

La Producción de un Territorio Sonoro: Apropiación, Identidad y Negociación del Vallenato en Bogotá.

Por

Manuela Alejandra Arias Vallejo

Madisson Carmona

Tutor

Línea de geografías críticas y educación

Trabajo de Grado para optar por el título

Licenciado en Ciencias Sociales

-

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Humanidades

Licenciatura en Ciencias Sociales

Bogotá D.C, 2025

Tabla de contenido

<i>Introducción</i>	3
<i>Capítulo 1: Fundamentos de la Investigación: Contexto, Problema y Objetivos.</i>	8
1.1 Surgimiento y Consolidación del Vallenato como Fenómeno Sociocultural: Origen, Evolución y Consolidación	9
1.1.1 Cánones Vallenatos (Bailes e instrumentos)	13
1.1.2 Consolidación del Vallenato (Influencia y reconocimiento)	15
1.2 Construcción del problema de Investigación.	18
1.2.1 Preguntas problema	18
1.2.2 Hipótesis	18
1.2.3 Objetivo general	19
1.2.4 Objetivos específicos	19
<i>Capítulo 2: Perspectivas Teóricas sobre Espacio, Cultura y Música Vallenata.</i>	20
2.1 Sobre la Geografía Cultural en los Procesos Sociales	20
2.2 Practica sociocultural	28
2.3 Audiencias musicales	31
2.4 Efectos del lugar	33
2.5 Discusión teórica	35
<i>Capítulo 3: Marco Metodológico: Reconocer las voces y experiencias del vallenato.</i>	48
3.1 Fundamentación Enfoque Biográfico - Narrativo	49
3.2 Paradigma de Investigación	50
3.3 Diseño y Desarrollo De La Investigación	51
<i>Capítulo 4: El Vallenato transformaciones y Difusión: Análisis de Hallazgos sobre su Influencia y Transformación</i>	58
4.1 Panorama de la Evolución Musical del Vallenato: Décadas de 1940, 1960 y 1980	59
4.1.1 Años 40: Juglaría, Pioneros y las Primeras Grabaciones	60
4.1.2 Años 60: Festivales, Consolidación y Primeras Fusiones	62
4.1.3 Años 80: Comercialización, Romanticismo y Nuevas Sonoridades	64
<i>Capítulo 5: de la Parranda al Parque: Circulación, Territorio y Nuevos Horizontes del Vallenato en Bogotá.</i>	77
5.1 Llegada, Circulación y Primeras Apropiaciones del Vallenato en Bogotá	78
5.1.1 El Vallenato en las Prácticas Culturales y el Paisaje Sonoro Bogotano	80
5.1.2 Vallenato, Identidad y Territorio en Bogotá	82

5.1.3. Territorio e Identidad: Negociaciones entre lo Costeño y lo Capitalino	84
5.2. Conclusiones y Nuevos Horizontes: De la Resistencia Cultural a la Política Pública	90
5.2.1. Hallazgos y Diálogos: Respuestas a los Objetivos de la Investigación	90
5.2.2. Nuevos Horizontes: "Vallenato al Parque" y el Futuro del Género en la Ciudad	92
<i>Anexos</i>	<i>94</i>
<i>Referencias Bibliograficas:</i>	<i>101</i>

Introducción

Una comunidad hace parte de las tradiciones e historias de una ciudad; que, a través de sus actores más influyentes, narran los sucesos y acontecimientos que se desarrollan en las interacciones que se dan entre unos y otros.

Cuando se habla de tradiciones se entienden como los medios que se utilizan para transmitir un legado, razón, acción o marca, que se enseña a una generación; en donde la música, por ejemplo, es una parte fundamental de la vida de las personas. Ya que recopila un sinnúmero de elementos que permite contar historias que con el tiempo muchas se convierten en leyendas; que, con los acordes, notas, instrumentos y voces, nacen los amores, desafíos, dolores, pasiones de quienes son, están, fueron o serán. Como lo afirma el sociólogo español Hormigos (2008),: *“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”* (pág. 19).

La música se convierte en un factor relevante para la investigación, en donde por medio de su historia y trascendencia permitirá conocer su influencia actualmente; la música es uno de los elementos más amplios de la sociedad, se hace necesario delimitarla a un rasgo específico que en este caso será el género del vallenato.

La elección de un tema de investigación responde a una conexión vital que entrelaza la historia personal con el fenómeno estudiado. En este caso de mi aproximación al vallenato. Crecer en un hogar donde las notas de un acordeón, la cadencia de una caja y el rasgar de una guacharaca eran la banda sonora de domingos familiares, celebraciones y hasta momentos de melancolía, sembró en mí una semilla de identidad y pertenencia que ha florecido a lo largo de los años. El vallenato, para mí, no es simplemente un género musical; es el eco de las historias de mis padres, la alegría compartida en fiestas familiares, el consuelo en la distancia y una presencia constante en mi diario vivir. Esa vivencia íntima, esa sensación de que el vallenato narra fragmentos de mi propia historia y la de mi familia, despertó una inquietud: ¿cómo esta música, tan arraigada en una geografía y una cultura específicas como la del Caribe colombiano, ha logrado viajar, adaptarse y resonar tan profundamente en un contexto tan distinto como el de Bogotá, la ciudad donde he vivido y

me he formado? ¿Cómo conviven esas raíces profundas con las transformaciones y apropiaciones que experimenta en la urbe?

Esta conexión personal, sin embargo, no agota la motivación. Se complementa con la observación de una realidad social y cultural innegable: el vallenato, lejos de ser un fenómeno exclusivo de la Costa Caribe, se ha convertido en una presencia constante y significativa en el paisaje sonoro y cultural de Bogotá. Se escucha en el transporte público, anima fiestas en diversos sectores sociales, protagoniza festivales institucionales y es parte fundamental del repertorio de numerosos establecimientos de ocio. Esta omnipresencia plantea preguntas académicas relevantes: ¿Cuáles son los procesos históricos, sociales y geográficos que explican esta notable circulación y consolidación? ¿Cómo interactúa esta expresión cultural regional con la compleja dinámica urbana de la capital colombiana? ¿De qué manera la ciudad transforma al vallenato y, a su vez, es transformada por él?

Partiendo de esta doble motivación, personal y académica, la presente investigación se adentra en el estudio de la influencia del vallenato en la ciudad de Bogotá, abordándolo no solo como un conjunto de ritmos y melodías, sino como una *práctica sociocultural espacializada*. El vallenato, reconocido por la UNESCO (2015) como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (aunque inscrito en la lista de salvaguardia urgente), encapsula una rica historia de fusión cultural tri-étnica (indígena, africana, europea) ocurrida en la región del Magdalena Grande (Aponte Mantilla, 2011). Sus letras narrativas, su particular instrumentación (acordeón, caja, guacharaca) y sus aires distintivos (paseo, son, merengue, puya) lo configuran como una expresión profundamente arraigada en la geografía, la historia y las prácticas sociales de su lugar de origen. Sin embargo, su trayectoria no ha sido estática. Desde sus inicios vinculados a los cantos de vaquería y las parrandas rurales, el vallenato ha experimentado un notable proceso de expansión y transformación espacial y cultural (Aponte Mantilla, 2011). Factores como la industria discográfica, la radio, la migración interna, la creación del Festival de la Leyenda Vallenata y la acción de figuras culturales y políticas han impulsado su difusión más allá de la región Caribe, llevándolo a consolidarse como un fenómeno de alcance nacional e incluso internacional (Aponte Mantilla, 2011; Wade, 1965; Snchez & Martnez, 2004).

Bogotá, como principal centro político, económico y demográfico de Colombia, y destino histórico de importantes flujos migratorios internos, se ha convertido en un escenario privilegiado para observar la circulación, adaptación y resignificación del vallenato fuera de su lugar de origen. La presencia de una numerosa comunidad costeña, la existencia de un mercado musical vibrante, la institucionalización de eventos vallenatos y la emergencia de artistas locales son solo algunos indicadores de la relevancia que ha adquirido este género en la capital.

No obstante, esta presencia no está exenta de complejidades y tensiones. La llegada del vallenato a Bogotá implicó un encuentro (y a veces un choque) entre culturas regionales distintas, marcado por estereotipos y relaciones de poder históricas entre el centro andino y la periferia caribeña (Aponte Mantilla, 2011; Robles Zabala, 2016). Asimismo, la adaptación del vallenato al contexto urbano y a las lógicas del mercado cultural ha generado debates sobre la autenticidad, la transformación de sus características musicales y líricas, y la tensión entre tradición y modernidad (UNESCO, 2015; Márquez, 2015; Infobae, 2024). ¿Cómo se negocian estas tensiones en el espacio bogotano? ¿Qué significa el vallenato para los diferentes grupos sociales que habitan la ciudad? ¿Cómo contribuye a la construcción de identidades bogotanas, costeñas y nacionales en este contexto?

La problemática central de esta investigación radica, entonces, en comprender las configuraciones históricas, sociales, geográficas y culturales que han permitido la circulación, consolidación e influencia del vallenato en el contexto urbano de Bogotá, analizando las transformaciones y tensiones inherentes a este proceso. Se busca ir más allá de una constatación de su popularidad, para explorar las dinámicas socio-espaciales que subyacen a su presencia en la capital. Nos interesa entender cómo un género musical regional se "territorializa" y "reterritorializa" en un espacio urbano diferente, cómo produce lugares, cómo participa en la construcción de identidades y cómo se inscribe en las relaciones de poder que atraviesan la ciudad.

Para desarrollar este análisis de manera estructurada, el trabajo se organiza en cinco capítulos que guían al lector desde el origen del fenómeno hasta su estado actual en la capital colombiana:

- Capítulo 1: Fundamentos de la Investigación: Contexto, Problema y Objetivos. Este capítulo inicial sienta las bases del estudio. Realiza un recorrido por el surgimiento del vallenato como fenómeno sociocultural, explorando su origen geográfico en el Caribe, sus cánones musicales y los hitos que marcaron su consolidación regional y nacional. A partir de este contexto, se construye y delimita el problema de investigación, formulando las preguntas, la hipótesis y los objetivos que direccionan todo el trabajo .
- Capítulo 2: Perspectivas Teóricas sobre Espacio, Cultura y Música Vallenata. Aquí se construye el andamiaje conceptual que permite analizar el vallenato desde las ciencias sociales. Se profundiza en la geografía cultural crítica para entender la relación entre espacio y cultura, y se recurre a los postulados teóricos de autores clave como Henri Lefebvre y su teoría sobre la producción del espacio, Pierre Bourdieu para analizar las dinámicas del capital cultural y el gusto, y Néstor García Canclini para comprender el consumo y las transformaciones culturales en el marco de la globalización.
- Capítulo 3: Marco Metodológico: Reconocer las voces y experiencias del vallenato. Este apartado detalla la arquitectura de la investigación, explicando el "cómo" se abordó el problema. Se fundamenta la elección de un enfoque cualitativo y un diseño biográfico-narrativo, justificado por la necesidad de capturar las experiencias subjetivas de los actores. Se describen los instrumentos de recolección de datos, con especial énfasis en la entrevista narrativa, y se introduce la matriz de análisis como herramienta clave para organizar e interpretar de manera rigurosa los testimonios recogidos.
- Capítulo 4: El Vallenato: Transformaciones y Difusión. Este capítulo presenta un análisis detallado de la evolución musical del género antes y durante su gran expansión nacional. Se examinan tres décadas cruciales (1940, 1960 y 1980) para rastrear los cambios en las letras, la instrumentación, los estilos vocales y las influencias de la industria . Este recorrido es fundamental para comprender qué tipo de vallenato (tradicional, fusionado, romántico) llega a Bogotá y cómo sus transformaciones previas facilitaron su apropiación en el contexto urbano.

- Capítulo 5: De la Parranda al Parque: Circulación, Territorio y Nuevos Horizontes del Vallenato en Bogotá. Siendo el capítulo culminante, aquí convergen todos los elementos anteriores para analizar el caso de estudio. Se explora la llegada del vallenato a la capital, su rol en las prácticas culturales y su profunda relación con la construcción de identidades y territorios. Finalmente, se analizan las conclusiones de la investigación y se discuten los nuevos horizontes del género, marcados por su institucionalización a través de la política pública con la creación del festival "Vallenato al Parque" .

Con este recorrido, se espera ofrecer una contribución al conocimiento sobre las dinámicas culturales urbanas en Colombia, explorando la compleja y rica interacción entre una música regional emblemática como el vallenato y la metrópoli capitalina, Bogotá, entendiendo este proceso desde una perspectiva geográfico-cultural crítica que valore tanto las estructuras sociales como las experiencias vividas.

Capítulo 1: Fundamentos de la Investigación: Contexto, Problema y Objetivos.

El presente capítulo establece los cimientos de esta investigación dedicada a comprender la influencia y consolidación del vallenato, género musical emblemático del Caribe colombiano, en el contexto urbano de Bogotá. La música, como manifestación cultural, teje narrativas y refleja dinámicas sociales; el vallenato, en particular, encapsula historias, tradiciones y procesos de identidad que han trascendido sus fronteras geográficas originales. Para abordar la complejidad de su presencia e impacto en la capital colombiana, este capítulo inicial despliega el protocolo que guiará el estudio.

Se comenzará por trazar los antecedentes históricos y geográficos del vallenato, explorando su origen, evolución y consolidación desde sus raíces en el Caribe hasta su reconocimiento nacional. Este recorrido es fundamental para contextualizar el fenómeno y comprender las bases sobre las cuales se analiza su circulación y transformación. Posteriormente, se delimitará el problema de investigación, enfocándose en las dinámicas socioculturales y geográficas que han permitido la circulación y el arraigo del vallenato en Bogotá.

A partir de esta problematización, se formularán las preguntas de investigación específicas que orientan la indagación, seguidas de la presentación del objetivo general y los objetivos específicos que definen los alcances del trabajo. Finalmente, se expondrá la hipótesis central que se busca explorar a lo largo de la investigación. De esta manera, el capítulo sienta las bases metodológicas y conceptuales del problema de estudio, articulando el contexto histórico del vallenato con el enfoque específico de la investigación sobre su influencia en Bogotá.

1.1 Surgimiento y Consolidación del Vallenato como Fenómeno Sociocultural: Origen, Evolución y Consolidación

Es importante dar a conocer ¿Qué es el vallenato y cuál es su historia?, por consiguiente, en diferentes referentes escritos, se habla de el vallenato un género musical que nació en el siglo XIX en el Caribe de Colombia en los municipios de la Guajira, Cesar, Córdoba, entre

otros; en principio se conoció como parte del folclor colombiano, pero al ser oriundo del (Valle de Upar) —luego Valledupar— apropió el nombre de vallenato.

Desde la musicología, el vallenato es principalmente una categoría dentro del universo de la música del acordeón en el Caribe colombiano, desarrollada por varios intérpretes, estilos y períodos.

- **Origen Geográfico y Fusión Cultural en el Caribe Colombiano**

El Vallenato es un género musical con un origen geográfico claramente delimitado en la Costa Caribe colombiana, específicamente en la región histórica del Magdalena Grande, un espacio cultural definido por cuencas hidrográficas (ríos Magdalena, Cesar, Ranchería), barreras naturales (Mar Caribe, Sierra Nevada de Santa Marta, Serranía del Perijá) y un centro simbólico en Valledupar (Aponte Mantilla, 2011). Su surgimiento, datado en la primera mitad del siglo XIX, es producto de una compleja interacción cultural ocurrida en este territorio específico, resultado del encuentro y fusión de diversas tradiciones: los cantos de vaquería asociados a las prácticas laborales ganaderas (herencia hispánica y adaptación al paisaje local); los cantos responsoriales de la población afrodescendiente (aporte africano vinculado a la historia de esclavitud y resistencia en la región); y las músicas de gaita y maraca de los pueblos indígenas nativos (influencia autóctona ligada a la cosmovisión y relación con el entorno natural de la Sierra Nevada y llanuras aledañas) (UNESCO, 2015; Serrano Riobó, 2018). Esta base tri-étnica se enriqueció con el lenguaje literario español y la incorporación de instrumentos europeos como la guitarra y, crucialmente, el acordeón, introducido en la región (probablemente por La Guajira) hacia finales del siglo XIX (Aponte Mantilla, 2011). El Vallenato, por tanto, no es solo una fusión cultural, sino una expresión intrínsecamente ligada a la geografía e historia social de la región Caribe colombiana.

La propia etimología del término "Vallenato", aunque incierta, remite a una identidad territorial ("nato del Valle"), aunque inicialmente cargada de connotaciones peyorativas asociadas a lo rural y popular (Aponte Mantilla, 2011). Su trayectoria posterior, desde esta marginalidad inicial hasta su reconocimiento como Patrimonio Cultural Inmaterial de la

Humanidad por la UNESCO en 2015 (UNESCO, 2015; Serrano Riobó, 2018), representa un significativo proceso de revalorización y difusión espacial. Este cambio no fue espontáneo, sino impulsado por factores como la migración interna (que llevó el género fuera de su región de origen), la comercialización a través de la industria discográfica (que amplificó su alcance) y la acción de gestores culturales e intelectuales que buscaron legitimarlo y posicionarlo como símbolo de identidad regional y nacional (Aponte Mantilla, 2011). La historia del Vallenato es, en este sentido, una narrativa de movilidad y transformación espacial y cultural.

En sus orígenes se destaca, por ejemplo, González (2000) afirmó "el papel de la hacienda, el ganado y el contrabando en el surgimiento de los cantos de vaquería - una de las fuentes más importantes de la música costeña, con o sin acordeón-" (p. 82). En otras palabras, los elementos mencionados hacen parte de los orígenes, los que influyeron de manera reiterativa en la creación de cantos que describen los ambientes y su geografía a partir de las montañas, los valles y los ríos.

Así mismo, los cantores en sus versos hablan o resaltan características del ambiente como lo pueden ser los ríos, en ellos apropian la historia del mismo; es así que, si escuchamos en el vallenato el nombre de los ríos, como (el Río Magdalena, el Río Cesar, el Río Sinú entre otros), en sus letras se podrán encontrar la narraciones de la importancia que han tenido en la historia, Áquez (1998) señaló que "en ellos viajaron los productos y las personas de épocas pasadas, a sus orillas se encontraban caseríos, fauna y flora de los lugares que se debían recorrer para llegar de un lugar a otro...; teniendo en cuenta que las canciones se acomodaron y mezclaron en él va y viene cultural que propició, por ejemplo, la arteria del Magdalena" (p. 216). Estos elementos espaciales fueron tomando relación directa con las inspiraciones personales de los primeros cantautores, fomentando la creación del vallenato, a veces con miradas intrarregionales

- **B. Evolución Histórica y Difusión Espacial**

La expansión del Vallenato desde su cuna regional hacia otros espacios, incluyendo Bogotá, siguió una trayectoria histórica particular:

La Era de los Juglares y la Parranda: En sus inicios, el Vallenato circulaba a través de juglares, músicos ambulantes que recorrían la región Caribe llevando noticias e historias cantadas, adaptando sus relatos a los contextos locales. La parranda, como espacio social informal y espontáneo de encuentro comunitario, era el ámbito principal para la interpretación y transmisión oral del género, fuertemente arraigada en las prácticas sociales de la región.

Grabaciones y Expansión Regional: Las primeras grabaciones comerciales en las décadas de 1940 y 1950, realizadas en ciudades costeras como Cartagena y Barranquilla, marcaron un punto de inflexión, permitiendo que el Vallenato trascendiera las barreras locales y se difundiera por toda la región Caribe. La industria discográfica, con sellos como Codiscos, jugó un papel clave en esta expansión inicial (Aponte Mantilla, 2011).

Migración y Llegada a Nuevos Territorios: El Vallenato comenzó a migrar espontáneamente desde las zonas rurales hacia las ciudades del Caribe y, posteriormente, hacia el interior del país, incluyendo Bogotá. Este proceso estuvo intrínsecamente ligado a los flujos migratorios internos, principalmente de población costeña buscando oportunidades en otros centros urbanos (Bogota.gov.co, 2024).

Legitimación y Nacionalización: La creación del Festival de la Leyenda Vallenata en Valledupar en 1968, impulsado por figuras influyentes como Consuelo Araújo Noguera y Alfonso López Michelsen, fue un hito en la legitimación del género (Aponte Mantilla, 2011). Este evento contribuyó a proyectar el Vallenato a escala nacional e internacional, sacándolo de su contexto exclusivamente regional y popular para insertarlo en circuitos culturales más amplios y prestigiosos (Aponte Mantilla, 2011).

Reconocimiento UNESCO y Desafíos de Salvaguardia: La inscripción en la Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere Medidas Urgentes de Salvaguardia por la UNESCO en 2015 (UNESCO, 2015; Serrano Riobó, 2018; Márquez, 2015) subraya una paradoja espacial y cultural. Si bien reconoce su valor universal, alerta sobre amenazas a su viabilidad tradicional. Entre los riesgos identificados se encuentran el impacto del conflicto armado en su región de origen, la marginación del género tradicional por nuevas tendencias comerciales ("nuevo tipo de vallenato"), y la pérdida de espacios tradicionales de transmisión como la parranda callejera (UNESCO, 2015; Márquez, 2015). Esto evidencia

una tensión entre la difusión espacial y masificación, y la preservación de las prácticas culturales ancladas a su territorio y contexto original.

- **Características Musicales como Expresión Territorializada**

La identidad sonora del Vallenato está definida por elementos que reflejan su origen geográfico y cultural:

Instrumentación Típica (Tríada Vallenata): El formato tradicional se basa en tres instrumentos que simbolizan la fusión tri-étnica ocurrida en la región Caribe (Ministerio de Cultura, s.f.; Serrano Riobó, 2018):

Acordeón Diatónico: De origen europeo, adaptado localmente para producir un sonido distintivo (Ministerio de Cultura, s.f.). Es el instrumento melódico principal.

Caja Vallenata: Tambor de doble parche de herencia africana, marca el ritmo base (Pianos Puch, 2018).

Guacharaca: Instrumento idiófono de fricción de origen indígena, cuyo sonido evoca la fauna local (ave guacharaca) y complementa la sección rítmica (Pianos Puch, 2018).

Evolución Instrumental: La guitarra también tuvo un rol histórico (Señal Colombia, s.f.). La figura del cantante se consolidó posteriormente (Ministerio de Cultura, s.f.). Con la expansión y comercialización, se incorporaron instrumentos como el bajo eléctrico, batería y teclados, especialmente en las tendencias más recientes y fusiones (Del Val, 2022; Vides, s.f.).

Ritmos o Aires Principales: El Vallenato tradicional se estructura en cuatro ritmos o "aires" principales: Paseo, Merengue, Puya y Son (Pianos Puch, 2018; Sentir Vallenato, s.f.). Cada aire posee características rítmicas y líricas distintivas, asociados a diferentes funciones sociales y narrativas dentro de la cultura regional:

Puya: Muy rápido, virtuoso, a menudo instrumental o con letras cortas y picarescas (Pianos Puch, 2018). Ligado a la exhibición de destreza.

Son: Lento, cadencioso, narrativo y melancólico. Ideal para crónicas, historias de vida y expresión de nostalgia (Pianos Puch, 2018). El aire de los juglares cronistas.

Paseo: Cadencioso,ailable, con temática romántica o de cotidianidad ligera (Pianos Puch, 2018). Es el aire más difundido comercialmente (Ministerio de Cultura, s.f.).

Merengue: Rápido, festivo, alegre y jocoso. Propio de celebraciones y parrandas, con letras anecdóticas (Pianos Puch, 2018).

Temáticas Líricas y Narrativa: Las letras vallenatas se caracterizan por su fuerte componente narrativo, contando historias que combinan realismo e imaginación, reflejando la vida cotidiana, el amor, el paisaje, la fiesta y las crónicas sociales de la región Caribe (Sentir Vallenato, s.f.; Vargas López, 2018). Esta función narrativa, que llevó a describirlo como "periódico cantado" (Sentir Vallenato, s.f.), es crucial para entender su capacidad de transmitir memoria cultural y construir identidad, especialmente en contextos de migración donde las historias cantadas conectan con el lugar de origen. La "piquería", duelo verbal improvisado, es otra manifestación lírica fundamental (Del Val, 2022).

1.1.1 Cánones Vallenatos (Bailes e instrumentos)

Un segundo elemento a destacar en la investigación son los primeros bailes e instrumentos musicales que se remontan a los pueblos indígenas que habitaron la región del Caribe y sus nombres fueron cambiando a través del tiempo, varios cronistas de la época afirman como Rangel Pava (1948) que mencionó "la presencia de instrumentos indígenas como gaitas (flautas) y maracas en poblaciones del bajo río Magdalena ... los areitos eran bailes cantados que los indígenas hacían durante la velación de los difuntos, que con el paso del tiempo se fue convirtiendo en un baile popular sin las connotaciones fúnebres" (p. 86).

Igualmente, con la población africana, se entrelazaron nuevos instrumentos que hicieron que este tipo de música fuese mucho más sonora, alegre y movida. En efecto, Carpentier (2012) "... hace referencia a instrumentos conocidos por los pueblos de África y América como las maracas, el güiro o guacharaca y los tambores de madera...". (Pag, 301)

A medida que se fueron realizando diferentes mezclas que caracterizaban a la sociedad del momento, con las fiestas familiares, días de descanso y festejos se empieza a hablar de los grupos musicales, sus bailes y sus cantos que representaban sus vivencias según el viajero inglés Charles Empson (1836) describió una escena de música y baile en una de las poblaciones cercanas a la Ciénaga Grande de Santa Marta: ... el grupo musical se

componía de un cantante y ejecutantes de guitarra, tambores, panderetas y timbal. Alrededor de los músicos se movían los bailarines. Cuando dejaban de tocar los músicos, entraban los trovadores a entonar Bermúdez (2012a) señaló que "cantos o mosaicos de recuerdos familiares o incidentes ocurridos", que podría considerarse como el prelude de los cantos con acordeón" (p. 271).

Es importante definir qué se entiende cuando se habla del acordeón: "El acordeón se clasifica como un instrumento aerófono mecánico, que tiene sus antecedentes más lejanos en el Sheng un instrumento similar con la armónica y el bandoneón. El acordeón se desarrolló y se popularizó durante el siglo XIX: es apenas en 1829 cuando Cyrill Demian patentó en Viena el instrumento, llamado así porque servía para dar los acordes en la música.

Por otro lado, el acordeón aparece de forma migratoria en el territorio colombiano, en los años de (1869-1870), como lo indica Bermúdez (2004) "La primera mención documentada del acordeón en la costa atlántica colombiana (Santa Marta) es de 1869 y, sin proporcionar mayores detalles, probablemente alude a su uso entre marineros. (Pág. 14). Generando también su comercialización en especial en la costa caribe; de esta manera con la llegada del acordeón fue importante en la consolidación del vallenato, pues es el instrumento que abre paso a una conformación sólida del mismo, generando que se retome la palabra "vallenato" para indicar este tipo de música.

Todos los procesos históricos han permitido la consolidación del vallenato, esta consolidación se da en primer plano en toda la región Caribe exaltando el Magdalena Grande, aunque hay varias hipótesis de donde surge el vallenato, lo que destaca en la historia del vallenato es como llegó a influir y permear en diferentes zonas del país, por consiguiente es pertinente retomar lo que Juan Moreno Blanco(2010) cita para poder entender una de las tantas visualizaciones del surgimiento del vallenato:

Quiroz (1982) Es indiscutible que la música vallenata nació en el Viejo Magdalena y se recogió con mejor resumen y legitimidad en el Cesar y la Guajira. Aunque se dice que tuvo origen en un sitio determinado, lo más probable es que surgiera simultáneamente en varias partes o, simplemente, que obedezca a una transculturación que conjugó factores de diversas entidades". (Pg.98)

Por ello, la historia del vallenato se enmarca por diferentes momentos y épocas. Siendo para la investigación algo fundamental dar a conocer los procesos de dinamización y problematización de como el vallenato se consolida en el contexto urbano de la ciudad de Bogotá, para esto se habla primeramente de una consolidación geo-histórica en el territorio del Caribe.

1.1.2 Consolidación del Vallenato (Influencia y reconocimiento)

La consolidación del género vallenato nace a partir de varios hechos, que permearon la música desde su auge y reconocimiento, no solo con los bailes y cantos en las zonas del Caribe colombiano, sino con la aparición de la industria discográfica que permitió que el vallenato se diera a conocer en otros lugares del país.

Festival de la Leyenda Vallenata: la creación del festival de vallenato en 1968, fue uno de los más importantes logros para la comercialización y reconocimiento de este género musical.



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

El festival del vallenato se pensó para evidenciar los talentos musicales en relación con el acordeón, uno de los que impulso el festival de vallenato fue el escritor y periodista Gabriel García Márquez, junto a grandes referentes musicales como el maestro Escalona, Consuelo Araujo, este evento marco de manera social y económica el departamento del Magdalena como se nos señala en el libro de la mitología vallenata:

Sánchez (2020) “El primer Festival de la Leyenda Vallenata se celebró entonces el 29 y 30 de abril de 1968. Los organizadores se centraron inicialmente en la tarea de conseguir los recursos necesarios para su realización, de los cuales carecía el naciente departamento”. (Pág. 62).



Fundación Festival de la Leyenda Vallenata. (2017). Rafael Escalona y Lisandro Mesa [Fotografía]. Revista Semana

De esta forma se analiza que la consolidación del vallenato como música popular en el contexto colombiano se fue dando durante los años 1960 en adelante, junto con demás procesos sociales que lograron la transmisión de lo que se iba gestando en el caribe

Es así como a lo largo de la década de los 60 se ve la transformación de la música vallenata, no solo como una música campesina si no como aquella que puede llegar a consolidarse en un espacio más urbanizado.

- **La política y el vallenato:** Otra de las transformaciones más importantes fue las conexiones políticas de los expresidentes Alfonso López Pumarejo y su hijo López Michelsen, quienes son los que obtienen un papel activo en la difusión de la música vallenata, en cuanto a las elites políticas bogotanas, a partir de la organización de fiestas amenizadas por el compositor vallenato Rafael Escalona, uno de los máximos exponentes del género, como lo indica (Wade, 1965):

... En los 60, este vínculo entre el vallenato y la política se sigue alimentando con las frecuentes visitas de Escalona, quien deleita con música vallenata a los asistentes de las fiestas programadas por el entonces presidente Guillermo León Valencia (1962-1966). ... Además de lograr el proyecto político y cultural difundido desde Valledupar es la creación del departamento del Cesar en 1967...

- **Expansión y límites:** A partir de la participación de los diferentes medios de comunicación que no solo permitían conocer en resumen lo importancia del festival, o las canciones de músicos reconocidos para la época como el maestro Escalona, se logra la expansión a diferentes lugares del país incluida la capital.

Algunos referentes bibliográficos hacen mención que Sánchez y Martínez (2004): La expansión de los límites sonoros y geográficos del vallenato y su consolidación como música urbana y nacional solo es posible con la aparición del músico y actor samario Carlos Vives, quien a principios de la década de los noventa protagoniza un melodrama televisivo ambientado en la vida y obra de Rafael Escalona.

Por consiguiente, se puede concluir que a partir de estas transformaciones el vallenato empieza un camino sólido hacia el reconocimiento y consolidación como género musical popular, en todo el país.

En este sentido la problemática del trabajo presente se centra en entender las configuraciones históricas, sociales, geográficas y culturales que han permitido que el vallenato se tome como un referente musical en el territorio colombiano, tomando como objeto principal la circulación, enfatizando en el contexto urbano, exactamente en la ciudad de Bogotá.

Pues es este objeto de estudio de la circulación del vallenato permite entender cómo todas las dinámicas sociales influyen de manera directa en la configuración del género del vallenato entrelazado con la geografía cultural.

Además, la circulación le permite a este género musical tomarse un espacio y confluir en las relaciones socio espaciales desde un contexto rural hasta un contexto urbano como lo es la ciudad de Bogotá. De la misma forma se piensa retomar la producción y comercialización del vallenato en la ciudad de Bogotá, buscando entender geográficamente las diferentes dinámicas sociales que conllevaron al flujo y la producción de una música caribeña en un contexto urbano como en la ciudad de Bogotá. De allí surgen tres preguntas las cuales buscan responder lo anteriormente dicho.

1.2 Construcción del problema de Investigación.

1.2.1 Preguntas problema

- ¿Cómo el vallenato circulo desde la costa Caribe hasta la Ciudad de Bogotá?
- ¿Cuáles fueron las transformaciones sociales como el consumo y la consolidación que permitieron que el vallenato se consolidara en la ciudad de Bogotá?
- ¿Qué agentes no institucionalizados se dieron para la consolidación del vallenato en la Ciudad de Bogotá?

1.2.2 Hipótesis

- Contextualizar cómo le vallenato comienza a confluir desde las zonas caribeñas hasta el epicentro capitalino de Colombia, analizando una geo- historia de los procesos evolutivos del vallenato y su consolidación como se conoce hasta hoy en día, es decir el vallenato circula de manera social, pero esos mismos patrones sociales son cambiantes con el tiempo y con la configuración espacial que se va dando a lo largo de la historia.
- Poder encontrar los diferentes patrones sociales que influyeron en la comercialización del vallenato en la ciudad de Bogotá rescatando el territorio como uno de los factores principales en la circulación de este.

- Identificar la percepción de la música vallenata en la ciudad de Bogotá, analizado que la percepción de los ritmos y comercialización sobre este género maneja una visión diferente en los diferentes territorios.

1.2.3 Objetivo general

- Determinar la consolidación y la circulación del vallenato en la ciudad de Bogotá, entendiendo los diferentes procesos de transformación en el espacio- tiempo.

1.2.4 Objetivos específicos

- Identificar los diferentes estudios realizados de la circulación del vallenato en Colombia precisando en la Ciudad de Bogotá y la Costa Caribe.
- Determinar las influencias musicales del vallenato en el espacio urbano.
- Caracterizar los procesos de migración y circulación de la música vallenata a partir de lo territorial.

Capítulo 2: Perspectivas Teóricas sobre Espacio, Cultura y Música Vallenata.

2.1 Sobre la Geografía Cultural en los Procesos Sociales

Para comprender en profundidad la circulación y consolidación del vallenato como fenómeno sociocultural en un espacio geográfico específico como Bogotá, es indispensable

recurrir a los aportes de la geografía cultural. Esta subsección se adentra en dicha perspectiva teórica, explorando cómo la cultura y el espacio se entrelazan y constituyen mutuamente, influyendo en los procesos sociales. Se revisarán conceptos clave y las contribuciones de diversos autores que permiten analizar las dinámicas espaciales de fenómenos culturales como la música, sentando así las bases para interpretar la trayectoria del vallenato más allá de una simple manifestación artística, entendiéndolo como un producto anclado en relaciones socio-espaciales concretas.

A consecuencia de esto, el primer texto a destacar en este trabajo es el artículo titulado “Más que palabras: Otros mundos. Por una geografía cultural crítica” escrito por Anna Clau y Perla Zusman (2003). Este texto empieza diciendo que la geografía cultural nace para entender los procesos sociales, relacionándolo con la geografía inglesa pues los inicios de los estudios de la geografía cultural nace con la escuela inglesa, y sus aportaciones en la geografía cultural lo cual un marco importante para la geografía ocurre en la década de los 80, debido a que aparecen " las nuevas geografías" es allí donde el pensarse la geografía cultural es parte fundamental, para esto Como señala Anna Clau y Perla Zusman (2003):

La cultura no aparece como superestructura, sino como un componente activo en la producción de la realidad. por lo tanto, a través de ella se tejen relaciones de poder. Es decir, la cultura es planteada como un ámbito donde estudiar las relaciones de dominación, lucha y contestación (pág. 107).

El artículo busca teóricamente visibilizar como se puede llegar romper la visión de la geografía cultural en relación al determinismo geográfico para llegar a una geografía cultural radical entrelazando la teoría marxista, es allí cuando entra el primer autor Denis Cosgrove, un reconocido geógrafo británico, el cual invita a una lectura del marxismo más reflexiva, (Anna&Perla, (2002); "Cosgrove desarrolla aquí un interesante análisis sobre la forma en que se han producido tanto el encuentro como el distanciamiento entre el marxismo y la geografía cultural"

Un segundo referente a tener en cuenta será el de la filósofa política y feminista Nancy Fraser, que da como principal base el atacar y desestructurar teóricamente la visión de la geografía cultural en relación al Proceso de constitución de identidades entorno a los espacios y los nuevos estudios como el género y el feminismo, pues como lo menciona

Anna Clau y Perla Zusman (2003) : “Según está politóloga, las relaciones económicas permean a la sociedad, pero ella reconoce también cierta autonomía del ámbito cultural y del político “(pg. 112).

Después de retomar estos dos pensadores, se encuentra una categoría muy interesante: el espacio- cultural. Edward Soja investigador y geógrafo, plantea que la posmodernidad ayuda a romper ciertos parámetros del pensamiento moderno, lo cual propende a integrar una política cultural de la diferencia. Sin embargo no llega a ser suficiente para entender las dinámicas de la geografía cultural Clau&Zusman (2003) “Soja centra su atención en el hecho de que la llegada del posmodernismo deja al descubierto la falta de interés que la teoría social había mostrado hasta entonces en relación al espacio” (pág. 13). Al tiempo, no considera el espacio real o imaginario por separado sino más bien ambas cosas, como lo señala Anna Clau y Perla Zusman (2003),:

“Además Soja desarrolla, desde una perspectiva marxista, la concepción de una política cultural donde el espacio, el conocimiento y el poder se entrecruzan históricamente para dar forma a los << espacios de representación>> social y a la <<representación de los espacios>> sociales” (pg. 113)

Edward Soja usa como referencia a Henry Lefebvre y la triple dialéctica que incide en lo social, lo histórico y lo espacial. Soja lo denomina como trialéctica. Al tomar como fuente principal a Lefebvre, asume la manera como él lee el espacio desde una perspectiva marxista, buscando entender el espacio desde la dialéctica en un mundo geográficamente estructurado a favor del desarrollo del capital.

Otras de las reflexiones utilizadas para contextualizar la geografía cultura fueron “Territorio e identidad: Breve introducción a la geografía cultural” de Gilbert Giménez (2005) profesor e investigador social, quien nos habla del territorio y la territorialidad como un fenómeno de arraigo. Entendiendo principalmente que el espacio constituye el territorio en donde las relaciones de poder son estructurantes, para que estas con el espacio generen una apropiación del mismo, a lo que Giménez asocia la apropiación del espacio a lo simbólico y cultural. Es por ello que el destaca entender a partir de la geografía cultural, la identidad, las culturas y las relaciones sociales como se nos menciona Gimenez (2005)

Si asumimos ahora el punto de vista de las formas internalizadas de la cultura, la región puede ser apropiada subjetivamente como objeto de representación y de apego afectivo y, sobre todo, como símbolo de identidad socio territorial. En este caso, los sujetos (individuales y colectivos) interiorizan el espacio regional integrándolo a su propio sistema cultural (pg.17)

Así mismo en un Boletín realizado por dos licenciados de Argentina, Hugo Capellà i Miterique y Rubén C. Lois González, nos brindan en un panorama abierto el debate entre las geografías culturales tradicionales y las nuevas geografías, indicando que en ambas epistemologías aportan a nuevas discusiones en el marco actual de la geografía cultural, entendiendo que parte fundamental en entender estas geografías culturales, como base se tiene que hablar de espacio en confluencia a las percepciones mismas de este Capellà&Gonzales, (2003) :

“El objeto de interés de la geografía cultural ha ido variando en paralelo a la evolución misma de la geografía en general, pasando del estudio de las relaciones de los seres humanos con el medio desde una óptica muy cercana a las ciencias naturales, a una comprensión de factores más sociales y económicos, hasta llegar al estudio de las percepciones” (pg.11)

Estos dos autores comienzan a relacionar diferentes geografías que aportan a la comprensión de los diferentes espacios, como el espacio rural y el espacio urbano, que se organizan de manera diferente, pero que sus dinámicas sociales son las que permean en la construcción de un territorio e identidad es por ello que estos dos autores mencionan Capellà&Gonzales, (2003):

“La geografía cultural (junto a la urbana y la regional) necesita conocer mejor el valor simbólico de los cascos históricos y los monumentos en la construcción de ciudades, núcleos de población en general y territorio” (pg. 11).

Indicando de la misma manera que la relación espacio y territorio, es una de las relaciones que más se debe ser estudiada, añadiendo a esto que parte de entender estas “nuevas geografías” es tener un enfoque de género sobre estos estudios, Capellà & Gonzales (2003)

“Otro aspecto en el que la geografía cultural reafirma su carácter transversal, de perspectiva de análisis del espacio y del territorio, es al favorecer un enfoque del género en sus aportaciones” (pg. 15).

Con respecto a estos autores Hugo Capellà i Miterique y Rubén C. Lois González, mencionan al Philip L. Wagner autor que da pautas de la geografía cultural con un artículo titulado “Cultura y geografía: un ensayo reflexivo “, en este artículo su atención se centra en los debates tradicionales y los nuevos debates de la geografía en general, pero va precisando en la geografía cultural, puntualmente en América específicamente en el Norte – América, destacando Wagner (2003) “ En las civilizaciones clásica, europea occidental y norteamericana imperaron durante mucho tiempo los temas de desigualdad racial, el determinismo ambiental y, por supuesto, una especie de predestinación divina” (pg. 43).

En relación con esto Warner comienza a problematizar las concepciones que se han venido dado de la geografía cultural, partiendo de los estudios realizados en Gran Bretaña, hasta los estudios realizados en Norteamérica, su preocupación se centra en la relación de cultura y espacio, es por ello se centra en entender o problematizar la cultura, por eso indica Wagner(2003):

Una cultura se expresa de manera concreta en rituales, artefactos, discursos y también paisajes distintivos. Necesariamente la cultura, en su condición de reglas para una correcta acción, constituye el marco para la motivación y decisión personal (pg. 44)

Por otro lado tenido en cuenta las concepciones y los diferentes aportes que se le hace a la geografía cultural, entendiendo que la geografía cultural está ligada a las dinámicas espaciales donde las actividades humanas permean esta configuración espacial, se pregunta y se analiza como la música siendo una influencia y composición social se debe leer de manera también geográfica es por ello, que Nicolás Canova (2003) en un apartado titulado “La música como objeto geográfico: Estado de la Cuestión y perspectivas de Tratamiento” en de la revista de antropología experimental, nos brinda un pequeño trayecto de la música vista desde la geografía.

Indicando principalmente que el estudio de la música nace principalmente en Europa, exaltando los estudios realizados en Francia, tomando en cuenta ejes principales de la geografía como el espacio, es por ello que el indica:

Canova, (2003)“George De Gironcourt fue el precursor en Francia del debate sobre la relación entre música y Geografía. Este geógrafo propuso una “ciencia nueva” denominada “geografía musical” que se sustentaría al mismo tiempo, en una etnología sonora y en las representaciones espaciales” (pg. 467)

A causa de esta primera perspectiva histórica de la geografía de la música, Julio Antonio Díaz (2015) geógrafo de la Universidad Nacional Autónoma de México, analiza por qué mirar la música desde una perspectiva geográfica, pues como él lo indica “Quizás debiera ser muy claro que la música es un fenómeno espacial e incluso territorial.” (pg.39)

Retomando la idea anterior, el espacio y el territorio como fuente primaria para analizar cada fenómeno, relacionado a la música y sus impactos en el ámbito espacio-socio-espacial, señalando que estos estudios se han venido dado desde el siglo XX bajo una mira europea Díaz (2015)“Las consideraciones espaciales o geográficas sobre la música se remontan a principios del siglo veinte pasado, aunque fueron desarrolladas más por etnólogos, antropólogos y musicólogos que por geógrafos ”(pg. 4). Es por ello que empieza a definir y a retomar los estudios de la geografía relacionados de la música,

Díaz(2015) indica:

- “Siguiendo a Connell y Gibson, diremos que la música es un fenómeno “espacial” por su vínculo con lugares geográficos específicos, por su circunscripción en percepciones cotidianas del “lugar” o bien porque es parte del movimiento de personas, productos/cosas y culturas a través del espacio.” (pg. 4)”

De la misma forma señala los estudios realizados en América Latina, sobre la geografía cultural con enfoques en la geografía de la música, destaca que en Brasil es donde más se ha realizado estudios sobre la relación de la geografía y la música, la cual hace que los estudios de la geografía de la música tome fuerza en el contexto latinoamericano, señala Díaz (2003) :

“Además de los trabajos más clásicos en términos de identidades regionales o de representaciones geográficas en la música –la gran mayoría en el caso brasileño-, algunos temas destacan por su relevancia práctica, por ejemplo, en los trabajos de Correia (2012) y de Ferreira (2012), donde los autores exploran el papel de la música como recurso didáctico en las clases de geografía a partir de la interpretación de las representaciones geográficas que se encuentran en canciones.” (pg. 7)

A propósito de lo anterior el artículo que nace de un proyecto de grado titulado “La enseñanza de la geografía a partir de la música vallenata tradicional: una propuesta didáctica” escrito por Jeimy Sánchez licenciada en Sociales y el Licenciado Ricardo Ruiz Angulo (2020).

El artículo retoma los conceptos de región, paisaje y territorio relacionando la geografía y como en ella se va involucrando el tema de la música es así que en los años 70 se acercan el sonido en la geografía y la música aparece como un elemento importante dentro de ella, en los años 30 los franceses introducen este elemento (la música) para intereses climáticos y culturales para ir entendiendo los diferentes contextos sociales y regionales,.

Teniendo esto en cuenta se hace la mención de Colombia específicamente de la Región Caribe puesto que es esta la cuna e impulsadora de uno de los grandes ritmos colombianos como lo es el vallenato, el artículo quiere enfatizar en este género por el contenido de este para la enseñanza de la geografía debido a sus letras que entrelazan la geografía física como el agua, el relieve, el paisaje y su fuerte relación con la geografía cultural y social como lo son las parrandas y las olas migratorias que constituyen a la creación del vallenato, se señala Sanchez&Ruiz, (2020),:

“Etimológicamente, el término vallenato significa nacido en un valle, aunque, como se logró evidenciar, su origen no fue estático o perteneciente a un solo lugar, sino que creció y se desarrolló en distintos lugares a la vez, con múltiples influencias culturales, geográficas e históricas que condujeron a lo que hoy conocemos como un fenómeno musical de gran importancia para la configuración de la identidad nacional” (pg. 24)

Todos estos elementos son fundamentales para la creación del vallenato , entender desde sus letras el paisaje y el espacio en relación a la población y sus dinámicas socio-espaciales, pues como lo mencionan Ruiz&Baraceta, (2020), “En otras palabras, el encuentro entre la música y la geografía es expresado literalmente como la base de la identidad, apropiación o sentido de pertenencia de una población sobre un territorio (pg. 27) teniendo esto en cuenta los autores buscan enseñar esto en el aula y proponen mecanismos didácticos que buscan socializar, enfatizar y problematizar el vallenato como eje de enseñanza dentro de los espacios de enseñanza.

De manera que lo anteriormente mencionado, ayuda a comprender geográficamente como la música permea un territorio configurando el espacio, una de estas configuraciones son las relaciones de lo social a lo cultural, logrando que lo transformando no solo sea el espacio si no en conjunto con dinámicas que permean en un territorio, para poder llegar a comprender el espacio desde hechos históricos y geográficos.

Es así como el eje central de este proyecto se basa en analizar cómo los fenómenos geográficos e históricos permiten la configuración del vallenato en un contexto urbano, partiendo de una geografía cultural exaltando el espacio como una de las fuentes principales de analizar, es por ello que los antecedentes del vallenato son fundamentales a la hora de ir investigando la circulación, consolidación y transformación que realiza el vallenato en el contexto urbano de Bogotá.

Los textos académicos que nos hablan del vallenato abren el panorama de manera congruente y explicita los procesos de transformación dentro de este género musical, uno de los autores más destacados que habla del vallenato Egberto Bermúdez (2004) profesor de muisca de la Universidad Nacional, su trabajo escrito a destacar en el ámbito del vallenato es: “¿Qué es el vallenato?: Una aproximación musicológica”,

Parte de su texto explica la relación el crecimiento del vallenato con los territorios es por eso por lo que el señala Bermúdez (2004):

- 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 (pg. 14).

Se analiza del mismo modo que el vallenato no es característico solo de Valledupar como se piensa socialmente, pues el vallenato no nace solo este territorio, es por ello que al hablar de la consolidación del vallenato se debe mencionar que conlleva procesos sociales desde pueblos originarios, hasta el campesinado, entre otros sectores de la sociedad, de la misma manera, Bermúdez señala:

La conformación histórica del vallenato es semejante a la de muchos de los estilos musicales urbanos y populares del Caribe y América Latina y comprende varios procesos. Bermúdez (2004) El principal fue la absorción de tradiciones marginales africanas en estilos musicales nuevos.

Este análisis se relaciona con el artículo de Juan Moreno (2010) de la Universidad del valle donde artículo titulado “Una mirada a la historia de la música costeña de acordeón” reflexiona sobre la conformación propia del vallenato y su evolución con el acordeón, sin dejar atrás el análisis primitivo de cómo se fue gestando este género, que es propiamente de un contexto rural, como se indica “ La ruralidad es el denominador común de este universo y el campesino porta en él la herencia cultural recibida del pasado de la colonización.” (pg. 128)

A media que el artículo “Un paseo a lomo de acordeón: Aproximación al vallenato, la música del Magdalena Grande, 1870 – 1960” de Joaquín Vilorio De la Hoz (2017) economista de la universidad del externado, hace el recorrido histórico de la conformación del vallenato, desde sus inicios hasta los momentos históricos que marcaron en este género, indicando las influencia y el poder que tomo el vallenato en el siglo XX.

A mediados del siglo XX, la música vallenata ya se escuchaba en todos los pueblos y ciudades del Caribe colombiano, compitiendo en las fiestas patronales con el porro (los chupacobre o bandas papayera) (pg. 23)

Por otro lado, en un contexto urbano, los estudios del vallenato se comienzan a realizar a partir de los análisis mencionados, uno estos trabajos, es el trabajo de grado de Misael Martínez (2010) titulado “Bogotá no tiene mar, pero tiene Playa el vallenato y sus

intérpretes costeños en Bogotá” este trabajo de grado enfatiza como el vallenato llegó a Bogotá.

- Históricamente, los flujos de migrantes del Caribe colombiano a Bogotá han tenido proporciones bajas. La causa principal de este fenómeno se debe a que los movimientos migratorios de esta población se caracterizan por ser de corta distancia, es decir, tienen origen y destino dentro de la misma región (intrarregional). (pg. 49)

Entre otros aspectos más puntuales en el caso de Bogotá, que se iría desarrollando a lo largo de este proyecto, pues uno de sus principales enfoques es poder analizar las diferentes dinámicas que permitieron la llegada del vallenato a la Ciudad de Bogotá.

- **Circulación**
- **Consolidación**
- **Territorialidad**

En la presente investigación parte fundamental es la discusión teórica y analítica, la cual está enunciada por tres categorías, las prácticas socio culturales, las audiencias musicales y los efectos del lugar, las cuales permiten comprender los distintos aspectos sociales y geográficos a desarrollar en relación al vallenato y sus distintas dinámicas, como el consumo, la circulación y la creación, las cuales están sujetas al análisis que se pretende desarrollar. De esta manera la discusión teórica da soporte a estas categorías de análisis y da apertura al debate sobre el vallenato, su cultura y como incide en un espacio.

2.2 Practica sociocultural

Las prácticas socioculturales y las configuraciones espaciales a lo largo del tiempo han sido estudiadas bajo una forma analítica y comprensiva, referente al desarrollo de las diferentes manifestaciones culturales en un espacio o un territorio.

Es por ello importante entender el concepto de espacio como aquella integración de diferentes relaciones sociales tal como lo menciona el filósofo Henry Lefebvre, que concibe uno de los aspectos del espacio, como el espacio percibido, que es aquel que conceptualiza

todas las prácticas sociales; Así mismo Fernanda Valeria (2016) resalta en el análisis teórico del espacio planteado por Henry Lefebvre:

“El concepto de práctica espacial nos permite concebir el espacio en tanto espacio social, es decir, como aquél en el cual se conjugan los diversos procesos y elementos de las relaciones sociales, aun cuando la relación de dominación pretenda presentarlos como elementos separados y autónomos” (Pg. 243)

A partir de lo mencionado anteriormente el espacio contribuye a la creación de relaciones sociales y culturales, que se han convertido con el tiempo en la representación de una sociedad o comunidad; por lo cual si relacionamos el espacio con la música vallenata en nuestro país, se podría inferir que ha creado , un patrón cultural y espacial, es decir Ministerio de Cultura (2021) “La música vallenata representa formas de vida, revela dinámicas y costumbres de los pueblos del Caribe y a fin de cuenta, retratos de una nación” (Pg. 24). Por ende, el vallenato parte como una configuración espacial y territorial que genera ciertas prácticas socio culturales. Es decir, el vallenato incide en el espacio como elemento cultural.

En otras palabras, las prácticas socio culturales que existen en el vallenato son representaciones específicas de la región del caribe, debido a los procesos sociales que se fueron gestando en la creación y reproducción de este género musical. por tal razón uno de los factores importantes para entender las practicas socio culturales en el ámbito musical del vallenato, es primero entender que se concibe como cultura. es decir, como culturalmente el vallenato se ha implementado y ha generado ciertas prácticas sociales.

En el libro “*Mitología del vallenato*” del autor Alonso Sánchez (2020) resalta las concepciones de cultura dentro del marco musical, como resultado de varios análisis culturales, es por ello que para el autor Sanchez (2020) la cultura se puede entender : “La cultura es, desde luego, un diálogo entre los individuos y su herencia simbólica” (Pag 5,). Lo cual va directamente relacionado con todas las transformaciones sociales que ha implicado la creación y reproducción del vallenato.

Estas transformaciones van en conjunto desde el principio de la historia del vallenato, pues bien, las prácticas culturales se han dado principalmente bajo un contexto rural, a partir de

elementos de la sociedad como el comercio, las migraciones, los asentamientos y demás agentes sociales que influyeron, por ello Bermúdez (2004):

La conformación histórica del vallenato es semejante a la de muchos de los estilos musicales urbanos y populares del Caribe y América Latina y comprende varios procesos. El principal fue la absorción de tradiciones marginales africanas en estilos musicales nuevos (pg. 16)

Estas dinámicas culturales no solamente influyeron a la creación del vallenato, si no a la conformación de una práctica social, se fue desarrollando de manera representativa, y se fue expandiendo de forma masiva y de manera influyente en la vida cotidiana de los habitantes de la Costa y en otros lugares del país.

Sin embargo, el enfoque investigativo de la presenta investigación busca indagar sobre es cómo las prácticas socio culturales entorno al vallenato han sido predominantes, hasta el punto de influir en la cultura nacional y local, en este caso tomando como punto de estudio la ciudad de Bogotá, debido a que el vallenato se ha convertido en un impacto social y cultural a nivel nacional.

Teniendo en cuenta lo anterior, el género musical ha logrado expandirse y desarrollarse de manera local en la ciudad Bogotá, debido a varios procesos. El primer elemento son los medios de comunicación, principalmente la radio, este medio de comunicación ha permitido su difusión *Bermúdez (2004)* “Uno de los aspectos más importantes en estos procesos es la participación de los productos de la industria discográfica y de la radiodifusión”(*pg. 16,*).

Otros, de los elementos que han aportado a la expansión cultural ha sido la migración, no solo de manera auditiva la cual se realizó a través de los medios de comunicación, sino de la misma población, que comenzó a migrar para la ciudad de Bogotá, según Juan Cesar Galeano (2019), en su trabajo de grado realiza un seguimiento de esta migración, señalando de forma directa que fueron jóvenes universitarios que también ayudaron a constituir el vallenato en la ciudad de Bogotá.

“Unos “pelados” de Valledupar, de la alta sociedad, llegaron a estudiar en Bogotá, se relacionaron con gente de la élite bogotana, y cuando hacían fiestas los llevaban a tocar, entonces ahí empieza a entrar el vallenato a esas altas esferas. (Pg 30)

De modo que todos estos procesos de comunicación y de migración, en la ciudad de Bogotá forjaron a que las prácticas socio culturales también se fueran dando y desarrollando de manera diferente en la capital del país, es decir las practicas se fueron modificando, puesto que el vallenato si bien nace desde un contexto rural, ya en la ciudad se transforma a un ámbito urbano, por lo cual se observa el vallenato desde otra perspectiva cultural.

2.3 Audiencias musicales

De la misma manera, las audiencias musicales tienen una conexión directa con el desarrollo de las prácticas culturales, el consumo, la consolidación y la producción del género vallenato, por tanto, culturalmente la reproducción del vallenato va ligada a los sentires y reconocimientos que se fueron gestando en la cuna del vallenato.

Posada (2002) En la Costa Atlántica, en la zona donde se canta y se oye la música vallenata, hay una relación directa entre el emisor de la canción y los destinatarios colectivos. Éstos poseen un conocimiento directo del compositor y pueden reconocer la voz del intérprete y el manejo de los instrumentos que acompaña cada canto (Pg. 77)

Al igual el reconocimiento del vallenato parte de entender los procesos espaciales y los diferentes contextos en donde se va desarrollándola música vallenata, debido a que la audiencia musical en un principio era muy escasa o selectiva, a partir de la década de los 50 y finales de la 60 las disqueras, la televisión y la radio lograron que la audiencia empezará a consumir este género y se diera una expansión del mismo.

Acevedo (2016) señala que "el papel de actores globales (casas disqueras, empresarios de conciertos vallenatos, emisoras radiales), y de actores locales (grupos de músicos, tiendas de instrumentos, bares y tabernas especializadas) son en

sí el conjunto de medios por los cuales se difundió con mayor cobertura las músicas vallenatas" (p. 30)

Otro de los factores principales para que se generara esta audiencia musical fue reconocer dentro de este género, los diferentes aires del vallenato, los cuales son: el paseo, el merengue, la puya y el son, estos reconocimientos dentro del género musical permitieron que dentro de los consumidores del vallenato empezaran a definir indirectamente que aire del vallenato era más acorde a su contexto social.

De la misma manera, la importancia de la audiencia musical en el vallenato, se dio a partir del paseo (aire vallenato), que logro encasillarse como una fuerte corriente a la producción y consumo del vallenato.

En otras palabras, la influencia no solo se ve relacionada con los aires del vallenato, si no con la transformación en sus letras. Debido a que el vallenato tradicional en sus letras expresaba la historia de un territorio dirigido a un contexto rural y con su evolución integro las vivencias, sentimientos y emociones de las personas relacionado a los sentires de los propios cantautores.

En efecto esto es producto de la mercantilización y demás aspectos ligados a una producción comercial que hizo de manera directa, que el vallenato tomara un rumbo diferente en sus letras; en libro *“Del campo a la ciudad: la transformación de las letras en el vallenato”* de Yang Nicolás Reyes Mahecha (2021) busca analizar y entender este fenómeno dejando como evidencia que el vallenato se ha venido transformando. Lo cual Mahecha (2021) señala:

“Por esta razón, considero que el Vallenato sí sigue representando una realidad. Las críticas a sus letras radican quizá en un pensamiento conservador de una generación que se adjudica el éxito y no reconoce el aporte de las nuevas generaciones, lo que está pasando con este Vallenato es un tema de globalización y homogenización cultural. En lo que a mí respecta, los artistas no han dejado de cantar a lo que viven, solo que lo que viven ahora no es el campo, su realidad es similar a la de un joven en Medellín o Bogotá” (Pág. 31).

Con los aspectos mencionados se ha generado que la audiencia musical en el vallenato haya tenido distintas configuraciones, no solo sociales si no también territoriales, ligadas a las concepciones del espacio, es decir, la audiencia musical en un pasado se modificaba y se realizaba dirigida a un espacio relacionado al paisaje natural, a un espacio no capitalizado.

Contrario a lo que se fue gestando a partir de los finales de los años 70 y principios de los años 80, debido a que en este punto el vallenato se expandió de manera nacional y se fue comercializando, lo que dio que este género musical dejará esa forma inicial y se comenzará a dar desde otra perspectiva, perspectiva que estaba vinculada a una realidad sentimental, estableciendo en sus letras unos parámetros, como hablar del amor, el odio, el rencor y el sufrimiento entrelazando experiencias propias.

2.4 Efectos del lugar

Aun no se logra definir de manera puntual donde nace el vallenato, debido a los grandes análisis y debates que han surgido a lo largo de la historia, aunque las primeras expresiones que se documentan se ubican en la región Caribe, lo que si se podría inferir es que el vallenato da origen a partir de distintas culturas, como la cultura negra, indígena y campesina.

De este modo, se puede decir que el vallenato toma lugar en la región caribe, pero la clave para el análisis de este género es entender su nacimiento reconociendo un lugar, y como se nos menciona en libro *“Del campo a la ciudad: la transformación de las letras en el vallenato”* de Yang Nicolás Reyes Mahecha (2021), una de las principales personas que aporta a la cultura vallenata es Consuelo Araujo la cual genera un orden cronológico que ayuda analizar de manera social y cultural la consolidación del vallenato.

Por lo tanto, bien menciona Yang Mahecha (2021) que Consuelo Araujo hace un análisis espacial por medio de entrevistas y análisis del lugar , el cual permite entender cómo se constituye el vallenato desde el lugar, especificando el origen de este por tanto Mahecha (2021)“Consuelo Araujo Noguera habla de tres escuelas, la del Vallenato- Vallenato, originaria de Valledupar y los municipios de Barrancas, Villanueva, Fonseca, etc. Y en el Cesar en los municipios de La Paz, Valencia, Atanquez, entre otros” (Pg 12).

Es así como uno de los lugares de la cuna del vallenato se da principalmente en aquellos municipios del Cesar, como: (La paz y Valledupar), sin dejar atrás los demás departamentos que conforman la región Caribe como la Guajira, el Atlántico y el Magdalena.

Del mismo modo se exalta que el vallenato ha estado presente en varios territorios y en diferentes tiempos, espacios y configuraciones sociales, es un uno de los géneros musicales, que se ha establecido con mayor fuerza, a lo largo del tiempo y el cual ha ido evolucionando, llegando a toda clase social, es preciso indicar que el vallenato pasa no solo por algo histórico si no por algo geográfico , lo cual es debido señalar que Maecha (2021) “En tan pocos lugares se puede ver que la música de generaciones pasadas siga siendo el principal género en la actualidad y tenga esa difusión que alcanzó el vallenato” ” (Pag 5)

En cuanto un efecto del lugar en relación con el vallenato centrándonos en la ciudad de Bogotá nace un análisis específico, como se ha mencionado anteriormente, Bogotá se vuelve un lugar de altas migraciones, por parte de la población costeña, Martínez (2015) “Entre 1998 y 2003 migraron 68.976 personas nacidas en el Caribe colombiano a Bogotá, más de la tercera parte del total de 155.278 costeños que para el 2003 vive en la capital del país” (Pg 50)

Al igual, como lo señala Juan Guillermo Martínez (2015) en su tesis “Bogotá no tiene mar, pero tiene Playa: El vallenato y sus intérpretes costeños en Bogotá.”, esta población costeña migra por oportunidades educativas y laborales, y no necesariamente la podemos integrar como un flujo migratorio que va relacionado con el vallenato.

Sin embargo, se puede relacionar y analizar cómo estas migraciones comienzan a constituir nuevos espacios culturales en Bogotá, partiendo de la idea de que el territorio capitalino ha estado marcado por una diversidad, que nace con los dialectos, tradiciones, acentos y se incorporan a la música, en este caso la música vallenata.

Otro de los aspectos importantes en relación con el lugar y que señala Martínez (2015) en su investigación es como algunos compositores o cantantes de este género musical, conciben a Bogotá actualmente como un lugar más factible y comercial para producir música vallenata.

Martínez (2015) “Uno de los rasgos que destacan estas personas es el tamaño que tiene el mercado informal de la música en Bogotá, el cual permite tener mayores oportunidades de trabajar como músico en comparación a cualquier otra ciudad o región del territorio colombiano” (Pg 52).

Por lo tanto, las relaciones de la capital con el vallenato se han venido ampliando de manera progresiva, empezando por las migraciones y las diferentes herramientas comunicativas que permitieron el ingreso del vallenato en la ciudad de Bogotá. No obstante, no solo la producción y consolidación ha sido parte fundamental para la historia del vallenato en la ciudad de Bogotá, si no de igual forma el consumo.

Es decir, el consumo de vallenato en Bogotá comienza desde décadas pasadas, como lo podemos sustentar con el noticiero de Valledupar “El pilón” en el 2018 hizo un artículo periodístico, informando sobre el consumo del vallenato a nivel nacional, dando como segundo lugar de consumo la ciudad de Bogotá. El pilón (208)

“En Bogotá, la música vallenata llegó a segundo lugar con un 53 %, cuatro puntos menos que el tropical que marcó 57 %, baladas un 46 %, rancheras 40 %, reggae 24 y reggaetón 42 %” (Vallenato, el género más consumido en Colombia,

En resumen, el análisis del lugar es uno de los focos principales para entender el fenómeno del vallenato, pues bien, el vallenato se caracteriza por sus dimensiones históricas, pero también espaciales, lo cual permite un análisis geográfico, que comprende que el vallenato ha atravesado una serie de transformaciones, como la producción entorno a las dinámicas históricas y geográficas ligadas al consumo.

2.5 Discusión teórica

Es por esto que, en el presente marco teórico se busca problematizar e indagar los diferentes postulados teóricos, que ayudan a comprender los aspectos geográficos e históricos anteriormente mencionados, por ello se realiza un análisis a partir de distintitos autores los cuales apoyaran la comprensión crítica de las dinámicas del vallenato y sus diferentes transformaciones de espacio- tiempo.

Conforme a lo anterior, los análisis de la geografía crítica permiten entender los procesos socio- culturales que se han venido dando a través del tiempo. El espacio es un concepto fundamental para empezar a desarrollar dicho análisis geográfico, lo cual permite analizar una cultura, lugar o territorio a través desde una perspectiva crítica, pues bien es el espacio uno de los principales puntos de inicio para desarrollar un análisis cultural y social.

Para este respectivo análisis, se toma como fuente teórica uno de los precursores en desarrollar una idea sobre la definición del espacio el filósofo Henri Lefebvre (2013) , como ya mencionado, quien nos permite conocer el espacio como un producto social y dinámico, tal como lo menciona en su obra “La producción del espacio” reflexionada y traducida por Ion Martínez Lorea (2013):

El espacio debe considerarse, por tanto, un producto que se consume, que se utiliza, pero que no es como los demás objetos producidos, ya que él mismo interviene en la producción. Organiza la propiedad, el trabajo, las redes de cambio, los flujos de materias primas y energías que lo configuran y que a su vez quedan determinados por él. (Pg 14.).

Por tanto, las reflexiones del espacio comienzan a girar en torno a la misma producción social, es decir, el espacio no puede ser concebido como un contenedor de objetos, como refiere Lorea (2013) “Se ha tenido por costumbre presentar el espacio como un receptáculo vacío e inerte, como un espacio geométrico, euclidiano, solo representa una de las dimensiones de existencia de las dinámicas sociales mas no la totalidad de las formas de acción sociopolítica. que sólo posteriormente sería ocupado por cuerpos y objetos” (Pg. 14).

De acuerdo con los autores, el espacio configura y desarrolla sus propias dinámicas, el cual es una constatación de flujos de relaciones sociales, económicas y políticas. En otras palabras, Lorea (2013), “No hay relaciones sociales sin espacio, de igual modo que no hay espacio sin relaciones sociales”. (pg. 16).

Del mismo modo, Henri Lefebvre (2013) desarrolla un postulado fundamental sobre las configuraciones sociales desde un contexto urbano, lo cual conlleva a pensar la transformación que ha tenido el espacio urbano desde una perspectiva histórica y

geográfica, dejando como precedente que lo urbano se ha permeado de forma más directa por el capitalismo, lo anterior tiene por efecto generar incidencias en el espacio y las diferentes configuraciones sociales-culturales.

Al mismo tiempo, el urbanismo está constituido bajo unos intereses, los cuales podrían estar marcados por la necesidad de construir un espacio productivo, guiado y pensado para distintas funciones sociales, que varían de forma directa en los diferentes aspectos que constituyen una sociedad.

Estas formaciones están marcadas por las influencias capitalistas, lo cual hace que todas las conformaciones sociales desde lo laboral, económico, político y cultural se articulen, por ello Henri Lefebvre (2013) anuncia que “El espacio ordena, prescribe y proscrib. Interviniendo sobre lo concreto, el urbanismo actúa a su vez a nivel global, dentro de los parámetros de un mercado mundial, con un espacio que deviene instrumento del Capitalismo” (pg. 16).

En efecto, este análisis incide en la configuración de las relaciones sociales referente a su espacio, en donde el contexto urbano refleja y desarrolla algunas relaciones, las cual van sujetas a la función del capitalismo, es decir a un capital cultural, el cual es permeado Tal cual como lo señala Lefebvre (2013) “La denuncia del urbanismo, por tanto, se articula en la contradicción entre la lógica de la producción (mercantil) del espacio, la lógica de la dominación estatal y la lógica de la apropiación (social) del espacio” (p. 43)

Lo cultural va relacionado con la conformación del espacio y las dinámicas que se producen sobre este, pensarse las transformaciones culturales es encontrar las relaciones espaciales y sociales que existen. Se deduce entonces que el consumo musical que se desarrolla en un territorio está ligado a las vivencias y sentires de las personas.

De manera que desde el contexto urbano se dan distintos procesos sociales, los cuales conlleva una perspectiva distinta de un capital cultural, que está relacionado a las desigualdades sociales, por ello es fundamental mencionar al sociólogo francés Pierre Bourdieu (2010) el cual en su libro “el sentido social del gusto elementos para una sociología de la cultura” expone desde su visión diferentes espacios en donde se desarrollan practicas socio-culturales las cuales van relacionadas a las distintos espacios.

Siendo Bourdieu (2010) el que desarrolla una perspectiva de análisis la cual se denomina “estructuralismo constructivista” en donde bajo este análisis comienza a construir un estudio sobre el “campo” como espacio y nombra juego a todas las dinámicas que se desarrollan “En ese sentido, puede decirse también que la estructura de un campo es un estado de las relaciones de fuerza entre las instituciones y/o los agentes comprometidos en el juego” (p. 12)

De manera que los agentes políticos e institucionales, como la escuela han influido en la construcción del capital cultural, el espacio va conforme a las distintas dinámicas sociales y a partir de estas dinámicas se van formando patrones culturales lo que induce a un estudio sociológico de la sociedad.

En donde para entender dichos procesos sociales y culturales se debe tener en cuenta lo anteriormente mencionado, como el espacio constituye estas nociones y como a partir de una mirada capitalista interviene y modifica patrones sociales, por ello Bourdieu (2010), aborda de manera clara la incidencia de los diferentes aparatos sociales y en cómo estos van tejiendo la cultura de una sociedad, por ende, Bourdieu (2010), menciona la necesidad de entender esto:

Contra la ideología carismática que considera los gustos en materia de cultura legítima como un don de la naturaleza, la observación científica muestra que las necesidades culturales son producto de la educación: la investigación establece que todas las prácticas culturales (frecuentación de museos, conciertos, exposiciones, lectura, etc.) y las preferencias correspondientes (escritores, pintores o músicos preferidos, por ejemplo) están estrechamente ligadas al nivel de instrucción (evaluado según el título escolar o el número de años de estudios) y, en segundo lugar, al origen social. (p. 231)

Las prácticas culturales van sujetas a las formas de vida y el origen social de dicho sujeto o población, lo cual la influencia de un capital económico, de vivienda y demás de necesidades básicas impactan para el crecimiento del capital cultural, puesto que la composición cultural como analiza y señala Bourdieu hace que los factores sociales incidan de manera directa e indirecta al momento de crear una identidad cultural.

De este modo el espacio y las relaciones socioculturales son cambiantes por los distintos factores ya expuestos, estas relaciones y prácticas culturales van variando según los modelos políticos y sociales, que acogen una nación. Estos aportes teóricos buscan apoyar la idea de que todas las construcciones políticas dan paso a las diferentes transformaciones sociales, lo cual conlleva a que lo cultural no se puede desligar del contexto político, en este caso lo cultural está relacionado con la globalización y los actores de esta.

En el caso colombiano, se enfatiza que la cultura vallenata hace un análisis teórico sobre los cambios culturales que se han venido dando en el vallenato, desde su auge hasta los elementos del mercado, el capital cultural y la producción con un enfoque cultural y social.

Esto se complementa con el análisis que hace Néstor García Canclín (1995), crítico cultural argentino, que gracias a los aportes socio- culturales permiten comprender de manera teórica la construcción de la cultura y la sociedad en el caso de Latinoamérica, por consiguiente, se toma como referente su libro *“consumidores y ciudadanos conflictos multiculturales de la globalización”* (1995). En donde analiza la cultura como un proceso social mercantilizado pero que a su vez tiene una reflexión misma.

Según García (1995) parte diciendo que “La cultura es un proceso de ensamblado multinacional, una articulación flexible de partes, un montaje de rasgos que cualquier ciudadano de cualquier país, religión o ideología puede leer y usar” (Pg.16). De acuerdo con el autor la cultura se entiende como un agente que articula y entrelaza variables sociales, haciendo parte del fenómeno de la globalización, entendido este como uno de los componentes principales en configurar los procesos culturales, debido a los impactos políticos, económicos y sociales, por ello García (1995) indica:

“La globalización supone una interacción funcional de actividades económicas y culturales dispersas, bienes y servicios generados por un sistema con muchos centros, en el que importa más la velocidad para recorrer el mundo que las posiciones geográficas desde las cuales se actúa”. (Pg.16)

Por ende, la globalización, es un proceso de aceleramiento, el cual no piensa en un bien común, si no en la producción que puede ejercer una sociedad para alimentar los distintos

aspectos sociales, por ello García, se centra en entender la sociedad como aquella que impulsa o construye una cultura mercantilizada o no mercantilizada, por esta razón señala García (1995) “Pero también hay que examinar lo que la globalización, el mercado y el consumo tienen de cultura. Nada de esto existe, o se transforma, sino porque los hombres nos relacionamos y construimos significados en sociedad” (Pg.18).

Igualmente, el crítico cultural García, se centra también en entender los procesos y las relaciones sociales de los distintos núcleos sociales, es decir desde el enfoque de la clase social hegemónica y la clase popular, pues bien, lo que explica García los intereses culturales son distintos lo que genera que el consumo de este capital simbólico- cultural sea también distinto, por ello García (1995) menciona:

“Hay una coherencia entre los lugares donde los miembros de una clase y hasta de una fracción de clase comen, estudian, habitan, vacacionan, en lo que leen y disfrutan, en cómo se informan y lo que transmiten a otros. Esa coherencia emerge cuando la mirada socio antropológica busca comprender en conjunto dichos escenarios” (Pg.45)

En consecuencia a esto, se podría pensar en la sociedad de una forma no homogénea, no solo por las diferencias sociales, sino por los distintos aspectos que conforman la sociedad, como el medio económico y político relacionado a las percepciones de la vida y el espacio de las personas, por ello que los constructos gubernamentales no definen lo que es cultura si no las mismas concepciones de una sociedad , a lo que García (1995) lo expone de esta manera:

“Ser ciudadano no tiene que ver sólo con los derechos reconocidos por los aparatos estatales a quienes nacieron en un territorio, sino también con las prácticas sociales y culturales que dan sentido de pertenencia y hacen sentir diferentes a quienes poseen una misma lengua, semejantes formas de organizarse y satisfacer sus necesidades” (Pg.19)

De esta manera, las conexiones culturales están dirigidas también al entorno en el que se dan, pues cada espacio conformado por una sociedad tiene diferentes aspectos simbólicos,

como las tradiciones, las formas de comunicarse, expresarse y relacionarse; estas conexiones están sujetas a las formas en cómo se consume un capital cultural.

Es así como García (1995) sugiere repensarse esta conexión, pasar a una nueva escena socio cultural donde las dimensiones sociales no estén involucradas directamente con una estrategia política o comercial, sino más bien una escena donde estos escenarios culturales se vean relacionados con las dimensiones y sentires de los ciudadanos, García (1995) indica:

“Al repensar la ciudadanía en conexión con el consumo y como estrategia política, buscamos un marco conceptual en el que puedan considerarse conjuntamente las actividades del consumo cultural que configuran una dimensión de la ciudadanía, y trascender el tratamiento atomizado con que ahora se renueva su análisis” (Pg.21)

Para generar estos cambios socio culturales, García (1995) plantea unos tipos de circuitos socioculturales, los cuales permiten el desarrollo crítico y analítico de una sociedad en relación con su cultura. En primera instancia menciona que se debe dar un reconocimiento de lo histórico basado en un territorio, lo segundo plantea estudiar de cómo se da la cultura de una élite o una producción hegemónica.

En tercer lugar menciona que para generar un nuevo escenario socio- cultural debe desarrollarse un análisis a la comunicación masiva debido a los grandes espectáculos de entretenimiento y como estos se consumen, García (1995) “Consumir es participar en un escenario de disputas por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo” (Pg.44)

Por último los sistemas restringidos de información, si bien si hay medios de comunicación, pero estos medios tienen su propio interés, por lo cual es fundamental pensarse estos medios a quien va dirigido y con qué intención modifican un producto cultural , lo cual García (1995) da como ejemplo en el ámbito musical “Una canción producida por motivaciones sólo estéticas, luego alcanza repercusión masiva y ganancias como disco, y al final, es apropiada y modificada por un movimiento político, se vuelve recurso de identificación y movilización colectivas” (Pg.54)

En consecuencia, algunos productos culturales, cuando alcanzan a llegar a la comercialización y modificación pierden la esencia de identificación no solo con el sujeto que lo produce si no con el que lo consume, de igual forma pierde el sentido de pertenencia con el territorio mismo.

Pues bien, el interés del producto ya no es causar un efecto en la población si no el reconocimiento económico de este, estos efectos pasan por lo anteriormente mencionado, por la globalización, y los impulsos otorgados a las grandes empresas del entretenimiento, y esto se reflejó desde mitad del siglo XX con las diferentes modalidades de consumo, tal como lo señala García (1995)

“Lo novedoso de la segunda mitad del siglo xx es que estas modalidades audiovisuales y masivas de organización de la cultura fueron subordinadas a criterios empresariales de lucro, así como a un ordenamiento global que des territorializa sus contenidos y formas de consumo”. (Pg. 25)

Lo cual García (1995) deja claro que el consumo, es “el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (Pg.42). En efecto el consumo para García se ve transformado por las visiones del mercado, el mercado cultural que busca promover un producto con ánimo de lucro pero que a su vez busca esconder este interés económico. Es así como García menciona (1995) “El consumo es un proceso en el que los deseos se convierten en demandas y en actos socialmente regulados”. (Pág. 48)

No obstante, cabe señalar que García (1995) analiza este panorama aterrizándolo al contexto Latinoamericano, esto permite complementar el enfoque a las diversas configuraciones sociales dadas, en Latinoamérica como la conformación de lo urbano y las percepciones de Ciudad, tal como lo indica, García (1995) “pero esa cultura de la ciudad es lugar de intersección de múltiples tradiciones nacionales —las de los migrantes reunidos en cualquier metrópoli— que a su vez son reorganizadas por el flujo transnacional de bienes y mensajes” (Pg. 31) .

En relación con lo que sustenta García, los diferentes aspectos pueden encontrar en la parte urbana permiten conocer están dadas por la demarcación capital simbólica y de consumo,

debido a la construcción y el sentido que se le da a lo urbano, desde la monopolización y división del espacio.

Es decir, por un lado dese lo urbano se da la conformación de los barrios, en donde allí habita la clase popular y por otro lado un espacio residencial en donde habita otra clase social y con un distinto consumo de capital cultural tal como lo menciona García (1995) “Dentro de la ciudad, son sus contextos familiares, de barrio y de trabajo los que controlan la homogeneidad del consumo, las desviaciones en los gustos y en los gastos” (Pg.49)

Se deduce que el consumo es uno de los factores en los que enfatiza García (1995), ya permite evidenciar la responsabilidad de las industrias, al volver masivo y estandarizar aspectos culturales y simbólicos, pero también permite ver el resultado de una sociedad. En donde el capital simbólico-cultural es demarcado y consumido desde las distintas clases sociales, por ello García (1995) menciona “Si el consumo se ha vuelto un lugar donde con frecuencia resulta difícil pensar es por su entrega al juego pretendidamente libre, o sea feroz, entre las fuerzas del mercado” (Pg. 52).

Así mismo indica la necesidad de plantearse un ejercicio reflexivo referente a lo anterior, en primer lugar, menciona García (1995) que debe haber una oferta vasta y diversificada de bienes y mensajes representativos de la variedad internacional de los mercados, de acceso fácil y equitativo para las mayorías.

Lo segundo una información multidireccional y confiable acerca de la calidad de los productos, con control efectivamente ejercido por parte de los consumidores y capacidad de refutar las pretensiones y seducciones de la propaganda y tercero una participación democrática, lo cual permitiría un mejor consumo en todos los aspectos, simbólico, político y cultural.

Por último, García (1995) invita una reflexión desde lo individual y desde lo colectivo frente a las dinámicas del mercado y el consumo de los productos que son impulsados de un mercado que regula y olvida la esencia de muchos productos, al hablar de productos, se habla de los resultados que ofrece el arte, como las obras de teatro, la literatura, la música entre otros.

Este crítico cultural, realiza un análisis resaltando la identidad de las culturas, es decir a cada clase social o sociedad define su manera de consumo cultural, lo que permite evidenciar una brecha desde lo urbano, pero también desde lo hegemónico y no hegemónico, Al mismo tiempo da cuenta que el consumo y la cultura, es una de las composiciones sociales que permiten analizar los comportamientos, las relaciones y la forma de actor de los distintos sectores social, por ello llama a una reflexión, García (1995) señala:

“Podemos actuar como consumidores situándonos sólo en uno de los procesos de interacción —el que regula el mercado — y también podemos ejercer como ciudadanos una reflexión y una experimentación más amplia que tome en cuenta las múltiples potencialidades de los objetos” (Pg. 54)

En consecuencia, uno de los análisis que revisa de manera detallada los procesos de la cultura y el vallenato es el proyecto de investigación de un grupo de estudiantes “El vallenato en la industria cultural” dirigido por Laura Palacios, Cristian Giraldo, Liza Tamayo y Esteban Pogani (2015), en donde afirman que la cultura pasa a hacer una industria, convirtiéndose en una industria cultural.

De esta forma definen la industria cultural como: Palacios al. E.(2015) : Parfraseando a (Samour, pags 2,3) “La industria cultural se define como un denunciante de los estragos que causa el fenómeno comercial capitalista”, por ello para cultura responde a una industria comercializadora, en donde esta industria busca promover nuevas influencias culturales en un núcleo social, configurando una identidad espacial.

Por lo que refieren que en el caso del vallenato las transformaciones culturales se han venido dando a la mano de la globalización y el capitalismo los cuales empiezan actuar para los cambios culturales por ello indican Palacios L (2015) “Con la globalización el folclor se ha llegado a entremezclar, tanto, que es casi imposible identificar cual es el folclor original de muchas culturas” (Pg. 11)

Así pues, Palacios L al. E (2015) señalan que “Y si un pueblo no está identificado con las características propias de su ambiente y desarrollo pierde su identidad, pierde su coherencia

y pierde su independencia cultural y social” (Pg. 11) entendiendo que el vallenato conforma y dinamiza ciertos espacios, en donde es símbolo cultural.

Cabe señalar que estas transformaciones en la cultura del vallenato se ligan a los espacios, el espacio urbano conforma nuevas formas de ver y leer el mundo lo que implica que la cultura incida de diferente forma, la cual se puede relacionar a la visión de la industria cultural, pues bien, el vallenato se remonta en un espacio rural y al hablar de industria cultural se habla de la transformación que se hace en un espacio y la percepción de este.

Esta idea de transformación también es analizada por Yang Nicolás Reyes Mahecha (2021) sociólogo colombiano el cual en su documento investigativo llamado “Del campo a la ciudad: la transformación de las letras en el vallenato” analiza y refleja las distinciones y los cambios que se dan de manera cultural en el vallenato bajo una perspectiva del espacio.

Este análisis propone como eje la transformación de un espacio urbano a un espacio rural en el sentido cultural del vallenato, por ello Reyes (2021) analiza la ciudad de Valledupar en donde evidencia el cambio de lo rural a lo urbano y como esto ha tenido impactos sobre la cultura vallenata tal como lo señala Reyes (2021) :“Este tránsito de Valledupar de pueblo a ciudad da cuenta de la transformación de la sociedad tradicional a una modernizada. Aunque no fue solo en términos económicos o de desarrollo urbano, como lo expone Germani. El tránsito a una modernización conlleva una dimensión cultura” (Pg. 106)

De la misma manera Reyes (2021) explica la transformación en el espacio y como se van transformado debido a los procesos de modernización y globalización

Por ende, Reyes toma como referencia a Gino Germani sociólogo argentino el cual aborda las diferentes perspectivas de las sociedades, para explicar estas modificaciones en el espacio entendiendo de lo rural a lo urbano y como esta permeado también por unos agentes culturales, Reyes (2015):

“Este tránsito de la ruralidad a la urbanidad había sido expuesto por Gino Germani. Este autor se refiere a las sociedades tradicionales y su paso hacia la modernización. Describe que sociedades con economías internas, mayoritariamente dedicadas al sector agropecuario y con un alto nivel de convicción religiosa, terminan

convirtiéndose en una sociedad modernizada, impulsando un desarrollo industrial que acarrea una mayor urbanización” ... (Pág. .105)

Seguido a esto los análisis que sugiere Reyes (2015) es ver como los patrones dentro de la cultura vallenata, como las composiciones de letras y el sentir del vallenato se han venido alterando a lo largo del tiempo en consecuencia del capitalismo.

Sin embargo, Reyes (2015) analizo que la modernización influyo en la migración para que el vallenato se extendiera de forma masiva por todo el país, es decir la modernización contrajo cambios culturales lo cual genero una ruptura del vallenato tradicional a lo que hoy en la actualidad lo conocemos rompiendo esquemas culturales los cuales son fundamentales en la cultura vallenata.

No obstante, esta modernización contrajo la mercantilización la cual permitió que el vallenato se infundiera de forma directa en otras zonas del país fuera de la costa, pues al estar presente el fenómeno de la migración lo que genero fue el consumo masivo de este, pero bajo no una forma cultural rural si no bajo una perspectiva de industria cultural, Reyes (2015) señala:

Sin embargo, también se puede ver desde otro punto de vista, el de la mercantilización musical. La modernización de Valledupar conllevó una conexión de esta ciudad con el resto del país. Los diversos fenómenos sociales como la migración permitieron que el Vallenato saliera de su cuna y empezara a escucharse en otros territorios (pg.107)

Es así que el espacio y sus diversas transformaciones tienen una perspectiva teórica que ayuda a comprender los fenómenos socioculturales que se desarrollan, estas dinámicas de cambio, de origen y de producción del espacio pensado desde lo cultural hace que la discusión teórica ponga en juicio sobre las consecuencias y los “beneficios” de aquellos espaciotemporales.

De manera semejante Egberto Bermúdez (2006) investigador del área de la musicología ha realizado un análisis profundo sobre la cultura y la música que se da en Colombia, tomando como eje la música vallenata, es fundamental mencionar este investigador debido a que en

sus investigaciones involucra la parte musical con lo social, lo que permite una lectura más amplia del mundo de la música vallenata.

Es así que en el libro “*El caribe en la nación colombiana*” por Alberto Abello Vives en un apartado de Egberto Bermudez (2006) titulado “*el Detrás de la música: El vallenato y sus tradiciones canónicas escritas y mediáticas*” realiza un análisis sobre las percepciones del vallenato entorno a la cultura y la consolidación de la música que se dio en la región caribe de Colombia

Por tanto inicia su artículo de investigación hablando del desarrollo del cultura en el territorio colombiano, centrado su idea en la Costa, mencionandolas discusiones que se dieron el siglo XX sobre la cultura en Colombia y como desde este periodo el vallenato comenzó a enmarcar un punto clave para desarrollar esta idea de cultura, por ello menciona Bermúdez (2006) “En las primeras décadas del siglo XX y especialmente entre los años 1930 y 1950, la discusión sobre la cultura colombiana se hizo en general en términos raciales y tuvo como telón de fondo la ideología del mestizaje” (Pg. 480).

Todo esto parece confirmar que los inicios de las discusiones culturales en Colombia se dieron de manera racial, tal como lo expone Bermúdez el cual enfatiza que se hizo con un análisis de determinismo geográfico y social, Bermúdez (2006) “Se asume que determinados niveles sociales, económicos y culturales corresponderían a niveles biológicos y naturales” (Pg.481)

Esto conduce a Bermúdez a exponer a Daniel Zamudio un investigador colombiano que hizo énfasis en la cultura, el cual hizo sus investigaciones con una mirada racista en donde no se hablaba de manera racial, si no de manera determinada del territorio colombiano, por ello Bermúdez (2006) señala:

“En uno de los primeros escritos sobre la música de las diferentes regiones colombianas, articula su exposición claramente en términos raciales. Partiendo del presupuesto de que en Colombia "las razas se conservan muy puras en algunas regiones" (p.g 482)

A causa de esto Bermúdez toma estos discursos para discrepar de ellos, pues el vallenato es una de las consolidaciones de varias culturas y de varias poblaciones, Bermúdez (2006)

afirma que el vallenato no es creación solo de una población, sino que emerge de distintas influencias, desde los instrumentos de los indígenas hasta en los cantos que hacían los afro-descendientes.

Es así como Bermúdez (2006) menciona “Ocultar la presencia de elementos culturales africanos ha sido una de las constantes en el análisis de la cultura popular y la música de la Costa atlántica” (Pg. 488), acorde con esto los análisis culturales para la Región Caribe y en especial de la música vallenato, no deben partir de un discurso racializado.

De la misma manera no se debe generar un discurso determinista sobre cómo se consolidó y se constituyó el vallenato, pues si bien cada elemento que lo conforma hace parte de diferentes identidades culturales, tal como lo menciona Bermúdez (2006) “La música de esas manifestaciones, al igual que su contenido teatral, está enraizada en la cultura colonial hispánica” (Pg. 489)

Cuando se menciona “manifestaciones” el autor refiere sobre cómo se fueron dando las interpretaciones de la música vallenata, desde los cantos hasta los bailes, todos estos componentes los menciona para tener una visión analítica de los fenómenos culturales alrededor de la Costa Caribe.

Por otro lado, Bermúdez (2006) retoma los estudios del sociólogo francés Gildard, el cual fue una pieza clave para entender los aspectos territoriales y culturales del vallenato, no solo retoma sus estudios, si no, alimenta con sus investigaciones los planteamientos que Gildard realizó, como las transformaciones del lugar de la música vallenata, Bermúdez (2006)

“La tesis de Gildard según la cual la elite de Valledupar se apropió de la música de una extensa región de la Costa Atlántica para llamarla "vallenata" es claramente confirmada en las clasificaciones del vallenato, aparecidas después de la creación del festival del vallenato en 1968” (Pg.491)

Ahora bien, Bermúdez (2006) retoma a Gildard pero a diferencia de este, Bermúdez le da un sentido de apropiación, es decir enfatiza en explicar los rasgos sociales de cada cultura lo cual permite una idea más amplia, de la misma manera su análisis ayuda a leer el panorama actual de la música vallenata.

Indiscutiblemente las manifestaciones culturales en el espacio son una pieza clave para desarrollar un análisis frente a los consumos musicales que se dan en un territorio, si bien, la cultura vallenata ha pasado por distintas conformaciones, también ha planteado en varias discusiones espaciales y teóricas, de cómo se debe concebir. De tal manera que el vallenato no se debe entender como un componente, si no, como la suma de varios componentes.

Capítulo 3: Marco Metodológico: Reconocer las voces y experiencias del vallenato.

El presente capítulo detalla la arquitectura metodológica que sustenta esta investigación, estableciendo la ruta seguida para abordar el fenómeno de la influencia del vallenato en Bogotá. Anclado en un paradigma interpretativo y un enfoque cualitativo, este estudio adopta un diseño biográfico-narrativo. La elección de esta metodología no es casual; responde a la necesidad de trascender la simple descripción de la popularidad del género para adentrarse en las dimensiones subjetivas y vividas que lo constituyen como práctica sociocultural. En coherencia con el propósito de "Reconocer las voces y experiencias del vallenato", se busca comprender cómo los individuos y las comunidades narran, significan e incorporan esta música en sus trayectorias vitales y en su relación con el espacio urbano.

Para cumplir con este objetivo, en las siguientes secciones se expondrá la fundamentación del enfoque biográfico-narrativo y su articulación con el paradigma de investigación seleccionado. Posteriormente, se detallará el diseño y las fases del desarrollo de la investigación, describiendo los instrumentos para la recolección de datos, con un énfasis particular en la entrevista narrativa como herramienta principal para capturar las experiencias de los participantes. Finalmente, se presentará la estrategia para el análisis de los datos recolectados, un paso crucial para transformar el "magma" de los relatos en hallazgos coherentes que permitan dar respuesta a las preguntas que guían este trabajo.

Esta es una investigación al ser de carácter cualitativo, que propone el análisis crítico, sobre la influencia del género vallenato y su trascendencia en el contexto urbano, como un enfoque biográfico - narrativo, que permite dar respuesta a las siguientes preguntas problema planteada en el documento *¿Cómo el vallenato circula desde la costa Caribe*

hasta la Ciudad de Bogotá? - ¿Cuáles fueron las transformaciones sociales que permitieron que el vallenato se consolidara en la ciudad de Bogotá? - ¿Qué identidades barriales se configuraron con la consolidación del vallenato en la Ciudad de Bogotá?

3.1 Fundamentación Enfoque Biográfico - Narrativo

Por medio del enfoque biográfico - narrativo, se conocerán y analizarán los testimonios escritos y hablados de diferentes autores estudiados, al igual que la de los sujetos participantes en esta investigación, en donde sus interpretaciones permanecerán anónimos; según Bolívar, Segovia, Fernández (2001) *...la investigación cualitativa tiene identidad propia ya que es una metodología de recolección y análisis de datos la investigación biográfica narrativa es una forma de construir conocimiento en la investigación educativa y social ya que se considera como un lugar de encuentro e intersección entre las diversas áreas sociales que relacionan saberes teoría lingüística historia oral e historia de vida...*

En la investigación biográfico-narrativa se incluye, al menos, cuatro elementos: (a) Un narrador, que nos cuenta sus experiencias de vida; (b) Un intérprete o investigador, que interpela, colabora y “lee” estos relatos para elaborar un informe; (c) Textos, que recogen tanto lo que se ha narrado en el campo, como el informe posterior elaborado; y (d) Lectores, que van a leer las versiones publicadas de la investigación narrativa. Bourdieu (1999, pág. 527)

A partir los elementos anteriormente mencionados se podrá ampliar los procesos de narrativas que se dan con el conocimiento que las personas tienen sobre el vallenato, sus características, trascendencia e influencia en el contexto urbano. Partiendo que las historias de vida no solo permiten al investigador conocer elementos subjetivos e individuales, sino también colectivos y estructurales frente a la indagación sobre el vallenato.

3.2 Paradigma de Investigación

En concordancia con el enfoque biográfico narrativo, esta investigación se direcciona hacia el paradigma interpretativo, que implica la recolección, análisis e integración de datos cuantitativos y cualitativos, dicha integración permite un mayor entendimiento y acercamiento al fenómeno de estudio, se obtienen resultados más extensos y acertados. La rama de la investigación interpretativa, comparte algunos de los principios metodológicos generales de la investigación cualitativa, especialmente aquella perspectiva interpretativa o hermenéutica, cuyo objeto son fundamentalmente textos discursivos (Denzin Y Lincoln, 2006; Flick,2004; Vasilachis, 2006).

Por consiguiente, en cuento a las interpretaciones a realizar de los elementos y las herramientas aplicadas en la presente investigación, se proponen unas categorías de análisis, que permitirán establecer un contexto histórico sobre el tema del vallenato y el contexto urbano, en el que paralelamente se irán incorporando las narrativas de los agentes que participaron en el proceso.

Para esto se establece una estrategia de análisis desarrollada en los estudios por (Reisigl y Wodak, 2001), que se lleva a cabo en cuatro fases. En la primera fase, se establecen los contenidos específicos, o las cuestiones que aborda un determinado discurso, en la segunda fase, las estrategias argumentativas el para, en la tercera fase, examinar los instrumentos de recolección de datos y, por último, el análisis y los resultados, de la recolección de datos.

3.3 Diseño y Desarrollo De La Investigación

Los dispositivos de la investigación narrativa, como señala Legrand (1993, p.184), normalmente comparten un conjunto de componentes, que pueden –a su vez– adoptar diversas variantes, según orientaciones metodológicas:

1. El investigador decide un tema a estudiar biográficamente, para lo que formula una demanda a un/os potencial/es narrador/es. Son precisos unos contactos, negociación y aceptación.

2. Se desarrollan una o varias entrevistas que son registradas en audio, y transcritas íntegramente.

3. La investigación propiamente dicha consiste en practicar determinados análisis sobre el material.

4. El proceso finaliza con un reporte o informe de investigación.

Técnicas e Instrumentos

- **Recolección de datos:**

Según lo planteado frente al enfoque investigativo utilizado, este infiere investigación narrativa comienza con la recolección de relatos (auto)biográficos, en una situación de diálogo interactivo, y – posteriormente, con se realiza la transcripción escrita de agentes externos – para poder analizar esta información y dar significado al relato (Riesman , 2002).

Estos relatos y participaciones propias y externas desde el enfoque se pueden obtener desde el amplio espectro de diferentes instrumentos/estrategias de recogida de datos biográficos, con el que cuenta la metodología biográfico- narrativa y que a continuación se relacionan, la información se toma del (Prólogo a la edición española de Thomas y Znaniecki, 2004, p.14).

- **Instrumentos para la recogida de datos biográficos**

Documentos, fotografías, memorias y otros artefactos personales: conjunto de materiales de la vida personal, profesional o institucional que recogen recuerdos de la experiencia.

Entrevistas: más o menos abiertas acerca de aquellas cuestiones que interesan al investigador sobre diversos aspectos. Su contenido debe ser consensuado.

Diarios: Registros reflexivos de experiencias (personales, profesionales o institucionales) a lo largo de un período de tiempo. Registran observaciones,

- **La Entrevista – Narraciones**

Este es uno de los aspectos más relevantes para la investigación, la entrevista biográfica permitirá realizar el entretendido histórico y perceptivo de la temática principal del presente trabajo junto con las interpretaciones de las autoras; en donde la información recolectada, se da a partir de los intereses propios como el tema y de la finalidad de la investigación.

Normalmente las entrevistas se desarrollan a través de un ciclo sucesivo (de 3 a 5, o más), en construcción recurrente, hasta que el tema a tratar alcance el nivel de datos e información que requiere (cifras/datos). Cada una de las entrevistas puede contar con distintos campos temáticos; en este caso se apropiarán o definirán términos como vallenato, influencia, contextos urbanos, sentimientos, emociones, recuerdos, etc. Estas entrevistas también estarán definidas dentro de un tiempo y el espacio determinado que se busque intervenir.

En otras palabras, las entrevistas permitirán un acercamiento a la respuesta o no de la pregunta planteada en la investigación. Para ello es importante tener en cuenta las partes o fases de la misma según (Atkinson, 2002) tres grandes momentos: (a) planificarla (pre entrevista): personas, cuestiones, tiempos; (b) llevarla a cabo (entrevista propiamente dicha): ir conduciendo al entrevistado/a por aquellos caminos de su vida que nos interesan; y (c) transcribir e interpretar la/s entrevista/s.

Entre una y otra puede existir un momento de inter análisis: que partirá de la transcripción del texto donde las autoras podrán hacer una primera lectura de lo que se quiere obtener con estas entrevistas, con el fin de saber si las mismas están cumpliendo el objetivo de información a recolectar o de lo contrario mirar que, elementos hacen faltan para continuar con la investigación. Además, se establecen unas primeras hipótesis interpretativas de las

fases, incidentes críticos, dinámicas que configuran el tema del vallenato como influencia musical en un contexto urbano.

- **Análisis de Datos**

Las narrativas realizadas al ser presentadas al lector sin ningún tipo de análisis o sustentación, sino solo sus procesos de transcripción son fundamentales para el proceso metodológico – como dice Legrand (1993, p.204) – un “magma”. *Son los que dan sentido a los datos biográficos recogidos (entrevistas, informes biográficos, notas de campo, otros documentos personales) puede ser una empresa intelectual frustrante, si no se tiene algún tipo de marco teórico y propuestas metodológicas para resolverlo.*

De ahí que para muchas investigaciones sea un problema el analizar y corresponder la información con la documentación o teoría planteada en el mismo documento, porque se desconoce por completo los procesos de análisis. Legrand, dice “El problema es cómo analizar este magma, con algún tipo de análisis de datos cualitativos, de modo que se pueda organizar como una secuencia coherente, a partir de unas categorías temáticas, en unos ejes de coordenadas temporal o temático”.

Con lo anterior nos parece importante para investigación dar a conocer los modelos de análisis que se pueden utilizar; según en qué dimensión incida el análisis, Catherine (2002) ha distinguido los cuatro modelos.

- **Modelos de análisis**

Análisis temático: El énfasis es el contenido del texto (“lo que dice”, más que cómo lo dice), partiendo del supuesto de que el lenguaje expresa de modo directo la realidad. Los textos narrativos se estructuran en temas y categorías, que sirven para el análisis que el investigador realiza del texto.

Análisis estructural: Interesa la forma como la historia es contada y, por lo

Análisis interaccional. Importa el proceso dialógico entre el narrador y oyente, dado que las narrativas de experiencia acontecen en contextos particulares, donde entrevistador y narrador participan en una conversación, donde ambos construyen, interactivamente, los significados.

Análisis performativo. La narración se entiende como una puesta en escena mediante la que se pretende involucrar a la audiencia, persuadirla y, en determinadas circunstancias, inducirla a actuar.

Con lo anterior, se pretende alcanzar el propósito de la investigación a partir de las observaciones de campo realizadas; las cuales permiten desarrollar tres tipos de acercamiento para obtener, tratar y analizar la información recolectada : a) Se referenciarán diferentes autores, investigaciones y trabajos que de una u otra forma se han enfocado en los conocimientos, intereses y gustos que surgen de este género musical; b) Presentación de las entrevistas realizadas y las narrativas recolectadas de las experiencias que las personas han tenido en cuanto a su relación con el vallenato; con el fin de dar a conocer de qué manera este género musical ha influido en sus vidas, de donde nacen los intereses, que es lo que le transmite las letras o sonidos de las canciones, etc. y c) Con las interpretaciones generadas a partir de las narrativas que se obtuvieron frente al análisis de datos realizados con las herramientas ya mencionadas y los antecedentes, se buscará dar respuesta a las preguntas planteadas.

Este estudio se enmarca en la rica diversidad sociocultural de Colombia, específicamente en Valledupar y Bogotá, donde el vallenato ha sido un componente vital de la identidad nacional y regional. El objetivo de la investigación es comprender cómo diversos factores históricos, sociales y tecnológicos han influenciado la transformación del vallenato,

explorando su evolución desde una perspectiva interdisciplinaria que abarca la musicología, la sociología y la antropología cultural.

La selección de la muestra se realizará estratégicamente, considerando la representatividad geográfica y generacional del vallenato. Se seguirán los principios éticos de respeto, beneficencia, no maleficencia y justicia en todas las etapas de la investigación, promoviendo la participación voluntaria.

El análisis detallado de las letras, melodías y arreglos musicales revela una evolución significativa en el vallenato, influenciada por tendencias globales y cambios en la sociedad. Se observa una expansión del vocabulario musical vallenato, con la incorporación de instrumentos electrónicos y técnicas de producción modernas. Esta fusión de estilos ha generado un debate sobre la autenticidad y la relevancia del vallenato en un mundo globalizado.

La transformación del vallenato ha tenido implicaciones significativas en la industria musical colombiana, con un aumento en la producción y distribución de música vallenata a nivel nacional e internacional. Sin embargo, las opiniones de los aficionados al vallenato son diversas y a menudo divergentes, reflejando preocupaciones sobre la pérdida de la autenticidad del género. La metodología empleada ha permitido comprender la profunda influencia del entorno geográfico de Valledupar en el desarrollo del vallenato. El paisaje natural de Valledupar, que incluye llanuras, ríos y una rica flora y fauna, ha inspirado las letras y melodías vallenatas, destacando la estrecha relación entre el hombre y su entorno.

El análisis de la intersección entre la geografía y el vallenato, especialmente en Valledupar, ha revelado la fusión de tradiciones musicales indígenas, africanas y europeas, así como el papel crucial de las vivencias y experiencias locales en la creación y difusión del vallenato. Esto ha fortalecido los lazos entre la geografía, la identidad cultural y la música vallenata en la región.

En resumen, la investigación ha proporcionado una comprensión más profunda de la evolución y el impacto del vallenato en Colombia, destacando su importancia como expresión cultural y patrimonio nacional, de la misma manera en un primer momento se realiza diferentes entrevistas y se hace recolección de datos en la ciudad de Valledupar junto con materiales audiovisuales los cual permiten evidenciar a lo que busca responder, siendo así que la fotografía es uno de lo elementos importantes junto con videos.

3.4 La Matriz de Análisis como Herramienta Metodológica

Una vez recolectadas las narrativas a través de las entrevistas, la investigación se enfrenta a un desafío central de los estudios cualitativos: cómo organizar e interpretar el vasto y rico conjunto de datos discursivos, ese "magma" de relatos y experiencias al que se refería Legrand. Para abordar esta tarea de manera estructurada y rigurosa, se optó por el diseño y la utilización de una matriz

En las ciencias sociales, la matriz de análisis es un recurso metodológico fundamental que funciona como una tabla o cuadrícula diseñada para sistematizar, categorizar y cruzar información cualitativa. Su principal objetivo es permitirle al investigador desglosar la información en unidades manejables, identificar patrones recurrentes, comparar las perspectivas de diferentes participantes y visualizar las conexiones entre los datos empíricos y las categorías teóricas que guían el estudio. Lejos de ser un simple contenedor de datos, la matriz es una herramienta activa de análisis que facilita la transición de la descripción a la interpretación, asegurando que las conclusiones estén firmemente ancladas en la evidencia recolectada.

Para esta investigación en particular, la matriz de análisis fue crucial para dar sentido a las "voces y experiencias del vallenato". Se construyó una matriz donde:

- **Las filas** correspondían a cada uno de los sujetos entrevistados, permitiendo mantener la integridad y el contexto de cada testimonio individual.

- **Las columnas** se definieron a partir de las **categorías de análisis** centrales, derivadas directamente de los objetivos de la investigación y del marco teórico.

Estas categorías principales fueron:

1. **Llegada, Circulación y Vectores:** En esta columna se registraron todos los fragmentos de las entrevistas que aludían a las causas de la migración, el rol de los estudiantes universitarios, la influencia de la radio y las primeras experiencias del vallenato en Bogotá.
2. **Prácticas Culturales y Paisaje Sonoro:** Aquí se sistematizó la información sobre los espacios de escucha (parrandas, bares), los momentos de consumo (fiestas, socialización) y la percepción del vallenato en la vida cotidiana de la ciudad.
3. **Identidad y Territorio:** Esta fue una columna clave donde se agruparon las narrativas sobre lo que el vallenato significa para la identidad costeña, su rol como anclaje cultural, las tensiones con la identidad bogotana (estereotipos) y su conexión con identidades juveniles y de género.
4. **Transformación del Género y Percepciones:** Finalmente, en esta sección se compilaron las opiniones sobre los cambios en el vallenato, las diferencias entre el vallenato "tradicional" o "yuca" y las nuevas corrientes como la "Nueva Ola" o el vallenato "romántico".

El procedimiento consistió en transcribir las entrevistas y, posteriormente, segmentar y asignar los fragmentos más significativos de cada relato a las celdas correspondientes de la matriz. Este ejercicio permitió no solo organizar el "magma" informativo, sino, y más importante aún, realizar un análisis comparativo y transversal. Al observar la matriz, fue posible identificar con claridad las convergencias (por ejemplo, la mayoría de los entrevistados costeños definen el vallenato como su "raíz"), las divergencias (las distintas opiniones sobre la "Nueva Ola") y las tensiones (la percepción de prejuicios en la capital). De esta manera, la matriz de análisis se consolidó como el puente metodológico indispensable entre la recolección de datos narrativos y la construcción de los hallazgos que se presentan en los capítulos siguientes.

Capítulo 4: El Vallenato transformaciones y Difusión: Análisis de Hallazgos sobre su Influencia y Transformación

Tras haber establecido los fundamentos contextuales e históricos del vallenato (Capítulo 1), delineado el marco teórico desde la geografía cultural para comprender su dimensión socio-espacial (Capítulo 2), y detallado la aproximación metodológica basada en un enfoque biográfico-narrativo (Capítulo 3), este capítulo se adentra en el corazón de la investigación: la presentación y discusión de los hallazgos sobre la influencia, consolidación y transformación del vallenato en el contexto específico de la ciudad de Bogotá. El propósito es analizar cómo este género musical, originario del Caribe colombiano, circula, se vive, se resignifica y participa en la construcción de identidades y territorios dentro del complejo entramado urbano de la capital.

Para ello, este capítulo pondrá en diálogo la información recopilada de fuentes secundarias, incluyendo análisis previos sobre la presencia del vallenato en Bogotá, con los ricos testimonios obtenidos a través de las entrevistas realizadas para esta investigación. Estas entrevistas, cuyas voces y perspectivas son fundamentales para comprender las dimensiones vividas del fenómeno, serán referenciadas a lo largo del análisis y sus transcripciones completas se encuentran disponibles para consulta en los anexos de este trabajo.

La estructura de este capítulo se organiza en torno a ejes temáticos clave que emergieron del análisis. En primer lugar, se abordará la llegada, circulación y las primeras apropiaciones del vallenato en Bogotá, explorando los vectores migratorios y la creación inicial de espacios culturales. A continuación, se examinará la presencia actual del vallenato en las prácticas culturales y su contribución al paisaje sonoro bogotano, profundizando en los significados que le atribuyen sus actores. Finalmente, se discutirá la intrincada relación entre vallenato, identidad y territorio en Bogotá, analizando cómo la música funciona como anclaje para la identidad migrante, cómo es negociada y apropiada en la identidad bogotana, y cómo se articula con otras identidades colectivas en el espacio urbano. A través de este recorrido, se busca ofrecer una comprensión matizada y geográficamente situada de la influencia del vallenato en Bogotá.

4.1 Panorama de la Evolución Musical del Vallenato: Décadas de 1940, 1960 y 1980

Antes de adentrarnos en las dinámicas específicas que ha experimentado el vallenato en el tejido urbano de Bogotá, resulta imprescindible realizar una pausa reflexiva para comprender la trayectoria evolutiva del género en sus dimensiones musicales fundamentales. La influencia y transformación del vallenato en la capital no pueden desvincularse de los cambios intrínsecos que esta expresión cultural experimentó en sus regiones de origen y en su proceso de difusión nacional, particularmente durante tres décadas cruciales: los años cuarenta, sesenta y ochenta.

De esta manera, haremos un recorrido panorámico por la evolución de las temáticas líricas; las transformaciones en la instrumentación y los arreglos; el desarrollo de los estilos vocales y el impacto de las influencias socioculturales e industriales nos permitirá construir un telón de fondo esencial. Al entender cómo el vallenato se fue definiendo y redefiniendo –desde la crónica juglaresca y la sonoridad acústica de los años cuarenta, pasando por la consolidación costumbrista y las primeras fusiones de los sesenta, hasta la eclosión romántica, la comercialización y la modernización sonora de los ochenta –, estaremos mejor equipados para analizar qué variantes del género llegaron a Bogotá, cómo fueron recibidas y apropiadas, y de qué manera dialogaron, y a veces tensionaron, con las identidades y el paisaje sonoro de la metrópoli andina.

A continuación, exploraremos estas décadas formativas, no como un recuento exhaustivo, sino como una cartografía de los hitos y transformaciones musicales que sentaron las bases para la compleja historia del vallenato que se analizará posteriormente en el contexto bogotano.

4.1.1 Años 40: Juglaría, Pioneros y las Primeras Grabaciones

La década de 1940 constituye un período fundamental en la evolución del vallenato, caracterizado por la convergencia de la tradición oral, personificada por el juglar, y las incipientes formas de registro y difusión musical. Este contexto propició la emergencia de cantautores pioneros, cuyas obras establecieron las bases estilísticas y temáticas del género,

prefigurando su subsiguiente expansión. Así entonces, el vallenato de los años cuarenta estuvo intrínsecamente ligado a la figura del juglar. Estos músicos itinerantes desempeñaban un rol crucial como cronistas socioculturales en la región Caribe colombiana, transmitiendo noticias, narrativas e interpretaciones musicales que reflejaban la vida comunitaria (El Tiempo, 2025). Sus repertorios abarcaban la cotidianidad, el amor, el paisaje, las labores agropecuarias como los cantos de vaquería, e incipientes comentarios sociales y anécdotas locales. La "parranda" funcionaba como el principal espacio social para la ejecución y transmisión de estas expresiones musicales.

Esta era inicial fue definida por los aportes de varios cantautores seminales (basado en "Matriz historia del vallenato," n.d.). Entre ellos destacan:

- Emiliano Zuleta Baquero (El Viejo Mile), reconocido por su ingenio compositivo, el humor en sus obras, su maestría en formas como la quarteta y la décima, y su destreza en la piquería (Contexto Media, 2025; Enciclopedia Banrepcultural, 2025). Sus temáticas incluían la autobiografía, relaciones interpersonales, controversias musicales y la vida rural, con "La gota fría" (1938) y "Carmen Díaz" como obras representativas.
- Guillermo Buitrago (El Jilguero de la Sierra), pionero en la grabación del vallenato y caracterizado por un estilo vocal influenciado por la oralidad afrocaribeña y la fusión con porro y bolero, utilizando la guitarra como instrumento principal (Enciclopedia Banrepcultural, 2025). Popularizó temas como "Ron de vinola" y "Las mujeres a mi no me quieren".
- Abel Antonio Villa (El Padre del Acordeón), célebre por ser el primer acordeonero en realizar grabaciones comerciales de vallenato para el Sello Odeón (1943-1944), manteniendo un estilo tradicional. "Las cosas de las mujeres" (1944) y "La muerte de Abel Antonio" son ejemplos de sus composiciones basadas en vivencias personales.
- Lorenzo Morales (Moralito), destacado acordeonero y cantautor, especialmente recordado por sus piquerías con Emiliano Zuleta (Fundación BAT, 2025). Su obra,

aunque extensa, no fue grabada en su totalidad; "La carta escrita" es una de sus composiciones conocidas de la época.

- Pacho Rada (El Padre del Son), considerado uno de los primeros juglares y un referente del son vallenato (El Tiempo, 2025). Sus composiciones, como "El tigre de la montaña", reflejaban la vida cotidiana y mitos regionales.
- Juan Manuel Polo Cervantes (Juancho Polo Valencia), compositor y cantante con un estilo lento, cadencioso y letras de profunda carga poética y metafórica, como en su emblemática "Alicia Adorada".

La instrumentación característica del vallenato en este período se centraba en la tríada canónica de acordeón diatónico, caja (tambor de doble parche de herencia africana) y guacharaca (instrumento de fricción de origen indígena), configuración que simbolizaba la confluencia tri-étnica del género (Ministerio de Cultura, s.f.; "Matriz historia del vallenato," n.d.). No obstante, existió flexibilidad instrumental, destacando el uso de la guitarra, particularmente por Guillermo Buitrago, e investigaciones sugieren la posible temprana incorporación del contrabajo (Pereira, comunicação pessoal, como citado em Quadros, 2017). La sonoridad resultante era predominantemente acústica, con una textura directa y arreglos sencillos y funcionales que servían de soporte al canto narrativo (Ministerio de Cultura, s.f., Plan Especial de Salvaguardia).

La década de 1940 representó, por tanto, una fase de transición fundamental. El vallenato, arraigado en la tradición oral juglaresca, inició su proceso de difusión ampliada mediante las primeras grabaciones fonográficas. Esta coexistencia entre la práctica performativa tradicional y las emergentes formas de producción y consumo musical marcó el comienzo de una nueva etapa para el género. La diversidad temática y la flexibilidad instrumental observadas sentaron las bases para las transformaciones futuras. Las incursiones iniciales de sellos discográficos como Odeón y Discos Fuentes fueron determinantes para la diseminación del vallenato más allá de sus epicentros rurales, iniciando su trayectoria hacia la consolidación nacional (Discos Fuentes, s.f.).

4.1.2 Años 60: Festivales, Consolidación y Primeras Fusiones

La década de 1960 representó un período de notable consolidación y expansión para el género vallenato. Impulsado por el auge de los festivales, destacando la creación del Festival de la Leyenda Vallenata en 1968 –evento fundamental para la legitimación y reconocimiento de sus intérpretes (YouTube, s.f., Historia del primer Festival Vallenato)–, y la creciente masificación de las grabaciones, el vallenato inició una proyección significativa a nivel nacional e internacional. Esta era fue definida por figuras y agrupaciones emblemáticas que introdujeron innovaciones y transformaron el alcance del género.

El Festival de la Leyenda Vallenata se consolidó como una plataforma crucial para la legitimación del género (, Festival de la Leyenda Vallenata; Radio Nacional, 2025).

Alejandro Durán, coronado primer Rey Vallenato en 1968 ("Matriz historia del vallenato," n.d.), se erigió como estandarte del vallenato tradicional, caracterizado por una interpretación sonora y pausada del acordeón, el cultivo de los cuatro aires tradicionales y letras incluye álbumes como "La ola del vallenato" (1961) y "Pedazo de acordeón" (1968).

Los Corraleros de Majagual, fundados en 1961, fueron fundamentales para la música tropical colombiana, fusionando vallenato con cumbia y porro (HJCK, 2025). Su estilo incorporó secciones de metales, guitarrón, percusión variada y bajo eléctrico, logrando una sonoridad festiva yailable con acordeonistas como Alfredo Gutiérrez y Calixto Ochoa (HJCK, 2025; El Heraldo, 2014). Álbumes como "Alegre Majagual" (1962) y canciones como "Paloma Guarumera" (1962) ejemplifican su propuesta (Discogs, s.f., Los Corraleros de Majagual; "Matriz historia del vallenato," n.d.).

Nicolás 'Colacho' Mendoza, Rey Vallenato en 1969 ("Matriz historia del vallenato," n.d.), fue reconocido por su virtuosismo en el acordeón y como intérprete de las obras de Rafael Escalona (portalvallenato.net, 2012). Colaboró en grabaciones significativas como "Los cantos vallenatos de Escalona" (1962) . Su discografía de la época incluye "Concierto Vallenato Vol. 1" (1965) (Anexo:Discografía de Nicolás Elías Mendoza).

Rafael Escalona, aunque principalmente compositor, tuvo una influencia innegable en la consolidación del vallenato en los 60 ("Matriz historia del vallenato," n.d.). Sus crónicas del Magdalena Grande se volvieron esenciales en el repertorio clásico. Como cofundador

del Festival de la Leyenda Vallenata, promovió activamente el género ("Matriz historia del vallenato," n.d.).

Alfredo Gutiérrez, "El Rebelde del Acordeón", destacó con Los Corraleros y como solista, con un estilo innovador y virtuoso (El Heraldo, 2014). Temas como "El soltero" (1969) marcan el inicio de su carrera solista en esta década ("Matriz historia del vallenato," n.d.).

Las letras vallenatas en los 60 continuaron la senda narrativa de los 40, pero con un mayor énfasis en el costumbrismo. Se convirtieron en crónicas detalladas de tradiciones, personajes y paisajes de la región Caribe. Compositores como Rafael Escalona destacaron por tejer historias de gran colorido local, línea que también siguió Alejandro Durán). El Festival de la Leyenda Vallenata, con su concurso de "Canción Inédita", probablemente reforzó la valoración de esta poesía narrativa regional (Radio Nacional, 2025).

Aunque la tríada tradicional (acordeón, caja, guacharaca) persistió, la década de 1960 atestiguó significativas experimentaciones instrumentales. Los Corraleros de Majagual fueron pioneros al incorporar secciones de metales, bajo eléctrico, piano y percusión ampliada, fusionando el vallenato con otros ritmos tropicales para una sonoridad más rica yailable (HJCK, 2025). Las grabaciones masivas influyeron en la estandarización de estructuras y en una mayor producción en los arreglos. La figura del cantante líder ganó prominencia, en ocasiones separándose del rol del acordeonero-cantor. El Festival de la Leyenda Vallenata, si bien buscaba preservar la "autenticidad" ("Matriz historia del vallenato," n.d.), también expuso el género a nuevas influencias. El éxito de fusiones como las de Los Corraleros de Majagual fue fundamental para familiarizar a un público más amplio con el sonido del acordeón, preparando el terreno para la diversificación futura (HJCK, 2025). La consolidación de un repertorio clásico, con múltiples intérpretes para obras de compositores como Escalona, diferenció esta etapa de la tradición juglaresca anterior. Estos desarrollos sentaron las bases para la comercialización y diversificación estilística de los años 80.

4.1.3 Años 80: Comercialización, Romanticismo y Nuevas Sonoridades

La década de 1980 marcó un punto de inflexión para el vallenato, caracterizado por una comercialización sin precedentes, una notable diversificación estilística –con el vallenato romántico como fuerza dominante– y la consolidación de nuevas sonoridades mediante la

incorporación de instrumentación moderna. Estos cambios facilitaron la trascendencia del género de sus fronteras regionales a un fenómeno de impacto nacional e internacional.

Ahora bien, los artistas y agrupaciones emblemáticas de lo que se denominará la modernización fue dominado por figuras que, aun manteniendo lazos con la tradición, se adaptaron e impulsaron nuevas tendencias comerciales y estilísticas.

- Diomedes Díaz (El Cacique de La Junta) tuvo un impacto masivo en la popularización del género. Su estilo interpretativo emotivo y conexión con el público lo convirtieron en un ídolo popular. Aunque con raíces tradicionales, se adaptó a la comercialización, con letras que abarcaban desde el amor hasta vivencias personales. Colaboró con acordeoneros como Nicolás 'Colacho' Mendoza, Juancho Rois y Gonzalo "El Cocha" Molina. Su discografía con CBS (luego Sony Music) incluye álbumes como "Todo Es Para Ti" (1982) y "El Cóndor Herido" (1989), con éxitos como "Todo es para ti" (1982) y "Los recuerdos de ella" (1988) ("Matrix historia del vallenato," n.d.).
- Binomio de Oro de América (con Rafael Orozco e Israel Romero) fue pionero y máximo exponente del vallenato romántico, logrando éxito nacional e internacional ("Matrix historia del vallenato," n.d.). Definieron una nueva estética con letras centradas en el amor y desamor, producción musical pulida y arreglos para difusión radial, conectando con audiencias jóvenes y urbanas. Álbumes como "De caché" (1980) y "Superior" (1985) con Codiscos, y canciones como "Muere una flor" (1980), son representativos ("Matrix historia del vallenato," n.d.).
- Los Diablitos (con Omar Geles y Miguel Morales) se consolidaron a mediados de la década como insignia del vallenato romántico y comercial ("Matrix historia del vallenato," n.d.;). Su estilo presentó letras apasionadas y un sonido acorde a la demanda sentimental. Álbumes como "De Verdad, Verdad" (1985) y canciones como "No calles" (1989) destacan en su producción con Codiscos/Costeño ("Matrix historia del vallenato," n.d.).
- Los Betos (Beto Zabaleta y Beto Villa / Orangel "Pangue" Maestre) transitaban entre el vallenato tradicional y las corrientes románticas. Beto Zabaleta, "el cantante

de las mujeres", enfocó su repertorio en temáticas amorosas. Trabajaron con los acordeoneros Beto Villa y Orangel "Pangue" Maestre. Su discografía incluye "Déjenme Quererla" (1982, CBS) y "Siempre Pienso En Ti" (1989, CBS), con éxitos como "Gitana" (1981) ("Matrix historia del vallenato," n.d.).

- Otto Serge y Rafael Ricardo fueron clave en el desarrollo y popularización del vallenato romántico, con un fuerte componente sentimental en letras y arreglos melódicos. Su producción con Codiscos/Costeño incluye álbumes como "De Todo Corazón" (1980) y "Alegre... Romántico" (1989).

Esto dio origen a una nueva sonoridad vallenata. La instrumentación del vallenato experimentó una transformación significativa, alejándose de la tríada acústica tradicional hacia sonoridades modernas y electrificadas.

- El **bajo eléctrico y la guitarra eléctrica** se volvieron omnipresentes, proporcionando una base armónica-rítmica más sólida y nuevas texturas, respectivamente.
- Los **teclados y sintetizadores** fueron una innovación distintiva, especialmente en el vallenato romántico, creando atmósferas, colchones armónicos y efectos que acercaron el género al pop y la balada.
- La **batería** frecuentemente reemplazó o complementó a la caja vallenata, aportando una base rítmica más potente y versátil.
- Ocasionalmente se incorporaron **congas, timbales y piano**, enriqueciendo las secciones rítmica y armónica, y generando fusiones. El impacto fue un sonido más pulido, con arreglos complejos y producción de estudio elaborada, orientada a la difusión masiva. Aunque criticada por puristas, esta modernización fue fundamental para su expansión a nuevas audiencias urbanas y jóvenes.

Pero así mismo, hubo una transformación de las temáticas líricas las letras del vallenato también experimentaron una notable transformación.

- Se consolidó el **auge del vallenato romántico**, con el amor, desamor, nostalgia y anhelo como temas predominantes. Las letras se volvieron más introspectivas y personales.

- La **influencia comercial y la búsqueda de universalidad** llevaron a letras menos localistas, con temáticas de fácil identificación para una audiencia nacional e internacional.
- Se observó un **incipiente reflejo de lo urbano**, con narrativas que comenzaban a incorporar experiencias y sensibilidades menos ancladas al entorno rural. La comercialización del vallenato en los 80, si bien generó debates sobre autenticidad, fue impulsada por artistas como Diomedes Díaz y el Binomio de Oro, y por la industria discográfica (CBS, Codiscos), que buscaban productos de mayor difusión. La tensión entre tradición e innovación definió la evolución del género en esta década.

4.1.4 Síntesis de la Evolución: Letras, Instrumentación, Estilos Vocales e Influencias

La evolución de las temáticas en las letras vallenatas es un espejo fiel de cómo el género fue adaptándose a los cambios sociales, culturales y a las dinámicas comerciales a lo largo de estos treinta años.

- **Década de 1940: La Voz de la Tierra y sus Gentes.** En estos años fundacionales, las letras estaban dominadas por la crónica de los sucesos locales, esas pequeñas historias que eran noticia en los pueblos. Describían con detalle el paisaje del Caribe colombiano, las anécdotas personales de los juglares –sus amores, sus viajes, sus

desafíos–, los ancestrales cantos de vaquería que acompañaban las faenas del campo, y las famosas piquerías, esos duelos verbales y musicales donde el ingenio era el arma principal. El lenguaje era directo, a menudo sin rodeos, y la narrativa cumplía una función esencial: transmitir historias y mensajes dentro de la comunidad, ser el periódico cantado del pueblo. Figuras como Emiliano Zuleta Baquero, con su inmortal "La gota fría", son un ejemplo perfecto de la piquería y la anécdota personal hecha canción, mientras que las composiciones de Pacho Rada a menudo se centraban en el son y en las vivencias del mundo rural.

- **Década de 1960: El Costumbrismo se Viste de Gala.** Al llegar los años 60, observamos una consolidación del costumbrismo en las letras vallenatas. Si bien se seguían narrando historias, ahora se hacía con un enfoque más elaborado, con una mayor riqueza en la descripción de personajes típicos de la región, de las tradiciones que marcaban el calendario y el sentir colectivo de la Costa Caribe. Las composiciones de Rafael Escalona, como "La casa en el aire" o "Jaime Molina", se convirtieron en paradigmas de esta tendencia, verdaderas crónicas poéticas y detalladas de su entorno y su gente. Alejandro Durán, con su estilo apegado a la raíz, también mantuvo esta línea, dedicando sus cantos a las mujeres, los amigos, el paisaje y las costumbres de su amada tierra. Es muy probable que el Festival de la Leyenda Vallenata, al instituir el concurso de la Canción Inédita, haya reforzado la valoración de esta poesía narrativa y descriptiva, tan profundamente anclada en la identidad regional.
- **Década de 1980: El Romance Inunda el Pentagrama Vallenato.** Esta década fue testigo de una verdadera explosión: la del vallenato romántico. El amor, y muy especialmente el desamor, la nostalgia por un querer perdido, el anhelo de un encuentro y las intrincadas complejidades de las relaciones sentimentales se convirtieron en los temas centrales, desplazando en gran medida las crónicas costumbristas que habían dominado en épocas anteriores. Las letras se tornaron más introspectivas, explorando el universo emocional de los individuos de una manera más directa y personal. Buscaban conectar emocionalmente con un público más amplio y, crucialmente, más urbano, un público que quizás estaba menos

familiarizado con las particularidades geográficas y culturales del vallenato tradicional. Artistas como Diomedes Díaz, con éxitos como "Todo es para ti" o "Te necesito", el Binomio de Oro, inmortalizando temas como "Muere una flor" o "Sombra Perdida", y Los Diablitos, con canciones como "No calles" o "Sueño de amor", fueron grandes exponentes de esta nueva ola sentimental que conquistó a Colombia. Aunque el romance fue el gran protagonista, también comenzaron a surgir, aunque de manera incipiente, temáticas que reflejaban nuevas realidades sociales o sensibilidades más urbanas, mostrando la capacidad del vallenato para adaptarse a los nuevos tiempos.

Para visualizar mejor esta transformación, la siguiente tabla resume la evolución de las temáticas:

Tabla 2: Evolución Comparativa de Temáticas Líricas del Vallenato (1940s-1980s)

Década	Temáticas Principales	Enfoque Narrativo/Lírico	Artistas/Canciones Ejemplo (Ilustrativo)
1940s	Crónica local, paisaje, anécdotas, cantos de vaquería, piquerías, amor incipiente.	Juglaresco-descriptivo, funcional, directo.	Emiliano Zuleta B. ("La gota fría"), Guillermo Buitrago ("Ron de vinola"), Abel Antonio Villa ("La muerte de Abel Antonio"), Pacho Rada ("El tigre de la montaña"), Juancho Polo V. ("Alicia adorada").
1960s	Costumbrismo regional, personajes típicos, tradiciones, amor, paisaje, narrativa elaborada.	Costumbrista-narrativo, poético, descriptivo.	Rafael Escalona ("La casa en el aire"), Alejandro Durán ("Pedazo de Acordeón"), Los Corraleros de Majagual (temas festivos y de fusión).
1980s	Amor romántico (principal), desamor, nostalgia,	Introspectivo-sentimental, universal,	Diomedes Díaz ("Todo es para ti"), Binomio de Oro ("Muere una flor"), Los Diablitos ("No calles"), Los

sentimientos comerciales, con toques comerciales.
personales, temas pop-urbanos. Ricardo (vallenato sentimental).
comerciales.

A. La Evolución de la Instrumentación y los Arreglos: Un Impacto Directo en la Sonoridad y la Estructura

La transformación instrumental del vallenato es, quizás, uno de los aspectos más evidentes y audibles de su evolución. Estos cambios impactaron directamente su sonoridad y, aunque en menor medida, también influyeron en sus estructuras formales.

- **Década de 1940: La Pureza Acústica y la Fuerza de la Tríada.** En sus inicios, la sonoridad del vallenato era fundamentalmente acústica y cruda, con una honestidad sonora que llegaba directo al alma. Estaba dominada por esa inseparable tríada vallenata: el acordeón diatónico, la caja y la guacharaca. Sin embargo, la guitarra también tuvo una presencia notable, especialmente en las grabaciones pioneras de Guillermo Buitrago. Los arreglos eran, por lo general, sencillos y funcionales, pensados para servir de soporte al canto y a la narrativa de las letras. Algunas investigaciones incluso sugieren la posible incorporación temprana del contrabajo, lo que habría añadido una base armónica más profunda a algunos conjuntos de la época. La estructura de las canciones seguía los patrones de los aires tradicionales (paseo, son, merengue, puya), con un claro énfasis en la melodía del acordeón y en la voz del cantante, que era el alma del relato.
- **Década de 1960: Primeras Experimentaciones y la Riqueza de la Fusión.** Si bien la tríada de acordeón, caja y guacharaca se mantuvo como la base innegociable en el vallenato más tradicional y, sobre todo, en el contexto de los festivales que buscaban preservar esa esencia, esta década fue testigo del inicio de experimentaciones instrumentales significativas y audaces. Los Corraleros de Majagual se erigieron como pioneros en este campo, atreviéndose a incorporar secciones de metales (trompetas, trombones), el bajo eléctrico que aportaba un nuevo pulso, el piano con sus armonías, y una percusión mucho más variada que incluía timbales y congas. Esta osadía resultó en una sonoridad más rica, potente y eminentemente bailable, logrando una exitosa fusión del vallenato con otros ritmos

tropicales como la cumbia y el porro. Las grabaciones, cada vez más masivas, también comenzaron a estandarizar ciertos arreglos, y el bajo (ya fuera acústico o eléctrico) se hizo un acompañante más consistente en las producciones. En general, los arreglos se volvieron más definidos y la producción discográfica comenzó a mostrar un mayor cuidado en comparación con la década anterior.

- **Década de 1980: La Era de la Electrificación y la Producción Sofisticada.** En los años 80, se generalizó la adopción de instrumentos eléctricos y electrónicos, marcando un cambio sonoro trascendental. El bajo eléctrico y la guitarra eléctrica se convirtieron en elementos estándar en muchísimas producciones, especialmente en el vallenato romántico y en las propuestas más comerciales. Los teclados y sintetizadores jugaron un papel crucial y distintivo, introduciendo nuevas texturas, colores armónicos y atmósferas envolventes, particularmente en el vallenato romántico, acercándolo a las sonoridades del pop y la balada que triunfaban a nivel internacional. La batería, con su potencia y versatilidad, a menudo reemplazó o complementó a la caja tradicional, aportando una base rítmica más robusta y adaptada a los nuevos estándares de la radio y las grandes presentaciones. La sonoridad global del vallenato en esta década se volvió notablemente más pulida, con arreglos más complejos y una producción de estudio mucho más sofisticada, claramente orientada a la difusión en radio y al mercado masivo. Las estructuras de las canciones, aunque a menudo seguían basadas en el popular aire de paseo, podían incorporar introducciones más largas, interludios instrumentales más elaborados y finales más producidos, reflejando la influencia de la música popular internacional.

Tabla 3: Evolución de la Instrumentación Vallenata (1940s-1980s)

Década	Instrumentos Base (Tradicionales)	Nuevos Instrumentos Incorporados Comúnmente	Impacto en la Sonoridad
1940s	Acordeón, caja, guacharaca. Guitarra (en algunos casos), posible contrabajo.		Acústica, cruda, directa, enfocada en melodía de acordeón y voz narrativa.

			Mayor riqueza rítmica y armónica en fusiones. Sonoridad más potente yailable en contextos comerciales.
1960s	Acordeón, caja, guacharaca (en vallenato tradicional).	Bajo eléctrico, inicio de metales (en fusiones como Los Corraleros), piano (ocasional).	
1980s	Acordeón, caja, guacharaca (persisten, pero a menudo complementados).	Bajo eléctrico (estándar), guitarra eléctrica, teclados/sintetizadores (clave en vallenato romántico), batería. Congas, timbales (en algunos arreglos).	Electrificada, pulida, producción elaborada. Mayor potencia rítmica, atmósferas románticas, texturas pop/balada.

B. El Desarrollo de Estilos Vocales y las Formas de las Canciones

La manera de cantar, ese vehículo del sentimiento y la historia, así como la organización interna de las canciones vallenatas, también experimentaron una interesante evolución a lo largo de estas décadas.

- **Década de 1940: La Voz del Juglar, Clara y Narradora.** Los estilos vocales de esta época estaban directamente ligados a la rica tradición oral de los juglares. El canto era, por lo general, claro, directo y con un enfoque primordial en la narración de la historia; no se buscaban grandes ornamentaciones vocales, sino la transmisión efectiva del mensaje y la emoción contenida en los versos. La voz era el principal vehículo del relato, la que llevaba al oyente por los caminos de la anécdota o el lamento. Las estructuras formales de las canciones eran relativamente sencillas, a menudo siguiendo patrones de copla y estribillo, o desarrollando formas narrativas continuas que permitían contar una historia de principio a fin. Los cuatro aires principales –paseo, son, merengue y puya– ya estaban allí, definiendo las estructuras rítmicas y melódicas básicas que guiaban tanto la composición como la interpretación, marcando el compás de la vida y las fiestas.

- **Década de 1960: El Cantante Gana Protagonismo y la Expresividad Florece.**
En los años 60, se fue consolidando la figura del cantante como intérprete principal, un rol que, en ocasiones, comenzaba a diferenciarse del acordeonero, quien tradicionalmente también llevaba la voz cantante. Este cambio pudo haber impulsado un mayor desarrollo de la expresividad vocal, una búsqueda de matices y una mayor atención a la calidad interpretativa, ya que el foco se centraba más en la capacidad del cantante para transmitir emociones. Las estructuras de las canciones se mantuvieron, en gran medida, dentro de los cauces de los aires tradicionales, pero la creciente industria de la grabación permitió una mayor estandarización de las formas y las duraciones, adaptándolas a los formatos del disco. La influencia arrolladora de agrupaciones como Los Corraleros de Majagual también introdujo coros más elaborados y juegos de voces en el contexto de la música tropical con acordeón, añadiendo una nueva dimensión armónica y festiva.
- **Década de 1980: Melodía, Sentimiento y la Influencia del Pop.** Con la llegada de los 80, surgieron estilos vocales que se caracterizaron por ser más melódicos, depurados y con un mayor rango dinámico. Esto fue especialmente notable en el vallenato romántico, que recibió una clara influencia de la balada y el pop latino que dominaban las emisoras. Cantantes como Diomedes Díaz, con su vozarrón y su particular manera de "decir" el canto, y Rafael Orozco, la inconfundible voz del Binomio de Oro, se destacaron por sus estilos vocales distintivos, carismáticos y altamente emotivos, capaces de transmitir una amplia gama de sentimientos, desde la alegría desbordante hasta la más profunda melancolía. Las estructuras de las canciones, aunque frecuentemente seguían basadas en el aire de paseo –el más adaptable comercialmente y el que mejor se prestaba para las nuevas temáticas–, incorporaron secciones instrumentales más elaboradas, puentes melódicos que enriquecían la transición entre estrofas y estribillos, y codas o finales más producidos, siguiendo las tendencias de la música popular internacional. Los coros también ganaron un protagonismo significativo, con armonías más complejas y un papel mucho más integral en los arreglos generales de las canciones, aportando un sonido más lleno y contemporáneo.

C. Las Influencias Socioculturales e Industriales que Marcaron el Rumbo

La evolución del vallenato, con todos sus cambios y permanencias, no ocurrió en un vacío. Al contrario, fue profundamente moldeada por una serie de factores externos, tanto socioculturales como aquellos provenientes de la creciente industria musical.

- **Migración y Urbanización: El Vallenato Viaja a la Ciudad.** El desplazamiento de importantes grupos de población costeña hacia los grandes centros urbanos, especialmente hacia Bogotá, fue un vector crucial para la difusión y la transformación del vallenato. En las ciudades, el género se encontró con nuevas audiencias, con diferentes gustos y expectativas, y con contextos de escucha y baile distintos a los de su entorno rural original. Este encuentro impulsó su adaptación y la paulatina incorporación de temáticas y sonoridades que podríamos calificar como más urbanas, reflejando las nuevas realidades de sus intérpretes y oyentes.
- **El Festival de la Leyenda Vallenata: Guardián y Trampolín.** Desde su creación en 1968, el Festival de la Leyenda Vallenata se convirtió en una institución central y referencial para el vallenato. Actuó, por un lado, como una plataforma de legitimación y preservación, al promover con ahínco los aires tradicionales y la destreza en la interpretación de los instrumentos típicos (acordeón, caja y guacharaca). Pero, por otro lado, también funcionó como un poderoso trampolín para la difusión nacional e internacional del género. Sin embargo, esta creciente popularidad y el prestigio que otorgaba el festival también contribuyeron a canonizar ciertos estilos y formatos, y atraieron la atención de una industria musical cada vez más interesada en el potencial comercial del vallenato.
- **La Industria Discográfica: Moldeando el Sonido del Éxito.** Sellos discográficos como Discos Fuentes, Codiscos y CBS (que más tarde se convertiría en Sony Music) desempeñaron un papel absolutamente determinante en la grabación, producción y comercialización del vallenato a lo largo de estas tres décadas. Las decisiones de producción, las estrategias de marketing y la incesante búsqueda de éxitos comerciales por parte de estas empresas influyeron directamente en los estilos que se popularizaron, en la selección de los artistas que recibían apoyo y, por supuesto, en la sonoridad final de las grabaciones. Por ejemplo, Discos Fuentes fue

clave en las primeras grabaciones de figuras como Guillermo Buitrago y Alejandro Durán, mientras que Codiscos y CBS fueron fundamentales en el auge del vallenato romántico y comercial de los años 80, impulsando las carreras de artistas como El Binomio de Oro y Diomedes Díaz.

- **Radio y Televisión: Las Ondas que Llevaron el Vallenato a Todos los Rincones.**

Estos medios de comunicación masiva se convirtieron en herramientas fundamentales para la popularización del vallenato, llevándolo a audiencias de todo el país y, con el tiempo, también al extranjero. La programación radial especializada, con programas dedicados exclusivamente al vallenato, y la creciente aparición de artistas vallenatos en la televisión (un fenómeno que se haría aún más prominente después de los 80 con figuras como Carlos Vives) contribuyeron de manera decisiva a moldear los gustos populares y a consolidar la presencia del género en el imaginario sonoro y cultural de la nación.

A lo largo de su rica evolución, el vallenato ha mantenido un diálogo constante, a veces tenso pero siempre creativo, entre el peso de la tradición y el impulso de los años más modernos.

- **Lo que Ha Permanecido (Continuidades):**

- La base rítmica de los aires tradicionales (paseo, son, merengue, puya), ese corazón percusivo que lo define, ha persistido a través de los años, aunque, como hemos visto, con adaptaciones y nuevas instrumentaciones.
- El acordeón, con su particular lamento o su festiva alegría, ha seguido siendo el instrumento melódico central e identitario del género, su alma sonora.
- La función narrativa de las letras, esa capacidad de contar historias y expresar emociones profundas, aunque transformada en sus temáticas y enfoques, ha mantenido al vallenato como un género que habla, que relata, que conecta con la vida.

- o La conexión profunda con la identidad cultural de la región Caribe, aunque expandida, reinterpretada y a veces idealizada, sigue siendo un elemento fundamental de su ADN.
- **Lo que Ha Cambiado (Rupturas e Innovaciones):**
 - o La electrificación de los instrumentos y la incorporación de una paleta sonora mucho más amplia, con la llegada del bajo eléctrico, la guitarra eléctrica, los teclados y la batería, que transformaron radicalmente su sonido.
 - o La profesionalización creciente de los músicos y de la producción musical, con arreglos más elaborados, técnicas de grabación más sofisticadas y una mayor atención al detalle sonoro.
 - o La primacía del cantante solista como figura central en muchas de las agrupaciones más comerciales, un cambio que a veces relegó a un segundo plano la figura tradicional del acordeonero como líder y voz principal.
 - o La influencia innegable de géneros musicales foráneos, como el pop, la balada e incluso el rock, que se dejó sentir en los arreglos, las melodías y, como ya vimos, en las temáticas de las canciones.
 - o La comercialización de las temáticas líricas, que se orientaron cada vez más hacia un mercado masivo y a la difusión radial, buscando el "hit" que conquistara las listas de éxitos.
 - o Una producción musical cada vez más enfocada en el éxito comercial, a veces en detrimento de otras consideraciones artísticas o tradicionales.

Esta tensión entre el deseo de preservar la esencia tradicional y la necesidad de adaptarse a nuevos contextos y a las demandas cambiantes del mercado ha sido una constante que ha definido la historia del vallenato. La "comercialización" del género, que se hizo especialmente visible en los años 80, es un fenómeno complejo. Si bien para algunos pudo haber implicado una sentida pérdida de "autenticidad", para otros significó una expansión sin precedentes en su popularidad y alcance. Esta expansión permitió que el vallenato se

convirtiera en una de las músicas más representativas de Colombia a nivel global, llevando sus historias y melodías mucho más allá de sus fronteras originales. La figura del juglar de los años 40, ese cronista y músico integral que recorría los caminos, se fue transformando con el tiempo. En los años 60, se consolidaron los grandes compositores, cuyas obras eran interpretadas por una diversidad de artistas, enriqueciendo el repertorio. Y en los 80, el cantante carismático, con una gran capacidad vocal y una fuerte presencia escénica, a menudo se convirtió en la estrella principal, redefiniendo la dinámica de las agrupaciones vallenatas y marcando una nueva era para el género.

Capítulo 5: de la Parranda al Parque: Circulación, Territorio y Nuevos Horizontes del Vallenato en Bogotá.

Tras haber establecido los fundamentos teóricos, metodológicos y el contexto histórico que vio nacer y evolucionar al vallenato en sus décadas formativas, este capítulo final se adentra en el epicentro de la investigación: el análisis de la compleja y dinámica relación entre este género musical y la ciudad de Bogotá. El objetivo es desentrañar cómo esta expresión, profundamente arraigada en la geografía y cultura del Caribe colombiano, ha circulado, se ha adaptado y ha sido resignificada en la metrópoli andina, hasta convertirse en una potente práctica sociocultural que produce espacio, negocia identidades y refleja las tensiones y diálogos entre la región y la nación.

Siguiendo la trayectoria que sugiere el propio título, "De la Parranda al Parque", este apartado se organiza en dos momentos fundamentales. En primer lugar, se explorará el proceso de llegada, circulación y las primeras apropiaciones del vallenato en la capital, examinando su rol en las prácticas culturales cotidianas y su función como anclaje territorial e identitario, poniendo en constante diálogo las fuentes documentales con los valiosos testimonios recogidos para este trabajo. Posteriormente, se ofrecerá una sección conclusiva que no solo sintetiza los hallazgos en respuesta a los objetivos de la investigación, sino que proyecta la mirada hacia los nuevos horizontes del género, analizando su reciente institucionalización a través de la política pública, simbolizada en el festival "Vallenato al Parque". A través de este recorrido, se busca ofrecer una comprensión geográficamente situada de la influencia del vallenato en Bogotá, entendiéndolo como un fenómeno cultural vibrante y en constante construcción.

5.1 Llegada, Circulación y Primeras Apropiaciones del Vallenato en Bogotá

La inserción y posterior influencia del vallenato en el complejo tejido cultural de Bogotá no fue un evento súbito, sino un proceso gradual impulsado fundamentalmente por la movilidad humana y la producción activa de nuevos espacios culturales en la capital. Como se estableció en el marco teórico, la difusión de expresiones culturales como el vallenato está intrínsecamente ligada a vectores como la migración, que transporta prácticas y saberes entre geografías distintas.

El principal motor para la introducción del vallenato en Bogotá fue, precisamente, la migración interna desde la región Caribe colombiana, un flujo que cobró particular intensidad durante las décadas de 1960 y 1970 (Cano, 2021; Bogota.gov.co, 2024). Atraídos principalmente por oportunidades económicas y educativas que ofrecía la capital (Bogota.gov.co, 2024), los migrantes costeños llegaron a Bogotá portando consigo su "equipaje cultural", en el cual el vallenato ocupaba un lugar central (Vargas López, 2018;

Alvarado, 2019). Para muchos, como expresó una entrevistada oriunda del Cesar, el vallenato no era solo música, sino parte de su "diario vivir", sus "raíces", su "cultura", aquello que la hacía "ser costeña" (Entrevistada Magdalena Oliveros, anexo 1, 2024). Esta música se convirtió, en el nuevo contexto urbano bogotano, en una práctica espacial esencial para mantener la conexión afectiva y simbólica con el lugar de origen, preservar la identidad regional y empezar a construir comunidad en la diáspora (Alvarado, 2019; Bogota.gov.co, 2024). La presencia de una numerosa población costeña en la capital sigue siendo un factor relevante, como sugiere un entrevistado al afirmar que el consumo de vallenato tradicional en Bogotá se debe en gran medida a que "hay mucho costeño allá en Bogotá [...] y esos costeños consumen ese vallenato original" (Entrevistado Leiner Cárdenas, anexo 1, 2024).

Sin embargo, la llegada del vallenato a Bogotá, principal centro de atracción migratoria del país, no implicó una aceptación inmediata ni homogénea. La recepción inicial fue compleja, y el género a menudo se percibió desde la cultura dominante capitalina como ajeno o "folclórico". Esta percepción puede reflejar tensiones históricas centro-periferia y estereotipos regionalistas, como lo sugiere una entrevistada al contrastar la acogida en la costa con la experiencia en Bogotá, donde "un costeño no puede ir allá a Bogotá o a Medellín porque siempre hay quien nos trate mal no todos, pero siempre hay" (Entrevistada Rosy, anexo 1, 2024). La consolidación de la influencia del vallenato requirió, por tanto, un proceso activo de interacción social, adaptación y, crucialmente, la producción de espacios culturales específicos dentro de la ciudad receptora.

La difusión inicial se materializó en la creación y apropiación de determinados lugares. Pequeños bares y establecimientos informales, frecuentados por la creciente población costeña, emergieron como nodos culturales clave (Bogota.gov.co, 2024; Revistas Uniandes, s.f.). En estos "lugares vallenatos" incipientes, la música funcionó como catalizador para la socialización, la expresión de la nostalgia por la tierra natal y la construcción de redes de apoyo comunitarias (). La práctica de la parranda, esencial en la cultura vallenata, se recreó y adaptó a los espacios domésticos y semipúblicos disponibles en el contexto urbano bogotano.

Paralelamente, un grupo particularmente influyente en la expansión del vallenato más allá de los círculos estrictamente migrantes fue el de "Los Universitarios". Estudiantes foráneos que, desde finales de los años 50, llevaron activamente el vallenato a las parrandas y espacios sociales de las universidades bogotanas (Pesquisa Javeriana, 2019). Su actividad musical no solo introdujo el género en otros sectores sociales de la ciudad, sino que también adaptó las prácticas interpretativas (como la separación cantante/ acordeonista) al nuevo contexto urbano y mediático. De forma simultánea, el vallenato también penetró en círculos de la élite bogotana a través de parrandas privadas organizadas por figuras políticas con conexiones costeñas, inscribiendo el género, aunque de forma distinta, en la geografía social de barrios como La Magdalena y Teusaquillo (Pesquisa Javeriana, 2019). Esta doble vía de introducción espacial –una popular, cotidiana y ligada a la migración de base, y otra más elitista y conectada a redes de poder– ilustra una temprana penetración multiescalar del vallenato en el tejido urbano y social de Bogotá.

Finalmente, un factor crucial en la amplificación espacial del vallenato, sacándolo de estos nichos iniciales y proyectándolo hacia una audiencia masiva en Bogotá, fueron los medios de comunicación, especialmente la radio (Aunque la radio ya venía jugando un rol en la difusión nacional desde décadas anteriores (Aponte Mantilla, 2011), fue en Bogotá donde figuras pioneras como Carlos Melo Salazar y la posterior aparición de programas y emisoras especializadas consolidaron su presencia en el dial capitalino. La radio no solo difundió las melodías y letras, sino que contribuyó a normalizar el vallenato, integrarlo en el paisaje sonoro urbano cotidiano y legitimar su lugar en el ecosistema mediático y cultural de la ciudad. Este proceso de circulación mediática fue fundamental para preparar el terreno para las apropiaciones y resignificaciones posteriores del género en la capital.

5.1.1 El Vallenato en las Prácticas Culturales y el Paisaje Sonoro Bogotano

Una vez introducido en Bogotá a través de la migración y amplificado por los medios, el vallenato no permaneció como un elemento exógeno, sino que se ha incorporado activamente en diversas prácticas culturales y ha dejado una huella audible en el paisaje sonoro de la capital. Este proceso de integración, sin embargo, no es lineal y está marcado por las percepciones y vivencias de quienes interactúan con el género en el contexto urbano.

Las entrevistas realizadas revelan que, tanto para personas con raíces costeñas como para otros habitantes familiarizados con el género, el vallenato trasciende la mera categoría de entretenimiento musical. Se carga de significados profundos ligados a la identidad, la emoción y la experiencia vital. Para algunos, representa una conexión intrínseca con sus orígenes y cotidianidad: "es algo como de mi diario vivir [...] ese es mi raíz mi cultura [...] es la poesía en su máximo esplendor" (Entrevistada Magdalena Oliveros, anexo 1, 2024); o incluso, "es mi vida la verdad lo llevo en el alma" (Entrevistado Leiner Cárdenas, anexo 1, 2024). Otros lo asocian directamente con la identidad regional y el orgullo: "significa folclor significa cultura significa sentido de pertenencia" (Entrevistada Cristina, anexo 1, 2024), o "Es nuestra cultura lo mejor que hay" (Entrevistada Rosy, anexo 1, 2024).

Esta carga emocional también se manifiesta en su capacidad para evocar sentimientos y conectar con la "vida cotidiana de cada persona" (Entrevistado Carlos Caballero, anexo 1, 2024). Un entrevistado lo describe como "un sentimiento que nos invade el alma corazón [...] sentimiento de alegría de mucha nostalgia conjugada con alegría que da una chispa de amor" (Entrevistado Eduardo Ferias, anexo 1, 2024), mientras otra lo asocia con "alegría emoción todas esas cosas" (Entrevistada Graciela Medina, anexo 1, 2024). Estos testimonios subrayan que el vallenato, al insertarse en Bogotá, no lo hace solo como un conjunto de ritmos y melodías, sino como un vehículo de memoria, afecto e identidad cultural.

La vivencia del vallenato en Bogotá se materializa en una diversidad de espacios y prácticas culturales. Persiste la parranda, como espacio social fundamental, aunque adaptada al entorno urbano en eventos privados, celebraciones domésticas o servicios comerciales de grupos vallenatos para fiestas. Esta práctica íntima coexiste con la presencia del vallenato en espacios de ocio público y comercial. Bares y discotecas especializados en la capital evidencian su arraigo en la "rumba" bogotana, funcionando como "lugares vallenatos" que atraen a un público diverso con música en vivo. Como señala un entrevistado, el vallenato a menudo acompaña momentos de socialización ligados al consumo de licor: "cuando tú estás tomando cualquier disco te hace recordar alguna hazaña que haya pasado en tu vida" (Entrevistado Carlos Caballero, anexo 1, 2024). Como resultado de estas prácticas, el vallenato se ha inscrito de manera audible en el paisaje

sonoro de Bogotá. Su presencia en emisoras de radio en eventos públicos y privados, y en la cotidianidad de ciertos barrios o comercios, contribuye a la diversidad sonora de la urbe (Lenes, s.f.). Aunque esta presencia pueda generar tensiones (discutidas más adelante), es innegable que el vallenato forma parte del ambiente acústico que caracteriza a Bogotá hoy en día.

Más allá de su función lúdica y de construcción identitaria, las prácticas culturales asociadas al vallenato también desempeñan roles sociales y económicos. Como mencionaron algunos entrevistados, los eventos y la circulación del vallenato generan oportunidades de empleo y emprendimiento, tanto directo (músicos) como indirecto (vendedores, artesanos) (Entrevistado Carlos Caballero, Entrevistada Magdalena Oliveros, anexo 1, 2024). Festivales y ferias asociadas, como la mencionada Expo Festival en Unicentro, buscan explícitamente "darle movimiento a la economía" local o de los municipios de origen de los emprendedores (Entrevistada Magdalena Oliveros, anexo 1, 2024). Así, las prácticas culturales vallenatas en Bogotá se entrelazan con dinámicas económicas y de representación cultural más amplias, mostrando su multifuncionalidad en el contexto urbano.

5.1.2 Vallenato, Identidad y Territorio en Bogotá

La música vallenata, al circular y establecerse en Bogotá, trasciende su función meramente sonora o de entretenimiento para convertirse en una práctica cultural espacializada que participa activamente en la compleja construcción y negociación de identidades individuales y colectivas. Este proceso se manifiesta de manera particular en la experiencia de la población migrante costeña, en la relación que establece la población bogotana con este género "adoptado", y en cómo el vallenato se articula con identidades colectivas más amplias como la nacional, la juvenil o la de género, todo ello con implicaciones territoriales dentro del espacio urbano.

Para la significativa población migrante proveniente de la región Caribe colombiana residente en Bogotá, el vallenato opera como un anclaje espacial y cultural de primer orden, un elemento fundamental para navegar la experiencia de vivir lejos del lugar de origen. Como se documenta en la literatura (Villamil Ruiz, s.f.; Alvarado, 2019) y se confirma

vívidamente en los testimonios recogidos, la música vallenata ofrece una conexión tangible y afectiva con el territorio natal, sus paisajes, sus prácticas sociales y su memoria colectiva. Escuchar e interpretar vallenato se convierten en prácticas espaciales que permiten mantener viva la identidad regional y recrear simbólicamente el "hogar" en el nuevo entorno urbano (Alvarado, 2019).

Las entrevistas reflejan esta profunda conexión. El vallenato es descrito no como algo externo, sino como parte integral del ser: "es mi vida la verdad lo llevo en el alma" (Entrevistado Leiner Cárdenas, anexo 1, 2024), "algo grande que llamo en la sangre" (Entrevistado Elkin Larez, anexo 1, 2024), "es algo como de mi diario vivir [...] ese es mi raíz mi cultura" (Entrevistada Magdalena Oliveros, anexo 1, 2024), o simplemente "lo es todo" (Entrevistado Eduardo Ferias, anexo 1, 2024). Esta música actúa como un significante primordial de la identidad costeña ("costeños somos costeños", Entrevistada Rosy, anexo 1, 2024) y como reservorio de "folclor", "cultura" y "sentido de pertenencia" (Entrevistada Cristina, anexo 1, 2024). En el contexto de la migración, escuchar vallenato en espacios privados o en reuniones comunitarias (como las parrandas adaptadas o los bares específicos mencionados) funciona como una estrategia de territorialización sonora y simbólica (Alvarado, 2019): una forma de marcar presencia, delimitar un espacio cultural propio ("aquí estoy", "esta es mi cultura") y construir comunidad, facilitando la expresión de la nostalgia y la cohesión social en el lugar de destino.

Mientras tanto, la relación de la población bogotana no migrante con el vallenato es más compleja e involucra procesos de apropiación cultural y espacial, pero también la persistencia de tensiones y estereotipos con claras dimensiones geográficas y sociales. Si bien la percepción inicial del vallenato pudo estar marcada por una visión centralista que lo consideraba "foráneo y rústico", asociada a estereotipos regionalistas (Robles Zabala, 2016), es innegable que el género ha logrado una amplia aceptación y un significativo arraigo en la capital. Bogotá es hoy un mercado importante para el vallenato, con un público local numeroso y eventos masivos como Vallenato al Parque.

Esta apropiación sugiere una desterritorialización parcial del género: ya no pertenece exclusivamente a la Costa. La emergencia de figuras vallenatas oriundas de Bogotá, y la

existencia de una activa escena local con numerosas agrupaciones son indicadores claros de esta apropiación y de una práctica musical espacialmente arraigada en la ciudad.

Interesantemente, desde Bogotá también se participa en la definición de la "autenticidad".

Sin embargo, esta apropiación no está exenta de negociaciones y contestaciones espaciales. Las entrevistas sugieren que, aunque hay bogotanos que disfrutan la escena local ("super chévere a mí me gusta así muy bien", Entrevistada Cristina, anexo 1, 2024), persisten diferencias en las preferencias, con una inclinación mayoritaria hacia estilos más modernos o románticos ("vallenato llorón") en contraste con el gusto por lo tradicional que algunos entrevistados asocian más a la Costa o a generaciones anteriores ("el vallenato de antes me gustaba más que el de ahora [...] era un vallenato bonito", Entrevistada Graciela Medina, anexo 1, 2024). Además, la percepción de prejuicios o tratos diferenciales persiste en la experiencia de algunos costeños en la capital ("un costeño no puede ir allá a Bogotá o a Medellín porque siempre hay quien nos trate mal", Entrevistada Rosy, anexo 1, 2024), lo que indica que los estereotipos espacializados ("corroncho", "guiso") y las tensiones centro-periferia (Aponte Mantilla, 2011) siguen operando en la interacción cotidiana y en la forma como se significa el vallenato y sus portadores en el espacio urbano bogotano.

En esta tensión de actores y fuera de la dicotomía la dicotomía migrante/local, el vallenato en Bogotá participa también en la configuración de otras identidades colectivas con manifestaciones espaciales:

Identidad Juvenil: Las entrevistas confirman la percepción documentada de que las vertientes más modernas del vallenato ("Nueva Ola", "vallenato llorón") tienen un fuerte arraigo entre las generaciones más jóvenes de Bogotá ("es un vallenato que viene más acogido a la nueva generación a los jóvenes", Entrevistado Carlos Caballero, anexo 1, 2024; "es una vallenato que le gusta a la nueva generación", Entrevistado Elkin Larez, anexo 1, 2024). Festivales como Vallenato al Parque buscan explícitamente conectar con este público y promover nuevos talentos, mostrando la adaptación del género a las dinámicas culturales y espacios (físicos y digitales) de la juventud urbana.

Identidad de Género y Espacio: El vallenato ha sido un campo cultural históricamente dominado por hombres. Sin embargo, las transformaciones son visibles también en Bogotá.

El comentario de una de las cantantes entrevistadas, celebrando que "lo más lindo es que las mujeres que hacemos vallenato somos cada vez más" (Cantante 1 Karen Lizarazo, anexo 1, 2024), junto con la promoción activa de artistas femeninas (incluyendo bogotanas) en eventos como Vallenato al Parque, evidencia un proceso de reconfiguración espacial y simbólica.

5.1.3. Territorio e Identidad: Negociaciones entre lo Costeño y lo Capitalino

La inserción del vallenato en el tejido urbano de Bogotá, como se ha explorado, trasciende la mera difusión de un producto cultural para convertirse en un proceso activo de producción de espacio y negociación de identidades. La música no solo suena en la ciudad, sino que la construye, la significa y la disputa. Este apartado profundiza en cómo el vallenato opera como un campo de batalla simbólico y un anclaje territorial donde se articulan, confrontan y reconfiguran las identidades, principalmente la migrante costeña y la capitalina, pero también otras identidades colectivas que encuentran en sus notas un vehículo de expresión. Se argumentará que el vallenato, en Bogotá, es menos un objeto y más una práctica espacializada que revela las complejas relaciones de poder, afecto y pertenencia que atraviesan la metrópoli.

Para la numerosa población migrante proveniente de la región Caribe, el vallenato funciona como un anclaje cultural y espacial de primer orden. En el contexto a menudo anónimo y desarraigado de la gran ciudad, esta música se convierte en una herramienta fundamental para la producción de un "lugar" con significado, en el sentido que le otorga Henri Lefebvre (2013, ``). El espacio abstracto y geométrico de la capital es transformado, a través de la práctica musical, en un espacio vivido, cargado de afecto y memoria. Los testimonios recogidos para esta investigación son elocuentes al respecto, describiendo el vallenato no

como un gusto adquirido, sino como una condición existencial. Expresiones como "es mi vida la verdad lo llevo en el alma" (Entrevistado Leiner Cárdenas, anexo 1, 2024), "algo grande que llamo en la sangre" (Entrevistado Elkin Larez, anexo 1, 2024) o "ese es mi raíz mi cultura" (Entrevistada Magdalena Oliveros, anexo 1, 2024), deben interpretarse más allá de la metáfora. Reflejan una identidad profundamente encarnada y espacializada, donde la música es el territorio portátil que permite "ser costeño" lejos de la Costa.

Este fenómeno se conecta directamente con el concepto de "apropiación simbólica del territorio" de Gilberto Giménez (2005, ``). Al escuchar o interpretar vallenato, el migrante se apropia simbólicamente de un fragmento del espacio bogotano —un apartamento, la esquina de un bar, un parque— y lo inviste con los códigos culturales y la memoria afectiva de su lugar de origen. Es una práctica de resistencia cultural que combate la invisibilidad y permite recrear el "hogar". La parranda, adaptada al entorno urbano, se convierte en un "contraespacio" lefebvriano: una zona temporalmente autónoma donde se reactivan las normas sociales, los afectos y la comunidad de la región Caribe, generando cohesión y un sentido de pertenencia que contrarresta la fragmentación de la vida metropolitana.

La relación de la población bogotana no migrante con el vallenato, por su parte, es un proceso dialéctico de apropiación, consumo y tensión que revela las históricas relaciones centro-periferia del país. Es innegable que Bogotá se ha convertido en un mercado crucial para el género, demostrando una apropiación masiva que ha desterritorializado parcialmente al vallenato de su exclusividad costeña. Sin embargo, esta apropiación no es homogénea y se rige por las lógicas del consumo cultural diferenciado que analiza Néstor García Canclini (1995, ``). Los testimonios sugieren una preferencia en el público capitalino por las vertientes más comerciales y sentimentales, el llamado "vallenato llorón" (Entrevistada Cristina, anexo 1, 2024; Entrevistado Carlos Caballero, anexo 1, 2024). Este tipo de consumo favorece un vallenato con temáticas más universales —el amor, el desamor—, despojándolo de las crónicas locales y los referentes geográficos específicos que caracterizan al vallenato tradicional. Esta preferencia se alinea con las transformaciones comerciales de los años ochenta, que buscaron un producto de mayor alcance nacional. En contraste, el "vallenato original o el vallenato yuca" es percibido como un nicho de consumo asociado principalmente a la comunidad migrante: "hay mucho costeño allá en

Bogotá [...] y esos costeños consumen ese vallenato original" (Entrevistado Leiner Cárdenas, anexo 1, 2024).

Esta dinámica de consumo coexiste con tensiones que evidencian la persistencia de estereotipos regionalistas. La afirmación de una entrevistada de que "un costeño no puede ir allá a Bogotá o a Medellín porque siempre hay quien nos trate mal" (Entrevistada Rosy, anexo 1, 2024) es un testimonio contundente de que la apropiación musical no borra los prejuicios. Calificativos como "corroncho" o "guiso" (), históricamente utilizados desde el centro andino para devaluar las expresiones culturales de la periferia caribeña (Aponte Mantilla, 2011,), operan como mecanismos de control social y espacial. Marcan al portador de la cultura vallenata como "otro", estableciendo una jerarquía de gustos donde la expresión capitalina se asume como la norma y la costeña como la desviación.

Más allá de esta dicotomía, el vallenato en Bogotá se articula con la construcción de otras identidades colectivas, demostrando su plasticidad y relevancia en el complejo mosaico urbano.

- **Identidad Juvenil:** Las vertientes más modernas del vallenato, conocidas como la "Nueva Ola", encuentran un fuerte arraigo en las generaciones más jóvenes de la capital. Los entrevistados lo describen como "un vallenato que viene más acogido a la nueva generación a los jóvenes" (Entrevistado Carlos Caballero, anexo 1, 2024; Entrevistado Elkin Larez, anexo 1, 2024). Aunque criticado por los puristas por sus "mensajes que lastimosamente son diferentes" (Entrevistado Elkin Larez, anexo 1, 2024) y por la pérdida de la "poesía cantada" (Entrevistada Magdalena Oliveros, anexo 1, 2024), este estilo funciona como la banda sonora para las experiencias de la juventud urbana, centrada en la fiesta y las relaciones sentimentales.
- **Identidad de Género:** El campo cultural del vallenato, históricamente masculino, está experimentando una significativa reconfiguración. La celebración de la cantante Karen Lizarazo de que "lo más lindo es que las mujeres que hacemos vallenato somos cada vez más" (Cantante 1 Karen Lizarazo, anexo 1, 2024) es un indicador de este cambio. Este fenómeno representa una conquista simbólica y espacial. Las mujeres no solo ingresan a la escena como intérpretes, sino que la transforman desde adentro, produciendo nuevas narrativas y representaciones que desafían los roles tradicionales.

La visibilidad y promoción activa de artistas femeninas en los escenarios bogotanos, como se verá en el festival Vallenato al Parque, es una prueba tangible de esta transformación en curso.

La siguiente tabla sintetiza esta compleja red de negociaciones identitarias y territoriales:

Tabla 6: Negociación de Identidades y Territorios Vallenatos en Bogotá

Grupo Social	Práctica Espacial / Tipo de Consumo	Significado Identitario Principal	Tensión / Negociación Evidente
Migrante Costeño	Parranda, escucha de vallenato tradicional ("yuca").	Anclaje cultural, "raíz", conexión con el origen, producción de "lugar".	Tensión con vecinos, confrontación con estereotipos ("corroncho").
Bogotano (Consumidor Amplio)	Asistencia a conciertos, consumo de vallenato romántico/comercial ("llorón").	Entretenimiento, apropiación de un símbolo "nacional", conexión emocional universal.	Tensión con la "autenticidad", reproducción de una visión centralista del gusto.

Juventud Urbana	Consumo de "Nueva Ola", fusiones, asistencia a festivales.	Identidad generacional, banda sonora de la fiesta y el romance urbano.	Ruptura con la tradición, debate intergeneracional sobre la "esencia" del vallenato.
Mujeres (Artistas/Público)	Creación e interpretación, asistencia a eventos con protagonismo femenino.	Empoderamiento, re-significación de roles, conquista de un espacio simbólico masculino.	Resistencia a la marginación histórica, negociación de nuevos roles y narrativas en el género.

5.2. Conclusiones y Nuevos Horizontes: De la Resistencia Cultural a la Política Pública

El recorrido de esta investigación, desde los orígenes del vallenato en el Magdalena Grande hasta su compleja inserción en el paisaje sonoro y social de Bogotá, culmina en un presente dinámico y lleno de interrogantes. Este capítulo final busca sintetizar los hallazgos clave en diálogo con los objetivos planteados, para luego proyectar el análisis hacia el futuro del género en la capital. Se argumenta que la trayectoria del vallenato en Bogotá ha alcanzado un punto de inflexión fundamental: su reciente institucionalización a través de la política cultural pública. Este paso marca una transición significativa, desde una expresión de resistencia cultural migrante y un producto de mercado, hacia un patrimonio reconocido y promovido por el Estado, abriendo con ello nuevos horizontes de análisis y reconfigurando su lugar en la ciudad.

5.2.1. Hallazgos y Diálogos: Respuestas a los Objetivos de la Investigación

Esta investigación se propuso responder a una serie de preguntas fundamentales sobre la presencia del vallenato en Bogotá. Los hallazgos presentados a lo largo de los capítulos anteriores permiten ahora ofrecer respuestas sintetizadas y coherentes.

A la pregunta "**¿Cómo el vallenato circuló desde la costa Caribe hasta la Ciudad de Bogotá?**", la investigación demostró que la circulación fue un proceso multicausal. El motor principal fue la migración interna de población costeña, que transportó el vallenato como parte de su "equipaje cultural". Este flujo humano fue complementado y amplificado por la acción de vectores clave como los medios de comunicación —especialmente la radio, que lo insertó en el dial capitalino— y por agentes sociales específicos como los estudiantes universitarios ("Los Universitarios",) y ciertas élites políticas, que crearon los primeros nodos de escucha y práctica vallenata en la ciudad.

En cuanto a "**¿Cuáles fueron las transformaciones sociales como el consumo y la consolidación que permitieron que el vallenato se consolidara en la ciudad de Bogotá?**", el análisis, apoyado en el marco de García Canclini (``), reveló que la consolidación se dio a través de un proceso de consumo diferenciado. Por un lado, la comunidad migrante mantuvo un consumo ligado a la identidad y la tradición ("vallenato yuca"). Por otro, el mercado capitalino más amplio se apropió de vertientes más comerciales y románticas ("vallenato llorón"), un estilo más desterritorializado y emocionalmente universal que facilitó su masificación. Esta bifurcación del consumo fue clave para su arraigo en distintos segmentos de la población bogotana.

Finalmente, sobre "**¿Qué agentes no institucionalizados se dieron para la consolidación del vallenato en la Ciudad de Bogotá?**", la investigación identificó a las propias comunidades migrantes como los agentes primordiales. A través de prácticas informales como la parranda en espacios domésticos, la creación de redes de apoyo y la frecuentación de pequeños bares y establecimientos, fueron ellos quienes "produjeron" los primeros espacios vallenatos en la ciudad, mucho antes de cualquier reconocimiento oficial o comercial a gran escala.

Estos hallazgos permiten evaluar la hipótesis central de la investigación, la cual planteaba que el vallenato circula socialmente y se transforma en el tiempo y el espacio. Los resultados no solo confirman esta hipótesis, sino que la matizan y profundizan de manera significativa. El vallenato no es un objeto pasivo que simplemente "circula" o se "consolida". La conclusión fundamental de este trabajo, anclada en la perspectiva teórica de Henri Lefebvre (``), es que **el vallenato es una fuerza productiva que activamente**

"produce" y "negocia" el espacio social urbano en Bogotá. No solo ocupa un espacio, sino que lo crea: produce territorios de identidad y memoria para la comunidad migrante; esculpe nichos de mercado en el paisaje del ocio capitalino; y se convierte en un escenario de disputa simbólica donde se negocian y contestan las identidades regionales y nacionales. El vallenato, en Bogotá, es un verbo: una acción constante de territorialización, apropiación y significación.

5.2.2. Nuevos Horizontes: "Vallenato al Parque" y el Futuro del Género en la Ciudad

La trayectoria del vallenato en Bogotá, marcada por la migración, la informalidad y la comercialización, ha entrado en una nueva fase con la creación del festival "Vallenato al Parque". Este evento no es un concierto más; representa un punto de inflexión que merece un análisis detallado, pues simboliza la institucionalización y legitimación definitiva del género en la capital, abriendo un nuevo capítulo en su historia urbana.

El festival nace como una iniciativa gubernamental, establecido mediante el Acuerdo 933 de 2024 del Concejo de Bogotá e integrado al prestigioso sistema de "Festivales al Parque" del Instituto Distrital de las Artes - Idartes.¹ Este origen lo distingue radicalmente de las parrandas privadas o los conciertos comerciales. Es un acto deliberado de política cultural pública que reconoce formalmente la importancia del vallenato para la ciudad. Este paso puede interpretarse como la culminación de un largo proceso: lo que comenzó como una expresión de nicho y una forma de "resistencia cultural" de la comunidad migrante, ahora es acogido y promovido por el Estado. La retórica oficial que acompaña al festival lo enmarca como una "declaración de ciudad, una celebración de la memoria migrante, una apuesta por la diversidad sonora y un reconocimiento de las múltiples voces que han hecho del vallenato un lenguaje nacional con fuerte arraigo en Bogotá".⁴

Esta institucionalización, sin embargo, es un fenómeno de doble filo. Por un lado, confiere al vallenato un estatus de legitimidad sin precedentes en la capital, combatiendo simbólicamente su marginación histórica y los estereotipos asociados. Al incluirlo en el

mismo programa que Rock al Parque o Jazz al Parque, se le otorga un capital simbólico equivalente al de otros géneros consolidados. Por otro lado, como sugieren estudios sobre la institucionalización de otras músicas populares (Ochoa, 2016), este proceso puede implicar una forma de "neutralización" o "domesticación". Al pasar del "espacio vivido" de la comunidad al "espacio representado" del festival (Lefebvre, 2013, ``), el Estado se convierte en el curador principal, seleccionando qué artistas y qué discursos son aptos para la tarima pública.

Este cambio de estatus transforma al vallenato de una música *de* una comunidad específica a un patrimonio cultural *para* toda la ciudadanía. El festival lo ofrece como un bien público, accesible y representativo de la diversidad bogotana. Esto se refleja en su programación, que busca un equilibrio cuidadoso: leyendas de la tradición (Poncho Zuleta), estrellas comerciales con atractivo masivo (Jorge Celedón, Peter Manjarrés), figuras femeninas que rompen moldes (Karen Lizarazo) y, de manera crucial, agrupaciones distritales seleccionadas a través de una beca pública.⁶ Esta curaduría construye una narrativa oficial del vallenato como un género plural e inclusivo que ha florecido en Bogotá y ahora le pertenece a toda la ciudad.

Este nuevo panorama, con el vallenato entronizado como política cultural, abre estimulantes horizontes de investigación que esta tesis apenas puede esbozar y que quedan como una agenda para futuros trabajos:

1. **¿Qué impacto socioeconómico y artístico tiene la institucionalización en los músicos vallenatos radicados en Bogotá?** La creación de la "Beca Festival Vallenato al Parque" ⁸ es un fomento directo a la escena local. Futuras investigaciones podrían analizar si este tipo de estímulos logran crear un ecosistema artístico sostenible o si, por el contrario, generan una dependencia del circuito estatal. ¿Cómo dialoga este "circuito oficial" con el mercado informal de parrandas y eventos privados que ha sostenido a los músicos locales durante décadas?
2. **¿Cómo dialoga el "vallenato oficial" del festival con las formas más comerciales y las preferencias del público?** ¿La curaduría del festival busca educar el gusto del público y revalorizar los aires tradicionales, o tiende a reforzar la hegemonía del vallenato romántico y comercial para asegurar el éxito de convocatoria? Un análisis de

las futuras ediciones y de la recepción del público podría revelar si la plataforma estatal moldea o simplemente refleja las lógicas del mercado cultural.

3. **¿Están emergiendo nuevas estéticas o narrativas de un "vallenato bogotano"?**

Con el fomento a los artistas locales y el reconocimiento del vallenato como parte de la identidad capitalina, cabe preguntarse si, a mediano plazo, surgirán expresiones que trasciendan la nostalgia migrante o el romance universal. ¿Podría nacer un vallenato cuyas letras y sonoridades reflejen de manera más directa las problemáticas, los paisajes y las experiencias propias de la vida en la metrópoli andina, dando lugar a una vertiente genuinamente bogotana del género?

Anexos

Anexo 1. Entrevistas:

Cantante1: Estoy muy feliz porque en Valledupar están muy contagiados con esta canción que se llama “beber” y quiero que todos se aprendan este coro que dice “beber, beber, beber, me dediqué a beber con una coronita me dediqué a beber” , de Karen Lizarazo estoy feliz de estar en Valledupar hoy vamos a estar en JR mañana babar estuve en el parque de la leyenda y lo más lindo es que las mujeres que hacemos vallenato somos cada vez más.

Cantante 2: yo me siento muy contento, escuchen el vallenato yo me siento muy contento escuchen el vallenato, Valledupar está contento aquí con Karen Lizarazo.

Cantante 1: Valledupar está contento?

Cantante 2: Ay, con Karen Lizarazo

Cantante 1: Con Karen Lizarazo?

Cantante 2: Valledupar está contento.

Entrevistada: Hola muy buenos días nos encontramos aquí en Unicentro de la comunidad guapa tenemos este chocolate de diferentes porcentajes, tenemos como hoja de coca, también tenemos panela pulverizada, cacao y coco, este también en grano y en molido, todo orgánico de la sierra nevada de Santa Martha. También tenemos acá mochilas que representan diferentes diseño y colores naturales hecho todo a mano y también tiene un significado cada mochila.

Entrevistadora:

¿Para ti qué significa el vallenato?

Entrevistada: para mí significa un gran honor estar aquí representando para que conozcan los productos de dónde vienen y de quienes son porque es el representante de qué es lo que estamos representando y así pueden conocer muchas cosas de nuestro producto y entonces también me siento muy orgullosa aquí.

Entrevistadora:

¿Tú crees que el vallenato se ha transformado?

Entrevistada: Si, porque hay muchas cosas diferentes, muchas cosas nuevas y una organización mejor.

Entrevistado: Bueno un cordial saludo Alejandra mi nombre es Leiner Cárdenas y soy médico veterinario de profesión especialista en sanidad animal y pues eso el arte de la piquería toco acordeón y también incursiono en la composición vallenata.

Entrevistadora:

¿para ti qué significa el vallenato?

Entrevistado: El vallenato es mi vida la verdad lo llevo en el alma me desvivo por esto soy muy aficionado al vallenato y es una expresión sentida de un pueblo.

Entrevistadora: ¿crees que el vallenato se ha ido transformando?

Entrevistado: si claro, el vallenato se ha venido transformando mucho desde sus inicios se ha venido transformando porque si ves primero fue una mezcla indígena negros y españoles se mezcló la caja del negro la guacharaca del indio con el teclado la guitarra y el canto refinado de los españoles hasta lo que ya tenemos después se le fue metiendo a esos tres instrumentos se le fue metiendo bajo se le fue metiendo guitarra ya después que la batería y si ese grupo vallenato que era una trilogía ya se fue convirtiendo en una banda o en una orquesta que es lo que tenemos hoy día un vallenato totalmente transformado de acuerdo a cada década ha habido una evolución en el vallenato no es lo mismo el vallenato de los 80 de los 90 el que estamos viviendo hoy día que ya es un brinco como el “ taqui, titaqui” es más instrumental quizás entonces ese vallenato actual ha perdido la originalidad en ese sentido el vallenato original era un vallenato narrativo un vallenato que contaba historia la cantaba era la palabra cantada de la vivencia de un pueblo

Entrevistadora: ¿Crees que el vallenato que se consume acá en la costa es el mismo que se consume en Bogotá?

Entrevistado: No, hay variación si de pronto el vallenato de acá se consume en Bogotá es porque hay mucho costeño allá en Bogotá sí y esos costños consumen ese vallenato original o el vallenato yuca que le llamamos, pero normalmente en el interior se consume el vallenato romántico en los inquietos, Binomio de oro, Jorgito Celedón, en cambia acá es más Zuleta, Villazón, Oñate, Diomedes y todo eso

Entrevistadora: listo muchísimas gracias.

Entrevistado: Me da mucho gusto mi nombre es Elkin Iarez participante de la modalidad piquería mayores hoy en Unicentro en la segunda ronda eliminatoria

Entrevistadora: ¿Para ti qué significa el vallenato?

Entrevistado: el vallenato para nosotros es algo grande que llamo en la sangre que ha pasado fronteras de los grandes juglares como el maestro Escalona las composiciones escalonas, de Leandro Díaz y los grandes intérpretes como Jorge Oñate, el maestro Poncho Zuleta, el gran Diomedes Díaz que ya desapareció, Rafael Orozco que tampoco lo tenemos y así los juglares de la música vallenata del vallenato que inició.

Entrevistadora: ¿Para ti qué transformaciones ha habido en el vallenato?

Entrevistado: en el vallenato ha tenido bastante transformación actualmente vemos que se ha fusionado el vallenato está con champeta con regueton entonces ha tenido mucho cambio el vallenato tradicional ya no es el vallenato aquel que le poníamos sentimientos, con el que llevábamos serenata para conquistar a las mujeres ahora el vallenato pues tiene unos mensajes que lastimosamente son diferentes pero igual como el tiempo va avanzando entonces es una vallenato que le gusta a la nueva generación

Entrevistadora: ¿Tú crees que actualmente el vallenato siugue exaltando la memoria de los juglares?

Entrevistado: eh pues el nuevo vallenato se respeta es un talento nuevo y hay que respetarlo como te digo es una nueva generación que hay que aceptar las canciones que se están haciendo ahora pues también son importantes para el vallenato lógico se ha transformado un poquito las composiciones de aquellos tiempos como las que hacía Morales como las que hacía Escalona el mismo Leandro Díaz como te digo Alejo Durán, pero estas canciones actualmente de la nueva generación también son importantes

Entrevistadora: ¿Cree que el vallenato que se da de manera más comercial como la ciudad de Medellín o Bogotá representa la tradición vallenata o ustedes no lo consideran vallenato?

Entrevistado: Si claro, es una tradición de los pelados de ahora que tienen nuevos mensajes quieren llevar algo diferente entonces creo que sigue siendo el vallenato igual, sino que ya con una transformación diferente pues ya hay que aceptarlo y ha tenido mucha acogida a nivel mundial.

Entrevistada: Bueno muy buenos días mi nombre es Magdalena Oliveros Peñalosa soy oriunda de el municipio xxxx cesar, me encuentro aquí en Unicentro se organizó expo festival que es una feria de emprendedores con el fin de darle movimiento a la economía de nuestro municipio del municipio y de los que están alrededor.

Entrevistadora: bueno la primera pregunta ¿para ti qué significa el vallenato pues en tu vida?

Entrevistada: Bueno pues para mí el vallenato como buena costeña que soy porque también soy costeña para mí el vallenato es o sea nací me crié escuchando vallenato y para mí este es como es algo como de mi diario vivir lo que lo que se hace ser costeña porque ese es mi raíz mi cultura para mí es lo máximo es la poesía en su

máximo esplendor lastimosamente a lo largo del tiempo ya está poesía cantada no se expresa como antes y ahora mismo estamos escuchando un algo que ya se cambió se modificó ya no se ve como los juglares de antes no se escucha y no se siente porque ya está modificado a algo con mucha falta de respeto y no es eso que se le cantaba a la mujer con amor con respeto esa poesía eso que saltaba la mujer ya hoy en día no ya hoy en día es una falta de respeto de intolerancia se perdió eso.

Entrevistadora: ¿Tú qué opinas sobre la Nueva ola del vallenato digamos como el que se da en Medellín en Bogotá que es un vallenato un poco más romántico?

Entrevistada: Bueno yo respeto mucho los puntos de vista de cada persona como dicen por ahí variedad y para los gustos los colores eso es gusto de cada quien pues a mí en lo personal me gusta más lo que es la poesía cantada lo que exalta la cultura la belleza de la mujer eso que se le canta al paisaje y me parece algo hermoso pero también me gusta escuchar ciertos vallenticos que aunque son un poco llorones pues hay que respetarlos esa es la nueva juventud la o la Nueva ola que le llaman que lo han puesto de moda y hay gente que le gusta.

Entrevistadora: ¿tú crees que acá en valledupar y bueno en general en la costa se sigue como exaltando la cultura vallenata o sea como que todavía hay una memoria vallenata?

Entrevistada: Ya se nos está acabando eso esos juglares esos cantores que cantaban a la cultura la mujer eso nos están acabando se nos están apagando esas voces pero todavía que nos queda algo de que sí ahora últimamente para mí fue un gusto un placer escuchar nuevamente este vallenato o esa poesía de Elder Dallán con Reina guajira me pareció un tema muy bonito y eso los transporta a uno al pasado y ojalá que sigan sacando nuevas canciones con esas letras ese respeto eso es lo que nos identifica como costeños la cultura de nosotros que se ha ido perdiendo pero bueno ya tenemos se nos están acabando esas voces eso juglares pero todavía tenemos quien saque la cara por nosotros.

Entrevistado: Hola buenas tardes mi nombre es Carlos caballero soy vendedor de la feria ganadera que iba a ir con artesanías Bedoya el vallenato para mí sí ha tenido un cambio en el sentido de la letra antes era más romántico era más poético y hoy en día ya son las costumbres están perdiendo

Entrevistadora: ¿para ti o bueno en tu vida qué significa el vallenato?

Entrevistado: El vallenato para mí es el sentimiento que lleva cada canción y se asimila a la vida cotidiana de cada persona por ejemplo cuando tú estás tomando cualquier disco te hace recordar alguna hazaña que haya pasado en tu vida

Entrevistadora: ¿Qué opina sobre el vallenato de la nueva ola o el vallenato llorón como le dicen ustedes?

Entrevistado: bueno el vallenato llorón de la nueva como dice usted es un vallenato que viene más acogido a la nueva generación a los jóvenes y se enfoca más que todo en esa parte y para las personas de la edad adulta muy poco dicen que le gustan, pero es porque está enfocado a la nueva generación

Entrevistadora: ¿Para usted el vallenato qué significa como persona que vive acá en la costa?

Entrevistado: pues el sentimiento que hay hacia la música y segundo que genera mucho empleo tanto directo e indirecto y pues el acompañamiento que vienen de diferentes partes del país.

Entrevistada: Hola muy buenas tardes mi nombre es Cristina y del día de hoy nos encontramos en el parque la provincia

Entrevistadora: bueno Cristina ¿para ti qué significa el vallenato en tu vida?

Entrevistada: pues no vallenato de pronto o ser vallenato o ser valduparense si significa folclor significa folclor significa cultura significa sentido de pertenencia amo el vallenato me encanta Valledupar y amo mi ciudad.

Entrevistadora: ¿Crees que el vallenato de pronto se ha venido transformando?

Entrevistada: claro que, si de pronto puede tener ventaja y desventajas, pero si claro que se está transformando

Entrevistadora: ¿Qué te parece sobre el vallenato que se consume en la ciudad de Bogotá en la ciudad de Medellín que como ustedes le dicen es un vallenato más llorón?

Entrevistada: Bueno la verdad que he tenido la oportunidad de ir y de vivirlo experimentarlo y bueno super chévere a mí me gusta así muy bien

Entrevistadora: ¿Pero crees que rescatan esas tradiciones de acá?

Entrevistada: Bueno la verdad el vallenato que se escucha por allá es un vallenato que es muy llorones como ustedes lo dicen recuérdame un cantante... Nelson Velázquez a mi parecer casi no me gusta, me gusta más silvestre Dangond Diomedes Días Iván Villazón y bueno la verdad super chévere todo.

Entrevistado: Mucho gusto mi nombre es Eduardo ferias conocido mas popularmente como yayo ferias en el medio del vallenato invito a todo el mundo a esta fiesta tan hermosa como lo es el festival vallenato y siempre esperamos el retorno de todos para complacerlo, canta: “ ya comenzó el festival vinieron a invitarme ya se van los provincianos que se van conmigo ayer tarde que volvieron preferí negarme pa no tener que contarle a nadie mis motivos yo que me muero por ir y es mi deber quedarme que no en la capital por cosas del destino”

Entrevistadora: ¿Para ti qué significa el vallenato en tu vida?

Entrevistado: En vallenato en mi vida lo es todo porque es un sentimiento que nos invade el alma corazón nos invade la sangre nos invade este sentimiento de alegría de mucha nostalgia conjugada con alegría que da una chispa de amor de amor exhalándolo espiritualmente

Entrevistadora: ¿Crees que el vallenato se ha ido transformando?

Entrevistado: Han hecho una conjugación de vallenato, pero el vallenato siempre va a perdurar como como lo es autóctono a pesar de que hayan hecho pequeños híbridos, pero todo eso forma un cauce que siempre va a llegar al mismo vallenato nuestro autóctono.

Entrevistada: Hola mi nombre es Rosy vengo de Baranoa con las filanderas de Baranoa

Entrevistadora: ¿Para ti qué significa el vallenato?

Entrevistada: Es nuestra cultura lo mejor que hay nuestra cultura vallenata lo mejor

Entrevistadora: ¿Crees que el vallenato se ha transformado?

Entrevistada: si mucho para mí ya no es vallenato porque ahora es como reguetonero salsero o sea los temas vallenatos los han mezclado

Entrevistadora: ¿Tú crees que el vallenato que se consume acá en la costa es diferente al que se consume en Bogotá?

Entrevistada: si porque costeños somos costeños la costa es lo mejor aquí en la costa todo el mundo recibimos con los brazos abiertos pero un costeño no puede ir allá a Bogotá o a Medellín porque siempre hay quien nos trate mal no todos, pero siempre hay.

Entrevistada: Me llamo Graciela medina vivo en Barranquilla vine aquí a Valledupar porque siempre vengo a visitar a mis tías a primero de mayo y me gusta por lo menos me ha parecido muy chévere muy bonito todo es una tradición de Valledupar me parece muy bonito todo y después nos fuimos a Valledupar y nos tomamos una foto con Diomedes nos tomamos fotos con todos con Diomedes con Carlos vives con kalet y con todos los demás nos tomamos varias fotos nos gustó mucho estuvo muy bien y a mi me gusta el vallenato.

Entrevistadora: ¿Para ti qué significa el vallenato en tu vida qué representa?

Entrevistada: bueno el vallenato par a mi representa Valledupar ola alegría emoción todas esas cosas

Entrevistadora: ¿Tú Cres que el vallenato que se esta dando ahora que le dicen la nueva ola rescata esas tradiciones del vallenato tradicional?

Entrevistada: Bueno la verdad es que el vallenato de antes me gustaba mas el de antes me gustaba masque el de ahora no se si es porque ya uno tiene su edad, pero el vallenato de antes era aún vallenato bonito emocionarla uno le daban ganas de bailar y de todo o sea el vallenato de antes me gustaba más.

Entrevistadora: ¿qué opinas de los que ustedes llaman el vallenato llorón?

Entrevistada: bueno el vallenato llorón me imagino que debe ser ese como estilo bolero el vallenato me imagino yo porque casi no entiendo eso no sé muy poco lo oigo yo vallenatos oigo vallenato de Diomedes días alejo duran Aníbal Velázquez Lizandro meza Jorge Oñate cosas así me gusta la música de los Zuleta por decir hay una de Carlos vives que me encanta.

Referencias Bibliograficas:

ACEVEDO, D. (2016). Fenómeno Cultural del Vallenato en las Tradiciones Musicales del Municipio de Nobsa – Boyacá. [Proyecto de investigación para Licenciatura en Música, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio Institucional Universidad Pedagógica Nacional.<http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/1579/TE-11590.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

ANÓNIMO. (2021). Caracterización del Sector de la Música Vallenata. (s/f). Gov.Co. Recuperado el 13 de octubre de 2023, de <https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Pages/Caracterizaci%C3%B3n-del-Sector-de-la-M%C3%BAsica-Vallenata.aspx>

APONTE, A. (2011). La historia del vallenato: Discursos hegemónicos y disidentes. [Trabajo de grado para Magistra en Literatura, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio institucional de Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/1630/AponteMantillaMariaEmilia2011.pdf?sequence=1>

BARACETA, J. RUIZ, R. (2023). La enseñanza de la geografía a partir de la música vallenata tradicional: una propuesta didáctica. (Educación y espacio). Anekumene.

BAUTE, A. (2022, noviembre). Mitología vallenata. Recuperado de: <https://manglar.uninorte.edu.co/bitstream/handle/10584/9352/9789587892321%20eMitologia%20vallenata.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

BERMÚDEZ, E. (1986). Los instrumentos musicales en Colombia. Universidad Nacional De Colombia. (PDF).

BERMÚDEZ, E. (2005). Por dentro y por fuera: el vallenato: su música y sus tradiciones canónicas (PDF).

https://www.academia.edu/11448898/Por_dentro_y_por_fuera_El_vallenato_su_m%C3%BAsica_y_sus_tradiciones_can%C3%B3nicas

BERMÚDEZ, E. (2010). La música colombiana: pasado y presente. (PDF).

BOLIVAR, A. (2012). Metodología de la investigación biográfico – narrativa: Recogida y análisis de datos. [PDF]. https://pics.unison.mx/doctorado/wp-content/uploads/2020/05/METODOLOGIA_DE_LA_INVESTIGACION_BIOGRAFICO-NARRATIVA.pdf

BOURDIEU, P. (2010). El sentido social del gusto elementos para una sociología de la cultura. Siglo Veintiuno Editores.

CANOVA, N. (2015). La música como objeto geográfico. Estado de la cuestión y las perspectivas de tratamiento. (PDF). <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>

CLUA, A. ZUSMAN, P. (2002). Mas que palabras: otros mundos. Por una geografía cultural crítica. (PDF).

CORREA, I. (2005). Música y bailes Populares de la costa Caribe Colombiana. Trayectoria musical. (PDF).

DÍAZ, J. (2015). Poniendo la música en su lugar: Apuntes para una geografía de la música. (PDF).

GARCIA, N. (1995). Consumidores y Ciudadanos. Conflictos culturales de la Globalización. [PDF]. CONSUMIDORES_y_CIUDADANOS_Conflictos_mul[1].pdf

GIMÉNEZ, G. (2005). Territorio e identidad. Breve introducción a la geografía cultural. Trayectorias, VII (17),8-24. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60722197004>

HUCHIM, D; REYES, R. (2013, 12, 09). Actualidades investigativas en educación. La investigación biográfico-narrativa, una alternativa para el estudio de los docentes. https://www.scielo.sa.cr/scielo.php?pid=S1409-47032013000300017&script=sci_arttext

JARAMILLO, J. (2015). Bogotá no tiene mar pero tiene Playa: el vallenato y sus intérpretes costeños en Bogotá. (Monografía de grado). Repositorio Universidad del Rosario. <https://repository.urosario.edu.co/server/api/core/bitstreams/4700c6b7-9d8e-4c7c-bd70-fa9d4fa0a256/content>

LUNA, A. (1998). ¿Qué hay de nuevo en la nueva geografía cultural? Recuperado de: <https://ddd.uab.cat/pub/dag/02121573n34/02121573n34p69.pdf>

LEFEBVRE, H. (1974). La producción del espacio. [PDF]. Capitán Swing Libros, S. L. La producción del espacio - Lefebvre [1].pdf

MARTINEZ, M. (2015). Bogotá no tiene mar pero tiene Playa: El vallenato y sus intérpretes costeños en Bogotá. (Monografía de Grado). Universidad del rosario, Bogotá, Colombia.

MOLINA, D. (2017, abril, 26). Así nació el festival de la leyenda vallenata. Semana.com. Recuperado de: <https://www.semana.com/asi-nacio-el-festival-de-la-leyenda-vallenata/523230/>

MOLINA, N. (2020, junio). Tradición musical del folclor vallenato. (Trabajo de grado). Universidad Jorge Tadeo lozano. Bogotá, Colombia.

MORENO, J. (2010). Una mirada a la historia costeña del acordeón. Universidad del valle. (PDF).

MORIÑA, A. (2017). Investigar con historias de vida. Metodología biográfico – narrativa. Narcea, S.A. de ediciones. https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=sw_FDQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA71&dq=narrativas+biograficas+metodolog%C3%ADa&ots=30-4rmFI8e&sig=-arxtzdWEkvtH1WXzVI89fGXuXQ#v=onepage&q=narrativas%20biograficas%20metodolog%C3%ADa&f=false

PALACIOS, L. et al. (2015). El Vallenato en la Industria Cultural. [Proyecto de Investigación para Licenciatura en música Corporación Universitaria Adventista]. Repositorio Institucional UNAC. El vallenato en la industria cultural (1)[1].pdf

PESQUISA JAVERIANA. (2019, abril, 26). Los universitarios, la historia no contada del vallenato en Bogotá (Música, Sociedad). Javeriana.edu.co. Recuperado de: <https://www.javeriana.edu.co/pesquisa/los-universitarios-la-historia-no-contada-del-vallenato-en-bogota/>

PINO, D. (2022, septiembre, 02). Creación de un nuevo departamento en el Caribe colombiano (Opinión). Panoramacultural.com.co. Recuperado de <https://panoramacultural.com.co/opinion/8824/creacion-de-un-nuevo-departamento-en-el-caribe-colombiano>

- POSADA, C. (2011). Canción vallenata: entre la tradición y los intereses comerciales. *Estudios De Literatura Colombiana*, (10), 69–79. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.10496>
- REYES, Y. (2021). Del campo a la ciudad: La transformación de las letras en el vallenato. [Trabajo de investigación, Universidad Externado de Colombia]. Repositorio institucional Biblioteca digital Externadista. <https://bdigital.uexternado.edu.co/server/api/core/bitstreams/4262c6d9-32a6-4a73-9b6d-0bca358c0825/content>
- RODRÍGUEZ, M. (2014). Músicas actuales de Colombia: tensiones y diálogos entre permanencia y cambio. (PDF).
- SANCHEZ, A. (2020). Mitología Vallenata (1ª edición). [PDF]. Barranquilla. Colombia. Editorial: Universidad del norte. <https://manglar.uninorte.edu.co/bitstream/handle/10584/9352/9789587892321%20eMitologia%20vallenata.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- TORRES, F. V, & Universidad Nacional de La Plata, Argentina. (2016). Henri Lefebvre y el espacio social: aportes para analizar procesos de institucionalización de movimientos sociales en América Latina - La organización Barrial Tupac Amaru (Jujuy-Argentina). *Sociologías*, 18(43), 240–270. <https://doi.org/10.1590/15174522-018004311>
- TORRES, J. (2018, julio). Julio torres y los alegres vallenatos. Secretariageneral.gov.co. Recuperado de: <https://archivobogota.secretariageneral.gov.co/noticias/julio-torres-y-los-alegres-vallenatos>
- VILORIA, J. (2017). DE LA CUMBIAMBA AL VALLENATO: Aproximación cultural, económica y política a la música de acordeón en el Caribe colombiano, 1870-1960. Recuperado de: <https://repositorio.banrep.gov.co/bitstream/handle/20.500.12134/6976/cuadernos-historia-economica-45.pdf>
- VILORIA, J. (2017). Un paseo al lomo de acordeón: aproximación al vallenato, la música del Magdalena grande. (1870- 1960). *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe* (septiembre-diciembre), 7-34.

WADE, P. (2000). Música raza y nación. Música tropical en Colombia. Universidad de Chicago. (PDF).

WAGNER, P. (2003). Cultura y geografía: un ensayo reflexivo. Recuperado de: <https://bage.age-geografia.es/ojs/index.php/bage/article/view/426/397>

Ochoa, A. M. (2016). A manera de introducción: sobre la institucionalización de las músicas populares y la gubernamentalidad sonora. En C. L. Garcés, & H. D. Fernandez (Eds.), Músicas populares, sociedad y política en América Latina: modernidad, identidades y utopías (pp. 11-28). Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. (2024, 3 de agosto). Vallenato al Parque 2024: una celebración de la cultura y tradición del vallenato. Bogota.gov.co. <https://culturarecreacionydeporte.gov.co/es/principal/noticias/vallenato-al-parque-2024>

Vallenato al Parque. (2024). Nace el Festival Vallenato al Parque en Bogotá. Vallenatoalparque.gov.co.

<https://vallenatoalparque.gov.co/articulos/nace-el-festival-vallenato-al-parque-en-bogota>