

Literatura y lucidez creadora

en los cantos de
Adolfo Pacheco*

Ariel Castillo Mier

Universidad del Atlántico

Resumen

Entre los géneros de la música de acordeón del Caribe colombiano, la canción vallenata y la sabanera son los que mayor importancia le han concedido a la letra como vehículo expresivo de una visión de la realidad que, a su vez, se constituye en elemento configurador de la identidad del costeño. Estos géneros cuentan con varias generaciones de compositores que, al tiempo que consolidan una tradición regional, han ido construyendo universos ficticios personales, atesorando un acervo de voces, expresiones y creencias, un inventario de situaciones cotidianas y rituales, de actitudes frente a la realidad, un testimonio de cómo el costeño colombiano ha experimentado el proceso de modernización del país, que exigen una aproximación crítica que los estudie en sí mismos. El estudio de la poesía de Adolfo Pacheco y de los grandes

Abstract

Among the different genres of accordion music in the Colombian Caribbean, “música vallenata”, or music of the valley, and “música sabanera”, music of the savanna, are the ones that give more importance to lyrics as a vehicle to express the reality and the proper meaning of costeño identity (Caribbean identity). These two genres, have for generations composers who consolidated a tradition of telling stories creating a real and a fantasy world which describe rituals, and beliefs. This way of telling stories constitutes a testimony about how costeños experience the process of the country’s modernization, analyzing its consequences in their daily lives. The study of Adolfo Pacheco’s poetry, and other important composers, helps to understand their valuable contribution to musica vallenata and sabanera in comparison to other mediocre composers who write

* Literature, and creative brightness in Adolfo Pacheco’s songs.

Recibido y aprobado en agosto de 2010.

compositores nos llevaría a valorar su riqueza en contraste con tantos compositores mediocres pero mercantiles que pululan con intereses puramente pecuniarios en el ámbito hoy tenebroso de la música popular.

Palabras clave: canción vallenata, poesía, música popular, tradición regional, Adolfo Pacheco.

for commercial purposes in today's popular music environment.

Key Words: música vallenata, música sabanera, costeño, poetry, popular music, regional tradition, Adolfo Pacheco.

En el Caribe colombiano, el canto cuenta

La historia de la poesía colombiana ha sido contada de manera incompleta y parcial: se ha privilegiado uno de sus cauces, la poesía escrita, al tiempo que se ignora una producción numerosa que ha trascendido incluso las fronteras y ha cumplido un papel fundamental en la construcción de la identidad, no sólo regional, sino nacional: la poesía de los compositores de música popular.

Célebre, casi clásica, fue la glosa cordial que formuló en 1951 el periodista Gabriel García Márquez (1951) al consagrado crítico bogotano Hernando Téllez, cuando éste por equivocación, para llegar al jardín de su casa, en vez de irse por la biblioteca, se metió por la cocina, en la que se encontró con un cancionero latinoamericano, al parecer de la empleada del servicio doméstico y, como intelectual curioso, se puso a leerlo. El resultado, previsible, fue una inquisición de esa *diminuta y volandera enciclopedia* en la que *la vida humana resulta un ejercicio sumamente incómodo, sujeto a las más pesadas chanzas, bastante desapacible y terriblemente absurdo*. Según Téllez, los temas del cancionero podían reducirse a cinco: infidelidad, ausencia, perfidia, olvido y venganza.

Para García Márquez la lectura del último cancionero no era material suficiente para descalificar el gusto de los consumidores de la música popular, pero como su intención no era entrar en polémica, sólo esboza una interesante idea que lastimosamente no desarrolla, pues se reserva para otra ocasión la referencia a *los cantos vallenatos –de Valledupar, Magdalena, Colombia, Suramérica– cuyas letras tienen en la mayoría de los casos más estremecimientos líricos que los poemas parecidos en últimos suplementos literarios*.

Al margen del conocimiento, también parcial de la música popular, por parte del novel García Márquez, reducido al viejo Magdalena Grande; al margen de que hoy no podría refutarse con el ejemplo del vallenato la pobreza temática que Téllez le endilgaba al cancionero popular, puesto que los cinco temas mencionados (y de pronto menos) son los que, gracias a sus productores y a sus difusores, desarrolla de manera reiterada la nueva canción vallenata; al margen de todo eso, el texto juvenil de García Márquez sirve para señalar una diversa actitud regional ante la cultura popular: por un lado la aristocrática y distanciada de los Andes, temerosos de la vulgaridad; por otro lado, la caribeña, en abierta complicidad, desde los comienzos mismos de su literatura, con los fundadores Manuel María Madieto, Candelario Obeso (cuya obra de mayor vigencia, de manera explícita, se titula *Cantos populares de mi tierra*) y Juan José Nieto: los tres iniciaron una relación fecunda que se ha sostenido a lo largo de la historia como lo atestiguan las obras de Luis Carlos López, con su lenguaje humorístico, irreverente y la incorporación del léxico popular del *Corralito de Piedra*, los cantos mulatos de Jorge Artel, los cuentos José Félix Fuenmayor, José Francisco Socarrás y Alejandro Alvarez, las novelas y cuentos de Manuel Zapata Olivella, Roberto Burgos Cantor, David Sánchez Juliao, la obra narrativa y periodística de Alvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Julio Olaciregui, la poesía y el periodismo de Jorge García Usta y los reportajes de Alberto Salcedo Ramos, entre otros, en los cuales, la música, elemento nuclear de la cultura caribeña, sonora por naturaleza, como el mar, con gran frecuencia, ocupa un lugar central.

No obstante, mientras en otros países de lengua castellana, como en España, Argentina y México, se han adelantado estudios juiciosos sobre las letras de las canciones, sobre la trayectoria de géneros, agrupaciones y músicos populares, hasta hace muy poco, en el ámbito académico colombiano, no existía lugar a los estudios rigurosos y sistemáticos sobre la cultura popular y sus manifestaciones¹, pese a que podrían ayudarnos no sólo a

¹ No obstante, el vallenato ha sido afortunado, prácticamente monopoliza los estudios académicos. Se destacan aquí los de Manuel Zapata Olivella (1984), Consuelo Posada (1986), Rito Llerena (1985), Jacques Gilard (1987) y (1993), Julio Escamilla (1998) y Tomás Darío Gutiérrez (1992) que desde diversas perspectivas –semiótica, antropológica e histórica– se han aproximado al tema, y los trabajos de divulgación, el pionero de Consuelo Araujonoguera (1973) y el más reciente de Daniel Samper (1997). Existe, así mismo una serie de trabajos monográficos sobre Alejo Durán, Pacho Rada, Andrés Paz Barros, Andrés Landero, Cresencio Salcedo y Emiliano Zuleta Baquero que no trascien-

entender mejor estos fenómenos y a disfrutarlos mucho más, sino también a entendernos y a convivir de manera mucho más plena con nuestros semejantes.

Entre nosotros habría que emprender el desarrollo de un proyecto que abarque la recopilación² de las composiciones de nuestros juglares, la elaboración de estudios monográficos sobre cada compositor con el fin de establecer tanto la poética como la visión del mundo presente en los textos y el estudio panorámico que registre los cambios dentro de la tradición, las continuidades y rupturas. Se trataría, pues, de estudiar las canciones de nuestra música popular, considerándolas como obras literarias, formulándoles las preguntas que se le hacen a los textos poéticos, para establecer las concepciones que organizan los textos, el diálogo entre estos, la tradición y su evolución.

Entre los géneros de la música de acordeón del Caribe colombiano, la canción vallenata y la sabanera son los que mayor importancia le han concedido a la letra como vehículo expresivo de una visión de la realidad que, a su vez, se constituye en elemento configurador de la identidad del costeño. Estos géneros cuentan con varias generaciones de compositores que, al tiempo que consolidan una tradición regional, han ido construyendo universos ficticios personales, atesorando un acervo de voces, expresiones y creencias, un inventario de situaciones cotidianas y rituales, de actitudes frente a la realidad, un testimonio de cómo el costeño colombiano ha experimentado el proceso de modernización del país, que exigen una aproximación crítica que los estudie en sí mismos.

El estudio de la poesía de Adolfo Pacheco y de los grandes compositores nos llevaría a valorar su riqueza en contraste con tantos compositores mediocres pero mercantiles que pululan con intereses puramente pecuniarios

den el dato biográfico y la anécdota generadora del canto. La música sabanera, las composiciones de Toño Fernández y los Gaiteros de San Jacinto y los Corraleros de Majagual, no cuenta con estudios memorables, si exceptuamos las aproximaciones filosóficas de Numas Armando Gil, dispersas en suplementos y revistas regionales y el estudio pionero de Alberto Hinestroza (1989).

² El reciente trabajo de Oñate Rivero (1999), que incluye la transcripción de más de 800 canciones, un amplio *corpus* que supera a los de ediciones anteriores, junto con 22 biografías de compositores fallecidos, representa un insoslayable punto de partida en esta tarea.

en el ámbito hoy tenebroso de la música popular, reino infernal de la *payola* y las zancadillas, de quita éste y ponme a mí, de las canciones fabricadas a punta de fórmulas infalibles pero efímeras, con miras al consumo de un mercado urbano, heterogéneo, suprarregional, canciones que, a menudo no son sino acumulaciones interminables, sin ton ni son, de palabras que, como decía Leandro Díaz, *hacen un poco de ruido y al final no dicen nada*³. El motivo desarrollado es, casi siempre, el mismo: un hombre con las lágrimas a flor de ojo, cultivador del sufrimiento, víctima constante y complacida de la infidelidad de su amada, se dirige a Dios y le pide que la haga volver porque si no, se muere.

Los rasgos de la literatura en los cantos de Adolfo Pacheco

Para el estudio de la obra poética de Adolfo Pacheco una puerta de entrada eficaz, por múltiples razones que ya explicaremos, es su composición, en ritmo de merengue, *El pintor*.

Se ha considerado que son tres los aspectos diferenciadores de un texto literario frente a otra clase de textos, Aguiar y Silva (1975) mencionan tres pilares: la autonomía referencial, la plurisignificación y la creatividad. La primera característica habla de cómo el texto literario crea un mundo ficticio que si bien es inspirado desde la realidad y sostiene relaciones con ella, es independiente de la misma; los seres que configuran el universo verbal ya no son personas reales, de carne y hueso, son hechos de ficción, que están gobernados por las leyes de la imaginación. En *El pintor*, Adolfo Pacheco se inventa un personaje ficticio, Pedro Pérez, le asigna un oficio, la pintura, y pone en sus labios un reto al compositor, que sirve como estímulo para una disertación sobre el sentido y la trayectoria creativa del compositor Sanjacintero. A partir de una situación imaginaria, el hablante reflexiona sobre su arte y suelta una andanada de indirectas dirigidas al que el caiga el guante, pero

³ Por fortuna, en nuestros días, ha empezado a abrirse paso un mercado alternativo, que satisface una demanda con mínimos estándares de calidad que continúa el diálogo vivo con la tradición como se puede apreciar en las grabaciones que, por supuesto, no difunde la radio, ni registra la gran prensa: los últimos cuatro CD de Pedro García, *Vallenatos clásicos e inéditos de Tobías Enrique Pumarejo Gutiérrez*, *Poncho Cotes Homenaje y recuerdo*, *Romance vallenato* de Estela Durán Escalona, *La parranda en mi casa* de Lisandro Meza, *Los veteranos* Chema Ramos y Fabio Zuleta Díaz y *Los juglares* de Adolfo Pacheco. Una excepción la constituye el trabajo de Iván Villazón y Saúl Lallemand *Juglares legendarios*, dedicado a Alejo Durán y Luis Enrique Martínez.

en particular a quienes han querido apropiarse de la música de acordeón, un género perteneciente a todo el Caribe colombiano, y manipularlo, en asocio con seres detentadores del alto poder político y cultural, de manera excluyente, a favor de los intérpretes de una región determinada.

Pero el texto no es sólo eso, la catarsis de una situación que han padecido Adolfo y los compositores sabaneros, el desprecio y la discriminación de los pontífices puros al cuadrado: los vallenatos-vallenatos. *El pintor* es también una canción que, como muy pocas en el vallenato, plantea una reflexión acerca del lenguaje poético, su naturaleza, su función y sus relaciones con otros lenguajes artísticos (la rancia pugna expresiva entre el pincel y la palabra, entre las artes visuales y las artes verbales), revelándonos, por otra parte, un rasgo de la producción de Pacheco, poco frecuente no sólo en nuestra poesía popular, sino también en la otra, la letrada, la lucidez, la conciencia creadora, la madurez espiritual y cultural y el dominio pleno de los recursos técnicos.

Teoría del canto, *El pintor* dramatiza la oposición entre una visión del arte como representación del mundo exterior (*y dice que yo no puedo/ hacer un cuadro mejor*) y otra que privilegia la expresión de sentimientos y emociones (*pinto negra, la tristeza/ la acuarela del dolor/ Y pinto al óleo el amor*), es decir, el oficio absurdo y mágico de pintar, sin pincel y sin paleta lo que no se ve, con el fin de revelar, de manera condensada, una experiencia de la vida.

El pintor es también una enumeración casi exhaustiva de los motivos de inspiración de la música de Pacheco —el folclor, la naturaleza, la gente del pueblo, la sociedad, los amigos y la expresión de los sentimientos, principalmente del amor, la nostalgia y el dolor—; un inventario de su producción musical más aceptada (*La hamaca grande, El viejo Miguel, Mercedes, El mochuelo*); y el homenaje (y reconocimiento de una filiación) a la amplia tradición de maestros de la música popular del Caribe colombiano: Lucho Bermúdez, Rafael Campo Miranda y Leandro Díaz⁴. La mención, como

⁴ En la versión inicial, Adolfo Pacheco mencionaba a Adriano Salas, un compositor ciego de las sabanas de Bolívar dueño de un lenguaje refinado y de un lirismo sutil que no ha disfrutado del reconocimiento nacional e internacional de Leandro Díaz. Para conferirle mayor claridad y universalidad a su texto, Pacheco optó por sacrificar al músico de su región. No obstante, mediante esa sustitución lo que conseguía era poner de manifiesto a un compositor con cuya obra, fiel al vallenato más tradicional, entabla Pacheco una

modelo de creación, del ciego Leandro Díaz, refuerza la idea del poeta como el hombre que por ver con los ojos del alma, penetra más allá de la superficie y capta lo invisible, las esencias, las cosas en sus propiedades específicas. La alusión a los otros compositores pone de manifiesto su identificación menos que con los artistas inspirados, poseídos por las musas, con los concedores del oficio, que a su sensibilidad e intuición añaden el bagaje, el conocimiento de los más importantes creadores que los precedieron en su trabajo creativo.

Por otra parte, *El pintor* postula un balance de la obra musical de Adolfo Pacheco y esboza una estructuración de la misma. Con base en la letra es posible establecer un ordenamiento temático para las ciento cincuenta canciones de Adolfo Pacheco en sus cincuenta años de consagración a la práctica musical, si contabilizamos como comienzo de su trayectoria la puya *Mazamorrta crúa*, compuesta con la asesoría de su abuelo, el gaitero Antonio Pacheco, quien le había dado clases de percusión en un asientito de cuero y poco después le compró un llamador y le tarareaba melodías, le daba ideas para que el niño lo acompañara con el tamborcito e inventara la letra (Álvarez. 1996).

Todas las anteriores sugerencias surgidas de *El pintor* nos muestran cómo en este canto se cumple la segunda característica de un texto literario, la plurisignificación, es decir, la densidad semántica, la multiplicidad de sentidos que registra la obra. El mismo fenómeno se cumple con intensidad similar en *El Mochuelo*; la libertad del artista cautivo de su arte y del amor, que padece para divertir al público, se compromete, por un lado, con sutil blasfemia, por las inconsistencias de la divinidad, debido a su inequidad con la fauna, y por otro, con el hallazgo, en el contexto caribeño, de un símbolo universal para expresar el drama del artista y los sacrificios que impone el amor.

El tercer rasgo de la literatura, la creatividad, relacionado con el uso inventivo del lenguaje, que explora los diversos niveles de la palabra –su sonido, su colocación, su forma y su sentido– y se aparta de los lugares comunes, de las frases hechas, y propone expresiones novedosas, originales. Este rasgo, menos frecuente en la poesía popular que, con frecuencia, por su carácter

fecunda y significativa relación. Respecto del lirismo singular de Salas, Cf. Ariel Castillo (1998).

oral, tiende a apegarse a formas vueltas fórmulas, también está presente en *El pintor*.

Ya hemos señalado el contenido de la canción que enfrenta al compositor con el representante de un nido de reptiles agoreros y ponzoñosos; tal contenido se oculta entre algodones formales que distraen al destinatario, lo encantan, lo marean con juegos de palabras, paralelismos verbales, repeticiones estratégicas y cuando éste viene a ver ya recibió la mordida mortal.

En el comienzo del canto, los dos primeros versos, es clave el juego aliterativo con la /p/ que hace de la canción una especie de juego infantil, de trabalenguas inocuo: Pedro Pérez, el pintor, / pintó un pájaro moderno. Este juego se repite en los versos 10, sin pincel y sin paleta; 19, La pureza pincelé; 23 y 24, Pero yo no sé por qué/ dices que pintar no puedo. Igualmente ocurre con la función del estribillo Métase donde se meta, repetido tres veces, que sirve de mampara a tres frases contundentes que condensan el furor del hablante herido: yo soy el mejor pintor, yo pinto mejor que usted y usted me respeta a mí.

Por otra parte, no siempre se respeta en la canción el orden lógico de las palabras en la oración, que en varias ocasiones se invierte: en el verso 14 habla de La pureza pincelé en lugar de pincelé la pureza, poniendo de relieve el sentimiento mismo. El verso contrasta con: y dibujé la nostalgia (v. 17), en el que el orden no se altera, realzando aún más la importancia de la pureza. En los dos casos el lenguaje se usa en sentido metafórico al conferir a dos sentimientos, dos abstracciones, la pureza y la nostalgia, un carácter concreto. Igual recurso se emplea en los versos 7, 8, 22 y 32: pinto negra la tristeza / la acuarela del dolor; Con canciones dibujé; dibuja en el pentagrama. Además de la metáfora, Adolfo emplea la comparación para defenderse atacando al pintor, rebajándolo al nivel de los animales rastreros de sangre fría, con lo que revela un hábil manejo del arte de injuriar: Pero usted como un reptil/ agorero y ponzoñoso/ dice que no pinto hermoso/ que valgo un maravedí. Esta última expresión, de uso entre letrados, es la impronta de Pacheco que integra a las expresiones populares, locuciones cultas, bien empleadas, que enriquecen el léxico popular. Se trata del mismo caso de la adjetivación magníficos colores, no sólo de uso culto también, sino antepuesta al sustantivo, a la manera del epíteto clásico. Podría contrastarse esta expresión con la que aparece en la canción

El mensaje en la que incorpora la adjetivación puramente popular: Qué tronco de melodía.

El mochuelo es una de las canciones en las que mejor se puede apreciar el uso inventivo del lenguaje en su juego de comparaciones *como mi amor por ti entre más viejo más fino, tu lírica canción es nostálgica como la mía* y paradojas: *lo que pa su vida es mal bien es pa' la novia mía, el perdió su libertad para darnos alegría*, la adjetivación sorprendente *cárcel protectora*, las aliteraciones: *vuela busca, mochuelo en montañas de María* y la metáfora inolvidable *pico de maíz*.

La creatividad se manifiesta también en otras canciones en las que un tópico tradicional se actualiza mediante la incorporación de elementos de los tiempos modernos. La idea del amor como guerra es antigua, pero en Pacheco se trata de una guerra moderna con aviones y asilo para el corazón en las embajadas, *El tropezón*. Igual ocurre con el diálogo alegórico que se efectúa en *La consulta* entre el hombre, su alma y su corazón. Se trata de un diálogo en el que el hablante le reclama al alma por no cumplir con eficiencia su trabajo burocrático de asesoría sentimental. Asimismo el tópico de la seducción mediante la promesa de regalos presente en Candelario Obeso (*A mi morena*), en Rafael Escalona (*El chevrolito, El medallón, Nube rosada, El pirata, Dina Luz*), en Adriano Salas (*Polo Norte, Aviación de nieve, Sueño andino, El lunarcito*), Leandro Díaz (*La exigente*) que se renueva en Pacheco en *Mercedes*, donde lo prometido pertenece ya no a la naturaleza, sino al ámbito urbano: paseos en coche, hotel de cinco estrellas y tour turístico.

El mundo poético de Adolfo Pacheco

La originalidad de su universo es uno de los rasgos que permiten distinguir a un verdadero escritor del que no lo es. La única manera de ganarse un puesto en la historia de la poesía o de la música es presentando un mundo propio, inconfundible. Dos o tres líneas bastan para identificar al buen escritor y diferenciarlo de sus colegas. Igual ocurre con los buenos acordeoneros: dos compases y se identifica a Alejo, a Luis Enrique, a Calixto. Cuando las letras o la música de un compositor se confunden fácilmente con otros sus posibilidades de permanencia en la historia, son mínimas, sus horas están contadas. ¿Qué es lo que singulariza el orbe verbal de Adolfo Pacheco?

Un canto vallenato es un acto de comunicación, de encuentro con un destinatario implícito o explícito al que se quiere afectar mediante un mensaje elaborado literariamente. El estudio de los diversos elementos que integran el proceso aumenta nuestra comprensión y disfrute estético del mismo. ¿Quién habla en las canciones? ¿A quién se dirige? ¿Cómo construye su mensaje? ¿Qué concepciones del canto y del mundo subyacen en su acto comunicativo? Tales preguntas nos pueden orientar a la hora de valorar una canción vallenata.

El hablante: las voces

El hablante lírico es la voz que nos comunica el poema ¿Quién habla en las canciones de Adolfo? La respuesta a esta pregunta nos revela varias sorpresas. En primer lugar nos habla el compositor con nombre propio, Adolfo Pacheco Anillo, quien canción a canción va perfilando los rasgos de su personalidad, sus valores, sus creencias, sus conceptos acerca del hombre, la sociedad y el universo en general. Se trata de un hombre que ha pasado por la universidad, para quien la vida ha sido perenne consejera y quien cree, ante todo, en la razón, la verdad, la mujer y los amigos, y respeta la diferencia (*La espina*), le gusta recordar los tiempos del ayer (*El profesor*) y se siente tan identificado con su pueblo que no duda en asumir su vocería (*Pánfilo Yance*). Atento a las voces de la tradición oral, a lo que cuentan viejos y gaiteros (*Magdalena Ruiz*), busca la superación, el buen, la discreción, y a la gente mentirosa se place en mortificarla (*Así soy*). Lo que más se destaca en este hablante es su actitud reflexiva ante la realidad. Cuando contempla la realidad es para tratar de profundizar en ella como ocurre en *Caballero noble: Yo me puse a contemplar dos gallos y medité/ El que pise una gallera notará., analizando la gente puede ver.*

Pero en las canciones de Adolfo Pacheco no sólo habla su yo, sino que, con frecuencia, éste cede el campo a otras voces, particularmente las de sus amigos. Nos encontramos entonces con dos voces en una canción: la del hablante que registra los hechos y las de los personajes, como en *No hay felicidad*, donde Régulo Matera afirma que *Sólo hay un momento de verdad: el día del cumpleaños* o que *salió a los Matera en el amor y bueno a los García*, pero también habla el compositor, para felicitarlo en su cumpleaños. Igual pasa en *Don Olimpo* en el que primero se nos describe un rasgo moral del ganadero bohemio, su disponibilidad, y luego se le concede la palabra para que comunique su filosofía del cumplimiento: *se acaba la candela e los infiernos antes*

de no cumplir un compromiso. En Cantó mi machete, habla José Miguel, el campesino, quien revela su manera presentista de ver la vida: Cuando venda la cosecha, lo que deba pagaré, compro ron, hago una fiesta y lo que sobra es para mi mujé, la cual contrasta con la voz del compositor que como el eco de la conciencia le propone una actitud distinta: José Miguel así no son las cosas/ Por no guardar es que tú estás así/ Vives pensando en las cosas sabrosas/ Y no en tus hijos ni en tu porvenir.

En ocasiones además de la voz del hablante aparece la voz de un documento, como en *Mi niñez*, donde leemos en papel sellado, *Yo Reverendo Trujillo como párroco doy fe*. Las composiciones de mayor aceptación de Adolfo Pacheco se manifiesta también este tejido de voces: en *Mercedes* hay dos, en *El viejo Miguel* dos y en *Gallo bueno*, tres.

Oyente lírico

Es el destinatario explícito o implícito del mensaje. Un rasgo que identifica el mundo poético de Adolfo Pacheco es la multiplicidad de oyentes líricos explícitos, reveladora de una actitud reiterada en el hablante: la apertura comunicativa, la disposición a dialogar con todos los seres del universo, sean animados o inanimados. Oyentes en los cantos son, por ejemplo, el acordeón (*Fuente vallenata*); la artesana María y el gobernador Álvaro de Zubiría (*El pergamino*); su compadre Andrés Landero (*El desagravio*); el gallo pinto blanco (*El Cordobés*); el esclavo negro del mochuelo, (*El mochuelo*). El caso más complejo es el de *Gallo bueno* donde hay cuatro oyentes: José de la Cruz, Carmen García, los doctores y José Domingo.

La presencia de múltiples destinatarios enfatiza el carácter comunicativo del canto vallenato que en Adolfo Pacheco llega a una especie de exacerbación en el canto dialogado que se convierte en una suerte de mini drama como ocurre en *Mercedes*, *Cínico*, *Cantó mi machete*, *Cuando lo negro sea bello* y *Gallo bueno* en los que las voces de los personajes exponen diversas visiones del mundo en conflicto...

Los temas

De acuerdo con *El pintor*, la obra de Pacheco se articula en torno a cinco ejes temáticos. *Cuadros del folclor y de la gente de mi pueblo; de la naturaleza; La acuarela del dolor; y pinto al óleo el amor; y La armonía en el color.*

1. Cuadros del folclor y de la gente de mi pueblo

Cantos en los que se recrean con nostalgia las costumbres y las anécdotas pintorescas de la región. En este apartado se da especial relieve a la fiesta y la música, en particular, a la cumbia y su liturgia de espermas y ruedas, sus gaiteros y bailadoras, sus ritos y vestimentas –los corpiños, las polle-ras, el caña e flecha, la almidoná, las abarcas enrejá– en *Cumbia borra-cha*, *Magdalena Ruiz*, *El gaitero*, *Grito de fiesta* y *La coleta*. Inventario de fiestas y ceremonias, se representan aquí los rituales que acompañan a los matrimonios (*Tu matrimonio*, las visitas amistosas (*El profesor*), las fiestas patronales, las oficiales (*El bicentenario*) y las familiares (*El pechichón de mamá*), las riñas de gallos (*El Cordobés*, *El gallo mono*, *Caballero noble*), las peleas entre marido y mujer (*Gallo bueno*), las parrandas, las corrale-jas (*Don Olimpo*, *La grapa*), las elecciones populares (*Régulo Matera*), los quinceañeros (*Angélica María*) con sus globos de colores, canastas de flores, serpentinas, piano de cola, valeses de Strauss, traje de seda, zapatos de hebilla; el bautizo con la firma de la papeleta, la bendición del cura, el papel de los padrinos, el sancocho de gallina y el parrandón (*El bautizo*); la manda con el responsorio, la velación y la media de ron (*La manda*).

Este apartado comprende una serie de retratos, como los que hizo el tuerto López de la comedia tropical caribeña de Cartagena, sobre amigos y per-sonajes típicos de la población, presentados en anécdotas pintorescas que recrean con riqueza de detalles y gracia singular, pedazos de la vida pro-vinciana. Ciertos nombres se reiteran y aparecen en más de un canto, otros no: figuran aquí Toño Fernández, Ramón Vargas, Andrés Landero, Miguel de Eloy, El negro Barraza, Nicolasito, José de la Cruz y José Domingo Ro-dríguez, Carmen García, el cura Cirujano, Jenny, Manro, Pánfilo Yance, la señora Orfelina, Luis Viana, Licho, Don Olimpo, el solterón Juan Brieva, Carlos Barraza, Nabo Cogollo, Roque y Jacinto, el primo Evelio, Humber-to Montes, entre otros. Figuran aquí las haciendas *La María*, *Arena* y *Las Palmas*; los carros públicos *La Pitahaya* y *El Carnaval*.

Se trata, en fin, de la crónica de un tiempo, si no muerto, a punto de des-aparecer (de ahí la nostalgia) en parte por los cambios históricos, pero también a causa de la violencia que asola la zona. Se desarrollan aquí las coordenadas espacio temporales que enmarcan el universo de Adolfo Pacheco, un mundo agrario, de artesanos, ganaderos y agricultores dedi-cados al cultivo del algodón y del tabaco con sus ciclos de quema de la

tierra, canto del machete, cabañuelas, trasplante en la troja, espera de la lluvia para sembrar, los sueños, la ilusión del aguacero de mayo para ver el caney lleno de hojas verdes, los avances suicidas al rico avaro, la venta de la cosecha, el ron, la fiesta, los centavos que sobran para la mujer, y nada para los hijos ni para el porvenir. Se incluyen además en este apartado *La babilla de Altamira, Régulo Matera, Don Olimpo, El gallo mono, El gaitero, El cordobés, Pánfilo Yance, El festejo de Rembe, El bautizo, Gallo bueno, Buen amigo, Magdalena Ruiz, Tu matrimonio, El porcino, El bicentenario, La india Catalina, La hamaca grande, El pergamino y Cantó mi machete.*

La geografía por la que discurren estos cantos es amplia y abarca la Guajira, la Sierra Nevada, la llanura del Cesar, el Mar de las Antillas, las sabanas de Bolívar, San Jacinto y sus barrios Gallo Bueno y Paraco, el cerro de Maco, el río Sinú, el Carmen de Bolívar, Cereté, el Golfo de Morrosquillo, Maicao, Cartagena con Bocagrande, el Cabrero, Bocachica, La Popa, La Boquilla, el Hotel Caribe, Mompo, La Paz, el río Cesar, Valledupar, Flores de María, etc..

En *El Bicentenario* se pone de manifiesto la intención que rige estas composiciones; allí Pacheco insiste, apoyándose en su maestro Toño Fernández, en la afirmación cultural del sabanero, incluso frente al prestigio de la cultura europea: *Con Toño Fernández un día/ Opiné con desparpajo/ vaya la Europa al carajo/ no hay tierra como la mía*

2. Acuarela del dolor

Se consigna aquí la autobiografía del compositor y las circunstancias que la enmarcan, las cuales van desde lo económico hasta lo sentimental incluyendo las relaciones con lo trascendental, con lo religioso: *El legítimo, La calumnia, Mi niñez, Así soy, El diputado, La calumnia, El profesor y Virgen del Carmen.* Con base en este apartado se puede reconstruir la trayectoria vital de Adolfo Pacheco, el camino de su superación, signado por el dolor, asumido como fuente de fecundidad y no de amilanamiento. El siguiente, podría ser, más o menos, el resultado.

Según cuentan los anales de San Jacinto, el 8 de agosto de 1840, una robusta criatura a la que apodarían *El oso*, recibió las caricias maternas de Mercedes Anillo Herrera. Bautizado con el nombre de Adolfo Rafael en la iglesia

del pueblo por el reverendo Trujillo, según reza en sellado papel, con sus respectivos número y folio, sus padrinos fueron Nando Pereira y Alicia Anillo.

Los primeros años de Adolfo Pacheco están retratados en el paseo *Mi niñez* que nos habla de los estudios primarios —el Kinder y el primero con niña Esi y la seño Nata—, el internado en San Jacinto donde Pepe Rodríguez, tras la catástrofe familiar de la muerte de la madre. En 1952 se va a Cartagena al Colegio Fernández Baena, interno también, y se titula de bachiller en 1958. Aprovechando que le jalaba a las matemáticas, aunque sin mucha convicción, sale, hecho un sol de esperanza, del pueblo al friolento Bogotá a estudiar Ingeniería Civil en la Universidad Javeriana.

Pero la esperanza de ser un profesional se la lleva el destino: al Viejo Miguel se le acabó la plata y no pudo girarle más, y a Adolfo le tocó regresar a San Jacinto a ganarse la vida como profesor. Aunque se fue de la casa, vivía cerca del viejo Miguel, y durante seis años estuvo enseñando en el Instituto Rodríguez, el colegio donde había cursado la primaria, y donde lo habían mandado a arrodillarse innumerables veces por hacer de su pupitre y sus útiles escolares —el papel, el tintero, el plumero y el lápiz— una batería para acompañar puyas y porros y paseos corridos. Allí fue colega de su maestra de la infancia, la seño Nata y de Pepe, su amigo de los juegos infantiles y aventuras universitarias, alternando su labor didáctica con la incursión en el reino pernicioso y feliz de la música, la parranda, el ron y las mujeres, hasta cuando una musa le incendió en llamas vivas el corazón y lo sumió, con su rechazo inicial, en una profunda crisis de angustia y perplejidad ante el futuro, que lo llevó a cuestionarse sobre la rutina de su vida y a tomar la decisión de enderezarle el rumbo, dejar la bohemia, aprovechar las relaciones numerosas que le habían dejado los trasnochos y las canciones y volver a un viejo embeleco que había contraído en Bogotá, la política.

Entre chismes y halagos, calumnias y decepciones se hace diputado y empieza un prolífico periplo por los puestos oficiales que hoy le garantizan una pensión que todavía no empiezan a pagarle. En ese interregno en el que la música y la composición continúan, aunque con menor intensidad, porque la vida es muy corta para dedicársela a una sola cosa, cursa y termina estudios de Derecho en la Universidad de Cartagena, con lo que realiza el sueño de su padre quien siempre quiso verlo como un tribuno del pueblo, pronunciando populosos discursos con su labia luminosa. Pero como nunca hay felicidad completa, días antes del grado, a sus 70 años, falleció el viejo Miguel y el

vestido entero que Adolfo le había comprado para que asistiera a la ceremonia de graduación, se convirtió en lujosa mortaja.

3. *Y de la naturaleza*

El tercer eje temático pone de manifiesto la relación intensa del compositor con el paisaje, presente en *El pájaro macuá*, *Paisaje típico*, *El mochuelo* y *Mi canto de cisne*. No obstante, no hay una sola composición cuyo tema sea exclusivamente la naturaleza: ésta es siempre marco del amor o del folclor. Quien mejor ilustra este apartado es *Paisaje típico*, una lírica descripción del atardecer en el campo que revela reminiscencias de las **Rimas** de Bécquer en las *suspirando pasa el viento* y de la *Canción del pescador* de los **Cantos populares de mi tierra** de Candelario Obeso, en la que *viene la luna/ con su lumbre y claridad* mientras el pescador debe irse a pescar. *Paisaje típico* es un típico paisaje romántico de tarde, luna, pajaritos, viento, sol ocultándose, noche y campo, en el que todos los seres de la naturaleza aparecen animados y arrullan al alma embriagada de literatura:

Se va la tarde con su encanto ya se va
La luna viene con sus rayitos
Los pajaritos con bullicios vienen ya
Y el viento cruza suave y bonito
Mientras que el viento suspira y canta
Y el sol se oculta y la noche llega
Solo en el campo con mi morena
Le canto alegre mi serenata.

4. *Al óleo el amor*

El cuarto eje temático desarrolla la vena amorosa, nutrida de elementos de la poesía en lengua española de Lope de Vega a Bécquer y Neruda, sin perder ese cálido contacto con lo popular que le confiere una gran vitalidad a sus composiciones. Un tanto machista, la visión en Adolfo Pacheco del amor es la de un hombre no sólo maduro, sino ganador: ésta contrasta con la puerilidad lacrimosa de tanto vallenato supuestamente romántico –a condición de que por Romanticismo se entienda llanto, queja, blandenguería sentimental–. De alguna manera Pacheco conoce los códigos del amor cortés, como ocurre en *Me rindo majestad*, pero amante de la libertad, recordemos *El mochuelo*, no goza con el sufrimiento, sino que

lucha por imponerse, por lograr su objetivo. Los cantos de amor de Pacheco nos muestran otra cara, muy caribeña, pícaro por momentos, irónica en otros, casi siempre condimentada por el humor. Nos encontramos aquí con vallenatos de amor que se saben reír como *Código de amor* o *La querella*:

Voy a poner el denuncia
ante el inspector central
porque yo la quiero mucho
y no me quiere mirar

En este canto presenta un autorretrato un tanto cómico, nada heroico, del hablante, entrado en años como un carro veterano, que se defiende del rechazo de amor:

Porque ese carro no es un cacharro
Que se pueda calentar
Es un modelo de los cuarenta
De esos de guerra mundial
Muchas victorias pocas derrotas
Hay en mi largo historial
Pa que ahora vengas con tu indolencia
A mi record desbaratar

En estos tiempos en los que, de acuerdo con Alejo Durán, no se le canta al amor, sino que se le llora, canciones como *Pasión oculta*, *Tu cabellera*, *El rey Midas*, *Oye*, *La niña sentimental*, *Tempestad*, *La tabla de multiplicar*, *Bellos amores*, *Zunilde*, *Código de amor*, *Beso de Rosa*, *La enredadera*, *La querella*, *Sin compromiso*, *Mi canto de cisne*, *Mercedes*, *Cínico*, *Serenata*, *El tropezón*, *El desahuciado*, *Desesperación*, *Soledad*, *Sueña Pacheco*, *Navidades*, *Julia*, *Leonor*, *Morena (Teresa)*, *Rosario*, *Falsaria*, *Beatriz*, *La consulta*, *El mochuelo*, *La que más recuerdo*, *Te besé*, *Mi nostalgia*, *Margarita*, *El mensaje*, *La voz de la experiencia*, *Otros amores*, *Incomprensión*, *Me rindo majestad*, *Cartagena señorial*, *Mala noche*, *Lirio blanco*, *Martes 13*, *Me enamoré*, le devuelven la dignidad a la expresión poética de los sentimientos.

Cabe destacar entre sus composiciones amorosas una de las últimas, *El rey Midas* en la que celebra el amor como el principio vital que rige la vida del hombre y le confiere los poderes que le permiten reinar sobre la naturaleza y transformarla de manera inexplicable, milagrosa:

Sé que la naturaleza
 te dio belleza
 Como a las flores aroma
 Pero yo fui la persona
 que te despertó el encanto
 que te hizo más seductora
 Y también con el cincel de mi canto
 labré con pureza tu sentimiento
 es como si algún Espíritu Santo
 se hubiera metido en tu pensamiento
 Perdonen que vea
 con el corazón
 vean de qué manera
 hace milagro el amor

5. La armonía del color

El quinto eje comprende las canciones que tratan los motivos del folclor de una manera reflexiva, crítica, que le permite trascenderlos y proyectarlos en su universalidad: *El pintor*, *Fuente vallenata*, *Artista distinguido*, *El pechichón de mamá*, *El engaño*, *El desagravio*, *La espina*, *La diferencia*.

Pacheco se hizo músico pese a la oposición de su padre quien, paradójicamente, era el propietario de un popular salón de baile en San Jacinto, *El Gurrufero*. La razón era la escasa consideración hacia el oficio musical en la sociedad en la época, en la que ser artista era sinónimo de bohemia, de vida viciosa, irresponsable, en promiscuidad sexual y malas compañías que se resumen en tres palabras: parranda, ron y mujer. El músico popular era un ser marginal, rechazado, sin clase ni categoría ni acceso, por la puerta de entrada, a las casas de la clase dominante.

De ese rechazo va a surgir una de las constantes temáticas que ordenan el trabajo artístico de Adolfo Pacheco y lo convierten en una aventura impregnada de eticidad: el alegato por la dignidad del oficio artístico y la lucha por su reconocimiento social, presente en su composición *Artista distinguido* en la que denuncia la discriminación social y la exclusión que hace del artista un paria. Adolfo equipara la marginación del artista con la de la mujer y considera que en esa actitud, debida al *gusto marcado por lo extranjero* se esconde una tendencia propia de los países subdesarrollados y colonizados: la de ignorar y rechazar lo propio por darle mayor impor-

tancia a lo ajeno. El canto es, a su vez, un llamado a los gobernantes para que difundan y hagan respetar los valores distintivos de la tierra nativa como camino eficaz hacia el bienestar espiritual de la nación colombiana.

Pese a la oposición paternal, Adolfo Pacheco, optó, ante la necesidad de ganarse la vida, por dedicarse al cultivo y al ejercicio de su vocación musical. Aprendió entonces a tocar el redoblante, la guacharaca y la guitarra, y se inició en el acordeón, instrumento que pronto abandonó porque lo atormentaba la imagen de pesadilla de un acordeonero muerto de hambre en un frío pretil. Adolfo Pacheco se fue en las corredurías de la gaita tras Toño Fernández y se empleó como guacharaquero y corista de Andrés Landero para conocer a los principales representantes del género musical e investigar los orígenes y los códigos de esa música popular, apropiarse de la tradición y hacer una música que sin *salirse de la calle* diera cabida a la expresión de las nuevas experiencias de la vida moderna tanto en los pueblos como en las ciudades.

Este conocimiento empírico de la tradición popular, Adolfo Pacheco lo complementa con el manejo natural de un elemento libresco en el que confluyen, entre muchos otros referentes culturales, Vargas Vila, Marroquín, la geografía universal, la historia de América, las *Mil y una noches*, los salmos de David, *Cien años de soledad*, Bécquer, la veterinaria, la zoología tropical, el léxico de las Matemáticas y del Derecho, las leyendas de la antigüedad, la *Biblia*, la historia de San Jacinto con Antonio de la Torre, los indios de San Benito de Abad, el cabo de justicia mayor Pedro de Lora, etc.

Surgida de una cotidianeidad distinta de la de los viejos juglares, la obra de Adolfo Pacheco parece proponerse la preservación de la sensibilidad popular mediante su adaptación a las transformaciones históricas y la expresión de una nueva sensibilidad que reinventa la identidad desde nuevos lenguajes y reelabora las tradiciones al poner a dialogar la cálida y solidaria y mágica oralidad cotidiana —la narración, el cuento, el dicho popular, el refrán, la copla y la décima—, con la cuidadosa elaboración verbal del discurso poético, propio de la cultura letrada, sin dejarse someter por las constricciones de la gramática.

Respetuoso, en el mejor sentido de la palabra, de la tradición cultural del Caribe colombiano, la relación de Adolfo Pacheco con la obra de los viejos juglares como Pacho Rada, José Manuel García, Toño Fernández, Alejo

Durán o Andrés Landero no implica nunca la sumisión a sus dictados. Homenaje y profanación, Adolfo Pacheco no copia, inventa, introduce variaciones dentro del modelo; aprovecha la memoria popular que habita en la narración, pero la transforma, ampliando el repertorio de los imaginarios colectivos en los que las gentes se reconocen y representan. Más allá de lo mimético y lo expresivo, Adolfo Pacheco se convierte en un innovador que alcanza en su creación una mayor complejidad que la de sus predecesores.

En el paseo *Fuente vallenata*, Pacheco indaga acerca del origen de esta expresión folclórica del Caribe colombiano y traza la trayectoria triunfal, el camino ascendente del instrumento teutón que pasó de las manos marginales del pirata y del bucanero a la consagración en el altar del vallenato. El canto muestra el mestizaje cultural, cómo cada uno de los instrumentos de la música vallenata –acordeón, caja y guacharaca– procedente de una cultura diferente se integran armónicamente, aportando cada uno su dote: el acordeón alemán trae su experiencia vagabunda e internacional y se aclimata a la idiosincrasia caribeña; la caja, la coquetería y la sensualidad africana; y la guacharaca, la regia nobleza indígena, su capacidad para trascender el dolor. Los tres se encuentran en una unidad que es distinta de la suma de sus partes. En la última estrofa, el compositor plantea los vínculos de la letra del vallenato con la tradición lírica castellana, punto que había sido descuidado por los estudiosos de este folclor hasta la publicación del luminoso estudio de Consuelo Posada (1986).

En canciones como *La espina* y *La diferencia* se plantean de manera irónica las diferencias entre la cultura y la música vallenata y la sabanera. *La espina* tematiza la discriminación y las agresiones de las que con frecuencia son víctimas los sabaneros por parte de los barranquilleros que asumen una actitud intolerante ante lo rural (aquí el vallenato es peyorativamente *yuca*, es decir, un detestable producto del campo) y de los vallenatos que critican el hablar golpeado al que clasifican como corroncho. Pacheco les plantea que la cultura no se mide por la voz, por el hablaito, sino por las cosas que se tengan en el cerebro.

La diferencia, que expresa la mezquindad y la falta de solidaridad entre las regiones ambiciosas por sobresalir en el ámbito nacional, constituye un llamado cordial a los nativos del Valle de Upar y de la antigua Provincia de Padilla para que atenúen su actitud dogmática frente a los músicos sabane-

ros, a quienes juzgan y valoran con sus patrones vallenatos, desconociendo que el canto sabanero posee un estilo diferente que responde a contextos geográficos en ocasiones antitéticos:

Oye la nota mía
Dime si ella no tiene la cadencia
Del porro de la cumbia diferencia
Del sabanero con la que haces tú
Y canto mi poesía
Inspirado en el mar de las Antillas
En las viejas sabanas de Bolívar
En el Cerro de Maco y el Sinú

El canto contrasta la actitud abierta, conciliadora de los músicos sabaneros que interpretan tanto los aires vallenatos como los de su región, con la actitud despótica de los vallenatos que se dedican de manera exclusiva y excluyente a sus cuatro ritmos canónicos: paseo, merengue, puya y son.

En *El desagravio*, el hablante intenta consolar a Andrés Landero, *creador del vallenato en Bolívar*, tras su injusta derrota en el Festival de la Leyenda Vallenata en Valledupar. Con gran ironía, después de pedirle que abandone la preocupación por la derrota ya que no es más que la consecuencia de un fallo humano, falible, y de plantearle que sólo un jurado divino puede valorar en su justa medida la significación de su arte musical, Pacheco le proporciona a Landero la fórmula para ganarse el concurso: despersonalizarse, apartarse de sus raíces y mimetizarse al estilo musical de los cesarenses. Por último, tras exaltar en Landero su condición de pionero, sin dejar de sugerir que algo oscuramente político se esconde detrás de ese veredicto negativo, destaca su papel fundacional en la creación de una escuela, reconocida nacionalmente, en la que han encontrado su propio camino otros acordeoneros de la sabana como Alfredo Gutiérrez, Lisandro Meza, Ramón Vargas, Enrique Díaz y Julio de la Ossa.

Pero Adolfo Pacheco va más allá de la indagación acerca de los orígenes de la música vallenata, del examen de sus relaciones con el entorno cultural y de la exaltación de sus músicos maestros. Con la misma profundidad trata de precisar las diversas funciones que cumple esta manifestación de la cultura popular caribeña. Relacionemos algunas:

a. Celebrar el instante memorable. El vallenato es ante todo una música para la convivencia, para el festejo de momentos significativos en lo individual, en lo familiar o en lo comunal:

El bicentenario vamos a festejar
Entre cánticos y notas de un acordeón
(El bicentenario)

b. Alcanzar los honores de la fama por los aportes a la historia de la cultura. El máximo legado que un músico puede dejar a sus familiares es la dignidad de su nombre: la herencia espiritual, muy superior a la material:

No dejo plata ni bienes a montones
Pero si les dejo un nombre de respeto
A Mercedes y Olga les dejo mis sones
A Adolfo y José mis merengues completos
A Gloria el resto de mis inspiraciones
Digan si no es lógico mi testamento
(El pechichón de mamá)

c. Comunicarse con las fuerzas trascendentes. El canto vallenato puede servir de vehículo hacia la trascendencia:

(...) porque el hombre cuando canta
siempre reza una oración.
(Virgen del Carmen)

Esta identificación del canto con la plegaria ha sido formulada por grandes poetas latinoamericanos vinculados a la tradición culta como Álvaro Mutis y Derek Walcott.

d. Fortalecer la identidad mediante la invocación de las fuerzas atávicas –presentes en las leyendas, en los cantos, en los artistas populares del pasado (gaiteros, cumbiamberas)– que, por encarnar los valores colectivos, consolidan los vínculos con la comunidad. En *La hamaca grande*, paseo en el que se resalta la significación de las artesanías (la hamaca), los grandes artistas (Toño Fernández) y una tradición cultural (la indígena) menospreciada por la cultura centralista, se destacan algunos elementos conformadores del imaginario del sabanero como defensa ante la inminente imposición del imaginario de los vallenatos:

Acompáñeme... Acompáñeme...
 Un collar de cumbias sanjacinteras llora en mi canto
 Con Andrés Landero y un viejo son de Toño Fernández
 Y llevo una hamaca grande
 Más grande que el Cerro 'e Maco
 Pa que el pueblo vallenato,
 Meciéndose en ella, cante.

Y conseguiré... Y conseguiré
 Un indio faroto y su vieja gaita que solo cuenta
 Historias sagradas que antepasados recuerdo' esconden
 Pa que hermosamente toque
 Y se diga cuando venga
 Que también tiene leyenda
 Cual la de Francisco el Hombre

e. La crítica de la vida. Adolfo Pacheco reflexiona con profundidad sobre ciertos hechos que han sido simplificados o tergiversados perversamente por la prensa o por improvisados historiadores de la cultura como el desplazamiento de la música sabanera por la vallenata, atribuida a la supuesta superioridad cultural de una subregión sobre otra, y no a la confluencia y la manipulación de factores económicos, políticos, sociales, etc.

En *El engaño* Adolfo Pacheco denuncia la tergiversación de la verdad por parte de los medios de comunicación y revela cómo detrás del encubrimiento del vallenato se esconde un proceso político lleno de cálculos y mistificaciones que tuvieron su mejor medio de difusión en el Festival Vallenato, y postula, de paso, que la música sabanera no ha tenido realce por no haber contado con un Alfonso López, una Consuelo Araújo o un García Márquez, como gestores idóneos, ni con la colaboración (o la complicidad, a veces, involuntaria) de la prensa nacional, hablada y escrita. Pacheco, por último, enjuicia la ingenuidad de los sabaneros que sirvieron de idiotas útiles a la entronización del vallenato:

Buscaron a Alfonso López
 Hicieron un festival
 Se valieron de la prensa
 Y dijeron que el folclor
 Típico y muy regional
 Legendario y bullanguero

Era de Valledupar
 Y como en **Cien años e soledá**
 glorificaron a Rafael
 hoy el que no toca el ritmo aquel
 es como si no tocara na

Al ingenuo sabanero
 vallenato le dijeron
 fue con música al entierro
 Y noble colaboró
 pero allá en la capital
 del Cesar no le quisieron
 su música regional
 Y dijo la prensa nacional
 Con su boca de feroz dragón
 Los que tienen el mejor folclor
 Son los del Magdalena pa'llá

En este canto, Adolfo Pacheco se acerca como sabanero marginado a las verdades establecidas en la música vallenata por algunos de sus voceros más entusiastas: Consuelo Araujo, el ex presidente López Michelsen y Gabriel García Márquez. Aquí Pacheco esboza un planteamiento que con gran altura académica desarrolló el investigador Jacques Gilard (1993): la apropiación con fines ideológico-políticos de dominación de una manifestación cultural popular genuina. El canto es una suerte de arreglo de cuentas ante una audiencia que no ha sabido (o querido) reconocer los aportes de una vertiente importante de la música popular costeña, la sabanera, implacablemente menospreciada por algunas personas cercanas al poder cultural y por el discurso áulico de cierto periodismo sin principios, más dado al eco, a la resonancia, que al pensamiento propio.

Entre las canciones que manifiestan una actitud crítica ante la realidad se destaca *La tutela* en la que se expresa el desconcierto ante la transformación del mundo arcádico de su infancia y adolescencia en una zona donde se vive un funesto e impune fratricidio que ha convertido a los pueblos otrora laboriosos y musicales en una gallera nada lúdica, que enluta y diezma diariamente a numerosas familias y *tiñen de rojo las montañas de María*.

La situación, como cuando apareció la musa incendiaria, lo ha llevado a la duda en relación con sus viejas convicciones –la crítica empieza por casa–,

a buscar una salida inteligente al desangre: *Antes yo deseaba el desarrollo, /quería ver mi pueblo progresar, / ahora yo me quedo solo / solamente con la paz.* Solo, solamente la repetición enfatiza la desesperación, la angustia que no, obstante, no le disminuyen la lucidez, al considerar que la convivencia social debe ser el resultado de un pacto en el que *debe haber justicia como parte del contrato / si no la balanza baja de nivel o sube*, hecho que muchos olvidan, amparados en el poderío aparente de la fuerza. La voz discreta en amores, irónica o risueña cuyo tono sólo subía en un caso de extrema alegría parrandera esta vez sube en busca de eficacia: *Quiero dar un grito para ver si se despierta/ una sociedad aletargada y dormida / que viva Colombia que viva que no está muerta/ la guerra y la droga la tienen adormecida.* El abogado aflora entonces y pone sus conocimientos al servicio de la sociedad apoyando sus acciones con el derecho, como decía en *Sol de esperanza*, y propone una acción de tutela, no individual, sino colectiva, porque en esta drama de desangre, de aniquilación de la vida y del paisaje, todos somos culpables por acción o por omisión: *Una acción de tutela pediría/ una acción de tutela por la paz/ pero qué, mejor sería, / a toda la sociedad.*

La solución que al final ofrece el cantor es una solución pacífica con apoyo en la religión y en lo que queda de fe y de dignidad y fraternidad en la disminuida condición humana: *Y yo invoco a mi Dios como el caudillo / que sin armas nos pueda liberar / con respeto y con fe, con el labio recogido/ estrechemos la mano por una Colombia firme.* La sensibilidad del cantor lo lleva a intervenir en la historia, a no quedarse como un contemplador pasivo de la misma.

El lenguaje y los recursos estilísticos dominantes

Otro de los elementos clave en la singularidad estilística de las canciones de Adolfo Pacheco es la elaboración de un lenguaje en el que armonizan los usos cultos y populares. Con oído atento a las voces del pueblo, los cantos de Pacheco incorporan un vasto caudal de dichos y expresiones propias de su región.

Mencionemos algunas locuciones que poseen un valor gnómico, pues condensan y memorizan una sabiduría popular: *Una espina se le atraviesa a cualquiera; yo conozco al diablo a cien metros que lo vea; Yo conozco al mico por muy lejos que lo viere (La diferencia; Camino real mañana mal*

camino; Un limonar no puede dar manzanas (Incomprensión); Después que matas el tigre le sales huyendo al cuero (Mercedes); Todo lo que brilla en la vida no es oro (El rey Midas); Los tropezones dan madurez (La niña sentimental); No hay muerto malo (Código de amor); Los hijos son de madre (Me rindo majestad); Ya no soy santo de tu devoción (El desahuciado); los Pacheco pagan doble: pecan y rezan pa' empatar (El pechichón de mamá); Que me parta un rayo, Que se muera la vieja (Tempestad); Hay moros en la costa (La babilla de Altamira); Coger las coletas (La consulta); Me importan un comino (La que más recuerdo).

A lo anterior es preciso añadir ciertos usos regionales como el empleo de *mi persona* en lugar de mí, o vocablos como *pelongo* que se integran con un léxico culto *Arcabuz, maravedí, colombófilo, tenebroso, predilectos, ambrosía*, cautelosamente incorporado, así como palabras inventadas, como el verbo “canelar” que le confiere un alto nivel de elaboración al lenguaje.

Adolfo Pacheco muestra también un manejo diestro de recursos estilísticos sabiamente dosificados en sus cantos. Tal es el caso de las perífrasis, algunas convencionales, otras creadas por él, reveladoras de una actitud pudorosa ante ciertas situaciones de la vida: para aludir al parto habla de *La cigüeña trajo un bebé* (El festejo de Rembe), en vez de cazador emplea *buen discípulo de Diana* (La babilla de Altamira); en lugar de murió la madre, *Se fue la vieja pal cementerio* o *Una catástrofe empañó el hogar sagrado* murió la madre, o *voy a abdicar del trono de mi reinado*, por voy a dejar de ser mujeriego y parrandero.

Un recurso en el que es también experto Pacheco es la antítesis, que se presa de manera genuina para esa visión dinámica de la realidad teñida por una suave ironía que lo caracteriza: *La negra Magdalena Ruiz de blanca sonrisa* (Magdalena Ruiz); *A mi pueblo no lo llego a cambiar ni por un imperio*. No obstante, si hay una figura literaria dominante en el estilo de Adolfo Pacheco, que permita identificarlo con precisión, es la comparación, casi siempre emplea un mundo de referencias a la naturaleza: *Esconde como hace el avestruz la cabeza y deja lo demás, Me voy de ti como el ave viajera, Un color que es semejante a la miel, Como fiera acorralá, voló como una paloma, Cual flor silvestre que al renacer es mejor su aroma, El techo seguro como el alero de la paloma*, pero también emplea elementos culturales: *es como si con un arcabuz destrozaras a mi cora-*

zón, se parece a los jardines colgantes de Babilonia. Menos abundante, pero presente de manera significativa tenemos a la metáfora, casi siempre en forma de personificación: un coro de acordeones, Tu amor me flechó cuando vi tu linda cabellera, Puertas reabrió la universidad, Mi pena se desespera, El imperio de mi soledad, la duda en mí sembró este mal, El ron quita responsabilidad, En bocagrande la arena de la orilla te reclama, con placer te llaman, El Cabrero y Bocachica. Por otra parte, el humor de Adolfo Pacheco está asociado casi siempre con la hipérbole: Le partí el gancho a la muerte, Las mujeres me persiguen como moscas a panal, Una hamaca más grande que el cerro de Maco.

Símbolos

En el universo verbal de Pacheco hay ciertas imágenes que se reiteran con gran frecuencia y adquieren por esta razón un carácter simbólico. Tal es el caso de la mochila, la hamaca, la gaita y los gallos que convierten en signos representativos de la riqueza cultural de la región. Incluso hay cantos en los que el propio compositor se encarga de exponer su significación. Así, la hamaca representa *el encanto de la policromía costeña de mi raza que en hilo se bordó*, es decir, símbolo del mestizaje cultural caribeño. El gallo sugiere la idea de vanidad, orgullo, pasión y lucha frente a frente con honor y la gallera, la valla la vida, un microcosmos social en el que se dan cita el gentleman y el tahúr, la falsedad y la honradez. Capítulo aparte merecen las aves canoras que simbolizan la libertad y el arte, representados en el mochuelo, el golofio *pájaro hermoso que muere por su libertad*, el azulejo *otro que no se deja cazar*, el ave silvestre *que cambia la muerte por la libertad*, el turpial y el toche que cantan a toda hora.

Forma externa

Otro elemento para destacar en contraste con la mayoría de los compositores es la destreza métrica de Adolfo Pacheco que se desempeña con igual soltura en los versos de arte menor y de arte mayor e indistintamente emplea el octosílabo y el endecasílabo o el alejandrino, el dístico, la cuarteta, el cuarteto o la décima. Con Emiliano Zuleta Baquero, Leandro Díaz, Carlos Huertas y Diomedes Díaz, Adolfo Pacheco es de los compositores que más emplea la décima, *La india Catalina, Mi niñez, El porcino, El pintor*. Diversa y variada es también la rima que maneja: tanto asonante, como consonante, como versos sueltos. En un mismo canto alterna distin-

tas métricas y rimas. Tal es el caso de *El mensaje* que combina versos de 22 sílabas con versos de 14, 8 y 6.

Asimismo frente al casi natural ritmo binario del verso español, Pacheco practica de cuando en vez el ritmo ternario, presente en *Pánfilo Yance* y *El viejo Miguel: Buenos días, Pánfilo Yance, cómo está* o *Buscando consuelo, buscando paz y tranquilidad*. El caso de *El viejo Miguel* es el más interesante por su regularidad: allí se combinan versos de 18 sílabas con versos de 13, pero en todos se reitera el acento en la quinta sílaba:

Se acabó el dinero, se acabó todo, hasta el gurrufero
 Yo vivo mejor, llevando siempre, vida sencilla
 A mi pueblo no, lo llevo a cambiar, ni por un imperio
 Hasta el forastero pregunta por su persona
 Adiós, Paco Lara, me voy de la tierra mía.

Las consideraciones anteriores nos muestran que Adolfo Pacheco es un compositor dueño de numerosos méritos que alcanza en su producción un nivel literario indudable. Al mismo tiempo su trabajo creador revela una gran riqueza de motivos y temas en los que siempre aporta un elemento renovador. La variedad temática de Pacheco, sin ser exhaustivos, va de lo histórico (*El bicentenario*), a lo social (*Cantó mi machete, Cuando lo negro sea bello, Mercedes*), pasando por lo novelesco (*La babilla de Altamira, El porcino, Gallo mono, Gallo bueno, De cacería, El cordobés, El bautizo*), la celebración de la amistad (*Don Olimpo, Régulo Matera, Pánfilo Yance*), y lo autobiográfico (*Mi niñez, El profesor, El diputado, La calumnia, Así soy*).

La característica más importante, la que lo singulariza en el vallenato, es la actitud reflexiva en todos los temas, pero, en espacial, en los relacionados con el folclor⁵. Con Adolfo Pacheco el vallenato lúcido, que se mira a sí mismo como en un espejo (*Fuente vallenata, El pintor, El engaño, Artista distinguido, La espina, La diferencia, El desagravio, El pechichón de mamá*), toma conciencia de los medios a su disposición, de su origen

⁵ Contadas son las composiciones en la música vallenata en las que se pone de manifiesto este nivel de autoconciencia creativa: la canción de Nicolás Bolaños, *Cómo hacer una canción*, cuyo texto esboza con claridad toda una poética del vallenato bucólico y algunos cantos de Leandro Díaz como *Matilde Lina, Noche de octubre, Mi pueblo, El pregonero, Si me amaras, Tres guitarras, El estilito, El soncito, y El bozal*, entre otros.

y de sus límites, indaga en las relaciones entre el canto y la circunstancia vital y cultural, interpreta la obra y reflexiona acerca del destino de otros compositores, destruye preconcepciones, ideas recibidas, defiende el derecho a la diferencia regional y propone la tolerancia de la pluralidad expresiva y asume una actitud no sólo crítica sino polémica, combativa, contra la peligrosa y perversa política de dividir (para reinar, para satisfacer los intereses políticos, comerciales y musicales de una zona determinada) la música de acordeón de la costa caribe colombiana. Pero lo más importante es que todo esto lo consigue sin perder nunca su condición de juglar genuino sintonizado a fondo con la manera de apreciar y relacionarse con el mundo heredadas de la cultura popular.

A la diversidad temática se agrega la formal. Pacheco no sólo emplea uno de los léxicos más ricos dentro del vallenato (sin incurrir nunca en la pedantería, sin perder la autenticidad), sino que juega magistralmente con el ritmo de los versos, perfecciona el vallenato dialogado, emplea con eficacia los recursos estilísticos, presenta un amplio mundo de referencias amplio y cultiva con sapiencia estrofas complejas como la décima.

En cuanto a la música, me limito a enumerar los numerosos ritmos en los que compone Adolfo Pacheco –paseo, gaita, paseaíto, chandé, cumbia, merengue, son, porro y bolero–, que constituyen una prueba fehaciente de su versatilidad, sobre si se contrasta con La proliferación de compositores que no salen del paseo que, de acuerdo con lo que se produce, a lo mejor habría que rebautizar como balada vallenata.

ORDENACIÓN TEMÁTICA DE LAS CANCIONES DE ADOLFO PACHECO	
Cuadros del folclor y la gente de mi pueblo	La armonía del color
Angélica María Buen amigo Caballero noble Cantó mi machete Cuando lo negro sea bello Cumbia borracha De cacería La manda Don Olimpo El bautizo El bicentenario El cordobés El festejo de Rembe El gaitero El gallo mono El pergamino El porcino Elena y Alicia En tu puerto soñé Gallo bueno Grito de fiesta La babilla de Altamira La coleta Caimán La grapa	Artista distinguido El desagravio El engaño El pintor Fuente vallenata La diferencia La espina La india Catalina
	Acuarela del dolor
	Así soy El diputado El legítimo El pechichón de mamá El profesor El viejo Miguel La calumnia Mi niñez Virgen del Carmen
	Y de la naturaleza
La hamaca grande La tutela Magdalena Ruiz Pánfilo Yance Régulo Matera Soledad Tu matrimonio	El pájaro macuá Paisaje típico

ORDENACIÓN TEMÁTICA DE LAS CANCIONES DE ADOLFO PACHECO		
Y pinto al oleo el amor		
Acoso de amor	Julia	Mi canto de cisne
Alma de bombero	La camisa gris	Mi nostalgia
Beatriz	La consulta	Morena [Teresa]
Bellos amores	La enredadera	Navidades
Beso de Rosa	La niña	Otros amores
Cartagena señorial	sentimental	Oye
Cínico	La que más	Pasión oculta
Código de amor	recuerdo	Rosario
Desesperación	La querella	Serenata
El desahuciado	La tabla de	Sin compromiso
El mensaje	multiplicar	Soledad
El mochuelo	La voz de la	Sueña Pacheco
El rey Midas	experiencia	Te besé
El tropezón	Leonor	Tempestad
Falsaria	Lirio blanco	Tu cabellera
Incomprensión	Mala noche	Zunilde
	Martes 13	
	Me enamoré	
	Me rindo majestad	
	Mercedes	

Referentes

a. Bibliográficos:

Álvarez, Rubén Darío (1996). "Adolfo Pacheco. Pintor de raíces y otras nostalgias", *Dominical de El Universal*, Cartagena de Indias, octubre 20: pp. 8-12.

Araujonoguera, Consuelo (1973). *Vallenatología*, Tercer Mundo, Bogotá.

Rafael Escalona. *El hombre y el mito*. Planeta, Bogotá.

Castillo Mier, Ariel (1998). "Adriano Salas: El vallenato y la poesía", *Viacuarenta*, 3, Barranquilla: 63-73.

Escamilla, Julio (1998). "Realidad y ficción en las canciones vallenatas", *El Heraldo Dominical*, Barranquilla, 26 de abril: 4-5

García Márquez, Gabriel (1951). "Por el camino de la cocina" en Gabriel García Márquez *Obra periodística Vol. 1 Textos costeños*. Recopilación y prólogo de Jacques Gilard. Bru-guera, Barcelona, 1981: pp.643-645.

Gilard, Jacques (1987). "Valletrato, ¿Cuál tradición narrativa?", *Huellas* 19, Uninorte, Barranquilla: pp. 59-68

_____ (1993). "¿Crescencio O don Toba? Falsos interrogantes y verdaderas respuestas sobre el valletrato", *Huellas* 37, Uninorte, Barranquilla: pp. 28-34

Gutiérrez, Tomás Darío (1992). *Cultura valletrata. Origen, teoría y pruebas*, Plaza y Janés, Bogotá.

Hinestrosa Llanos, Alberto (1989). *Los gaiteros de San Jacinto. Embajadores de la gaita. Toño Fernández, el rey repentista, sus añoranzas y herencias*, San Jacinto Editores, Cartagena.

Llerena, Rito (1985). *Memoria cultural en el valletrato. Un modelo de textualidad en la canción folclórica colombiana*, Universidad de Antioquia, Medellín.

Muñoz, Libardo (1993). "El mundo entero dormirá en mi hamaca", *El Heraldo*, Barranquilla, 31 de octubre: p. 2ª

Muñoz, Samuel (1998). *Grandeza poética del valletrato*. Lealón, Medellín.

Naisir, Loor (1999). "Adolfo Pacheco Anillo. El compositor sabanero de "La hamaca grande", *Gente. La revista del sábado de El Heraldo*, Barranquilla, julio 3: 6-7.

Oñate Rivero, Rafael 2000 *Valletratos inmortales*, 2 T., Ducal, Bogotá.

Posada, Consuelo (1986). *Canción valletrata y tradición oral*, Universidad de Antioquia, Medellín.

Quiroz, Ciro (1983). *Valletrato, hombre y canto*, Bogotá, Icaro.

Samper, Daniel y Tafur, Pilar (1997). *100 años de valletrato, MTM, Bogotá*.

Zapata Olivella, Manuel (1984). *La cultura popular tradicional y la comercialización del valletrato*, Hernando Mendoza, Valledupar.

b. Discografía de Adolfo Pacheco:

Costeño

b. Discografía de Adolfo Pacheco:

Costeño

20479	1970	EL SANJACINTERO	R. VARGAS
20496	1970	ADOLFO PACHECO Y SU COMPADRE RAMÓN	R. VARGAS
20520	1971	SUEÑA PACHECO	R. VARGAS
20536	1972	FUENTE VALLENATA	R. VARGAS
20554	1973	EN TU PUERTO SOÑÉ	R. VARGAS

20570	1974	EL COMPOSITOR	A. MARIO
20598	1975	EL SANJACINTERO	R. RODRIGUEZ
20627	1976	DE NUEVO LA INDIA CATALINA	R. VARGAS
20689	1977	TALENTO SABANERO	R. VARGAS
20708	1978	ASI SOY YO	R. VARGAS

Fuentes

201221	1979	LA DIFERENCIA	F. PATERNINA
201437	1983	LA SONORA VALLENATA	

FM

(11)2244	1984	NUEVAMENTE	R. VARGAS
----------	------	------------	-----------

CD

FONOCARIBE	1996	DOS MAESTROS Y EL COMPADRE RAMÓN	R. VARGAS
FM 2850-2	2001	JUGLARES	JOSÉ VÁSQUEZ
J.R.RECORDS	2006	ADOLFO PACHECO “MONTES DE MARÍA”	JULIO ROJAS