

# HUELLAS

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DEL NORTE



La hacienda Berástegui: Notas para una historia rural de la Costa Atlántica ● Notas para una crítica del concepto de inteligencia de Kant ● La nueva metafísica de la muerte y la posibilidad del superhombre ● Nota sobre la filosofía del derecho en Rafael Carrillo ● La búsqueda de la verdad en Ernst Haeckel ● Milena Jesenska: Un amor de Franz Kafka ● "Maia" - "Laus Vitae" ● La canción vallenata ● Dinámica estratégica de la empresa: fundamentos e implicaciones ● Reflexiones en torno a la educación, informática y "software" educativo



# LA CANCIÓN VALLENATA

CONTEXTO

Por  
Ariel Castillo Mier

Muchos se habrán preguntado quién es Leandro Díaz el autor del epígrafe en "El amor en los tiempos del cólera". Ariel Castillo investiga la relación entre García Márquez y la canción vallenata a la que rinde tributo en muchas de sus obras y de la que es gran exponente Leandro Díaz.

## A Oly

Pocos días después de habersele concedido el premio Nobel de Literatura al escritor Gabriel García Márquez, apareció un ensayo en el que el crítico Angel Rama (1) se proponía investigar las razones de la popularidad latinoamericana del novelista colombiano y, al mismo tiempo, definirle su puesto en las letras de Latinoamérica. Para cumplir su objetivo Rama consideraba imprescindible situar la literatura latinoamericana de las últimas décadas (desde 1940), es decir, establecer un marco histórico a partir del cual examinar las operaciones artísticas que encontramos en la obra garciamarquiana. Dos factores básicos fundamentaban ese marco. Por un lado, la democratización de América,

el avance del principio democrático que viene ganando subterráneas batallas en un continente tradicionalmente aristocrático y el concomitante avance de los instrumentos masivos de comunicación, más que nada del periodismo que ha sido la escuela y la vía del triunfo de un escritor tan secreto y tan tímido ante el público como es GGM. (2)

por el otro, la modernidad

Nada se entiende de la cultura latinoamericana contemporánea si no

se parte de la ola modernizadora que nuevamente sacudió al continente entre ambas guerras (3).

Es conveniente, además de lo anterior, no perder de vista la dinámica interna de la literatura latinoamericana que Rama había expuesto con amplitud en otro artículo. (4) Nacidas de la colonización española y portuguesa, las letras latinoamericanas han vivido desde sus orígenes un incesante proceso de búsqueda de autonomía, de independencia. Al principio, más que la innovación, la autonomía se cifró en el emparentamiento con las otras literaturas occidentales, especialmente la francesa, en lo que se retrata un signo singular de nuestra literatura: el afán novelero de internacionalismo. Pero a partir de 1940 se inicia un proceso general de inquisición del continente que, en lo literario, frente a la ya caduca o anquilosada narrativa regiolanista, origina dos movimientos renovadores, la vanguardia cosmopolita y la vanguardia realista-crítica o transculturadora. El primer movimiento buscaba la modernización literaria latinoamericana a partir del empleo de las técnicas tomadas de los modelos europeos y norteamericanos; el segundo, en un esfuerzo de descolonización cultural, ya no partía exclusivamente de los modelos extranjeros, sino que se acercaba a las fuentes internas —la lección analfabeta y antigua de la cultura americana pacientemente elaborada a lo largo de siglos por miles de hombres— lo que constituye un acto de reconocimiento de la tradición inventiva de los lenguajes simbólicos americanos.

En ese segundo grupo se encuentra la obra de GGM, quien, consciente de que el escritor es un productor que trabaja con las invenciones seculares de innumerables hombres, buscó la nutrición de su obra en la sustancia cultural americana, se aproximó al pueblo, descendió a las raíces y fuentes de vida de las tradiciones de la plebe regional, rehabilitó, pues, los valores regionales y tradicionales (el sentido de la regionalidad) frente al extranjerismo y contra el discurso extranjero que menospreciaba la cultura tropical. Compleja operación: conservar aquellos elementos del pasado que habían configurado el perfil singular de la cultura del Caribe, revisar sus contenidos a la luz de los aportes de la modernidad extranjera y, con unas fuentes y otras, componer una forma sintética capaz de seguir transmitiendo de una manera renovada la herencia recibida. Así, mientras la Vanguardia Cosmopolita incorporaba el mito a la narrativa latinoamericana, la vanguardia transculturadora iba más allá: incorporaban el pensar mítico, los sistemas de modelización, las leyes que ordenan las formas expresivas de una cultura viviente. Esta operación cultural explica la acogida del público a la obra garciamarquiana. Rama lo plantea de la siguiente manera:

En el mismo momento que comprendió que lo que cabía era componer una escritura a partir de un estilo que habían elaborado otros y que lo que debía contar era su estructura cognoscitiva, que es el imaginario con que una cultura modela

lo real había asegurado el plebiscito popular favorable (5).

Sin embargo, cuando Angel Rama escribe sobre el modelo popular seguido por GGM se refiere a la narración oral de las abuelas que el propio escritor en múltiples ocasiones ha recalcado:

Yo llego a la conclusión de que "Cien años de soledad" tenía que ser escrita así porque así hablaba mi abuela. Yo trataba de encontrar cuál era el lenguaje que más le convenía al libro y recordé que mi abuela me contaba las cosas más atroces sin conmovirse (...) Entonces descubrí que esa imperturbabilidad y esa riqueza de imagen con que contaba mi abuela era lo que le daba verosimilitud a esas historias. Y mi gran problema con "Cien años de soledad" era que la creyeran, porque yo me la creía, pero ¿cómo hacer para que me la creyeran los lectores? Usar los mismos métodos de mi abuela (6).

A mi juicio, además de la técnica de la abuela, existió para GGM otro modelo cultural, más directamente vinculado con el arte literario, la canción vallenata colombiana que Angel Rama "espíritu crítico perteneciente a otra área del continente" (7) no tenía por qué conocer a cabalidad. La lectura de la obra periodística de GGM nos proporciona los fundamentos para nuestra apreciación.

El 22 de mayo de 1948 apareció en el diario "El Universal" de Cartagena de Indias, Colombia, una columna llamada "Punto y Aparte", con la firma de Gabriel García Márquez, célebre ya por aquel entonces, en el mínimo mundillo de los suplementos literarios bogotanos por tres cuentos cortos de corte kafkiano con títulos tétricos de escritor primíparo (8). El tema del artículo era el acordeón, y planteaba, entre otras cosas, lo siguiente:

No sé qué tiene el acordeón de comunicativo que cuando lo oímos se nos arruga el sentimiento.

El acordeón ha sido siempre, como la gaita nuestra, un instrumento

proletario. Los argentinos quisieron darle categoría de salón, y él, trasnochador empedernido, se cambió el nombre y dejó a los hijos bastardos. El frac no le quedaba a su dignidad de vagabundo convencido. Y es así. El acordeón legítimo, el verdadero, es este que ha tomado carta de nacionalidad entre nosotros, en el valle del Magdalena. Se ha incorporado a los elementos del folklore nacional al lado de las gaitas, de los "millos" y de las tamboras costeñas. Al lado de los tiples de Boyacá, Tolima, Antioquia. Aquí lo vemos en manos de juglares que van de ribera en ribera llevando su caliente mensaje de poesía (...) (9).

El texto, el segundo que publicara GGM en un periódico, nos presenta ya dos de las características centrales de la obra garciamarquiana: por una parte, su definida voluntad de expresar valores locales con una perspectiva nada localista, sino universal; por la otra, su antiacadémica actitud hacia la cultura oficial colombiana que, fundada en vetustos valores europeos ("buen gusto", "seriedad", "frac") se circunscribía a los místicos museos, a las bibliotecas serias, a los señorones salones de conciertos, menospreciando la expresión artística popular "comunicativa", "caliente", "legítima", "dinámica". Esta actitud de GGM lo emparenta con otros creadores caribeños—Guillermo Cabrera Infante, Nicolás Guillén, Severo Sarduy, Luis Rafael Sánchez— y del resto de América—Miguel A. Asturias, José María Arguedas, Juan Rulfo, Mario Benedetti, Carlos Monsiváis. El propio Monsiváis nos lo plantea así:

A lo largo del siglo se produce en América Latina una importante operación literaria, ideológica y social a resultas de la cual muchos de los límites y de las barreras impuestas por la así llamada "alta cultura"—la representación de lo mejor de Occidente— se derrumban, y una serie de factores considerados "vulgares, de mal gusto, indignos del mismo aprecio" ocupan un sitio fundamental en las determinaciones culturales. En este proceso, los ídolos —de Carlos Gardel a Jorge

Negrete, de Agustín Lara a Daniel Santos, de Celia Cruz a Rubén Blades, de María Félix a Julio Jaramillo— son elementos catalizadores de primer orden. (10)

El 14 de marzo de 1950 en un artículo en el que se refiere a Abel Antonio Villa, acordeonero del valle del Magdalena, habla más concretamente de la música vallenata; nos explica, por un lado, el nombre, "calificada así por ser originaria de Valledupar", y además nos dice algo de su esencia poética y juglaresca:

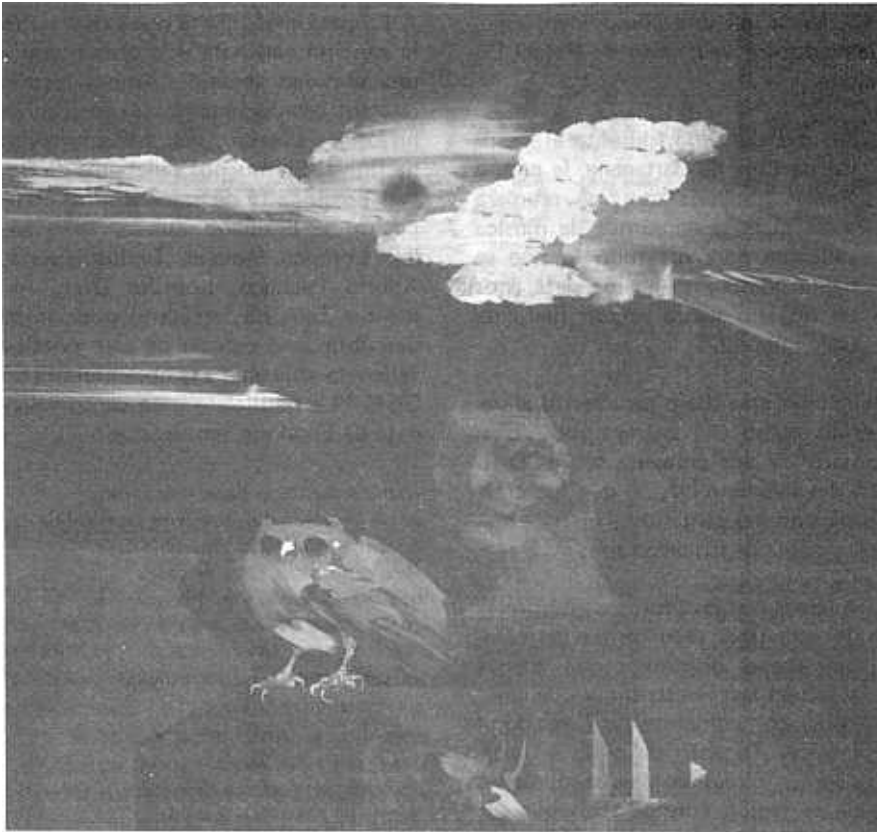
Quien haya tratado de cerca a los juglares del Magdalena (...) podrá salirme fiador en la afirmación de que no hay una sola letra en los vallenatos que no corresponda a un episodio cierto de la vida real, a una experiencia del autor. Un juglar del río Cesar no canta porque sí, ni cuando le viene en gana, sino cuando siente el apremio de hacerlo después de haber sido estimulado por un hecho real. Exactamente como el verdadero poeta. Exactamente como los juglares de la mejor estirpe medieval. (11)

Por otra parte, nos menciona por primera vez a un compositor que será personaje de "Cien años de soledad" y de "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada":

Otro día hablaremos de Rafael Escalona y de las ventajas que ha obtenido frente a sus cofrades por la significativa circunstancia de ser bachiller (...) Escalona es hoy el intelectual del vallenato y sus colegas de alpargatas y sombrero alón (...) están satisfechos de que así sea. (12).

Y, efectivamente, diez días después nos habla del "compositor folclórico" cuyas canciones "ya andan incorporadas al patrimonio cultural": informa un poco más sobre la índole del vallenato:

Porque la música de Escalona está elaborada en la misma materia de los recuerdos, en substancia de



OBREGON, "RETRATO DE UN ANTEPASADO LOCO", 1977.  
Acrílico sobre lienzo. 137 x 130 cms. Colección Privada.

hombre estremecido por el diario acontecer de la naturaleza.

Escalona —lo había dicho ya— es el intelectual de nuestros aires populares, el que se impuso un proceso de maduración hasta alcanzar ese estado de gracia en que su música respira ya el aire de la pura poesía (13).

Casi al final, después de calificarlo como "el compositor más popular en su propia tierra, y uno de los mejores fuera de ella", agrega que "Escalona sabe cómo le agradecemos los hombres de la Costa Atlántica su diaria tarea de belleza". Con lo que ya no queda duda sobre la dignidad poética que Escalona le concede al vallenato.

El 30 de marzo de 1951 escribe GGM una columna con el título "Plagios a Escalona". Pero más importante es la del 16 de abril del mismo año "Cantos viejos de Escalona", en la que GGM habla de "Quienes seguimos de cerca no sólo las actividades del extraordinario compositor sino, en general, el de-

senvolvimiento de la música vallenata". (14)

El 12 de mayo de 1951 aparece el artículo más significativo de GGM sobre la música popular y el vallenato en su primera época de periodista: "El camino a la cocina". Irónica columna en la que critica al intelectual bogotano Hernando Téllez, quien escribió un artículo en el que enjuiciaba negativamente "El cancionero latinoamericano". Allí no sólo confiesa: "soy un insaciable consumidor de la música popular, un lector más o menos constante de cancioneros", sino que además de plantear "las ventajas que tienen para un escritor las relaciones con la vulgaridad" elogia sin remilgos "los cantos vallenatos —de Valledupar, Magdalena, Colombia, Sudamérica— cuyas letras tienen en la mayoría de los casos más estremecimientos líricos que los poemas aparecidos en los últimos suplementos literarios". (15)

Cuatro años más tarde aparece la penúltima mención periodística de GGM

sobre el vallenato. En ella vuelve sobre Escalona:

un hombre joven que no ha hecho otra cosa que elaborar canciones llenas de personajes conocidos, de anécdotas reales, que vuelan de boca en boca por toda la región.

.....  
un hombre sencillo, que cuenta historias con música por puro amor a su tierra y a su gente, y que la gente recoge por eso, porque interpretan cabalmente sus sentimientos. (...) no habría podido encontrarse (...) nadie que sintetizara la psicología (del) pueblo con tanta exactitud como Rafael Escalona. (16)

Los términos que emplea GGM podrían aplicarse a una descripción de la obra que empezaba a construir.

La primera mención de Rafael Escalona en una obra de ficción es en "El coronel no tiene quien le escriba"

Se le puede hablar por la mañana —admitió el coronel. Nada de hablar por la mañana —precisó ella— le llevas ahora mismo el reloj, se lo pones en la mesa y le dices: "Alvaro, aquí le traigo este reloj para que me lo compre". El entenderá en seguida.

El coronel se sintió desgraciado.

—Es como andar cargando el santo sepulcro —protestó—. Si me ven por la calle con semejante escaparaté me sacan en una canción de Rafael Escalona. (17)

Significativamente, vuelve a mencionar al vallenato en "Cien años de soledad":

Meses después volvió Francisco el Hombre, un anciano trotamundos de casi 200 años que pasaba con frecuencia por Macondo divulgando las canciones compuestas por él mismo. En ellas, Francisco el Hombre relataba con detalles minuciosos las noticias ocurridas en los pueblos de su itinerario, desde Manaure hasta los confines de la ciénaga, de modo que si alguien tenía un recado que mandar o un acontecimiento

que divulgar, le pagaba dos centavos para que lo incluyera en su repertorio (...) Todo el pueblo fue a escucharlo para saber qué había pasado en el mundo (...) Cantaba las noticias con su vieja voz discordada, acompañándose con el mismo acordeón arcaico que le regaló Sir Walter Raleigh en la Guayana... (18)

Queda explícito aquí el carácter narrativo del vallenato, correo cantado, noticia nueva (etimología original de la pabra novela). A un primer nivel, "Cien años de soledad" es eso: la crónica casi cantada de los acontecimientos minúsculos del pueblo de Macondo:

Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de acordarse del temblor con que Melquíades le hizo escuchar varias páginas de su escritura impenetrable, que por supuesto no entendió, pero al ser leídas en voz alta parecían encíclicas cantadas. (19)

Una de las últimas imágenes de Macondo, antes del viento final (tres páginas después) fue:

En el último salón abierto del desmantelado barrio de tolerancia un conjunto de acordeones tocaba los cantos de Rafael Escalona, el sobrino del obispo, heredero de los secretos de Francisco el Hombre. (20)

En el cuento "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada" el narrador establece con claridad el carácter del vallenato en relación con la producción garciamarquiana:

Las conocí por esa época, que fue la de más grande esplendor, aunque no había de escudriñar los pormenores de su vida sino muchos años después, cuando Rafael Escalona reveló en una canción el desenlace terrible del drama y me pareció que era bueno para contarlo. (21)

Ya premio Nobel de Literatura, el 19 de junio de 1983, GGM escribe una extensa columna que ya no deja dudas sobre la importancia del vallenato como modelo para la organización de la

experiencia de una comunidad, especialmente los vallenatos de Rafael Escalona:

Un día de 1963, durante el Festival de Cine de Cartagena, le pedí a Rafael Escalona que me reuniera a los mejores conjuntos de música vallenata para oír todo lo que se había compuesto en los siete años en que yo había estado fuera de Colombia. (22)

Renglones más abajo caracteriza al vallenato como "la crónica muy bien contada" y nos comenta sobre "la línea del vallenato clásico que fue creado para contar cantando y no para bailar" y habla de sus creadores:

Además, los creadores e intérpretes de vallenatos eran gentes del campo, poetas primitivos que apenas si sabían leer y escribir, y que ignoraban por completo las leyes de la música. Tocaban de oídas el acordeón (...) y las familias encopetadas de la región consideraban que los cantos vallenatos eran cosas de peones descalzos. (23)

La descripción coincide con la de Angel Rama sobre las fuentes culturales internas empleadas por los novelistas transculturadores. Antes de terminar, vuelve a Escalona y señala la diferencia que separa a su obra folclórica de una obra más estrictamente literaria como la del propio GGM.

bachiller que le introdujo un ingrediente culto que ha sido decisivo en su evolución. Pero lo más grande de Escalona es haber medido con mano maestra la dosis exacta de ese ingrediente literario. Una gota de más, sin duda, habría terminado por adular y pervertir la música más espontánea y auténtica que se conserva en el país. (24)

Hasta aquí hemos seguido la trayectoria de las relaciones entre la obra periodística y de ficción de GGM, y el vallenato como modelo cultural popular de la obra literaria garciamarquiana, aunque de manera tangencial; intentaremos ahora precisar un poco más, mediante algunos ejemplos de canciones vallenatas.

A primera vista resalta que existe entre la canción vallenata y la obra literaria una afinidad genérica. Ambas formas relatan acontecimientos, constituyen historias, poseen una estructuración narrativa. En muchos vallenatos de Rafael Escalona (y de muchos otros compositores: Emiliano Zuleta, Toño Salas, Lorenzo Morales, Carlos Huerta, Adolfo Pacheco, Leandro Díaz, Armando Zabaleta, etcétera) podríamos descubrir una especie de arte poética vallenata aplicable a la obra literaria de GGM "La patillatera", un canto vallenato de Escalona, empieza así:

*Había resuelto no hacer más cantos desde el suceso del jerre-jerre (armadillo) porque Sabita me demandó. Pero resulta que ocurren casos que me dan ganas y no me aguantó como el que a Juana Arias le pasó (25)*

¿Qué le pasó a Juana Arias? Va a haber narración;

*Una señora patillatera muy elegante, vestía de negro formó en el Valle la gritería porque la nieta que más quería, la pechichona, la consentía un dueño'e carro cargó con ella*

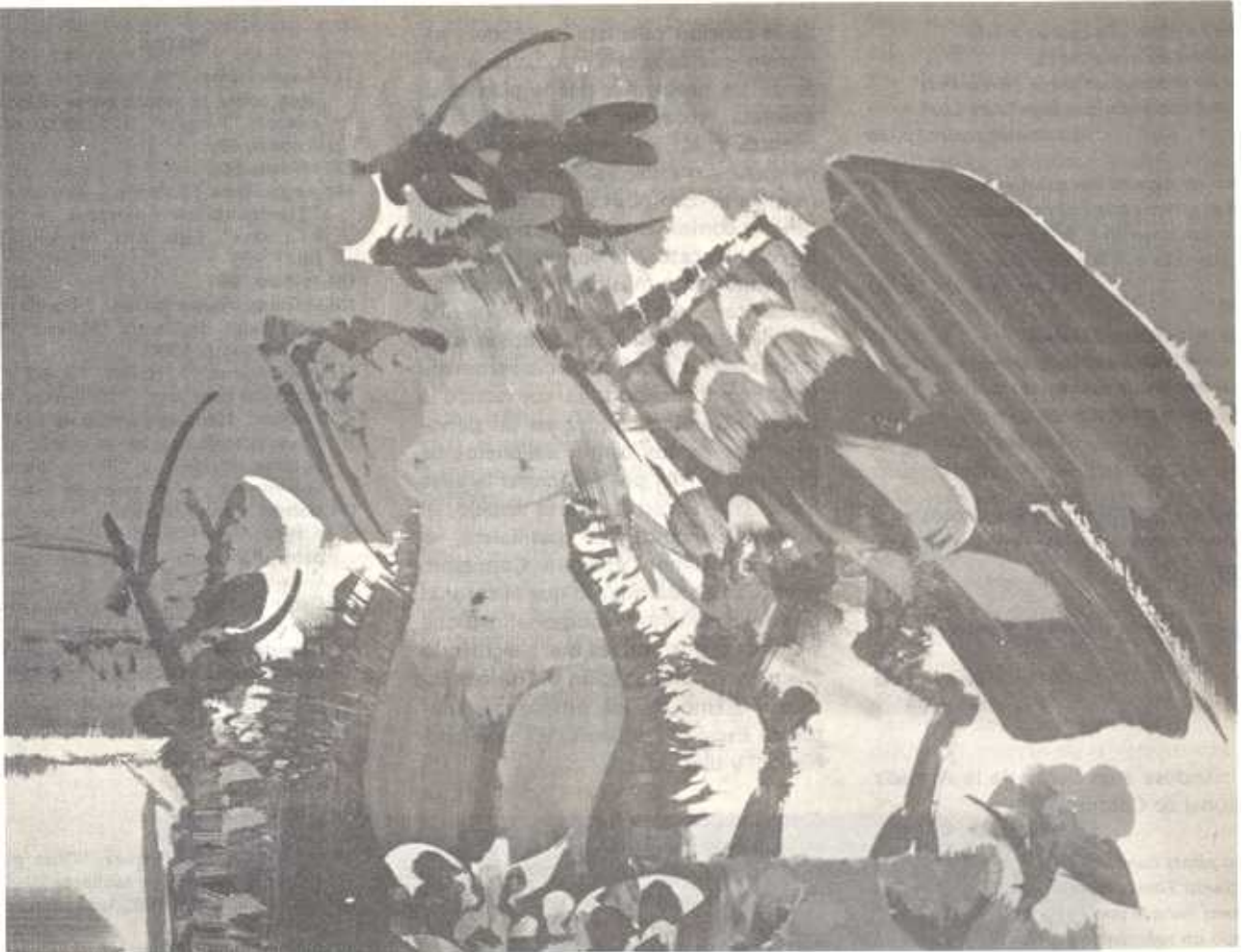
*Ella gritaba yo crié a mi nieta con buena ropa, con buen calzado, con mucho esmero y estimación pa'que ahora venga ese sinvergüenza... (26)*

Otra muestra de esta estructuración narrativa típica, de esta voluntad de contar historias es "El perro de Pavajeau". Oigámosle:

*En Patilla le vino un perro a Pavajeau que por rabioso le decían "el mayor Blanco" del patio de la casa desterró los pollos, las gallinas y hasta el gato. Tuvo noticias que un tigre lo amenazaba y Pavajeau como es amigo de don Pedro le dijo yo te voy a dar mi perro pa'que te cuide a Migue en la montaña porque con ese en la montaña la bulla de ese tigre se le acaba porque cuando se entienda con mi perro van a rodar orejas por el suelo. Eso podés jurarlo por Dios santo que el tigre no le gana al "mayor Blanco"*

Puede apreciarse en los ejemplos cómo junto con la preocupación por contar una historia se vienen ciertos elementos estilísticos de frecuente utilización por GGM: la presentación de datos cir-





OBREGON, "ANGELA Y CABRA", 1981.  
Acrílico sobre madera. 46 x 36 cms.

cunstanciales que afianzan el relato en la cotidianeidad y le otorgan verosimilitud; las hipérbolas que funcionan como contrapunto de lo anterior y llenan de dinamismo a la realidad presentada; la imperturbabilidad del narrador que cuando se larga a contar es a contar, lo que nos permite señalar que, además de la semejanza en lo relativo a la estructuración narrativa, existen también analogías en cuanto al material narrativo, el lenguaje y la cosmovisión.

Como el vallenato, la obra de GGM, maneja el léxico, la prosodia, la morfosintaxis de la lengua de la región costeña del norte de Colombia. No se trata de una imitación del habla regional, sino de asumirla y, a partir de ella, elaborar las historias con una finalidad artística, restaurando así la visión regional del mundo. En el léxico vamos

a encontrar regionalismos usados con moderación:

*Y entonces me tienes que llorar  
y de ñapa me tienes que rezar p. 16*

*Recoge tus chismes y vámonos  
si no tenéis hamaca tengo yo p. 57*

*Con una 45 en la puerta e la iglesia  
todo el que tenga sótano no lo deje entrar  
p. 33*

La construcción sintáctica, elíptica, simple, incluye lugares comunes manejados oportunamente y elimina cultismos y términos intelectuales:

*Si usted confía en el doctor Molina  
niña Juana Arias siento decirle  
que en ese caso ha perdido todo  
porque ese no cambia su chinchorro  
ni si le dan todos los tesoros  
ni si le dan toda la que brilla.*

*Es eminente y capacitado,  
fuma tabaco y habla de todo,  
tiene muy buena reputación.  
Fue magistrado con gran decoro  
pero ahora no cambia su chinchorro  
ni por la silla del gobernador  
"La patillalera" p. 66-7*

Lo más sobresaliente es la semejanza en la visión del mundo: una concepción amplia (y además humorística) de la realidad, que va más allá de lo racional e incluye las creencias ancestrales, los mitos de la gente, sus leyendas. El constante uso de la hipérbola sorprendió a los primeros lectores de 1950. Observemos unos vallenatos de 1950:

*Como yo siempre voy por otras tierras  
procuraré hacer un viaje por el mar  
y le traeré un conjunto de sirenas  
para que le canten en su manantial  
"Rosa María"*

*Te voy a hacer una casa en el aire  
solamente pa'que vivas tú;*

*después le pongo un letroo bien grande  
con nubes blancas que diga "Ada Luz"*

*"La casa en el aire" p. 49*

*Como esa casa no tiene cimientos  
vean el sistema que he inventado yo:  
me la sostienen en el firmamento  
dos angelitos que le pido a Dios*

*La casa en el aire" p. 50*

*Me le dicen a Tite Socarrás  
que no se robe los ahijado'ajenos  
que si no tiene le voa'regalá  
150 de toos los que tengo*

*"El villanuevero" p. 62*

Presencia constante en los cantos es el humor irreverente: así, en un canto de amor

*Te juro/ que me volveré el devoto/ más fer-  
viente/  
de San Isidro el de Atánquez  
"El pirata" p. 38*

Refiriéndose a un barco de la Armada Nacional de Colombia

*Barco pirata bandido  
que Santo Tomás lo vea:  
prometí hacerle una fiesta  
cuando un submarino  
lo voltee en Corea*

*"El pobre Tite" p. 54*

O hablando del tren:

*Y entonces  
me tengo que meter  
en un diablo  
al que le llaman tren*

*"El testamento" p. 15*

O de un general enamorado:

*Mi general: si no lo mataron  
cuando peleó en la guerra civil  
ahora es distinto tenga cuidado  
que en El Molino puede morir*

*que en la batalla no tuvo miedo  
y en El Molino lo ven llorar*

*dirá la historia que el general  
murió en batalla por un amor*

*"El general Dangond" p. 46*

Complejo e interesante juego de relaciones: GGM encuentra en las letras

de la canción vallenata un modelo narrativo que lo ayuda a solucionar parte de los problemas que le plantea su absoluta vocación de contador de cuentos y, así, sin empachos de ninguna clase toma del vallenato —y de su más genial compositor, Rafael Escalona—, lo conveniente, con lo que contribuye al rescate y la popularización de tan importante música. Pero lo más interesante es que el vallenato no ha sido un elemento pasivo; él también supo incorporar la lección garciamarquiana y en compensación ha convertido a Gabriel García Márquez en un personaje más de los cantos vallenatos de Escalona (y del pueblo) como la vieja Sara, Tite Socarrás, María Espejo, el general Dangond, La patillalera, el compadre Simón, etcétera. Consiguió, pues, García Márquez lo que el coronel de su novela teme: la inmortalidad que significa o que implica que a alguien lo "saquen en una canción de Rafael Escalona". Uno de los últimos vallenatos de Escalona se llama "El vallenato Nobel" y dice así:

*Gabo te mandó de Estocolmo  
un poco de cosas muy lindas:  
una mariposa amarilla  
y muchos pescaditos de oro.*

*Gabo sabe lo que te agrada,  
por eso él te manda conmigo  
el perfume desconocido  
que tiene un olor a guayaba.*

*También te manda  
las mariposas amarillas  
de Mauricio Babilonia.*

*Le mostré las frases tan lindas  
que escribiste en un papelito  
pa'que se dé cuenta Gabito  
que yo sí tengo quién me escriba.*

*En el nuevo libro de Gabo  
dijo que lo iba a publicar  
que yo me parezco a un gitano  
y mi corazón a un imán.*

*Sabes que Estocolmo está lejos  
queda muy cerquita del Polo  
allá se camina en el hielo  
que un gitano trajo a Macondo.*

*Gabo me ha invitado a su fiesta  
y esto es para mí un gran honor  
fui con los hermanos Zuleta  
pa'que el rey oyera acordeón.*

## NOTAS

- (1) Angel Rama, "El Nobel: un poco de agua sobre la resaca tierra latinoamericana". "Proceso", 319 (1982), 46-55.
- (2) *Ibidem*, 49.
- (3) *Ibidem*, 50.
- (4) Angel Rama, "Literatura y cultura", en "Transculturación narrativa en América Latina", Siglo XXI. México, 1982, pp. 11-56.
- (5) *Ibidem*, 54.
- (6) Alfonso Rentería, ed. "García Márquez habla de García Márquez". Rentería, Bogotá, 1980.
- (7) Angel Rama, "El Nobel..." p. 53.
- (8) Estos cuentos son: "La tercera resignación", 13 de septiembre de 1947; "Eva está dentro de su gato", 25 de octubre de 1947; y "Tubal-Caín forja una estrella", 17 de enero de 1948.
- (9) Gabriel García Márquez, "Obra periodística, Vol. 1; textos costeños". Bruguera, Barcelona, 1980 (ed. Jacques Gilard) p. 79.
- (10) Carlos Monsiváis, "Idolos populares y literatura en América Latina" en "El Heraldito. Revista Dominicana" No. 175 (Barranquilla, Colombia, 16 de septiembre, 1984), p.8.
- (11) Gabriel García Márquez, op. cit., p. 213.
- (12) *Ibidem*, 214.
- (13) *Ibidem*, 225.
- (14) *Ibidem*, 634.
- (15) *Ibidem*, 644.
- (16) Gabriel García Márquez, "Obra periodística, Vol. 4; Entre cachacos 2". Oveja Negra, Bogotá, 1982 (ed. Jacques Gilard) p. 791.
- (17) Gabriel García Márquez, "El coronel no tiene quien le escriba y otro relato". Librería del Colegio, Buenos Aires, 1975 (ed. Noé Jitrik) p. 161.
- (18) Gabriel García M., "Cien años de soledad". Oveja Negra, Bogotá, 1982, p. 54.
- (19) "Ibidem", 75.
- (20) "Ibidem", 400.
- (21) Gabriel García M., "El coronel..." p. 161.
- (22) Gabriel García M., "Valledupar: la parranda del siglo" en "El Espectador" (Bogotá, Colombia; 19 de junio, 1983) p. 2.
- (23) "Ibidem".
- (24) "Ibidem".
- (25) "Ibidem".
- (26) Rafael Escalona, "La casa en el aire". Fundación Simón y Lola Guberek, Bogotá, 1984, p. 65. Como todas las citas de canciones corresponden al mismo libro me limitaré en adelante a mencionar debajo de la cita la página correspondiente.