Vallenata: Origen, Teoría y Pruebas* [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/UxmGUw0SmAA>
- Héau Lambert, C. (2020). Historia y cultura popular a la luz de las representaciones sociales. *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, 15(29). <https://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v15n29/2007-8110-crs-15-29-491.pdf>
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6.ª ed.). México: Editorial McGraw-Hill.
- Ibarra Cruz, J. L. (2022). *Enseñanza de la música en la educación preescolar en instituciones educativas de Cúcuta-norte de Santander Colombia* [Tesis doctoral, Universidad Pedagógica Experimental Libertador]. <https://espacio.digital.upel.edu.ve/index.php/TD/article/view/895/749>
- Infobae. (15 de abril de 2022). *Desde 2023 se implementará la 'cátedra del vallenato' en todos los colegios oficiales de Valledupar*. <https://www.infobae.com/america/colombia/2022/04/15/desde-2023-se-implementara-la-catedra-del-vallenato-en-todos-los-colegios-oficiales-de-valledupar/>

- Jaramillo Salgado, D. (2010). El socialismo raizal de Fals Borda. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 31(102), 25-41.
- Le Boterf, G. (2008). *Repenser la compétence. Pour dépasser les idées reçues: 15 propositions*. Paris: Groupe Eyrolles. [https://grh-mascara.yolasite.com/resources/Repenser la comp tence. Pour d passer l es id es re ues- 15 propositions 2008 2212541058.pdf](https://grh-mascara.yolasite.com/resources/Repenser_la_comp_tence.Pour_d_passer_l_es_id_es_re_ues-15_propositions_2008_2212541058.pdf)
- Leal Gutiérrez, J. (2011). *La Autonomía del Sujeto Investigador y la Metodología de la Investigación* (5.^a ed.). Valencia, Venezuela: Editorial Litorama.
- Leal Gutiérrez, J. (2012). *La Autonomía del Sujeto Investigador*. Valencia, Venezuela.
- León, A. (2007). Qué es la educación. *Educere*, 11(39), 595-604.
- Maldonado, M. (2006). *Las Competencias una Opción de Vida*. Bogotá: Ecoe.
- Maldonado, L. (2016). *Deculturación y pérdida de identidad en comunidades indígenas*. México: Editorial Unam.
- Malinowski, B. (1922). *Los argonautas del Pacífico Occidental*. Editorial Península.
- Marrero León, E. (2013). Transculturación y estudios culturales. Breve aproximación al pensamiento de Fernando Ortiz. *Tabula Rasa*, (19), 101-117.
- Martínez Migueles, M. (2004). *Ciencia y Arte en la Metodología Cualitativa* (1.^a ed.). México: Editorial Trillas.
- Martínez Migueles, M. (2006). Validez y confiabilidad en la metodología cualitativa. *Paradigma*, 27(2), 07-33. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1011-22512006000200002&lng=es&tlng=es
- Martínez Migueles, M. (2008a). *El paradigma emergente: hacia una nueva teoría de la racionalidad científica* (2.^a ed.). Trillas.
- Martínez Migueles, M. (2008b). *Epistemología y metodología en las ciencias sociales*. Trillas.
- Martínez Migueles, M. (2017). Epistemología de la pedagogía en tiempos de postmodernidad: Hermenéutica de los "datos" y del "realismo ingenuo". *Revista Electrónica: Entrevista Académica*, 1(1), 51-64.
- Merino Pérez, J., & Noriega Borge, M. J. (s.f.). *Fisiología General: Medio Interno y Homeostasis*. Universidad de Cantabria.

- Ministerio de Cultura. (Febrero, 2017). *Lista representativa de patrimonio cultural inmaterial del ámbito nacional*. <https://www.mincultura.gov.co/areas/patrimonio/patrimonio-cultural-en-Colombia/lista-indicativa-de-candidatos-a-bien-de-interes-cultural/Paginas/Lista-Representativa-del-Patrimonio-Cultural-Inmaterial.aspx>
- Ministerio de Cultura. (9 de noviembre de 2023). *Bienes de Interés Cultural del ámbito nacional*. <https://www.mincultura.gov.co/areas/patrimonio/patrimonio-cultural-en-Colombia/bienes-de-interes-cultural-BICNAL/Paginas/default.aspx>
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2013). *Plan Especial de Salvaguardia para la Música Vallenata Tradicional del Caribe Colombiano*. Mincultura.
- Ministerio de Educación de Colombia. (2024a). *Estándares curriculares, un compromiso con la excelencia*. <https://www.mineduccion.gov.co/1621/article-87872.html>
- Ministerio de Educación de Colombia. (2024b). *Sistema educativo colombiano*. <https://www.mineduccion.gov.co/portal/Preescolar-basica-y-media/Sistema-de-educacion-basica-y-media/233839:Sistema-educativo-colombiano>
- Monroy Velasco, I. R., Valdés García, K. P., & Romero Fonseca, E. I. (2019). Más allá de las identidades culturales juveniles. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 25(49).
- Morin, E. (1982). *Para salir del siglo XX*. Barcelona: Kairos.
- Oñate Martínez, J. L. (2017). *Los secretos del vallenato*. Aguilar. <https://www.overdrive.com/media/3382647/los-secretos-del-vallenato>
- Ocampo López, J. (2009). El maestro Orlando Fals Borda, sus ideas educativas y sociales para el cambio en la sociedad colombiana. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, (12), 13-41.
- Paredes Palacios, A. (2019). La memoria y la tradición oral en la formación del conocimiento. Una mirada al desarrollo de la identidad cultural. *Revista de Ciencias Humanísticas y Sociales (ReHuSo)*, 4(2), 25-35.
- Paul Maldonado, Q. (30 de noviembre de 2016). *Aculturación, deculturación, enculturación, enduculturación y transculturación*. Crónica.

<https://cronica.com.ec/2016/11/30/16622-aculturacion-deculturacion-enculturacion-enduculturacion-y-transculturacion/>

- Pérez Serrano, G. (1994). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes* (Vols. I y II). Editorial La Muralla.
- Posada Giraldo, C. (2002). Canción vallenata: entre la tradición y los intereses comerciales. *Estudios de Literatura Colombiana*, (10), 69–79.
- Prats, J. (2007). *La historia es cada vez más necesaria para formar personas con criterio* [Entrevista]. <https://www.studocu.com/es/document/universitat-de-barcelona/historia/apuntes/historia-neces>
- Quintero, O. A. (2019). Hacia una sociología de la educación propia. Reconstrucción reflexiva a partir de la obra de Orlando Fals Borda. *Revista Colombiana de Sociología*, 42(2), 135-161.
- Quintero, E. (2021). *Imaginario social de los estudiantes de la carrera de arquitectura hacia la valoración del patrimonio cultural* [Tesis doctoral, Universidad Pedagógica Experimental Libertador]. <https://espacio.digital.upel.edu.ve/index.php/TD/article/view/284/280>
- Quiroz Otero, C. (1983). *Vallenato, Hombre y canto*. Ícaro Editores.
- Rincón Díaz, J. A. (2014). Pensamiento crítico en Fals Borda: hacia una filosofía de la educación en perspectiva latinoamericana. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 36(112), 171-203.
- Real Academia Española. (2022). *Diccionario de la lengua española* (Edición del Tricentenario). <https://dle.rae.es/competencia?m=form>
- Real Academia Española. (2023). *Juglar*. Diccionario de la lengua española. <https://dle.rae.es/juglar>
- Reyes Mahecha, Y. N. (2021). *Del campo a la ciudad: la transformación de las letras en el vallenato* [Tesis de Sociología, Universidad Externado de Colombia]. Repositorio Digital Universidad Externado de Colombia.
- Rivera García, P. (1998). Marco Teórico, Elemento Fundamental en el Proceso de la Investigación Científica. *Tópicos de Investigación y Posgrado*, 5(4), 233-240.
- Rodríguez, G., Gil, J., & García, E. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. España: Ediciones Aljibe.

- Rodríguez, M. (2011). La teoría del aprendizaje significativo: una revisión aplicable a la escuela actual. *IN. Revista Electrónica d'Investigació i Innovación Educativa i Socioeducativa*, 3(1), 29-50.
- Rojas, B. (2014). *Investigación cualitativa. Fundamentos y praxis*. Caracas: Fedupel.
- Romero Jurado, Y., Eyzaguirre Acevedo, M. M., Torres García, S. R., & De La Cruz Enciso, N. E. (2024). El método etnográfico en la educación: una revisión teórica. *LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades*, 5(4), 4027-4039.
- Sánchez Ángel, R. (2008). Orlando Fals Borda: héroe cultural. *Ciencia Política*, (6), 9-17.
- Salazar Cisneros, Y. (2019). Cultural Development, Necessary Complicity. *Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, 7(1), 88-99.
- Samper Pizano, D. (3 de marzo de 2013). El vallenato se está suicidando. *El Tiempo*.
- Sandín Esteban, M. P. (2003). *Investigación Cualitativa en Educación. Fundamentos y Tradiciones*. Madrid: McGraw-Hill Interamericana.
- Saracho, J. (2005). *Un modelo general de gestión por competencias. Modelos y metodologías para la identificación y construcción de competencias*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Seni Medina, G. D. (2024). Análisis retórico de las composiciones del género musical vallenato originario o juglar. *Correspondencias & Análisis*, (19).
- Spradley, J. (1979). *The Ethnographic Interview*. Holt, Rinehart and Winston.
- Strauss, A., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Universidad de Antioquia.
- Suaza Lizcano, L., & Pedraza Piñeros, P. (2019). Transformación del concepto de identidad: una lectura desde el conflicto colombiano como aporte a la educación. *Revista Ideales*, 7, 188–193.
- Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1992). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

- Tobón, S. (2006). *Aspectos básicos de la formación basada en Competencias*.
<https://www.uv.mx/rmipe/files/2019/07/Aspectos-basicos-de-la-formacion-basada-en-competencias.pdf>
- Tobón, S. (2008). *La Formación basada en Competencias en la Educación Superior*. Guadalajara.
https://www.researchgate.net/publication/329440312_La_formacion_basada_e_n_competencias_en_la_educacion_superior_el_enfoque_complejo
- Trapero, M. (1996). *El libro de la décima: La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- UNESCO. (2005). *Informe de Seguimiento de la Educación para Todos en el Mundo*.
https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000137334_spa
- UNESCO. (11 de septiembre de 2006). *Definición de Cultura según la UNESCO*.
<http://cccalafior.blogspot.com/2006/09/definicin-de-cultura-segn-la-unesco.html>
- UNESCO. (2015). *El vallenato, música tradicional de la región del Magdalena Grande*.
<https://ich.unesco.org/es/USL/el-vallenato-musica-tradicional-de-la-region-del-magdalena-grande-01095>
- Urango Ospina, J. C. (2008). El vallenato como texto narrativo: análisis de "El Cantor de Fonseca", de Carlos Huertas. *Visitas al Patio*, (1), 29–44.
- Velásquez, L., Alvarado, S., & Barroeta, V. (2021). Investigación-acción-participativa: alternativa metodológica para el estudio de las comunidades. La visión de Orlando Fals Borda. *Revista Scientific*, 6(21), 314-335.
- Veschi, B. (2018). *Etimología de Folclore*. Etimologia.com.
<https://etimologia.com/folclore/>
- 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*, 7-34.
- Vygotsky, L. (1979). *El proceso de los procesos superiores*. Barcelona: Crítica.
- Wolcott, H. F. (2003). *La enseñanza de la técnica en la investigación cualitativa: Guía para principiantes*. Editorial Universidad de Antioquia.

- Yáñez, L. M. (2020). Competencias genéricas en la educación universitaria: una propuesta didáctica. *Revista Educación las Américas*, 10(2), 2-11. <https://doi.org/10.35811/rea.v10i2.102>
- Yepes Muñoz, R. (2021). El concepto de cultura visual. *Revista Académica Estesis*, (11), 8–27. <https://doi.org/10.37127/25393995.134>

ANEXOS

Anexo A. Curriculum vitae del investigador

CURRICULUM VITAE DEL INVESTIGADOR DATOS PERSONALES

Nombres: José Reimundo Méndez Fonseca
Cedula: 77.101.274 Expedida: en Chiriguana
Lugar de Nacimiento: Chiriguana-Cesar
Fecha de Nacimiento: 8 de junio de 1963
Estado Civil: Soltero
Dirección Electrónica: josemendezfonseca129@gmail.com
Celular: 3145307087
Cuidad: Valledupar



Estudios Formales

Estudios	Institución	Título	Fecha de terminación
Secundarios	Colegio Nacional de Chiriguana	Bachiller académico	11/12/1984
Profesional pregrado	Universidad del Atlántico	Licenciatura en educación Musical	30/08/2002
Especialización	Universidad los Libertadores	Especialista en Didáctica del Arte	25/05/2012
Maestría	Universidad Mariana	Magister en Educación	16/04/2021
Diplomado	Universidad del Norte	Diplomado en Cultura y Convivencia	03/06/2003
Diplomado	Universidad Popular del Cesar	Diplomado en Cualificación de la Praxis en los procesos artísticos en Música	
Diplomado	Universidad Pedagógica Nacional	Diplomado en Formación Musical para la Básica Primaria- Sonidos Escolares	29/11/2013

Estudios Complementarios

Estudios	Institución	Título	Fecha de terminación
Taller de Percusión	Banco de la Republica y Alianza Francesa	Ritmos Folclóricos Colombianos del litoral Pacífico	26, 27, y 28 de junio del 2014
Taller	Teatro Amira de la Rosa Colcultura	Taller de técnica Vocal y Dirección Coral	marzo de 1990

Festival	Colcultura Bogotá	Festival Internacional Universitario de Coros	septiembre de 1991
Seminario	Sistema Nacional de Sinfónicas Juveniles e Infantiles de Colombia	Primer Seminario de Fundamentación Orquestal	Barranquilla Julio 10 al 14 del 2006
Taller	Escuela Presbiteriana de Música	Taller de Música Sacra	9 al 14 de abril de 1990
Taller	Banco De La Republica	Arte Urbano: Ciudad De La Memoria	Valledupar abril 16 y 17 del 2009
Ponencia	Universidad del Atlántico	Ponente en el IV encuentro de Investigadores del Gran Caribe y El Caribe Colombiano	Barranquilla 7,8 y 9, de octubre del 2014

Anexo B. Consentimiento Informado



REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
Instituto _____
Comité de Ética _____

ACTA DE COMPROMISO ÉTICO-MORAL DEL INVESTIGADOR

Título del trabajo de investigación: La música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la educación básica colombiana: una aproximación teórica desde la voz de sus protagonistas

Autor: José Reimundo Méndez Fonseca; N° C.I. 77101274

Coautor(es): No hay coautores.

Hago constar a través de esta acta que el producto investigativo antes especificado y presentado en anexo, responde a los siguientes principios éticos que he respetado, por lo que asumo responsablemente las consecuencias inherentes en caso de ser contrario:

- ✓ Es original.
- ✓ Se incluyen a todos los coautores de la investigación.
- ✓ Se citan a los autores parafraseados.
- ✓ Se citan a los autores de citas textuales.
- ✓ Se incluye el consentimiento informado de los participantes.
- ✓ Se protege la confidencialidad e identidad de los participantes.
- ✓ Se precisan sin confusión las ideas de autores citados.
- ✓ Carece de manipulación de citas: inventadas, incorrectas u omitidas.
- ✓ Carece de falsificación o fabricación de datos.
- ✓ Carece de apropiación ilícita de información de otros autores.
- ✓ Carece de autoplagio parcial o total.

En (lugar), a los _____ días del mes de _____ De dos mil veinte y cinco. (2025).



CONSTANCIA DEL COMITÉ DE ÉTICA

Se hace constar que el siguiente proyecto de investigación cumple con los principios éticos de acuerdo con las exigencias contempladas por esta universidad para efectos de su desarrollo práctico en función de la metodología planteada.

1. Título de trabajo de investigación: La música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la educación básica colombiana: una aproximación teórica desde la voz de sus protagonistas

2. Línea de investigación: Desempeño Docente e Identidad

3. N° de Registro: _____

4. Autor: José Reimundo Méndez Fonseca

5. N° Cedula de identidad del autor: 77101274

6. Coautor (es): No hay coautores

En (lugar), a los _____ días del mes de _____ dos mil veinte y cinco. (2025).

Coordinador(a) del Comité de Ética



REPUBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
Instituto _____
Comité de Ética

**CONSENTIMIENTO INFORMADO DEL REPRESENTANTE
DEL PARTICIPANTE**

Orientaciones para llenar esta planilla: El participante debe recibir y comprender toda la información necesaria para decidir, participar voluntariamente en la investigación sin coerción alguna.

25. Propósito de la Investigación: Generar una aproximación teórica de la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la Educación Básica Colombiana desde la perspectiva sociocultural en la voz de sus protagonistas. Para el centro educativo Rafael Valle Meza, Departamento del Cesar.
26. Responsable de la Investigación: Jose Reimundo Méndez Fonseca.
27. Lugar y fecha de aplicación de la investigación: Centro Educativo Rafael Valle Meza. Departamento del Cesar.
28. Duración de la Investigación: 12 meses
29. Descripción de la participación: Desde la perspectiva del estudiante, se busca comprender la visión del estudiantado en la época actual de la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la Educación Básica Colombiana.
30. Condiciones de la participación: Rectora del Centro Educativo Rafael Valle Meza, Departamento del Cesar, Especialista en Gerencia de Instituciones Educativas, Unicolima
31. Nombre del participante: Gloria Maria Rois Romero.
32. Consentimiento del participante: Habiendo recibido y comprendido la información suministrada sobre el propósito, las características, las condiciones y la relación riesgos/beneficios de esta investigación, manifiesto que no tengo ningún problema en participar de forma voluntaria en ella, pudiendo retirarme voluntariamente en cualquier momento sin perjuicio por mi acción. Entiendo, además que puedo resolver cualquier inquietud durante el proceso a través del investigador responsable o comité de ética de la institución. Por tanto doy mi consentimiento para participar en esta investigación, respetando el protocolo que se ha de desarrollar y aportando de manera fidedigna la información que me correspondía bajo el respeto de la confidencialidad.

Firma del responsable de la investigación
Cc: 77101274
Correo Electrónico: josemendezfonseca129@gmail.com

Firma del participante Consiente
C.I. 49737619

Correo electrónico: jerealeamigos@hotmail.com

Contacto celular: 3145307087

Contacto celular: 3042599031

Lugar y fecha: Centro Educativo Rafael Valle Meza – Departamento del Cesar, Colombia 17 de septiembre de 2024

C.C: participante y Comité de Ética.



REPUBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
Instituto _____
Comité de Ética

CONSENTIMIENTO INFORMADO DEL REPRESENTANTE
DEL PARTICIPANTE

Orientaciones para llenar esta planilla: El participante debe recibir y comprender toda la información necesaria para decidir, participar voluntariamente en la investigación sin coerción alguna.

1. Propósito de la Investigación: Generar una aproximación teórica de la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la Educación Básica Colombiana desde la perspectiva sociocultural en la voz de sus protagonistas. Para el centro educativo Rafael Valle Meza, Departamento del Cesar.
2. Responsable de la Investigación: Jose Reimundo Méndez Fonseca.
3. Lugar y fecha de aplicación de la investigación: Centro Educativo Rafael Valle Meza. Departamento del Cesar.
4. Duración de la Investigación: 12 meses
5. Descripción de la participación: Desde la perspectiva del estudiante, se busca comprender la visión del estudiantado en la época actual de la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la Educación Básica Colombiana.
6. Condiciones de la participación: Gestor Cultural, Vicepresidente Fundación Festival de la Leyenda Vallenata, Compositor Música Vallenata - Arquitecto.
7. Nombre del participante: Efraín Jose Quintero Molina.
8. Consentimiento del participante: Habiendo recibido y comprendido la información suministrada sobre el propósito, las características, las condiciones y la relación riesgos/beneficios de esta investigación, manifiesto que no tengo ningún problema en participar de forma voluntaria en ella, pudiendo retirarme voluntariamente en cualquier momento sin perjuicio por mi acción. Entiendo, además que puedo resolver cualquier inquietud durante el proceso a través del investigador responsable o comité de ética de la institución. Por tanto doy mi consentimiento para participar en esta investigación, respetando el protocolo que se ha de desarrollar y aportando de manera fidedigna la información que me corresponda bajo el respeto de la confidencialidad.

Firma del responsable de la investigación
Cc: 77101274
Correo Electrónico: josemendezfonseca129@gmail.com

Firma del participante Consiente
C.I. 12719075
Correo electrónico
Efrainquintero129@gmail.com

Contacto celular: 3145307087

Contacto celular: 3205118653

Lugar y fecha: Universidad Popular del Cesar, 17 de septiembre de 2024

C.C: participante y Comité de Ética.



REPUBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
Instituto _____
Comité de Ética

CONSENTIMIENTO INFORMADO DEL REPRESENTANTE
DEL PARTICIPANTE

Orientaciones para llenar esta planilla: El participante debe recibir y comprender toda la información necesaria para decidir, participar voluntariamente en la investigación sin coerción alguna.

9. Propósito de la Investigación: Generar una aproximación teórica de la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la Educación Básica Colombiana desde la perspectiva sociocultural en la voz de sus protagonistas. Para el centro educativo Rafael Valle Meza, Departamento del Cesar.
10. Responsable de la Investigación: Jose Reimundo Méndez Fonseca.
11. Lugar y fecha de aplicación de la investigación: Centro Educativo Rafael Valle Meza. Departamento del Cesar.
12. Duración de la Investigación: 12 meses
13. Descripción de la participación: Desde la perspectiva del estudiante, se busca comprender la visión del estudiantado en la época actual de la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la Educación Básica Colombiana.
14. Condiciones de la participación: Estudiante del grado 11°.
15. Nombre del participante: José David carmona Orozco.
16. Consentimiento del participante: Habiendo recibido y comprendido la información suministrada sobre el propósito, las características, las condiciones y la relación riesgos/beneficios de esta investigación, manifiesto que no tengo ningún problema en participar de forma voluntaria en ella, pudiendo retirarme voluntariamente en cualquier momento sin perjuicio por mi acción. Entiendo, además que puedo resolver cualquier inquietud durante el proceso a través del investigador responsable o comité de ética de la institución. Por tanto doy mi consentimiento para participar en esta investigación, respetando el protocolo que se ha de desarrollar y aportando de manera fidedigna la información que me corresponda bajo el respeto de la confidencialidad.

Firma del responsable de la investigación
Cc: 77101274
Correo Electrónico: josemendezfonseca129@gmail.com

Firma del participante Consiente
C.I. 1066874546
Correo electrónico: Orozcosuedavid30

@gmail.com

Contacto celular: 3145307087

Contacto celular: 3232897388

Lugar y fecha: Centro Educativo Rafael Valle Meza – Departamento del Cesar, Colombia 17 de septiembre de 2024

C.C: participante y Comité de Ética.



REPUBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
Instituto _____
Comité de Ética

CONSENTIMIENTO INFORMADO DEL REPRESENTANTE
DEL PARTICIPANTE

Orientaciones para llenar esta planilla: El participante debe recibir y comprender toda la información necesaria para decidir, participar voluntariamente en la investigación sin coerción alguna.

17. Propósito de la Investigación: Generar una aproximación teórica de la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la Educación Básica Colombiana desde la perspectiva sociocultural en la voz de sus protagonistas. Para el centro educativo Rafael Valle Meza, Departamento del Cesar.
18. Responsable de la Investigación: Jose Reimundo Méndez Fonseca.
19. Lugar y fecha de aplicación de la investigación: Centro Educativo Rafel Valle Meza. Departamento del Cesar.
20. Duración de la Investigación: 12 meses
21. Descripción de la participación: Desde la perspectiva del estudiante, se busca comprender la visión del estudiantado en la época actual de la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial en la Educación Básica Colombiana.
22. Condiciones de la participación: Docente UPC, Compositor y Cantante de Música Vallenata, gestor cultural, magister en educación
23. Nombre del participante: Luis Carlos Lopez Vaquero.
24. Consentimiento del participante: Habiendo recibido y comprendido la información suministrada sobre el propósito, las características, las condiciones y la relación riesgos/beneficios de esta investigación, manifiesto que no tengo ningún problema en participar de forma voluntaria en ella, pudiendo retirarme voluntariamente en cualquier momento sin perjuicio por mi acción. Entiendo, además que puedo resolver cualquier inquietud durante el proceso a través del investigador responsable o comité de ética de la institución. Por tanto doy mi consentimiento para participar en esta investigación, respetando el protocolo que se ha de desarrollar y aportando de manera fidedigna la información que me corresponda bajo el respeto de la confidencialidad.

Firma del responsable de la investigación
Cc: 77101274
Correo Electrónico: josemendezfonseca129@gmail.com

Firma del participante Consiente
C.I. 5092096
Correo electrónico _____

luislopez@unecesar.edu.co

Contacto celular: 3145307087

Contacto celular: 3015352334

Lugar y fecha: Centro Educativo Rafael Valle Meza – Departamento del Cesar, Colombia 17 de septiembre de 2024

C.C: participante y Comité de Ética.

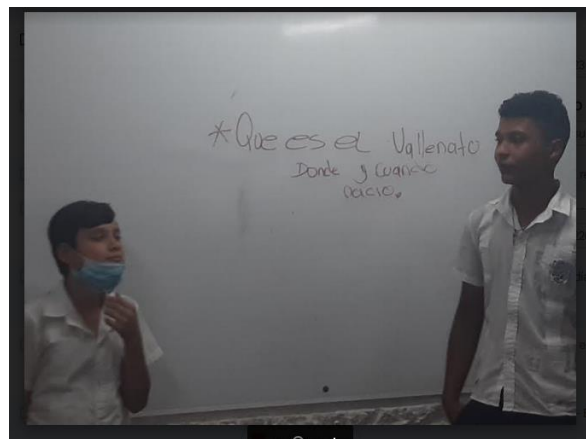
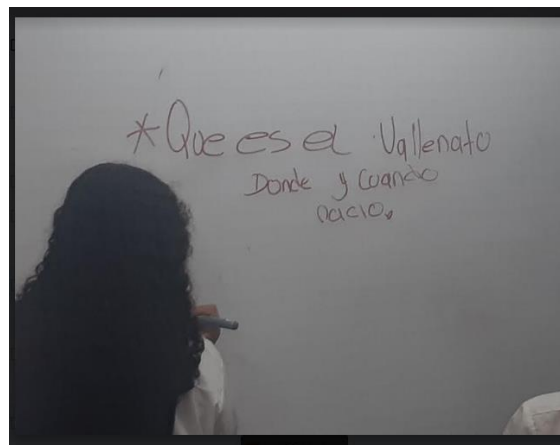
Anexo C. Guion de entrevistas

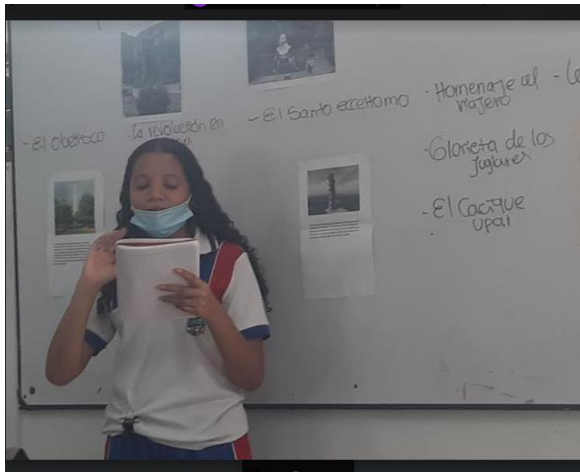
PCIMV	
1	Tú sabes que la UNESCO en el 2015 declaró la música vallenata como patrimonio cultural e inmaterial de la humanidad ¿qué significa para ti eso como músico?
2	Cuando lo declaran patrimonio inmaterial de la humanidad ¿qué piensas tú de eso?
3	Tú que participas en el festival a nivel local, nacional ¿Qué piensas tú de los festivales, que hacen ellos para resaltar la música vallenata sobre todo lo que se trata de la música vallenata local?
4	¿Los primeros intérpretes de la cultura vallenata pudieron aportar a la preservación y difusión de vallenato?
5	¿Cuál es tu mayor aporte como músico como interprete a la cultura vallenata?
6	¿Qué participación han tenido los instrumentos de la música vallenata a lo largo de la historia para construir para a la cultura vallenata?
MV	
7	¿Desde el punto de vista qué piensa de la connotación que tienen las letras de las canciones en la cultura vallenata?
8	¿Qué opinas tú de la forma como los jóvenes, en este caso tú haces parte de ellos, están ahí en ese gremio de jóvenes que le dan el valor y la importancia de la música como agente de la cultura vallenata?
9	¿Qué conocimiento tienes de la música vallenata de Valledupar y el cesar?
EBCMV	
10	¿Qué piensas tú si llevamos la música vallenata como parte de la educación?

11	¿Crees que sería el punto inicial para recuperar la identidad cultural?
12	¿Tú conoces si alguna institución educativa está desarrollando alguna actividad para resaltar la cultura vallenata?
13	¿La Institución Educativa Rafael Valle Meza adelanta alguna actividad para resaltar la cultura vallenata?
14	¿Piensa que se debe iniciar desde la primaria?
15	¿Si lo están haciendo directamente como la academia de la música con todo ese contexto que usted me acaba de decir?

Anexo D. Registro Fotográfico

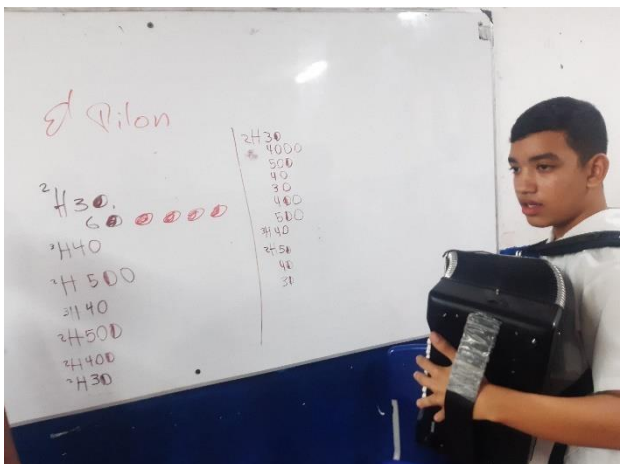
















Anexo E. Enlace videos Entrevistas

https://drive.google.com/file/d/1_TibvjFZwDAmQf8sgRIAjZZ7YCChcHNZ/view?usp=drive_link

https://drive.google.com/file/d/1_i6G9IqYhou2U0O0h447iUID-8GOt3Ui/view?usp=drive_link

https://drive.google.com/file/d/1A1dxmBxn7hJmDcAujx7mEW_FBio0e9IO/view?usp=drive_link

https://drive.google.com/file/d/13iTtHtj5HmaS5YRCUV_0uKOLgxlOVli6/view?usp=drive_link