

**HACIA UN PERFIL TEOLÓGICO DE LA MÚSICA POPULAR EN COLOMBIA
APROXIMACIÓN DESDE EL GÉNERO VALLENATO**

JAVIER GONZÁLEZ VELÁSQUEZ

**UNIVERSIDAD DE SAN BUENAVENTURA
FACULTAD DE TEOLOGÍA
LICENCIATURA EN TEOLOGÍA
BOGOTÁ, D.C.
2008**

**HACIA UN PERFIL TEOLÓGICO DE LA MÚSICA POPULAR EN COLOMBIA
APROXIMACIÓN DESDE EL GÉNERO VALLENATO**

JAVIER GONZÁLEZ VELÁSQUEZ

**Trabajo de investigación
para optar por el título de
Licenciado en Teología**

**Director
OLVANI FERNANDO SÁNCHEZ HERNÁNDEZ**

**Asesor metodológico
JOSÉ FERNANDO RUBIO NAVARRO**

**UNIVERSIDAD DE SAN BUENAVENTURA
FACULTAD DE TEOLOGÍA
LICENCIATURA EN TEOLOGÍA
BOGOTÁ, D.C.
2008**

Nota de aceptación:

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Bogotá, D.C., 14 de noviembre de 2008

A LAURA, SOFÍA, SANTIAGO Y NICOLÁS

AGRADECIMIENTOS

El autor expresa sus más sinceros agradecimientos a todas aquellas personas que, de una u otra forma, han contribuido en la realización de este trabajo de investigación teológica.

Al profesor Olvani Fernando Sánchez Hernández , por sus valiosos aportes críticos sobre el contenido de cada capítulo y sugerencias pertinentes para profundizar la investigación.

Al profesor José Fernando Rubio Navarro, por su asesoría metodológica y permanente apoyo para formular el proyecto de investigación y llevar a feliz término el desarrollo del mismo.

Al padre Gabriel Ángel Palacio Tobón, agustino recoleto, por sus comentarios oportunos y motivación para continuar adelante con la investigación.

Al profesor Martín Bellerose, por sus grandes aportes a lo largo de varios años de formación teológica y por la lectura atenta y diligente del trabajo, junto con sus recomendaciones para mejorarlo.

A la Provincia de Nuestra Señora de la Candelaria de la Orden de Agustinos Recoletos, por su apoyo irrestricto para la culminación exitosa de esta etapa de formación académica.

RAE

1. TIPO DE DOCUMENTO: Trabajo de investigación para obtener el título de Licenciado en Teología.
2. TITULO: Hacia un perfil teológico de la música popular en Colombia: aproximación desde el género vallenato.
3. AUTOR: Javier González Velásquez.
3. LUGAR: Bogotá, D.C., Colombia.
4. FECHA: 4 de noviembre de 2008.
5. PALABRAS CLAVE: Música popular, poesía, folklore, teología popular, religiosidad popular, teología de la cultura.
6. DESCRIPCIÓN DEL TRABAJO: El presente trabajo se propone esbozar un perfil teológico de la música popular que se produce en Colombia, a partir de los contenidos religiosos que se expresan en las letras de algunas de las canciones del género musical vallenato producidas durante las últimas tres décadas.
7. LINEA DE INVESTIGACIÓN: Este trabajo se desarrolla en el marco de la línea institucional de la Facultad de Teología "Dios, Iglesia y Mundo".
8. FUENTES CONSULTADAS: ABADÍA MORALES, Guillermo. Compendio general del folklore colombiano. 3 ed. Bogotá : Instituto colombiano de cultura, 1977; BATISTA LIBANIO, Joao. Teología popular : legitimidad y existencia. En : Selecciones de teología. Vol. 19, No. 73 (1980); CATAÑO BRACHO, Juan. El canto vallenato : arte y comunicación. Valledupar : Gráficas del comercio, 2007; IDÍGORAS, José Luis. Imágenes de Dios en nuestro pueblo. En : Teología limense, V. 18, No. 3 (1984); LONERGAN, Bernard. Método en teología. 2 ed. Salamanca : Sígueme, 1994; NEIRA, Germán. Religión popular católica latinoamericana: tres líneas de interpretación (1960-1980). Bogotá : Pontificia Universidad Javeriana, 2007; RESINES, Luis. Las raíces cristianas de América. Bogotá : Celam, 1993; SIGURDSON, Ola. Canciones del deseo : sobre la música pop y la cuestión de Dios. En : Concilium, No. 289 (2001); TILLICH, Paul. Teología de la cultura y otros ensayos. Buenos Aires : Amorrortu, 1974; ZULUAGA, Francisco. Religiosidad popular campesina. Bogotá : Centro Editorial Javeriano, 1995.

9. **CONTENIDOS:** Origen y desarrollo de la religiosidad popular en Colombia, Existencia y legitimidad de la teología popular, Música popular colombiana, Imágenes de Dios en la conciencia colectiva del pueblo colombiano, Imágenes de Dios en la Biblia, Los salmos y la religiosidad popular, Lectura teológica de la música popular colombiana, Conclusiones, Bibliografía y Anexos.
10. **METODOLOGIA:** La investigación se realizó en dos etapas. En primer lugar, por tratarse de un trabajo sin antecedentes directos en el país, se impuso la necesidad de utilizar un enfoque exploratorio-descriptivo para aproximarse al acervo de la música popular en Colombia desde una visión panorámica. En segundo lugar, se recurrió a una metodología analítico-inferencial que permitiera, a partir de los hallazgos dentro del género musical vallenato de las últimas tres décadas, identificar las categorías teológicas adecuadas para la lectura de la música popular colombiana en general. Estas etapas se apoyaron en el método empírico-transcendental propuesto por Bernard Lonergan (1904 – 1984), el cual resulta adecuado por la concepción que tiene el pensador canadiense de la teología como mediación entre religión y cultura.
11. **CONCLUSIONES:** Se mostró que es legítimo hablar de una teología popular en el ámbito sociocultural colombiano, tomando en cuenta el origen y desarrollo de la religiosidad popular en el país. Se verificó la ausencia total de trabajos semejantes en el contexto colombiano, lo cual da cuenta del poco interés académico por la relación entre religión y cultura desde una perspectiva teológica. Se evidenció que la música vallenata es un testimonio cultural de la diversidad de imágenes de Dios presentes en la conciencia colectiva del pueblo colombiano. Se construyó una matriz teológica para la lectura de la música vallenata, la cual pretende ser también un modelo de referencia para identificar las categorías teológicas específicas de otros géneros musicales.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	12
PRIMERA PARTE: PROYECTO DE INVESTIGACIÓN	17
1. DEFINICIÓN Y FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	17
2. JUSTIFICACIÓN	17
3. OBJETIVOS	18
3.1 OBJETIVO GENERAL	18
3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	18
4. MARCO CONCEPTUAL	19
5. METODOLOGÍA DE TRABAJO	20
5.1 LÍNEA DE INVESTIGACIÓN	20
5.2 TIPO DE INVESTIGACIÓN	21
5.3 PROCESO SEGUIDO EN LA INVESTIGACIÓN	21
SEGUNDA PARTE: DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN Y PRESENTACIÓN DE RESULTADOS	22
1. PRESUPUESTOS HERMENÉUTICOS	22
1.1 DEFINICIÓN DEL MARCO CATEGORIAL	22
1.2 ORIGEN Y DESARROLLO DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN COLOMBIA	28
1.3 EXISTENCIA Y LEGITIMIDAD DE LA TEOLOGÍA POPULAR	33
1.4 LA MÚSICA POPULAR COLOMBIANA EN RELACIÓN CON LA CULTURA RELIGIOSA	38
1.5 VIABILIDAD DE UNA LECTURA TEOLÓGICA DE LA MÚSICA POPULAR EN COLOMBIA	43
2. IMÁGENES DE DIOS Y OTROS CONTENIDOS RELIGIOSOS DE LA MÚSICA VALLENATA	49
2.1 IMÁGENES DE DIOS EN LA CONCIENCIA COLECTIVA DEL PUEBLO COLOMBIANO	50
2.1.1 Dios creador	52
2.1.2 Dios intervencionista	23
2.1.3 Dios omnisciente	57
2.1.4 Dios señor	58

2.1.5	Dios ausente	62
2.1.6	Dios juez	63
2.1.7	Dios padre misericordioso	66
2.1.8	Dios donador	68
2.1.9	Dios personal	70
2.2	OTROS CONTENIDOS RELIGIOSOS EN EL IMAGINARIO POPULAR	73
2.2.1	La Virgen María	73
2.2.2	Los santos donadores	75
2.2.3	La bendición	77
3.	HACIA UNA MATRIZ TEOLÓGICA PARA LA LECTURA DE LA MÚSICA POPULAR EN COLOMBIA	80
3.1	EL DIÁLOGO ENTRE RELIGIÓN Y CULTURA: TELÓN DE FONDO PARA LA LECTURA TEOLÓGICA DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR	82
3.2	LAS IMÁGENES DE DIOS EN LA BIBLIA: RIQUEZA SIMBÓLICA DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR	88
3.3	LOS SALMOS: UNA FORMA DE EXPRESIÓN POÉTICA Y DRAMÁTICA DEL ENCUENTRO ENTRE RELIGIÓN Y CULTURA	93
3.3.1	Súplica colectiva o nacional: salmo 80	96
3.3.2	Súplica individual: salmo 13	99
3.3.3	Confianza en la acción de Dios: salmo 11	101
3.4	LA MÚSICA POPULAR COLOMBIANA: OTRA FORMA DE EXPRESIÓN POÉTICA Y DRAMÁTICA DEL ENCUENTRO ENTRE RELIGIÓN Y CULTURA	104
3.4.1	Súplica colectiva: “Plegaria vallenata”	105
3.4.2	Súplica individual: “Hasta cuándo, Señor”	107
3.4.3	Confianza en la acción de Dios: “Sueños de Colombia”	111
3.5	PROPUESTA DE MATRIZ TEOLÓGICA PARA LA LECTURA DE LA MÚSICA POPULAR EN COLOMBIA	116
	CONCLUSIONES	121
	BIBLIOGRAFÍA	125
	ANEXOS	128

LISTA DE ANEXOS

	Pág.
Canción 1: La Rebelión (Joe Arroyo)	128
Canción 2: Los santos y yo (Binomio de Oro)	130
Canción 3: Reclamo a Dios (Silva y Villalba)	130
Canción 4: Obsesión (Estrellas vallenatas)	131
Canción 5: Sólo un te quiero (Los Chiches)	132
Canción 6: Plegaria vallenata (Gildardo Montoya)	134
Canción 7: Alicia adorada (Juancho Polo Valencia)	135
Canción 8: El pueblo quiere al cantante (Miguel Morales)	136
Canción 9: Sueños de Colombia (Los inquietos)	138
Canción 10: Inocente (Los gigantes)	140
Canción 11: Entrégame tu amor (Los inquietos)	141
Canción 12: Hasta cuándo, Señor (Los diablitos)	143
Canción 13: No voy a llorar (Los diablitos)	145
Canción 14: Entre mi amigo y tú (Los diablitos)	146
Canción 15: Que Dios permita este milagro (Binomio de Oro de América)	148
Canción 16: Así me hizo Dios (Diomedes Díaz)	149
Canción 17: A Consuelo (Diomedes Díaz)	150
Canción 18: Perdóname la vida (Los inquietos)	151
Canción 19: Te extraño tanto (Los gigantes)	152
Canción 20: Que Dios la perdone (Los gigantes)	153
Canción 21: La plata (Diomedes Díaz)	155
Canción 22: Simplemente te amo (Los gigantes)	157
Canción 23: Papadió (Carlos Vives)	158
Canción 24: El niño y la boda (Jairo Herrera)	160
Canción 25: Dónde está (Los diablitos)	161
Canción 26: Tu cumpleaños (Diomedes Díaz)	162

Canción 27: Me das y me quitas todo (Los gigantes)	164
Canción 28: Te pierdo y te pienso (Los inquietos)	165
Canción 29: La noche de mis recuerdos (Diomedes Díaz)	166
Canción 30: Divino rostro (Binomio de Oro de América)	168

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación ha sido realizado para optar por el título de Licenciado en Teología en la Universidad de San Buenaventura de Bogotá. Aunque se presenta como un requisito, en realidad nació como producto de una inquietud, una inconformidad y una curiosidad. La inquietud fue sembrada hace cuatro años por un profesor de teología cuando, en una clase, hablando de los intrincados discursos teológicos, se preguntaba si no sería más útil preocuparse por la forma como el pueblo lee la acción de Dios en su vida. Preguntó concretamente: “¿Qué teología hay detrás de una canción de Diomedes Díaz?, por ejemplo”. La inconformidad, en la misma línea de lo anterior, surgió al ver tantos y tantos trabajos monográficos arrinconados en los anaqueles de las bibliotecas que hacen valiosos discursos teológicos, pero están desconectados de la realidad actual. Se vio la necesidad de hacer un trabajo más práctico que le diga algo a la gente en su propio lenguaje. Eso no asegura que no termine también arrinconado en una biblioteca, pero por lo menos deja abierta la posibilidad de darle una aplicación pastoral concreta.

La curiosidad brotó de la escucha asidua del programa radial *Historia del mundo*, de la catedrática Diana Uribe. Ella demuestra que es posible contar la historia de una manera amena y atrayente, y, para ello, se vale incluso de la música; música que habla de la realidad y constituye un registro fonográfico de lo que acontece en la historia humana. ¿No sería posible hacer una teología narrada que también sea atrayente, valiéndose incluso de la música? Ése es el fin último de este trabajo: sentar las bases para la elaboración de una teología narrada por medio del lenguaje del pueblo. Pero, como el objetivo es muy ambicioso para un trabajo de grado, se limitará a comenzar por el final: plantear la posibilidad de una lectura teológica de la música popular.

Con frecuencia las canciones que se escuchan en los medios de comunicación, en las fiestas y, en general, en los ambientes populares, públicos o privados, aluden a temas religiosos, tales como la fe, el cielo, el pecado, la Virgen, los santos y un sinnúmero de imágenes de Dios. Lo que llama la atención es que la mayoría de esas canciones no son estrictamente religiosas, es decir, no están hechas con propósitos religiosos, proselitistas o litúrgicos. Se

trata de “música profana”, esto es, canciones que hablan de las cosas cotidianas de la vida. Esto sucede con casi todos los géneros musicales tradicionales de Colombia: bambuco, cumbia, joropo, carranguera, vallenato,..., pero también con los ritmos modernos importados: salsa, balada, pop, rock, reggaeton.

Dado que la música es una de las principales formas de manifestación cultural de los pueblos, esto hace pensar que la cultura popular colombiana está fuertemente impregnada de religiosidad, lo cual es natural debido a la raigambre católica de este país. Una mirada atenta a estas canciones permite notar que tales alusiones son más que simples referencias casuales y marginales a los temas religiosos; en realidad, expresan profusamente las imágenes que el pueblo colombiano ha elaborado sobre Dios y dejan entrever un conjunto de contenidos teológicos subyacentes que valdría la pena identificar y describir con precisión. Sin embargo, abordar toda la música popular colombiana seguiría siendo demasiado amplio. Hubo necesidad de centrarse en un solo género y uno de los más apropiados por su profusión de contenidos religiosos y aceptación masiva en todo el país es el vallenato. Surgió entonces la pregunta: ¿Cómo esbozar un perfil teológico de la música popular que se produce en Colombia, a partir de los contenidos religiosos que se expresan en algunas de las canciones del género musical vallenato producidas en Colombia durante las últimas tres décadas?

La ausencia de investigaciones precedentes en esta línea constituyó a la vez un obstáculo y un reto. Un obstáculo porque no había muchos puntos concretos de apoyo, excepto algunos ensayos hechos en Brasil y en Europa. Y un reto porque implicaba un esfuerzo adicional de exploración y síntesis propia. Aunque es evidente la influencia del elemento religioso en la música popular colombiana, hasta ahora nadie se había dado a la tarea de analizar, clasificar, sistematizar y sintetizar orgánicamente las canciones, para identificar las imágenes de Dios y demás contenidos religiosos que el pueblo colombiano expresa a través de ellas. Eso significa que hay una riqueza religiosa y teológica de la cultura popular colombiana que está sin explorar y sin aprovechar.

Un trabajo de esta naturaleza permitiría descubrir las categorías teológicas subyacentes en la música popular colombiana, esbozar una matriz teológica para la lectura de la misma y

plantear una propuesta metodológica para su aplicación pastoral a través de la propia música. Siendo éste un medio que goza de gran aceptación entre todo tipo de personas y que impacta en alto grado la conciencia individual y colectiva de la gente, podría ser muy eficaz como medio de evangelización, catequesis y educación religiosa escolar en el contexto sociocultural de este país. No obstante, el avance de la investigación mostró la imposibilidad de abordar la aplicación pastoral por la extensión de esta empresa, pero permitió dejar sentadas las bases para emprender esta labor en un trabajo posterior, como se indica en las conclusiones de la investigación.

Fue necesario definir muy bien desde el principio el marco teórico de la investigación para no perder el rumbo. Al principio pareció conveniente enmarcarla dentro de la teología fundamental, pero era algo muy amplio. Después se pensó en ubicarla dentro del Misterio de Dios por aquello de las imágenes de Dios que se fueron identificando, pero podría desviar la investigación hacia las relaciones intra-trinitarias. Luego, se vio acertado situarla en el marco de la religiosidad popular, pero sería fácil quedarse en el plano sociológico o fenomenológico.

La clave la dio el profesor y teólogo presbiteriano Carlos Eduardo Calvani, quien en 2005 publicó un trabajo titulado “Teología y Música Popular Brasileña a partir de Tillich” en el portal de publicaciones científicas de la Universidad Metodista de Sao Paulo. Allí Calvani concluye que la teología de la cultura es un vasto campo aún inexplorado, colmado de expresiones revelatorias que nos transmiten los poetas y compositores, que con su sacerdocio y sus dones son capaces de revelar la pequeñez y fragilidad humanas y nos motivan a enfrentar la transitoriedad y a prestar atención a lo trascendente. Con ello se vio claro que el ámbito de este trabajo era la teología de la cultura. Se tomó como punto de referencia principal al teólogo y filósofo alemán nacionalizado estadounidense Paul Tillich (1886 – 1965), cuyo tema principal es la reconciliación entre ciencia y fe y entre cultura y religión.

El trabajo se realizó en dos etapas. En primer lugar, por tratarse de un trabajo sin antecedentes directos en el país, se impuso la necesidad de utilizar un enfoque exploratorio-descriptivo para aproximarse al acervo de la música popular en Colombia

desde una visión panorámica. En segundo lugar, se recurrió a una metodología analítico-inferencial que permitiera, a partir de los hallazgos dentro del género musical vallenato de las últimas tres décadas, identificar las categorías teológicas adecuadas para la lectura de la música popular colombiana en general. Estas etapas se apoyaron en el método empírico-trascendental propuesto por Bernard Lonergan (1904 – 1984), el cual resultó adecuado por la concepción que tiene el pensador canadiense de la teología como mediación entre religión y cultura.

A continuación se presenta el informe final de la investigación organizado de la siguiente manera: en primer lugar, el proyecto final presentado a la facultad de teología. Luego, la descripción de cada uno de los capítulos en que se distribuyó el informe final y , por último, las conclusiones de la investigación, incluyendo los logros alcanzados, el balance del trabajo realizado y las preguntas que quedan abiertas para futuras investigaciones.

En el primer capítulo del informe final se presentan los presupuestos hermenéuticos para la delimitación conceptual de la investigación. El punto de partida para la adecuada comprensión de este estudio es la fijación de los presupuestos hermenéuticos que orientaron las opciones que se hicieron a la hora de elegir las fuentes, los autores, las líneas teológicas, los ámbitos culturales y el enfoque metodológico, así como de seleccionar, clasificar, interpretar y sistematizar los datos de la investigación. Es preciso definir con claridad el sentido en el que se entendieron las categorías que constituyen el eje de la investigación: pueblo, cultura, religión, teología, religiosidad popular, música popular, teología popular. De igual forma, ubicar el contexto histórico-cultural en el que se desarrolló el estudio, incluyendo el proceso de gestación de la religiosidad popular en Colombia y la caracterización de la música popular dentro del conjunto de las manifestaciones folclóricas autóctonas. También es necesario analizar la existencia y legitimidad de la teología popular, así como la viabilidad de una lectura teológica de la música popular colombiana.

En el segundo capítulo se presenta una síntesis de las imágenes de Dios y demás contenidos religiosos de la música popular colombiana, particularmente dentro del género vallenato. Estas imágenes sirvieron de referencia para emprender la elaboración de la matriz teológica en el tercer capítulo. Aquí se habla de 'imágenes' antes que de 'ideas' o

'conceptos' de Dios, puesto que las imágenes son múltiples y variadas, experienciales y emotivas; mientras que las ideas son unívocas y abstractas, cognitivas y propias del lenguaje ilustrado.

El tercer capítulo da el salto hacia lo analítico-inferencial para sentar las bases de una construcción que permita intentar una lectura teológica de la religiosidad popular, a partir de la música. Este esfuerzo implicó, en primer lugar, fijar el telón de fondo para dicha construcción teológica, que se inscribe en el ámbito del encuentro entre religión y cultura, siguiendo la comprensión de Bernard Lonergan y Paul Tillich. En segundo lugar, resultó útil tomar como referencia el uso del lenguaje simbólico en la Biblia con miras a expresar en imágenes antropomórficas la comprensión de Dios en el pueblo israelita y la iglesia naciente. La poesía hebrea, en particular, constituye el tercer momento de este capítulo, toda vez que, por las características literarias que posee y el substrato cultural y religioso que la anima, su exégesis y análisis teológico suministró indicios importantes para una lectura semejante de la música popular colombiana.

Luego, se hizo el análisis de las letras de algunas de las canciones descritas en el capítulo anterior, para descubrir las imágenes que constituyen el 'patrón' de comprensión de lo religioso en el contexto cultural de la música vallenata, así como los valores y actitudes correlacionados. Finalmente, todo lo anterior permitió esbozar la matriz teológica que persigue esta investigación, para la lectura de la música vallenata en primer término, pero también de la demás música popular colombiana. Para ello, la matriz teológica propuesta no pretende ser un modelo acabado y universal, pero sí un modelo de referencia a partir del cual, una vez que se identifiquen las categorías teológicas específicas, se pueda intentar la lectura de otros géneros populares.

PRIMERA PARTE

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

1. DEFINICIÓN Y FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

Con frecuencia las canciones que uno escucha en los medios de comunicación, en las fiestas y, en general, en los ambientes populares, públicos o privados, aluden a temas religiosos, tales como la fe, el cielo, el pecado, la Virgen, los santos y un sinnúmero de imágenes de Dios. Lo que llama la atención es que la mayoría de esas canciones no son estrictamente religiosas, es decir, no están hechas con propósitos religiosos, proselitistas o litúrgicos. Se trata de “música profana”, esto es, canciones que hablan de las cosas cotidianas. Esto sucede con casi todos los géneros musicales tradicionales de Colombia: bambuco, cumbia, joropo, carranguera, vallenato,..., pero también con los ritmos modernos importados: salsa, balada, pop, rock, reggaeton.

Dado que la música es una de las principales formas de manifestación cultural de los pueblos, esto hace pensar que la cultura popular colombiana está fuertemente impregnada de religiosidad, lo cual es natural debido a la raigambre católica de este país. Una mirada atenta a estas canciones permite notar que tales alusiones son más que simples referencias casuales y marginales a los temas religiosos; en realidad, expresan profusamente las imágenes que el pueblo colombiano ha elaborado sobre Dios y dejan entrever un conjunto de contenidos teológicos subyacentes que valdría la pena identificar y describir con precisión. Surgió entonces la pregunta: ¿Cómo esbozar un perfil teológico de la música popular que se produce en Colombia, a partir de los contenidos religiosos que se expresan en algunas de las canciones del género musical vallenato producidas en Colombia durante las últimas tres décadas?

2. JUSTIFICACIÓN

Aunque es evidente la influencia del elemento religioso en la música popular colombiana, hasta ahora nadie se había dado a la tarea de analizar, clasificar, sistematizar y sintetizar

orgánicamente las canciones, para identificar las imágenes de Dios y demás contenidos religiosos que el pueblo colombiano expresa a través de ellas. Eso significa que había una riqueza religiosa y teológica de la cultura popular colombiana que estaba sin explorar y sin aprovechar. Un trabajo de esta naturaleza permitiría descubrir las categorías teológicas subyacentes en la música popular colombiana y esbozar una matriz teológica para la lectura de la misma. Siendo éste un medio que goza de gran aceptación entre todo tipo de personas y que impacta en alto grado la conciencia individual y colectiva de la gente, podría ser muy eficaz como medio de evangelización, catequesis y educación religiosa escolar en el contexto sociocultural de este país. Por eso se sugiere, a partir de los resultados de esta investigación, plantear una propuesta metodológica para su aplicación pastoral a través de la propia música.

3. OBJETIVOS

3.1 OBJETIVO GENERAL

Esbozar un perfil teológico de la música popular que se produce en Colombia, a partir de los contenidos religiosos que se expresan en las letras de algunas de las canciones del género musical vallenato producidas durante las últimas tres décadas.

3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- 3.2.1. Evaluar la legitimidad de la teología popular en el ámbito sociocultural colombiano, tomando en cuenta el origen y desarrollo de la religiosidad popular en Colombia.
- 3.2.2. Establecer la viabilidad de una lectura teológica de las canciones populares, a partir del análisis de trabajos semejantes en relación con obras musicales, literarias o poéticas.
- 3.2.3. Identificar y describir las imágenes de Dios y demás contenidos religiosos presentes en algunas canciones del género musical vallenato producidas en Colombia durante las últimas tres décadas.

- 3.2.4. Proponer una matriz teológica de lectura de la música popular colombiana, a partir de las categorías teológicas subyacentes en las letras de sus canciones

4. MARCO CONCEPTUAL

Este trabajo de investigación se enmarcó dentro del ámbito de la teología de la cultura. Tomó como punto de referencia principal al teólogo y filósofo alemán nacionalizado estadounidense Paul Tillich (1886 – 1965), cuyo tema principal es la reconciliación entre ciencia y fe y entre cultura y religión. El interés de Tillich se centró en establecer el vínculo que existe entre el cristianismo y la cultura secular. Hace un recorrido por muchas esferas de la actividad cultural del hombre con el fin de descubrir la manera como se hace presente la dimensión religiosa en cada una de ellas. Esta presencia no siempre es explícita, pero ello no significa que no sea real o que se pueda ignorar. Por lo tanto, cuando habla de teología de la cultura, se refiere a la reflexión sobre esta dimensión religiosa en la creatividad cultural humana¹.

Tillich habla constantemente de dimensión religiosa porque entiende la religión precisamente como una dimensión de la vida espiritual del hombre, pero no cualquier dimensión, sino la dimensión de profundidad que le da sentido y consistencia a todas las funciones de la vida espiritual. Por profundidad entiende lo último, infinito e incondicional. En definitiva, concibe la religión como la preocupación última, “y la preocupación última se manifiesta en absolutamente todas las funciones creativas del espíritu humano”², sean morales, cognitivas o estéticas. Al utilizar la expresión ‘preocupación última’, el teólogo alemán se refiere a muchas cosas, entre ellas lo trascendente, lo absoluto, lo infinito, lo escatológico, pero no gusta de casarse con ninguno de esos términos.

Según Tillich, “religión, como preocupación última, es la sustancia que confiere significado a la cultura, y esta es la totalidad de las formas en que se expresa la preocupación fundamental que constituye la religión. En resumen: la religión es el contenido de la cultura,

¹ Cf. TILLICH, Paul. Teología de la cultura y otros ensayos. Buenos Aires : Amorrortu, 1974. p. 11.

² Ibid. p. 17.

y la cultura es la forma de la religión”³. Esto quiere decir que todo acto religioso, no sólo litúrgico, sino también en las diversas formas de expresión popular, se forma culturalmente; y la cultura es el nido donde se empollan los contenidos religiosos.

Al analizar la situación de la sociedad industrial de su época, el padre de la teología de la cultura encuentra que lo que la caracteriza es la experiencia de vacío y sinsentido, de deshumanización y enajenación. La reacción contra esta situación, proviene en primer término precisamente de la cultura. Es por medio de la música, el arte, la arquitectura y la filosofía como el ser humano expresa esta carencia de sentido y la modela creativamente. Tillich descubre que esta dialéctica histórica entre lo que la sociedad secular propone y las respuestas creativas surgidas de la profundidad del espíritu humano, hace de los vínculos entre religión y cultura algo teológicamente significativo.

De esta conclusión se alimenta la finalidad del presente trabajo. Se pretende escrutar lo teológicamente significativo de las imágenes de Dios y demás contenidos religiosos de la música popular colombiana y proponer una matriz teológica para hacer esta lectura en diálogo con el sustrato cultural que da vida a estas expresiones folklóricas. Para ello se parte de la base de que, en palabras de Tillich, “un estilo artístico sólo es honesto si expresa la situación real del artista y de la época cultural a que pertenece”⁴. Un elemento fundamental del estilo es el lenguaje y, según lo que se dijo antes sobre la desaparición de la fisura entre lo religioso y lo secular, no se puede hablar de un lenguaje religioso, sino de un lenguaje ordinario modificado por el poder de lo que expresa: el fundamento del ser y su sentido, si bien su expresión puede ser narrativa, poética o litúrgica.

5. METODOLOGÍA DE TRABAJO

5.1 LÍNEA DE INVESTIGACIÓN

Este trabajo se desarrolla en el marco de la línea institucional de la Facultad de Teología “Dios, Iglesia y Mundo”.

³ Ibid. p. 45.

⁴ Ibid. p. 50.

5.2 TIPO DE INVESTIGACIÓN

La investigación se realizó en dos etapas. En primer lugar, por tratarse de un trabajo sin antecedentes directos en el país, se impuso la necesidad de utilizar un enfoque exploratorio-descriptivo para aproximarse al acervo de la música popular en Colombia desde una visión panorámica. En segundo lugar, se recurrió a una metodología analítico-inferencial que permitiera, a partir de los hallazgos dentro del género musical vallenato de las últimas tres décadas, identificar las categorías teológicas adecuadas para la lectura de la música popular colombiana en general. Estas etapas se apoyaron en el método empírico-trascendental propuesto por Bernard Lonergan (1904 – 1984), el cual resulta adecuado por la concepción que tiene el pensador canadiense de la teología como mediación entre religión y cultura.

5.3 PROCESO SEGUIDO EN LA INVESTIGACIÓN

El proceso de investigación surtió las siguientes etapas:

- ① Fijación de los presupuestos hermenéuticos: marco categorial, religiosidad popular, teología popular, música popular y viabilidad de una lectura teológica de la música popular.
- ② Exploración de “canciones profanas” de diversos géneros populares colombianos que abordan temáticas religiosas.
- ③ Escucha y lectura atenta de una selección representativa de canciones del género musical vallenato compuestas durante las últimas tres décadas en Colombia que hacen referencia a temáticas religiosas.
- ④ Análisis de los contenidos religiosos abordados e identificación de los conceptos teológicos subyacentes, teniendo en cuenta el marco teórico establecido.
- ⑤ Esbozo de una matriz teológica de lectura de la música popular en Colombia, a partir de las categorías teológicas identificadas.

SEGUNDA PARTE

DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN Y PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

1. PRESUPUESTOS HERMENÉUTICOS

El punto de partida para la adecuada comprensión de este estudio es la fijación de los presupuestos hermenéuticos que orientarán las opciones que se hagan a la hora de elegir las fuentes, los autores, las líneas teológicas, los ámbitos culturales y el enfoque metodológico, así como de seleccionar, clasificar, interpretar y sistematizar los datos de la investigación. Lo primero que hay que decir es que la religiosidad popular que se abordará habrá de entenderse desde la perspectiva católica, y, dentro de esta perspectiva, desde la línea de interpretación cultural, según la síntesis lograda por el filósofo y teólogo colombiano Germán Neira⁵. Ello implica dejar de lado por el momento las otras líneas de interpretación, las cuales, sin embargo, deberán ser contrastadas en el tercer capítulo de este trabajo.

Es preciso definir con claridad el sentido en el que se entenderán las categorías que constituyen el eje de la investigación: pueblo, cultura, religión, teología, religiosidad popular, música popular, teología popular. De igual forma, ubicar el contexto histórico-cultural en el que se desarrollará el estudio, incluyendo el proceso de gestación de la religiosidad popular en Colombia y la caracterización de la música popular dentro del conjunto de las manifestaciones folclóricas autóctonas. También es necesario analizar la existencia y legitimidad de la teología popular, así como la viabilidad de una lectura teológica de la música popular colombiana.

1.1 DEFINICIÓN DEL MARCO CATEGORIAL

En el contexto latinoamericano el concepto de 'pueblo' se suele entender en el sentido socioeconómico que le da la teología de la liberación, como el sector oprimido y marginado

⁵ Cf. NEIRA, Germán. Religión popular católica latinoamericana: tres líneas de interpretación (1960-1980). Bogotá : Pontificia Universidad Javeriana, 2007. p. 105-156.

de la sociedad, en contraposición a las élites, los gobernantes y los poderosos. Sin embargo, la teología latinoamericana no se reduce a la teología de la liberación. “La línea argentina, sin descuidar el hecho de la dependencia e injusticia estructurales, concibe al ‘pueblo’ ante todo desde una perspectiva histórico-cultural. Es el sujeto de una historia (memoria, conciencia y proyecto histórico) y de una cultura comunes”⁶. En este sentido lo entiende también Puebla⁷ cuando se ocupa de la evangelización de la cultura y es el sentido en el que se utilizará en este trabajo, ya que la música que comúnmente se denomina ‘popular’ tiene acogida entre la gente en general, sin referencia a clases sociales o estatus económico, sino más bien a la identidad cultural, la memoria histórica y la conciencia colectiva de tener un destino común. No obstante, el término se empleará en contraposición dialéctica con la categoría de lo erudito, culto o académico en el terreno teológico y religioso.

En cuanto al concepto de ‘cultura’, también hay diversidad de interpretaciones, pero interesa para el propósito de este trabajo entenderlo en relación directa con los conceptos de pueblo, símbolo y experiencia histórica. Por eso se utilizará la aproximación que hace Bernard Lonergan, para quien la cultura es el conjunto de significaciones y valores que informan un determinado modo de vida, que le permiten a un colectivo humano auto-comprenderse como pueblo y llenar de sentido su existencia⁸. Interesa también resaltar el valor de lo simbólico en la constitución cultural de un pueblo. De ahí la pertinencia de citar a Daniel Bell, quien entiende la cultura como el ámbito de las formas simbólicas por medio de las cuales se expresan los sentidos de la existencia humana, entre ellas el arte, la poesía y la ficción, así como las formas religiosas⁹. Por último, en consonancia con su concepción de pueblo, el documento de Puebla¹⁰ también entiende la cultura como una experiencia histórica y social que se va formando y se transmite a través del proceso de tradición generacional.

El concepto de ‘religión’ se puede entender en muchos sentidos, pero, en el ámbito teológico, la mayoría de ellos confluyen en lugar común: la relacionalidad. La experiencia

⁶ SARANYANA, Josep-Ignasi. Cien años de teología en América Latina. Bogotá : Celam, 2005. p. 135.

⁷ Cf. PUEBLA, 385-ss.

⁸ Cf. LONERGAN, Bernard. Método en teología. 2 ed. Salamanca : Sígueme, 1994. p. 9.

⁹ BELL, Daniel, citado por ROVIRA BELLOSO, José María. Introducción a la teología. Madrid : BAC, 1996. p. 322.

¹⁰ Cf. PUEBLA, 392.

religiosa, en efecto, implica un encuentro entre dos mundos: el mundo del sujeto que tiene conciencia de sí mismo y de su finitud, y el mundo de lo 'totalmente otro', llámese trascendente, sobrenatural, superior, absoluto, o simplemente Dios. Esta experiencia pasa por el modo humano de comprender el mundo, que es un modo eminentemente simbólico. Por eso afirma el teólogo español José María Mardones que "toda religión es un universo simbólico [...] o se comprende esta dimensión simbólica de la religión, o no se comprende nada de las manifestaciones religiosas"¹¹.

Pero esta relacionalidad no se queda en la intimidad del diálogo entre los sujetos individuales y las realidades numinosas, sino que impregna los dinamismos de los colectivos humanos. De ahí que Ramírez Calzadilla, en un plano sociológico, apoyado en Max Weber y Francois Houtart, entiende la 'religión' como una categoría cultural que consiste en primer término en un reflejo de la realidad, es decir, una forma de conciencia social en la que se representan las relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza, produciendo un sentido. El rasgo que la identifica y a la vez diferencia de otras formas de conciencia es la aceptación de la existencia objetiva de lo sobrenatural¹². Por lo tanto, las comprensiones teológica y sociológica del hecho religioso antes que contradecirse se complementan, en cuanto que lo comprenden como un fenómeno en el que intervienen elementos subjetivos y objetivos que ponen al ser humano ante la realidad eminentemente relacional y portadora de sentido de sus diversas manifestaciones culturales, entre ellas la música.

Si la religión es una forma de conciencia social y de relacionalidad con lo sobrenatural en un contexto cultural determinado, la teología es la reflexión que el ser humano hace sobre esa forma de conciencia, para derivar de su experiencia religiosa las consecuencias de sentido a la luz de la Revelación sobre el presupuesto de la fe. En palabras de Lonergan, la teología "es una mediación entre una determinada matriz cultural y el significado y función de una religión dentro de dicha matriz"¹³. Si esto es así, a la teología le corresponde la tarea de interpretar el sentido de las formas y prácticas religiosas, pero, sobre todo, del lenguaje y sus símbolos, imágenes y relatos, con el fin de dilucidar sus implicaciones de

¹¹ MARDONES, José María. La vida del símbolo: la dimensión simbólica de la religión. Santander : Sal Terrae, 2003. p. 13.

¹² Cf. RAMÍREZ CALZADILLA, Jorge. La religiosidad popular en la identidad cultural latinoamericana y caribeña [artículo en línea], [citado en 2008-06-11]. Disponible en internet:

<<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales05/Caudales/ARTICULOS/ArticulosPDF/0915R070.pdf>>.

¹³ LONERGAN, Op. cit. p. 9.

sentido dentro de la matriz cultural apropiada. En el caso de la música popular colombiana, el interés de esta tarea radica en que detrás de la expresión verbal, y aun la composición musical misma, hay un acervo cultural profundamente religioso.

Sobre el concepto de 'religiosidad popular' se ha escrito mucho y existen múltiples definiciones. Lo primero que hay que decir es que en el contexto latinoamericano, y más específicamente en el colombiano, hablar de religiosidad popular implica hablar de catolicismo popular, debido a la fuerte y hasta hace pocos años hegemónica influencia de la doctrina católica en la cultura popular de este continente. Enrique Dussel considera que "la religiosidad popular, y en especial en América Latina, es un momento de la cultura popular. Es el núcleo fundamental de sentido de la totalidad de la cultura popular, porque se encuentran allí las prácticas que enmarcan la significación última de la existencia"¹⁴. Sobre el particular, el Magisterio latinoamericano también se ha pronunciado abundantemente. Las siguientes palabras de Aparecida ofrecen una buena síntesis de lo que la Iglesia entiende por religiosidad popular o piedad popular:

En la piedad popular, se contiene y expresa un intenso sentido de la trascendencia, una capacidad espontánea de apoyarse en Dios y una verdadera experiencia de amor teologal. Es también una expresión de sabiduría sobrenatural, porque la sabiduría del amor no depende directamente de la ilustración de la mente, sino de la acción interna de la gracia. Por eso, la llamamos espiritualidad popular. Es decir, una espiritualidad cristiana que, siendo un encuentro personal con el Señor, integra mucho lo corpóreo, lo sensible, lo simbólico, y las necesidades más concretas de las personas. Es una espiritualidad encarnada en la cultura de los sencillos, que, no por eso, es menos espiritual, sino que lo es de otra manera¹⁵.

La religiosidad popular, entonces, se entiende en este trabajo en el sentido de la experiencia que la gente tiene de lo sobrenatural de una manera directa, inmediata, sensible y simbólica, sin discurso teológico o argumentación científica. Pero la expresión 'cultura de los sencillos' utilizada por Aparecida no debe llamar a confusión. La religiosidad popular no ha de entenderse como patrimonio exclusivo de los pobres, ignorantes o incultos, sino más bien como patrimonio del gran conglomerado humano que en este trabajo se

¹⁴ DUSSEL, Enrique. Religiosidad popular latinoamericana : hipótesis fundamentales. *En* : Concilium, No. 206 (1986); p. 101.

¹⁵ APARECIDA, 263.

identifica bajo la categoría de ‘pueblo’ y que vive su experiencia religiosa desde el sentido común. Una de las características que define el sentido común, al decir de Lonergan, es la no-diferenciación de conciencia, circunstancia que no es propia solamente de la gente considerada no-culta o educada, toda vez que existe gente instruida y amplios estratos de la población que pueden tener una conciencia indiferenciada¹⁶.

Si la religiosidad popular es una experiencia directa, sensible, simbólica y no reflexionada de la fe, la ‘teología popular’ es la mediación entre esa experiencia y la matriz cultural, la cual permite dar el paso de lo vivido a lo pensado, de la *praxis* a la *doxa*, de la experiencia a la sabiduría popular. No se puede afirmar que la letra de las canciones populares sea un discurso teológico, pero sí que manifiestan en un lenguaje religioso una sabiduría popular en torno a la experiencia de Dios; es decir, que detrás de la expresión poética de los juglares existe un substrato teológico que es el producto de un largo proceso de asimilación del evangelio en el contexto cultural propio. Al respecto, monseñor Carlos Amigo Vallejo, filósofo y teólogo español, afirma:

El lenguaje religioso, por tener como objeto la relación con lo trascendente, con lo que no se ve, es un lenguaje fundamentalmente simbólico. La religiosidad utiliza mucho más las intuiciones que los raciocinios, lo cual no hay que confundirlo con la irracionalidad. En un segundo momento, lo religioso puede racionalizarse, puede estructurarse racionalmente en la teología¹⁷.

En este orden de ideas, cabe concluir que la teología popular no se identifica con la religiosidad popular, sino que esencialmente subyace a ella, pero metodológicamente la sigue, esto es, la teología popular existe en el pueblo en forma de intuición, pero, para efectos de la investigación, necesita ser racionalizada y confrontada con la teología científica. Esta confrontación es necesaria para “distinguir lo que corresponde a un verdadero ‘sentido de la fe’ contextualizado e inculturado y aun a una auténtica sabiduría popular humana, de lo que puede ser ideológico”¹⁸. Además, esta confrontación no debe limitarse, como lo indica el filósofo y teólogo jesuita argentino Juan Carlos Scannone, a los

¹⁶ Cf. LONERGAN, Bernard. Método en teología, citado por ZULUAGA, Francisco. Religiosidad popular campesina. Bogotá : Centro Editorial Javeriano, 1995. p. 47.

¹⁷ AMIGO VALLEJO, Carlos y LÓPEZ GUILLÉN, Ángel. Religiosidad popular : teología y pastoral. Madrid : Edibesa, 2000. p. 32.

¹⁸ SCANNONE, Juan Carlos. Situación de la problemática del método teológico en América Latina. En : CELAM. El método teológico en América Latina. Bogotá : Celam, 1994. p. 41.

paradigmas ‘vivido-reflexionado’ o ‘implícito-explicito’, sino que ha de entenderse como un intercambio crítico y mutuamente fecundante de saberes distintos, pero válidos cada uno en su género de inteligencia sapiencial o científica de la misma fe¹⁹.

Finalmente, no es posible dejar de lado el concepto de ‘música popular’, que constituye la razón de ser de este trabajo. Sobre el particular no es viable pretender un acuerdo entre los musicólogos. Hay tantas definiciones y clasificaciones de la música como expertos en el tema se han dado a la tarea de intentar una taxonomía de la misma. Entre los muchos adjetivos que se utilizan aparecen: profana, secular, popular, doméstica, indígena, aborígen, religiosa, eclesiástica, catedralicia, culta y clásica, los cuales no son necesariamente excluyentes entre sí. Para los propósitos de la presente investigación será suficiente llegar a una definición que se ajuste a las categorías de ‘pueblo’ y ‘cultura’ que se manejan aquí. Resulta de gran ayuda el estudio sobre la musicología hispanoamericana realizado por la investigadora colombiana Juliana Pérez González²⁰, quien basa su clasificación no en las características propiamente musicales, sino en el contexto sociocultural.

La clasificación étnica describe tres tipos de música: española, indígena o aborígen y negra o de los esclavos. Una clasificación del siglo XIX la dividía en dos grandes tipos: profana o indígena y eclesiástica o religiosa. Entre los años 1920 y 1930 se clasificó en dos ramas: académica (la de los músicos salidos de los conservatorios, con formación académica) y popular (la de los músicos que permanecieron en la tradición popular). En 1976 María Ester Grebe la clasificó en tres categorías: docta, popular y tradicional o folklórica. El concepto de música popular que se manejará aquí es la combinación de varios de ellos: profana, tradicional y popular. Se trata de una música hecha por autores no académicos, salidos del pueblo, sin fines estrictamente religiosos, que expresan a través de su música las costumbres y pensamiento tradicionales de su contexto sociocultural.

¹⁹ Cf. Ibid.

²⁰ Cf. PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. Génesis de los estudios sobre música colonial en Hispanoamérica : un esbozo historiográfico. En : Fronteras de la historia, No. 009 (2004); p.303-304. [Artículo en línea], [citado en 2008-06-14]. Disponible en internet: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=83300909>>.

1.2 ORIGEN Y DESARROLLO DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN COLOMBIA

Como se dijo antes, hablar de religiosidad popular en Colombia, y en general en América Latina, implica hablar de catolicismo popular, debido a la influencia hegemónica de la doctrina católica en este continente hasta hace pocos años. Solamente algunos niños y jóvenes colombianos de las últimas generaciones nacieron en hogares de otras confesiones cristianas o no cristianas, y aun en estos casos su entorno familiar y social no ha sido ajeno a la incidencia de la tradición católica. Los adultos que hoy profesan otras religiones han sido sujetos de un proceso de conversión, pero de manera unánime provienen de familias con raigambre católica y su mentalidad sigue conservando en gran medida las características de la doctrina tradicional. Por lo tanto, lo que se diga aquí sobre el origen y desarrollo de la religiosidad popular en Colombia tiene que ver en mayor o menor grado con todo el pueblo colombiano.

La religiosidad popular latinoamericana es el resultado del proceso de asimilación del evangelio en esta parte del mundo; proceso que se gestó de la mano de otro proceso mayor de mestizaje y transculturación en el que se mezclaron elementos hispanos, amerindios y africanos. El elemento hispano, a su vez, no es un insumo puro, sino que es el producto de la fusión de tradiciones romanas, ibéricas, visigodas y musulmanas. De igual forma, el elemento amerindio no es homogéneo, sino que integra rasgos de múltiples familias aborígenes, cada una con sus peculiaridades culturales. Otro tanto podría decirse del elemento negro o africano, el cual hubo de sumar a su idiosincrasia la carga de la trashumancia y la esclavitud. Este pueblo, así formado, “construyó por su propia cuenta [...] un mundo religioso, un sistema de creencias y prácticas que dan sentido a la totalidad de la vida cotidiana, al trabajo, a las luchas, el dolor, la muerte, la sobrevivencia, etc. Es un mundo cristiano, pero latinoamericano”²¹.

La conjugación de los elementos culturales autóctonos con la doctrina del evangelio predicada por los misioneros españoles dio como resultado una forma de religiosidad sincrética, marcada por la violencia, que desembocó en una mentalidad colonizada y

²¹ DUSSEL, Op. cit. p. 103.

providencialista, caracterizada por la sacralización de todo: la sacralización del tiempo, expresada en fiestas y ciclos celebrativos; la sacralización del espacio, expresada en procesiones y romerías a santuarios; la sacralización del ritmo, expresada en música y danza. En palabras de Dussel, el pueblo cristiano, por su situación de opresión, se siente incapaz de lograr sus medios de subsistencia y tiene la necesidad de acudir a los seres sobrenaturales. Todo lo vuelve sagrado, vive en un espacio mítico cargado de trascendencia. Dios pasa a ocupar el lugar de la Madre-Tierra, los santos cristianos substituyen a los espíritus del mundo y el hombre se convierte en el sujeto pasivo de una teología de la resignación²².

Para el itinerario de la religiosidad popular en el contexto colombiano que se describe a continuación se seguirá de cerca la acertada síntesis que ofrece Alonso Llano Ruiz²³, obispo de Isthmina – Tadó (Chocó), en su obra *Orientación de la religiosidad popular en Colombia*.

Hay quienes tienden a creer que la religiosidad popular colombiana es la degradación de la doctrina evangélica pura traída por los ibéricos, producida por su contacto con las tradiciones paganas y la mentalidad mítica de los aborígenes mongoloides que habitaban las Indias. Sin embargo, la verdad es que los españoles que llegaron en la empresa conquistadora, excluidos muchos de los misioneros, eran portadores de una fuerte religiosidad popular. No eran nobles e ilustrados, sino gente aventurera de clase media y baja con intereses económicos y espíritu combativo e imperialista. Como lo afirma Llano, tenían la autoconciencia de un especial providencialismo y la firme convicción de que era Dios el que les daba esas nuevas tierras. Por tanto, el elemento español en su conjunto no estuvo incontaminado de conciencia ingenua y ritualismo externo porque, aunque los misioneros sí procedían de estratos elevados y cultos, su mentalidad todavía era anterior al concilio de Trento.

A la llegada de los españoles, el principal tronco racial dominante en Colombia eran los Chibchas o Muiscas, quienes creían en un Dios creador llamado Chiminigagua, al cual reconocían como al señor omnipotente y dueño de todas las cosas, siempre generoso, bueno

²² Cf. Ibid. p. 104-113.

²³ Cf. LLANO RUIZ, Alonso. *Orientación de la religiosidad popular en Colombia*. Medellín : Bedout, 1981. p. 16-70.

y en quien estaba toda la luz. Pero no le rendían culto sino a través de sus criaturas: el sol; la luna, esposa del sol; y el agua, responsable de la fertilidad. En cuanto a los negros, hay que decir que ocupaban el último lugar en la escala social, después de los españoles y los indios. Como el interés de los españoles se centraba en su mano de obra, no se preocuparon por su transformación cultural. De modo que conservaron sus creencias, sus mitos y sus costumbres. No obstante, por la acción de los misioneros, acogieron desde el principio la religión católica, imprimiéndole su propio carácter, especialmente en lo que al canto y la danza se refiere. Aun hoy es evidente su influencia, especialmente en las manifestaciones folklóricas del litoral Caribe.

El siguiente fragmento de la canción *La rebelión*, del artista barranquillero Joe Arroyo, es una muestra clara de la manera en que la memoria histórico-cultural de un pueblo queda plasmada en la sabiduría popular:

*Quiero contarle mi hermano
un pedacito de la historia negra,
de la historia nuestra, caballero
y dice así:
En los años mil seiscientos
cuando el tirano mandó
las calles de Cartagena
aquella historia vivió.
Cuando aquí llegaban esos negreros
africanos en cadenas besaban mi tierra
Esclavitud perpetua.*

En este proceso de inculturación del evangelio en un entorno multiétnico, lo que más profundamente marcó la religiosidad popular fue la devoción a la Virgen y a los santos, por cuanto la mediación de las criaturas era algo que estaba al alcance de su comprensión. Los indígenas necesitaban de los bienes de la tierra, pero experimentaban que por sus propios medios no siempre podían alcanzarlos: necesitaban la intervención del santo donador, aquel que se convertía en un aliado suyo contra los demonios del mundo. De esta manera se fue configurando la imagen de un Dios paternalista, una Virgen intercesora y unos santos especializados para socorrer las diversas necesidades de la vida cotidiana. Un ejemplo de esta mentalidad heredada, asimilada e incorporada al folklore se puede

apreciar en la canción vallenata *Los santos y yo*, del compositor caribeño Héctor Zuleta Díaz:

*Es extraño lo que pasa, entre los santo y yo,
cada uno escribe una carta, cada uno pide un favor.
San José Gregorio Hernández,
me mandó un marconi urgente
y me pide que le mande, medicina pa' un paciente.
Ese santo que es doctor,
desde el cielo me ha encarga'ó
que le mande esparadrapo, mentiolate y algodón.
Que San Pedro maromiando, se cayó y se escalabró (Bis).
San Isidro Labrador,
me mandó hacer ocho días
una carta que decía: compadre hágame el favor.
Usted que está allá en la tierra,
que así me puede mandar
una collins de las nuevas y una piedra de amolar.*

Durante la época de la Colonia, la dinámica de la evangelización giró en torno al esquema doctrinero al servicio del régimen patronal. Los frailes pasaban todo el domingo dedicados a la catequesis, utilizando como medio primordial las vías sensoriales para influir la mentalidad de los indígenas y mestizos. Se valían de los elementos autóctonos, mezclados con formas importadas y, de esta forma, conjugaban la música, las obras teatrales, las danzas, las imágenes y las fiestas, en una especie de transfiguración simbólica que les permitía enseñar la historia sagrada a la vez que promover la devoción a los santos y promover socialmente al pueblo.

En el ambiente de violencia y opresión en que se produjo el mestizaje no es de extrañar que la concepción cristológica de la época se haya centrado en el tema de la cruz y la redención cruenta como pago por los pecados. Se ha comprobado que la devoción a la Santa Cruz fue una de las que más rápido se difundieron entre los indígenas. En efecto, uno de los catecismos utilizados en la época reza lo siguiente: “Creo verdaderamente que nuestro salvador Jesucristo por nos librar del poder del diablo y por nuestros pecados y por nos llevar a su Gloria murió en la Cruz”²⁴. La imagen de un Dios sufriente, cercano al

²⁴ RESINES, Luis. *Las raíces cristianas de América*. Bogotá : Celam, 1993. p. 59.

hombre, identificado con los pobres y oprimidos traspasó las fronteras del tiempo y se implantó en la conciencia colectiva del pueblo colombiano. Por eso la incomparable devoción al ejercicio piadoso del Santo Viacrucis, que es como el sello distintivo de la Semana Santa en ciudades, pueblos y veredas de toda la geografía nacional.

En cuanto a la devoción mariana, en el caso colombiano se apoya sobre dos columnas fuertemente cimentadas en la piedad popular, sobre todo – pero no solamente – rural: la Virgen del Rosario de Chiquinquirá y la Virgen del Carmen. Sobre la primera se fundamenta la identidad del pueblo colombiano, porque fue totalmente creada con material nacional y el prodigio de su renovación fue interpretado como una señal de su deseo de permanecer al lado de la gente de fe y acompañar su caminar por este ‘valle de lágrimas’. Más difícil es comprender el arraigo de la devoción a la Virgen del Carmen, patrona de los conductores. Tal vez la razón se halle asociada a la íntima conexión que tiene con la devoción a las almas del purgatorio, que también goza de gran aprecio. De hecho, el temor a la muerte y al infierno es una de las principales causas que mueven al pueblo a solicitar su intercesión. El catecismo de Luis Zapata de Cárdenas, publicado en Bogotá en 1576 da cuenta de ello: “... A pedirle a Dios... y a nuestra señora a pedirle sea medianera e intercesora ante Dios para que por su intercesión alcancemos lo que pedimos”²⁵.

Con el advenimiento del movimiento independentista y la República, la religiosidad popular se vio golpeada por la influencia del secularismo, movimiento alimentado por ideologías importadas de Europa y Norteamérica que propendían por una visión más científica del mundo y del hombre. Disminuyó la incidencia de la Iglesia en la construcción moral de la sociedad y se desconocieron en la práctica muchos de los valores religiosos que había logrado inculcar. Pero, por otra parte, el afán positivista produjo una crisis de fe y generó tal cantidad de interrogantes sobre el hombre mismo, su creador y el cosmos, que dio lugar a un mayor afianzamiento de la religiosidad popular como medio para asegurar las certezas que se habían venido elaborando a través de los siglos. Incluso en la actualidad, los embates de la ilustración suelen enraizar aún más la fe sencilla de la gente ‘inculta’.

²⁵ Ibid. p. 87.

El concilio Vaticano II dio un impulso nuevo a la religiosidad popular, pues contrastó con el carácter dogmático y apologético de Trento y sentó las bases para una participación más activa, plena y consciente de los laicos en la vida de la Iglesia. Esta 'desclericalización' de la Iglesia posibilitó que la religiosidad popular dejara de ser vista por muchos como una hija subdesarrollada de la teología y liturgia 'oficiales'. Puebla le concede la importancia que tiene como expresión auténtica de la fe del pueblo latinoamericano. Otro tanto hacen Santo Domingo y Aparecida. En Brasil, el papa Benedicto XVI destacó la rica y profunda religiosidad popular, en la cual aparece el alma de los pueblos latinoamericanos, y la presentó como "el precioso tesoro de la Iglesia Católica en América Latina"²⁶ e invitó a promoverla y a protegerla.

En suma, según el antropólogo jesuita Manuel Marzal, el sistema religioso andino, y por supuesto el colombiano, se puede caracterizar de la siguiente manera: es sincrético, en cuanto mezcla de tradiciones ancestrales con superstición venida de España y cristianismo oficial; tiene carácter sociocultural, expresado sobre todo en la proliferación de fiestas y cofradías; es profundamente emocional, lo cual tiende a convertirlo en un sedante ante los problemas de la vida diaria; está marcado por la sacralidad resultante de la combinación de los mitos prehispánicos y el énfasis cultural español; y posee rasgos alienantes, como la manipulación del pueblo con fines económicos, las falsas seguridades y la represión²⁷. Sobre muchas de estas realidades se han apoyado los nuevos movimientos religiosos para edificar sus estrategias proselitistas, lo cual está llevando la religiosidad popular colombiana a un nuevo estadio de su proceso de evolución.

1.3 EXISTENCIA Y LEGITIMIDAD DE LA TEOLOGÍA POPULAR

Las etapas subsiguientes del desarrollo de este trabajo exigen dejar sentada de antemano la posibilidad y legitimidad de la teología popular, entendida, según quedó claro en el numeral 1.1, como la mediación entre la experiencia religiosa y la matriz cultural en la que esa experiencia se verifica. Esto, que para algunos puede ser evidente, es inaceptable

²⁶ APARECIDA, 258.

²⁷ Cf. MARZAL, Manuel. La cristalización del sistema religioso andino, citado por CELAM. Iglesia y religiosidad popular en América Latina. Bogotá : Celam, 1977. p. 158-159.

para aquellos que únicamente le atribuyen valor teológico a las disquisiciones científicas de los académicos e ilustrados o al Magisterio de la Iglesia, desconociendo que “la cultura latinoamericana está empapada de la tradición cristiana que se transmite por vía existencial primaria y permite a la Iglesia popular absorber su fondo cristiano sin demasiados libros ni sofisticaciones intelectuales”²⁸.

Más bien, según el teólogo pastoralista Antonio González Dorado, entre las funciones del magisterio de la Iglesia y de la teología científica está la de descubrir las contradicciones que puedan existir dentro de los sistemas teológicos populares y proveer la orientación necesaria para que la fe, sin renunciar a su inculturación, mantenga todo el vigor de su originalidad²⁹. Esto quiere decir que, en efecto, existe una teología popular que no puede ser descartada como medio de reflexión sobre la experiencia de fe del pueblo, aunque sí revisada y confrontada críticamente para evitar desviaciones nocivas para la misma fe. Lo que no se puede hacer es permitir que esta actitud crítica esté basada sobre los prejuicios del infantilismo, la incultura y la ignorancia del pueblo³⁰, continúa González. Un intento por lograr el debido equilibrio es el que se descubre en las siguientes palabras de la Instrucción *Libertatis Nuntius*, elaborada en 1984 por la Sagrada Congregación para la Doctrina de la Fe, con el fin de instruir al pueblo cristiano católico sobre algunos aspectos de la teología de la liberación:

El examen crítico de los métodos de análisis tomados de otras disciplinas se impone de modo especial al teólogo. La luz de la fe es la que provee a la teología sus principios. Por esto la utilización por la teología de aportes filosóficos o de las ciencias humanas tiene un valor «instrumental» y debe ser objeto de un discernimiento crítico de naturaleza teológica³¹.

La legitimación de la teología popular no se limita al plano meramente teológico, sino que, al decir del filósofo y teólogo brasileño João Batista Libânio, pasa también por la legitimación psicosocial de la misma. Afirma esto sobre la constatación realizada por las ciencias humanas de que las imágenes y los símbolos no son productos arbitrarios nacidos

²⁸ BATISTA LIBANIO, Joao. Teología popular : legitimidad y existencia. *En* : Selecciones de teología. Vol. 19, No. 73 (1980); p. 114.

²⁹ Cf. GONZÁLEZ DORADO, Antonio. De María conquistadora a María liberadora : mariología popular latinoamericana. Santander : Sal Terrae, 1988. p. 20.

³⁰ Cf. *Ibid.* p. 20.

³¹ LIBERTATIS NUNTIUS, VII, 10.

de una subjetividad desequilibrada, sino que son canales de comunicación profundos y humanos, especialmente cuando el lenguaje oficial corriente no corresponde al universo vital en que el grupo social se desenvuelve³². Sobre este particular, la psicología moderna ha demostrado claramente la existencia de múltiples formas de inteligencia. Así, mientras que el hemisferio izquierdo del cerebro humano está capacitado para el pensamiento lógico-formal y la aptitud verbal, el derecho es especialmente hábil para comprender el mundo de lo emocional y simbólico, incluido el arte en general y la música en particular, es decir, todo aquello que pertenece al terreno de lo intuitivo³³.

Apoyado en Lc 10,21 y Mt 11,25, Batista Libânio se ubica en la perspectiva de los pobres y sencillos, quienes aventajarán a los sabios y poderosos en la participación de los misterios del Reino. Desde allí fundamenta teológicamente la legitimidad de la teología popular, apuntando que ella puede acudir a mecanismos inconscientes, individuales o de grupo, los cuales, colmados de significado, vinculan la experiencia concreta de fe del pueblo con el plan salvífico de Dios³⁴. En otras palabras, se está tomando conciencia de que no sólo las ciencias del hombre, sino también “la cultura y sus símbolos, narraciones y ritos pueden servir metodológicamente de mediación instrumental para la reflexión teológica, al menos en lo que tienen de [...] sabiduría de la vida y comprensión del hombre y de lo humano”³⁵.

Al final de cuentas, lo que pretende dejar claro este apartado es la posibilidad de que la religiosidad popular sea un punto de partida alrededor del cual pueda realizarse una teología. Dicho de otra forma, lo que se busca es convalidar la legitimidad de una reflexión teológica inspirada en la sabiduría de vida, la práctica religiosa y la acción humana en un contexto sociocultural determinado. A este respecto, César Acosta Boasso ofrece un aporte valioso cuando afirma que “la experiencia de vida (sabiduría), las esperanzas y aspiraciones que mueven al hombre a vivir, luchar y confiar poseen su propio ‘logos’, que ha sido históricamente influido por la evangelización”³⁶. Este ‘logos’, continúa el teólogo argentino, puede ser asumido por la teología, así como la mediación histórica, el lenguaje, los símbolos religiosos y la cultura en general, siempre y cuando se haga de una manera

³² BATISTA LIBANIO, Op. cit. p. 114-115.

³³ Cf. AMIGO VALLEJO, Op. cit. p. 29.

³⁴ Cf. BATISTA LIBANIO, Op. cit. p. 115.

³⁵ SCANNONE, Op. cit. p. 36.

³⁶ ACOSTA BOASSO, César. Notas sobre teología de la religiosidad popular. Santiago del Estero : UCSE, 1987. P. 27.

crítica y reflexiva. Lo importante, concluye, es no perder de vista que el criterio último de esta teología será siempre el Logos revelado en la Escritura y no este 'logos' sapiencial inmerso en la cultura³⁷.

Si se parte de la base de que la creencia, la fe, la relación con Dios son realidades objetivas y la religiosidad es una actitud del creyente que le confiere una expresión significativa a estas realidades objetivas en la que "el símbolo y la intuición prima sobre el discurso y el raciocinio, con una intencionalidad que desborda cualquier condicionante a lo sensible"³⁸, entonces hay que admitir que esta religiosidad sí posee su propio 'logos', que es palabra de Dios encarnada en una cultura y, por lo tanto, objeto de una reflexión teológica capaz de objetivarla. Esta consecuencia es lógica cuando se entiende la teología – y así lo hace Lonergan – como una mediación entre religión y cultura. Pero llevarla a la práctica implica renunciar al desprecio de lo 'sencillo', a los prejuicios ideológicos, a la vanidad intelectual; y no siempre se encuentra esta actitud en quienes se dedican al estudio de la religiosidad popular, como lo reconoce Amigo Vallejo³⁹.

Precisamente en la época de mayor influjo de las corrientes positivistas, incluso en teólogos de renombre como Karl Barth, cuando religión y cultura pasaron a segundo plano en el discurso científico, el filósofo y teólogo alemán, nacionalizado estadounidense, Paul Tillich puso sobre la mesa el tema de la teología de la cultura. Según el teólogo brasileño Carlos Eduardo Calvani, Tillich afirma que "toda grande obra de arte, toda filosofía importante, toda manifestación artística, es esencialmente religiosa porque manifiesta la búsqueda de lo absoluto"⁴⁰. De aquí se desprende una consecuencia muy importante: "la posibilidad de una teología de la cultura reposa sobre la convicción fundamental de que el pensamiento es capaz de superar las formas lógicas del sentido y tocar la profundidad infinita del contenido religioso del ser"⁴¹. La relevancia de esta afirmación radica no sólo en la legitimación de la cultura como lugar teológico, sino – principalmente – en que Calvani se

³⁷ Cf. *Ibid.* p. 27.

³⁸ AMIGO VALLEJO, Op. cit. p. 14.

³⁹ Cf. AMIGO VALLEJO, *Ibid.* p. 9.

⁴⁰ CALVANI, Carlos Eduardo. Momentos de beleza : teologia e MPB a partir de Tillich. Correlatio [revista en línea], feb 2007 [citado en 2008-06-18]. Disponible en internet: <<http://www.metodista.br/ppc/correlatio/correlatio08/momentos-de-beleza-2013-teologia-e-mpb-a-partir-de-tillich/>>. ISSN 1677-2644.

⁴¹ *Ibid.*

centra de manera particular en el tema de la música popular, que es el interés primordial de la presente investigación. Concluye su trabajo con la siguiente apreciación:

La teología de la cultura es un vasto campo aún inexplorado porque el dinamismo de la producción cultural humana es muy rápido. Naturalmente no estoy hablando aquí de los modismos de la industria cultural, sino de las muchas expresiones revelatorias que nos transmiten los poetas y compositores que, con su sacerdocio y sus dones, son capaces de revelar la pequeñez y fragilidad humanas y nos motivan a enfrentar la transitoriedad y prestar atención a lo trascendente⁴².

Se ha comenzado este apartado hablando de la teología popular y se ha terminado hablando de la teología de la cultura, lo cual no puede producir extrañeza si se entiende la categoría 'pueblo' como quedó definida al comienzo de este capítulo en su sentido histórico-cultural y se tiene en cuenta su utilización en el contexto de América Latina. No hay que olvidar que algunos autores latinoamericanos que han trabajado enfoques diferentes, pero relacionados con la teología de la liberación, le han dado a ésta el nombre de 'teología del pueblo' o 'teología de la cultura' indistintamente. Lo importante es que le atribuyen en conjunto las siguientes características, según el estudio de Scannone: no parte sólo de la *praxis* de grupos cristianos organizados, sino en general de la sabiduría y religión popular; emplea el análisis histórico-cultural para interpretar la realidad; utiliza los símbolos y narraciones de la cultura popular y literaria; y usa categorías tomadas de la historia, la cultura y la religión popular latinoamericanas⁴³.

Establecido lo anterior, esto es, que existe y es legítima la teología popular; que se ha avanzado en su desarrollo en el contexto latinoamericano; y que la teología reflexiona sobre todos y cada uno de los elementos de la Revelación, es lícito preguntarse, entonces, cuál es la teología del pueblo colombiano sobre Dios, sobre la cruz, sobre la Virgen, sobre los santos, etc. Pero, primordialmente, qué aspectos de esa teología deja entrever la música popular que se produce en Colombia.

⁴² Ibid.

⁴³ Cf. SCANNONE, Op. cit. p. 38-39.

1.4 LA MÚSICA POPULAR COLOMBIANA EN RELACIÓN CON LA CULTURA RELIGIOSA

La música popular constituye una de las grandes riquezas del folklore colombiano; riqueza que es favorecida por la variedad de regiones naturales, etnias, climas, condiciones topográficas y tradiciones ancestrales, así como por el proceso de mestizaje, las influencias culturales foráneas y el impacto histórico de la religión católica. Los elementos característicos de la religiosidad popular colombiana, estudiados en el numeral 1.2, no pueden estar ausentes de la música, que es una de las principales expresiones de la cultura de un pueblo. Estos elementos aparecen con una u otra particularidad en los distintos géneros y ritmos musicales tradicionales del país. Por eso es necesario comenzar haciendo una breve caracterización de la música popular colombiana, antes de centrar la atención en el género vallenato, del cual se ocupará esta investigación. Para ello se utilizará como referente el excelente trabajo realizado por el folklorólogo bogotano Guillermo Abadía Morales⁴⁴, titulado *Compendio general del folklore colombiano*.

Lo primero que hay que decir es que la palabra 'folklore' proviene de los términos ingleses 'folk', que significa 'popular', y 'lore', que significa 'tradición'. Por lo tanto se refiere a la tradición popular, es decir, al conjunto de los conocimientos y sabiduría del pueblo. Citando al sociólogo francés André Varagnac, Abadía afirma: "el folklore está constituido por las creencias colectivas sin doctrina y por las prácticas colectivas sin teoría"⁴⁵. Por supuesto, estas creencias incluyen la religiosas, que de ninguna manera están al margen de las expresiones musicales; al contrario, llenan profusamente las letras de las canciones y coplas de los juglares nacionales. Así entendido el folklore, como la tradición típica, viva y experiencial del pueblo, todo lo que éste cree, piensa, dice y hace, se identifica plenamente con el concepto de cultura que se está manejando en este trabajo. El valor de este tipo de conocimiento es puesto de relieve con las siguientes palabras:

Hay quienes desdeñan y aun menosprecian el habla popular, pero no son ellos los filólogos ni las gentes ilustradas, pues éstos y aquéllos saben muy bien que en el lenguaje se refleja, mejor que en toda otra expresión, la personalidad, el carácter, el sello distintivo de los pueblos. El habla mejor no es siempre la que se

⁴⁴ Cf. ABADÍA MORALES, Guillermo. *Compendio general del folklore colombiano*. 3 ed. Bogotá : Instituto colombiano de cultura, 1977. 558 p.

⁴⁵ *Ibid.* p. 19.

oye en academias y liceos, la que a fuerza de purificarse y alquitarse va perdiendo su vigor conceptual y se convierte en molde frío para contener ideas que se hacen por ello cada vez más abstractas⁴⁶.

El folklore es un campo amplio del conocimiento popular, que abarca lo literario, lo musical, lo coreográfico y lo demosófico. Lo literario se refiere al habla popular, las narraciones, cuentos, leyendas, fábulas, coplas, dichos, refranes, etc., lo cual muchas veces está en el trasfondo de lo melódico. Lo musical se refiere a las tonadas y cantos, sean de origen indígena, mestizo o mulato, así como también a la organología o instrumentalización. Para efectos de esta investigación, interesa más lo literario que subyace a la música, antes que lo propiamente melódico, armónico o rítmico, si bien los elementos musicales constituyen un vehículo valioso de la comunicación no verbal al servicio del mensaje que se desea transmitir. Lo coreográfico se ocupa de las danzas y expresiones corporales de todo tipo, generalmente asociadas con lo musical. Por último, lo demosófico hace referencia a la vivienda, artesanías, usos, mitos y costumbres de la gente.

Los especialistas suelen clasificar la música colombiana de acuerdo con las regiones naturales, dado que éstas determinan histórica y geográficamente sus características principales. Esto da lugar a cuatro tipos de música: la música andina o de la cordillera, la música llanera o de los Llanos orientales y la música del litoral, la cual, a su vez, se subdivide en litoral Atlántico y litoral Pacífico. Por el desarrollo histórico de la región, la música del litoral Atlántico se ha impuesto marcadamente sobre la del Pacífico en el resto del país.

La música andina está representada principalmente por los siguientes ritmos: bambuco, torbellino, guabina, pasillo y danza criolla. El ritmo más representativo es el bambuco por su enorme dispersión que cubre casi todos los departamentos de la región. Su origen es mestizo, pues conjuga melodías de tradición indígena con ritmos varios de origen vasco. Las letras usadas no son coplas como las de las guabinas y torbellinos, sino formas retóricas eruditas: poemas selectos del repertorio universal o criollo. La danza criolla, que se asemeja al vals europeo, está menos difundida geográficamente, pero es una de las que más

⁴⁶ Ibid. p. 36-37.

abunda en canciones, varias de ellas con contenidos profundamente religiosos. La siguiente letra, compuesta por Rodrigo Silva Ramos e interpretada por el dueto Silva y Villalba, hace una lectura histórica del desastre de Armero, ocurrido en noviembre de 1985, en forma de reclamo y lamentación a la luz de la fe. Se titula *Reclamo a Dios*.

*Vengo de recorrer el sufrimiento
Vengo de sentir el dolor
Vengo de compartir triste lamento,
Vengo desde muy lejos y vengo a hablar con Dios.
Perdón, Señor, si te pregunto dónde estabas,
Aquella noche que volteaste la mirada,
No quisiste mirar hacia mi pueblo;
Se lo llevó el dolor y el sufrimiento,
No quisiste mirar hacia mi pueblo
Se lo llevó el dolor, triste tormento.*

*Aquel Armero del pasado ya no existe
Nieves eternas se llevaron su recuerdo
Ya no existe el camino, tan solo se oye el eco
Del bastón y los pasos del abuelo
Y vengo a recordar aquella noche,
Noche de llanto, de tristezas y nostalgias
Niños y viejos cayeron a tus plantas;
Se fueron para siempre, Señor, en dónde estabas.*

La música de los Llanos orientales es de ancestro español. Aunque también es conocido el galerón, sobresale el joropo con su característico zapateo flamenco. Tiene casi siempre como base del canto un relato en verso o sucesiones de coplas. Con el acompañamiento del arpa, el cuatro y las maracas, sus letras cuentan las historias de llanerías, leyendas y espantos de la sabana. Por su natural, el llanero es menos religioso que el hombre de la cordillera, pero, aun así, sus coplas y cantos también aluden con frecuencia a temas religiosos, especialmente sobre la Virgen y los santos.

La música del litoral es variadísima. Como sucede siempre en las zonas costeras, el intercambio cultural es abundante y esto da origen a múltiples géneros y ritmos. Entre ellos se cuentan la cumbia, el mapalé, la puya, el bullerengue, el merengue, el paseo y el son vallenato. Sobresale la cumbia como género representativo de la música colombiana en general y muy reconocido internacionalmente. La cumbia es una especie de jolgorio o

parranda que combina ritmos africanos e indígenas. El vallenato, que está muy asociado a la cumbia, hasta el punto de que conforman una misma categoría desde hace algunos años en los premios Grammy latinos, merece renglón aparte.

Hay que comenzar diciendo que, según Abadía, no es apropiado el nombre de 'vallenato' para este género musical, puesto que esta palabra es un adjetivo que denomina a todo lo que pertenece al Valle de Upar (Valledupar). Es más propio llamarlo *paseo* o *son*. Sin embargo, se han asociado de tal manera los ritmos *paseo*, *son*, *merengue* e, incluso, *puya* a esta región del Caribe colombiano que todo el mundo los identifica sin ambigüedades como género vallenato y así se entenderá en este trabajo. Es un género que no tiene perfiles indígenas y es más bien mulato. Conjuga ritmos de la danza cubana (*paseo*) con ritmos negros venidos de África (*son*). Los instrumentos típicos que utiliza son el acordeón, la guacharaca y la caja vallenata. El acordeón es un instrumento universal característico de los puertos del mundo y adoptado en el litoral norte colombiano desde hace más de dos siglos. Es el que siempre lleva la melodía de las canciones.

El *paseo*, ritmo vallenato por excelencia, es ante todo un canto. Los primeros intérpretes eran trovadores errantes. A través del tiempo se ha convertido en una verdadera institución regional por su contenido religioso, como sucedió con las trovas antiguas de las edades clásicas griegas. Abadía llama al *paseo* un 'periódico cantado', una crónica viva de todo lo interesante que ocurre en las provincias de la zona. El siguiente párrafo resume lo que el folklorólogo descubre en este género:

Los sucesos políticos, religiosos, amorosos, laborales, todos caben en estas narraciones musicalizadas que se 'publican' en las parrandas como se publicara un periódico y que vuelan de boca en boca de los cantadores populares, historiando de tal modo la vida emotiva y las contingencias alegres o tristes que llenan la existencia de los provincianos⁴⁷.

Los duelos o 'piquerías' de los trovadores regionales fueron aumentando su fama desde los rincones rurales hasta las capitales costeñas. Así se convirtieron en personajes populares músicos que no conocen siquiera el solfeo, acordeonistas que aprendieron a tocar tocando,

⁴⁷ Ibid. p. 212.

cantadores de voz inculta. Así surgieron Rafael Escalona, Emilianito Zuleta, Leandro Díaz, Los Duranes, el legendario Francisco el Hombre y muchos otros. Después de los años setenta el vallenato experimentó una divulgación y popularización impresionantes en todo el país y hasta en escenarios internacionales, fruto de la masificación de los medios de comunicación y el gusto que desarrolló entre diversos tipos de personas por su estilo sencillo, coloquial, costumbrista y romántico.

El escritor vallenato Juan Cataño Bracho⁴⁸, quien guiará las últimas aproximaciones de este numeral, ve con algo de nostalgia el cambio que ha tenido la música vallenata y cree que se debe a la transformación del espíritu rural en urbano, al desarraigo de la tierra, pero, sobre todo, a la comercialización de que ha sido objeto durante las últimas tres o cuatro décadas. Se identifica más con el estilo vallenato clásico en el que hay alto grado de tradicionalismo, las relaciones características son las de un grupo primario y la visión del mundo es mágico-religiosa, según palabras del antropólogo norteamericano Robert Redfield. Hoy las cosas han cambiado un poco, pero todavía se descubre un hombre (y mujer) vallenato cuyo comportamiento social refleja la influencia de las tres culturas que formaron su personalidad: es religioso, progresista, le encanta el ocio, la jüerga y la hacienda. Es un espíritu creador, imaginativo que interpreta los acontecimientos que suceden a su alrededor con desparpajo y humor.

Según Cataño, el hombre vallenato es un ser más inclinado a la fantasía que a la lógica; que elabora su discurso comunicativo a golpes de inspiración; es arraigadamente religioso, por lo que su comportamiento es aplicado a sus circunstancias, vinculado a lo sobrenatural. En resumidas cuentas, en sintonía con el psicólogo estadounidense Rollo May, afirma que “el canto vallenato es la carta de presentación de un hombre enfrentado a los supuestos básicos de la existencia: la libertad, el aislamiento, la carencia vital y la muerte; en donde entra en conflicto y angustia existencial”⁴⁹. En efecto, prosigue, el canto vallenato le permite a su autor pasar de la indiferenciación del sentimiento al universo de la comunicación de manera clara, hermosa y permanente. Esta certeza es la que permite pensar en la objetivación de la experiencia religiosa a través de la reflexión teológica; pasar del

⁴⁸ Cf. CATAÑO BRACHO, Juan. El canto vallenato : arte y comunicación. Valledupar : Gráficas del comercio, 2007. 366 p.

⁴⁹ Ibid. p. 221.

sentido común, de la conciencia no-diferenciada al examen crítico de la incidencia de la fe en las manifestaciones culturales.

Para terminar este apartado hay que responder una pregunta: ¿por qué emplear el género vallenato como modelo para caminar hacia una matriz teológica de lectura de la música popular colombiana? La respuesta pasa por la digestión de todo lo dicho en los párrafos anteriores, pero encuentra su piedra angular en lo siguiente: ningún género en Colombia aborda con tal frecuencia y profundidad los temas religiosos como lo hace el vallenato. No hay que hacer grandes esfuerzos para encontrar canciones vallenatas que hablen de Dios Padre, de Dios creador, de Dios providente, de la Virgen, de los santos, del cielo o del infierno. Por la influencia cultural y por las características del hombre vallenato, la relación folklore-religión en este género musical es más marcada que en ningún otro. Ello se verá con profusión en el próximo capítulo.

1.5 VIABILIDAD DE UNA LECTURA TEOLÓGICA DE LA MÚSICA POPULAR EN COLOMBIA

Establecido que es válido y legítimo emprender una construcción teológica a partir de la cultura popular y la religiosidad popular, surge el interrogante sobre la viabilidad de basar esta construcción en los aspectos culturales expresados a través de la música popular y concretamente sobre las experiencias del pueblo historizadas en las letras de las canciones de un género musical específico, como es el vallenato. Para resolver esta duda hay que recurrir en primer lugar a las conclusiones del numeral 1.3, según las cuales es perfectamente posible intentar una teología popular o teología de la cultura.

A eso hay que agregar las conclusiones del teólogo español José María Mardones, quien, a propósito de la relación entre arte y teología, encuentra que el punto de entronque se halla en el lenguaje simbólico. Sostiene que el conocimiento humano se comunica por medio de cuatro lenguajes diversos: científico, psíquico, estético y religioso. El primero corresponde al mundo de lo lógico, lo sensible, lo constatable o falseable. Los otros tres pertenecen al mundo de lo 'ausente', de la interioridad, la metáfora, el símbolo, la trascendencia. El mundo de lo estético, de la literatura y el arte, es un mundo donde el significado, el sentido

y la belleza hacen a un lado lo abstracto y conceptual⁵⁰. El lenguaje simbólico, afirma Mardones:

Ofrece verdad [...] es una verdad metafórica, simbólica, de acuerdo a su ámbito último y radical, pero no exenta de verdad [...] lo trascendente simbolizado siempre está más allá de lo que podemos decir. De ahí la necesidad permanente que tenemos de purificar nuestro lenguaje y de someter a crítica lo que decimos acerca de Dios⁵¹.

¿Qué es esto si no una invitación a la teología de la cultura a partir del arte, valga decir a partir de la música?

Por último, hay que examinar experiencias similares antecedentes que permitan fijar elementos comunes, aunque se trate de contextos socioculturales diversos o expresiones artísticas distintas. En eso se centrará el esfuerzo de este apartado. Debido a la novedad del tema, no hay trabajos semejantes en el contexto colombiano. Sin embargo, hay algunas aproximaciones extranjeras sobre una lectura teológica de la literatura, la poesía, el arte e incluso la música.

Como se dijo antes, el profesor y teólogo presbiteriano Carlos Eduardo Calvani en 2005 publicó un trabajo titulado *Teología y Música Popular Brasileña a partir de Tillich*, en el portal de publicaciones científicas de la Universidad Metodista de Sao Paulo. Allí Calvani concluye que la teología de la cultura es un vasto campo aún inexplorado, colmado de “expresiones revelatorias que nos transmiten los poetas y compositores, que con su sacerdocio y sus dones son capaces de revelar la pequeñez y fragilidad humanas y nos motivan a enfrentar la transitoriedad y a prestar atención a lo trascendente”⁵². En su trabajo, el autor se detiene a analizar la canción *Ave María da rua* (Ave María de la calle), de Raúl Seixas y Paulo Coelho, y confiesa que fue una canción que despertó su sensibilidad por la figura de María en un tiempo en que estaba en el protestantismo clásico, donde hay poco espacio para la figura de María.

⁵⁰ Cf. MARDONES, José María. *Matar a nuestros dioses : un Dios para un creyente adulto*. 3 ed. Madrid : PPC, 2007. p. 199-212.

⁵¹ *Ibid.* p. 211.

⁵² CALVANI, Op. cit.

Admite que se ha acusado a Tillich de hacer una interpretación tendenciosa del arte en favor de su sistema teológico y por eso intenta ir más allá, afirmando que “necesitamos encontrar una nueva manera de hablar de las canciones y de las poesías, evitando interpretaciones unívocas, pues la obra de arte es siempre una obra abierta a múltiples interpretaciones”⁵³. Sostiene, además, que los conceptos claves que utiliza Tillich para establecer la relación entre arte y teología son el tema y el estilo. El tema tiene que ver con los contenidos explícitos de una obra de arte. El estilo es el poder que tiene el arte de expresar con vitalidad y originalidad el tema propuesto. Teniendo esto en cuenta, una importante conclusión a la que llega este autor, analizando la canción *Burguesia*, es que la juventud brasileña no es tan irreligiosa como algunos piensan, ya que los sentimientos de culpa y la conciencia de las propias limitaciones están muy presentes en las canciones del rock brasileño.

En este orden de ideas, tanto el tema como el estilo de muchas canciones colombianas, particularmente del género vallenato, ofrecen abundante material para emprender un análisis crítico de su trasfondo religioso y extraer los elementos necesarios para la construcción de una matriz teológica que permita encontrar los puntos de contacto entre cultura y religión en el contexto sociocultural colombiano, de la misma manera que Calvani ha intentado aproximarse a una teología de la cultura a partir de la música popular brasileña. En cuanto al tema, es claro que el objetivo de las letras vallenatas no suele ser estrictamente religioso ni tiene pretensiones proselitistas o catequéticas. Ello no revestiría mayor interés para este trabajo. Lo interesante es precisamente que, sin pretenderlo, ofrecen espontáneamente una gran variedad de ingredientes religiosos que están presentes en el substrato sociocultural en el que nacen las canciones. En cuanto al estilo, sobra decir que es natural, libre, coloquial y costumbrista; a veces parece una crónica de la realidad cotidiana y por eso es dable percibirlo con certeza como fuente de sabiduría popular y expresión auténtica de fe.

De manera semejante, el profesor Carlos Caldas, doctor en ciencias de la religión, publicó en 2006 un artículo titulado *La música popular brasileña como fuente de estudio de la*

⁵³ Ibid.

religión, en la revista electrónica *Rever*, de la Universidad Presbiteriana Mackenzie de Sao Paulo, donde dirige el programa de investigación “Expresiones de lo sagrado en la literatura”. En su artículo, el profesor Caldas legitima la poesía como vehículo de lo sagrado y sustenta la posibilidad de una lectura religiosa de los textos literarios, apoyado en autores como Robert Detweiler y Jacques Derrida. A manera de ejemplo analiza las canciones populares *Anunciación*, de Alceu Valença y *Un Indio*, de Caetano Veloso, y concluye que el rastro de lo sagrado que tienen en común es el tema del mesianismo⁵⁴.

En la introducción de su artículo, el autor defiende la música popular brasileña como vehículo para la identificación de los elementos religiosos del pueblo al servicio de la teología. Afirma que esta música está construida en forma de poesía y, como tal, expresa los sentimientos, las aspiraciones, los sueños y los deseos más profundos del pueblo, incluyendo los de carácter religioso, la búsqueda de lo trascendente. Sin embargo, es consciente de los prejuicios de algunos eruditos que consideran que la música popular es demasiado ‘popular’ para ser tenida en cuenta en el estudio de lo religioso. A propósito de esto cita al conocido escritor italiano Umberto Eco, quien ya en la década de los sesenta criticaba tanto a los ‘apocalípticos’, que no aceptaban ningún patrón cultural que no fuera clásico y aristocrático, como a los ‘integrados’, que aceptaban de forma pasiva e ingenua los fenómenos culturales de masa. Caldas apoya su opción por la aceptación crítica de la música popular con propósitos teológicos en las siguientes palabras del teólogo puertorriqueño Luís N. Rivera-Pagán haciendo referencia al contexto latinoamericano:

Es sorprendente que los teólogos no hayan prestado atención a lo que sus colegas literatos escribían acerca de los dilemas y enigmas de los hombres y mujeres del continente [...] El diálogo entre la teología y la literatura se hace urgente por los obvios intereses que ambas tienen en la memoria mítica y las ensoñaciones utópicas de los pueblos al margen de la modernidad occidental [...]. La producción literaria latinoamericana moderna tiene tan evidentes tangencias y resonancias religiosas que despierta mi perplejidad la falta de atención por parte de la comunidad teológica⁵⁵.

⁵⁴ Cf. CALDAS, Carlos. La música popular brasileña como fuente de estudio de la religión. *Rever* [revista en línea], 2006 [citado en 2008-06-21]. Disponible en internet: <http://www.pucsp.br/rever/rv3_2006/t_caldas.htm>. ISSN 1677-1222.

⁵⁵ RIVERA-PAGÁN, Luís N. Mito, exilio y demonios : literatura y teología en América Latina, citado por CALDAS, Op. cit.

Por otro lado, el doctor Ola Sigurdson, profesor adjunto en el Departamento de Teología y Estudios Religiosos de la Universidad de Lund (Suecia), publicó en 2001 un artículo titulado *Canciones del deseo: sobre la música pop y la cuestión de Dios*, en la revista *Concilium*⁵⁶. La tesis que defiende es que muchas canciones de la música *pop*, si no la mayoría, atañen al deseo humano, y que éste es su punto de contacto con la cuestión de Dios. Se basa en la idea del 'corazón hambriento' que san Agustín desarrolla en sus Confesiones, para afirmar que el hombre en su búsqueda de lo más alto se construye ídolos que no lo pueden saciar y eso se refleja en las canciones. El autor entiende por música *pop* una variedad de ritmos anglosajones, tales como: *rock, country, blues, soul, hip-hop*, que intentan ser populares en el sentido de que desean comunicar de forma directa, sin necesidad de formación musical del oyente.

Afirma que, aunque no es lo más frecuente, muchas veces la música *pop* intenta decirnos algo sobre Dios, y las conexiones con la Biblia, el cristianismo o alguna otra religión se dan bastante a menudo. La razón resulta sencilla para él: el tema común del deseo humano presente en todas las culturas y épocas, así como la huella que dos milenios de historia cristiana han dejado en Occidente. El tema del deseo se ve reforzado por el hecho de que la música es más emotiva que cognitiva, pues no busca llegar al intelecto, sino al fondo del alma; suelen ser intuiciones más que afirmaciones. También sostiene algo que es fácilmente comparable con lo que sucede con la música popular colombiana: que a veces los autores de las letras son conscientes de que las alusiones a la Biblia o a motivos religiosos pueden aumentar la intensidad de una canción. Para ello no siempre utilizan los textos sagrados al pie de la letra, sino que emplean sus imágenes para entretrejer sus propios relatos.

Analizando la canción *El poder del adiós*, de Madonna, afirma que, según esta canción, devorar todo lo que se le presenta a uno no constituye amor; el amor puede decir adiós para así evitar transformarse en una perversión del amor. Después, con un tanto de osadía, afirma que tal vez san Agustín habría sentido una reacción de rechazo ante la imagen que Madonna ha construido en torno a su propia persona, pero seguramente habría entendido lo que canta. Sin duda esto lo dice por la experiencia personal de conversión del santo

⁵⁶ SIGURDSON, Ola. *Canciones del deseo : sobre la música pop y la cuestión de Dios*. En : *Concilium*, No. 289 (2001); pp. 41-50.

africano, quien tuvo que rechazar muchos amores en su vida para poder acceder al que es el Amor en persona. Esto lo lleva a pensar que cada autor de letras y cada compositor de música tiene su propia relación personal – o carencia de relación – con la cuestión de Dios, con el cristianismo y con sus imágenes de Dios. Lo que no se puede esperar es que estas canciones ofrezcan una ‘imagen ortodoxa’ de Dios, toda vez que los autores están en la libertad de tomar elementos de una parte y de otra para componer sus relatos. De ahí la importancia de una oportuna reflexión teológica sobre el particular.

Sigurdson concluye su trabajo con la siguiente reflexión, que puede constituir un faro de navegación útil para la presente investigación:

En cualquier caso, sí creo que se podría generalizar con respecto a un tema común tocante a la cuestión de Dios en la música pop contemporánea, a saber, la búsqueda de lo que significa ser un auténtico ser humano. Para la mayor parte de la música pop, Dios no es, o rara vez, un tema abstracto, como en algunas teologías, sermones o himnos. Pocas veces encontramos una reflexión sobre los atributos de Dios al margen de un intenso contexto personal o social. Lo más frecuente es que se apele a Dios en relación con la búsqueda de una imagen auténtica de sí mismo⁵⁷.

Estos ejemplos son suficientes para constatar los esfuerzos que se han hecho en otros contextos socioculturales para acercar la teología a la música popular. En varios casos los ejemplos analizados por los investigadores apenas hacen alusiones implícitas a los temas religiosos y, aun así, han proporcionado material interesante para la reflexión teológica. ¡Cuánto más se podrá obtener en las letras de la música popular colombiana, plagada de alusiones explícitas y a veces centradas directamente en los contenidos religiosos! No cabe duda, pues, de la viabilidad del trabajo emprendido. Todo está por hacer y es hora de hacerlo.

⁵⁷ Ibid, p. 48.

2. IMÁGENES DE DIOS Y OTROS CONTENIDOS RELIGIOSOS DE LA MÚSICA VALLENATA

Sentados los presupuestos hermenéuticos en el capítulo anterior, esto es, la definición del marco categorial, el origen y desarrollo de la religiosidad en Colombia, la posibilidad de una teología popular, las características de la música popular colombiana y la viabilidad de una lectura teológica a partir de la música, es el momento de lograr una síntesis de las imágenes de Dios y demás contenidos religiosos de la música popular colombiana, particularmente dentro del género vallenato.

Lo primero que hay que decir, con el teólogo jesuita español José Luis Idígoras, es que resulta preferible hablar de 'imágenes' antes que de 'ideas' o 'conceptos' de Dios, puesto que las imágenes son múltiples y variadas, experienciales y emotivas; mientras que las ideas son unívocas y abstractas, cognitivas y propias del lenguaje ilustrado⁵⁸. Valga recordar lo dicho en el numeral 1.3, según lo cual, al decir de Libânio, las imágenes y los símbolos no son productos arbitrarios nacidos de una subjetividad desequilibrada, sino que son canales de comunicación profundos y humanos, especialmente cuando el lenguaje oficial corriente no corresponde al universo vital en que el grupo social se desenvuelve⁵⁹. Se dijo también, siguiendo a Amigo Vallejo, que en tanto el hemisferio izquierdo del cerebro humano está capacitado para el pensamiento lógico-formal y la aptitud verbal, el derecho es especialmente hábil para comprender el mundo de lo emocional y simbólico, incluido el arte en general y la música en particular, es decir, todo aquello que pertenece al terreno de lo intuitivo⁶⁰.

Es una lástima – y en esto se le da la razón a Idígoras – constatar el desprecio que hay de parte de las élites académicas hacia las imágenes que maneja el pueblo sobre Dios, por ser 'burdas e idolátricas'. En ello no cabe sino descubrir la influencia de dos corrientes que han contribuido a deslegitimar la sabiduría poetizada: el racionalismo y la teología de la

⁵⁸ Cf. IDÍGORAS, José Luis. Imágenes de Dios en nuestro pueblo. *En* : Teología limense, V. 18, No. 3 (1984); p. 535.

⁵⁹ Cf. BATISTA LIBANIO, Op. cit. p. 114-115.

⁶⁰ Cf. AMIGO VALLEJO, Op. cit. p. 29.

liberación⁶¹. La primera por la reverencia exagerada al imperio de la razón, y la segunda por la idolatría de la militancia sociopolítica; pero ambas ajenas al valor de lo simbólico y a la profunda carga de significado del relato y la poesía. Sin embargo, como se verá en las próximas páginas, la sabiduría popular tiene mucho que decir sobre la experiencia de Dios que depara la cotidianidad y expresa el folklore.

2.1 IMÁGENES DE DIOS EN LA CONCIENCIA COLECTIVA DEL PUEBLO COLOMBIANO

Son muchas las imágenes de Dios que proyecta la música popular colombiana, particularmente el género vallenato, algunas de las cuales resultan complementarias, en tanto que otras parecen contradictorias; lo cual no es extraño, toda vez que responden a diferentes percepciones, experiencias y contextos micro-culturales. No obstante, en su conjunto ofrecen una panorámica suficientemente amplia del imaginario popular colombiano acerca de Dios.

Algunas canciones reflejan la imagen de un Dios intervencionista que está detrás de la cortina del gran escenario del mundo y de la historia, moviendo el destino del ser humano. Se trata de un Dios que ejerce su señorío porque es creador de todo cuanto existe y tiene poder para hacer y deshacer a su antojo, para intervenir en el curso de los acontecimientos, porque conoce de antemano todo lo que sucede y sucederá. Con todo, no se mezcla directamente en los asuntos humanos, sino que se mantiene lejano, como en otra dimensión (cielo) y desde allí ejerce su acción protectora. Además, es visto como un Dios de justicia que, sentado en su trono, paga a cada uno según sus obras; premia la virtud con el cielo y castiga el pecado con el infierno. Por la misma razón, a veces el ser humano se siente con derecho de hacerlo responsable por las cosas malas que le pasan y las injusticias de las que es testigo.

Otras canciones lo proyectan más bien como un Dios dispensador, un Dios que provee al hombre todo lo que le pide y necesita para vivir; esto abarca todas las dimensiones de la vida cotidiana. Se trata, por tanto, de un Dios que es como un padre misericordioso atento

⁶¹ Cf. IDÍGORAS, Op. cit. p. 536-538.

a las necesidades de sus hijos, una presencia amorosa constante que lleva al ser humano de camino y siempre lo acompaña. Es un Dios bondadoso que, por ser poderoso, está en capacidad de dar a los seres humanos cualquier cosa que le pidan. Pero no se trata ya de un ser ausente, lejano; sino de un ser personal, cercano, atento a los ruegos de sus criaturas. La consecuencia lógica de esta imagen es una actitud muchas veces pasiva y providencialista, un cruzarse de brazos y dejar que Dios provea aquello que en realidad el hombre está en capacidad de conseguir por sus propios medios.

Todo esto es el resultado lógico de una religiosidad popular latinoamericana que, en palabras de Dussel, “nació con los indígenas derrotados por los españoles y portugueses, creció entre negros esclavos y oprimidos, vive en los barrios marginales [...], en la miseria de un pueblo dominado, pero creyente, providencialista”⁶². También el filósofo y teólogo jesuita Francisco Zuluaga, siguiendo de cerca a Mircea Eliade, se detiene a observar las actitudes que se derivan de esta imagen de Dios y encuentra que un hombre así es un hombre sumiso que:

Se experimenta viviendo en un mundo en el que nada sucede al azar, sino que todo está dirigido por la mano providente de Dios. Los fenómenos de la naturaleza son manifestaciones de la actitud de Dios frente a la vida moral del hombre [...] La misma vida de los seres de la naturaleza es una prueba de su santidad, ya que han sido creados por Dios, y Él se muestra a los hombres a través de las realidades cósmicas⁶³.

Sin embargo, esta actitud no es del todo negativa. Puebla presenta, dentro de los aspectos positivos de la religiosidad popular, la providencia de Dios Padre en cuanto confianza plena y absoluta en la voluntad y acción de Dios⁶⁴. Es una actitud de fe y esperanza que mantiene viva la moral de las personas en los momentos difíciles y que, bien orientada, puede ser de gran ayuda. Por su parte, el papa Pablo VI indica cómo esta imagen de Dios providente “engendra actitudes que raramente pueden observarse en el mismo grado en quienes no poseen esa religiosidad: paciencia, sentido de la cruz en la vida cotidiana, desapego, aceptación de los demás, devoción...”⁶⁵. No es casualidad que el elemento más

⁶² DUSSEL, Op. cit. p. 113.

⁶³ ZULUAGA, Francisco. Religiosidad popular campesina. Bogotá : Centro Editorial Javeriano, 1995. p. 61.

⁶⁴ Cf. PUEBLA, 454.

⁶⁵ EVANGELII NUNTIANDI, 48.

repetido en las voces de ánimo que los familiares envían a los secuestrados de Colombia a través de la radio tenga un profundo sentido religioso y providencialista: tener fe en Dios, orar, confiar en Él, tener esperanza, etc.

Luego de esta visión general, en los siguientes apartados se intentará esbozar el contenido de cada una de las imágenes identificadas. En aras de la brevedad será necesario limitarse solamente a las más representativas y recurrentes, y dejar de lado muchas otras que aparecen con menos frecuencia o quedan, de alguna manera, implicadas en las que serán estudiadas.

2.1.1 Dios creador. La conciencia del Dios creador es patente en muchos temas de la música vallenata, porque los autores interpretan bien ese sentir popular tan arraigado en el folklore colombiano. Es el caso de Sergio Amaris, compositor de la canción *Obsesión*, interpretada por Las Estrellas Vallenatas, donde un hombre enamorado se dirige a Dios para pedirle que cure su dolor por la partida de su mujer y sus hijos. Allí afirma:

*Dios mío, tú que eres el creador
de todas las cosas bellas
que hay en el mundo
por qué no escuchas hoy mis peticiones.*

*Hiciste médicos pa' todos los males
pero por qué no creaste uno
que pueda curar un mal de amores.*

Otro tanto hace Ómar Geles, en 2002, en su tema titulado *Sólo un te quiero*, interpretado por los Chiches, en el que un hombre enamorado, que no es correspondido, dice:

*Si fuera pecado lo bello que Dios creó
ella sería el pecado que nunca tendría perdón
tanto que ha consumido toda mi imaginación
y no deja un espacio para ver otra ilusión.*

En efecto, Zuluaga, especializado en sociología de la religión, en su libro sobre la religiosidad popular campesina, sostiene que “el poder creador de Dios, su sabiduría y su espíritu actúan no separando, sino, precisamente, creando unión entre Dios incomprensible,

invisible, totalmente otro, y los hombres”⁶⁶. Éste es un atributo de Dios que fue inculcado en la conciencia del pueblo colombiano y latinoamericano desde la primera evangelización, como lo evidencian los catecismos utilizados por los misioneros españoles, en los que “se opta preferentemente por la línea de presentar un Dios que muestra su omnipotencia en el prodigio de la creación, dando existencia a todos los seres a los que puede, asimismo, reducir a la nada”⁶⁷.

2.1.2 Dios intervencionista. Al lado de esta imagen del Dios creador, se levanta la de un Dios que tiene poder para dirigir el destino del ser humano. Esta intuición popular tiene dos caras en las letras de la música vallenata. Unas veces se ve a Dios como el culpable de los males que le suceden al hombre; y otras como aquel que es capaz de restablecer la armonía y traer bienes al pueblo. En el primer sentido, hay una canción muy dicente, de la autoría de Gildardo Montoya, titulada *Plegaria vallenata*, en la cual el autor responsabiliza a Dios de las injusticias sociales y la desigualdad económica. Dice así:

*Óyeme Diosito Santo
tú de aritmética nada sabías,
dime por qué la platica
tú la repartiste tan mal repartida.*

*Óyeme Diosito Santo
en cuál colegio era que tú estudiabas
porque a unos les diste tanto
en cambio a otros no nos diste nada.*

*Mira tanta gente pobre
que vende su sangre pa' poder vivir
no te das cuenta que el rico
es feliz mirando al pobre sufrir.*

*Como sé que es imposible
que al santo cielo te llegue una carta
pero me estás escuchando
cantando esta plegaria vallenata.*

*Óyeme Diosito Santo
yo que en mis noches me paso rezando,*

⁶⁶ ZULUAGA, Op. cit. p. 86.

⁶⁷ RESINES, Op. cit. p. 35.

*para que me des licencia
de criar mis hijos y darles un rancho.*

*Mira cómo son las cosas
como en ti confío te sigo rezando,
ya que no me diste plata
dame salud para seguir luchando.*

En 1987 el padre jesuita Alberto Múnera realizó una investigación en la que mostraba las imágenes de Dios en los diferentes sectores de la sociedad colombiana. En ese estudio la imagen de Dios como fuente de injusticia social se presenta entre los campesinos, pero, sobre todo, entre los marginados suburbanos. Sostiene el autor que “en el fondo Dios tiende a ser identificado con el protector de la sociedad urbana no marginada. De allí la actitud negativa ante lo religioso. Incide también esto en una pasividad impotente respecto al propio desarrollo, pues se supone que no se puede luchar contra un ‘señor’ tan poderoso, causante de su situación injusta”⁶⁸.

Por otro lado, Juancho Polo Valencia, en una tonada escrita en 1983 e interpretada por Jorge Oñate, culpa a Dios por la muerte de su amada y da a entender que Dios obra de esa manera porque no comprende la dimensión del amor humano, ya que ‘Él no tiene amigos’.

*Como Dios en la tierra no tiene amigos
como no tiene amigos anda en el aire.
Tanto le pido y le pido ay hombre
siempre me manda mis males.*

*Se murió mi compañera qué tristeza
Alicia mi compañera qué dolor
Alicia mi compañera qué tristeza
Alicia mi compañera qué dolor.*

*Y solamente a Valencia, ay hombre
el guayabo le dejó.*

En este mismo sentido, Miguel Morales interpela a Dios en una canción compuesta en 1992, a propósito de la muerte violenta de su amigo y maestro Rafael Orozco, cantante del

⁶⁸ MÚNERA DUQUE, Alberto. El misterio de Dios. Bogotá : Pontificia Universidad Javeriana, 1987. p. 5.

Binomio de Oro, y extrapola este acontecimiento a la situación generalizada de violencia que vive el país y que amenaza con destruir incluso al pueblo, la cultura, el arte y el folklore. En esta súplica pide la intervención de Dios para restablecer la paz.

*Se murió el cantor que ayer nos
cantaba canciones bien sentidas.
Sé que has muerto, Rafael, pero
vivirás siempre en nuestras vidas.*

*Porque nadie puede reemplazarte a ti,
reemplazarte a ti, eso lo dispone Dios.
El pueblo llora, todos tu muerte bendita suerte,
qué será del folclor.*

*Es la paz que nosotros queremos,
que no se derrame tanta sangre.
Hoy otro cantante que perdemos,
ay! Dios mío qué pasa con el arte.
Y el cantante es cultura de un pueblo
y es el pueblo el que quiere al cantante.*

*De rodillas le pediremos a Dios ay!
por tu eterna paz y a la Virgen también.
El pueblo llora, todos tu muerte bendita suerte,
qué será del folclor.*

Muy interesante resulta la siguiente canción de la agrupación Los Inquietos del Vallenato, por la condena que hace del secuestro y la violencia en el país. Lo que comienza como un grito desesperado de angustia por ver 'desangrar la patria' y porque los 'hijos se marchan' de aquí, termina con una voz de fe y esperanza en la acción de Dios para restablecer el orden y la paz.

*Dios nos cuidará
desde el infinito cielo
y no dejará que un hierro
trunque la felicidad.
Y desterrará
de esta tierra la violencia
y volverá la riqueza
paz, dicha y prosperidad.*

Como se dijo en el numeral 1.4, los temas vallenatos son una ‘crónica cantada’ en la que se ‘publican’ todo tipo de sucesos de la vida cotidiana del pueblo. Pues bien, también sobre asuntos propios de la bioética se pronuncian los autores vallenatos. Iván Calderón, en su canción *Inocente*, interpretada por Los Gigantes del Vallenato, cuenta la historia de una joven que quedó embarazada de su novio. Cuando éste se enteró, la abandonó y le pidió que abortara para evitar cualquier compromiso. Un amigo de la joven, apoyado en la fe y en la convicción de que Dios dirige sabiamente el curso de los acontecimientos, le aconseja que tenga a su hijo ‘porque es un fruto bendito’ y le da valor para continuar luchando.

*Dios hace muy bien sus cosas, escúchame:
que la fe mueve montañas, lo sé muy bien,
no te avergüences del hijo que va a nacer
porque es un fruto bendito que hay que querer.
Tienes que ser fuerte mujer,
hay que sufrir y hay que llorar,
pero estoy seguro, sé que tu vida cambiará.*

Como se indicó antes, la idea de un Dios creador e intervencionista que llegó a ser asimilada en la cultura popular estuvo presente desde los comienzos de la evangelización. Lo interesante es que no chocó con las culturas precolombinas, pues, según lo señalado en el numeral 1.2, a la llegada de los españoles a Colombia el tronco racial dominante eran los Chibchas o Muiscas, quienes creían firmemente en un Dios creador llamado Chiminigagua, al que reconocían como señor omnipotente, dueño de todas las cosas. Algo parecido afirmaba literalmente el catecismo de Cárdenas utilizado a finales del siglo XVI: “Sabéis qué tan poderoso es Dios y qué tan gran Señor, que estos cielos tan grandes que veis es la casa donde él mora, y en este Dios están todas las cosas y todos los bienes que el hombre puede desear, y mucho más, porque todo lo que vemos vino de aqueste Dios, toda la vida que las criaturas tienen [...]”⁶⁹.

Sin embargo, cabe preguntarse si esta imagen de un Dios todopoderoso, como muchas otras, nace de una interpretación propia del pueblo colombiano y latinoamericano, o si más bien es producto de una interpretación ajena y sesgada de la Sagrada Escritura y de filosofías propias de otro contexto sociocultural. La duda surge porque esta imagen choca y

⁶⁹ RESINES, Op. cit. p. 46.

se contradice con la imagen de un Dios bondadoso, misericordioso, sufriente e identificado con lo humano, propia del Nuevo Testamento. Esto lo plantea claramente Maximino Arias Reyero, experto en teología dogmática, de la siguiente manera:

Hasta ahora se había presentado a un Dios 'todopoderoso'. Pero, - se dice – ya no se puede andar por estos caminos. A lo máximo hay que cambiar esta palabra en nuestras oraciones por 'bondadoso', 'misericordioso'. El poder de Dios, tal como se presenta, es sospechoso: primero porque es un poder que no arregla las cosas; el mal sigue siendo mal. Además, porque ese poder iría en contra de la libertad del hombre⁷⁰.

La respuesta que propone Mardones para este interrogante es que normalmente tenemos en la cabeza una idea muy extendida de una especie de filosofía griega elemental, según la cual Dios es el omnipresente, el omnisciente, el omnipotente; se trata de una imagen de Dios vinculada al imaginario del Poder, del Ser, de la Fuerza, de lo Maravilloso. De esta manera, cuando llega el Dios de Jesús ligado al abajamiento, el sufrimiento, la compasión y la pobreza, el ser humano no puede reconocerlo: un dios pagano ocupa su lugar⁷¹.

2.1.3 Dios omnisciente. Un Dios que dirige el destino de la humanidad sólo es concebible sobre la base de que él lo conoce todo y lo sabe todo: el pasado, el presente y el futuro. Conoce el corazón humano y sabe lo que necesita sin que uno se lo diga. Además es testigo de lo que uno siente y piensa, y no es posible engañarlo ni mentirle. Esta situación aparece con especial frecuencia reflejada en las canciones vallenatas en relación con el amor de la pareja. Por eso, se encuentran expresiones tales como: "Pero aunque pierda eternamente, Dios lo sabe, no la olvido", de Los Gigantes; o "No me abandones, no seas injusta, sólo Dios sabe", de Otto Serge; o esta otra: "Te he sido fiel, lo sabe Dios, estés aquí o estés allá", de Gustavo Calderón, interpretada por Diomedes Díaz.

Hay un tema de Wilfran Castillo, compuesto en 2001 e interpretado por Los Inquietos, en el que el autor va un poco más allá y pone a Dios en la misma conciencia humana, desde donde puede ser testigo privilegiado de la sinceridad del corazón del hombre. Se diría que el autor tiene claro el concepto de conciencia manejado por el Concilio Vaticano II: "La

⁷⁰ ARIAS REYERO, Maximino. Dios en la teología actual. *En* : Teología y vida, Vol. 34, No. 3 (1993); p. 209.

⁷¹ Cf. MARDONES, Op. cit. p. 13.

conciencia es el núcleo más secreto y el sagrario del hombre, en el que éste se siente a solas con Dios, cuya voz resuena en el recinto más íntimo de aquélla”⁷². Ésta es la letra:

*Espero que todo lo que diga
pueda ser utilizado en mi defensa
que Dios esté conmigo en tu conciencia
y puedas perdonarme.
Yo no quise besarte de repente
lo siento, quise saber si me mirabas
diferente al resto de la gente.*

Esta cualidad de Dios como un ser todopoderoso que lo sabe todo y puede cambiar el rumbo de los acontecimientos es generalizada en el pueblo latinoamericano. Aparece entre las tres imágenes fundamentales que se obtuvieron en un estudio sociológico realizado en la Universidad de la Frontera en Temuco⁷³ (Chile) en 1994, en el cual se identificaron las imágenes estereotipadas que tiene la gente de Dios, sin importar su estrato socioeconómico, sexo o edad. En el mismo estudio, realizado por José Luis Sáiz y otros, se encontró la imagen de Dios como Padre bueno y de Dios como ser humilde, débil y sufriente (en el Hijo).

2.1.4 Dios Señor. La omnipotencia divina es un atributo que está asociado a la soberanía de Dios, quien ejerce su señorío sobre el mundo. La imagen de ‘Señor’ tiene varias raíces: una de ellas es el mundo griego o grecorromano en el que el Señor (Kyrios) era el rey y tenía pleno poder sobre su territorio y sus súbditos. La otra raíz deriva del contexto feudal del Medioevo, en el que el Señor era el dueño de la tierra y ejercía su autoridad sobre los siervos que estaban bajo su mando. En la tradición hispánica que llegó a América, en general, y a Colombia, en particular, este título se utilizaba para designar a hombres prestantes de la sociedad. Después se generalizó y comenzó a emplearse para referirse a los caballeros de una manera respetuosa. En todo caso, dentro de la mentalidad popular colombiana es usado con frecuencia para dirigirse a Dios reverentemente, conforme aparece en los textos bíblicos.

⁷² GAUDIUM ET SPES, 16.

⁷³ SAIZ, José Luis y otros. Representaciones sociales de Dios. *En* : Persona y Sociedad, Vol. 8, No. 4 (1994); p. 123 – 124.

Así sucede con la canción *Hasta cuando, Señor*, de Ómar Geles, interpretada por Los Diablitos, en la que un hombre, consciente de que la mujer que ama no le conviene, se dirige a Dios como ‘Señor’ para pedirle que le ayude a sacarla de su corazón.

*Me doy cuenta de toditas sus andanzas, Señor,
y me duele porque cuenta me doy
que es triste que a un hombre humillen así.*

*Ay, Dios mío, pero ella en seguida dice que no,
que aparte de mí no tiene otro amor
y todo el mundo sabe que es así.*

*Todo lo que me pida se lo doy,
si no tengo soy capaz de pedir
y en esa situación me encuentro yo,
te ruego, Señor, sácala de mí.*

Lo que llama la atención es que al lado de Dios, el hombre de la cultura rural, el hombre campesino, dado a las imágenes cósmicas de Dios, con frecuencia le atribuye también este título de ‘Señor’ al diablo o todo tipo de manifestaciones del mal. La razón estriba, al decir de Francisco Zuluaga, en su visión dualista del mundo: “El hombre de la subcultura (sic) rural tiene una visión dualista del mundo. Dominado por la angustia que nace de la hostilidad del cosmos, concibe el mundo dividido entre lo cierto, es decir, aquello que él puede dominar, y lo numinoso: todo lo que escapa a su control”⁷⁴. El hombre rural se siente pequeño ante la fuerza de la naturaleza y por eso se encuentra sometido a su soberanía.

La sumisión del hombre a la voluntad de este Dios Señor que interviene en la historia alcanza su expresión más clara en frases como ‘Dios así lo quiso’, ‘si Dios quiere’, ‘Dios mediante’, ‘quiera Dios’ o ‘estaría de Dios’. Estas expresiones dejan ver, según Zuluaga, que “la realidad de Dios es experimentada por el campesino a través de la mediación del mundo cósmico-biológico”⁷⁵. Esto significa que Dios le habla al hombre por medio del viento, la lluvia, las tempestades, etc. y, de igual manera, le comunica su aliento, su vida, su espíritu. Por lo tanto, como Dios es dueño de todo lo que existe e interviene en todo lo que pasa, el ser humano debe contar siempre con su voluntad. Zuluaga se refiere al

⁷⁴ ZULUAGA, Op. cit. p. 111.

⁷⁵ Ibid. p. 89.

campesinado, pero hay que entender que buena parte de la población urbana de las nuevas generaciones es de ascendencia campesina y ha heredado muchos elementos de la cultura rural; de hecho, las expresiones mencionadas se escuchan con frecuencia también entre gente profesional o universitaria; luego, lo que Zuluaga afirma sobre la mentalidad campesina se puede aplicar en general para el pueblo colombiano.

Esta situación comporta una actitud fatalista y pasiva que está muy presente en la cultura colombiana, como lo evidencian algunas canciones vallenatas. A finales de los noventa fue muy famosa una canción de Los Diablitos que comenzaba así:

*Yo lo presentí que en poco tiempo tú quisieras terminar.
Dios lo quiso así, entonces no hay problema no voy a llorar.
¿Qué será de mí? o acaso soy el prisionero de un error
que vivió de ti y que tú sólo le rompiste el corazón.*

En esta canción el protagonista se muestra resignado ante el abandono de que es objeto por parte de su amada, puesto que ve en ello la voluntad de Dios, y ante eso no hay nada que hacer.

De igual manera, la canción *Entre mi amigo y tú*, interpretada por la misma agrupación, cuenta la historia de un hombre que perdió a su amada con su mejor amigo; es una experiencia de traición en la que el autor se conforma con los designios del destino, expresados como suerte avalada por la voluntad de Dios:

*Y yo qué iba a imaginarme
que ibas a enamorarte de mi mejor amigo,
quien leía conmigo tus renglones, tus cartas,
tu verdad, tus pasiones,
todo lo que decías cuando a mí me adorabas.*

*¿Cuál sería mi pecado si él fue siempre mi amigo,
por qué me ha traicionado para quedarse contigo?
Dios bendiga su suerte, si su suerte es tenerte.*

La letra de la canción *Que Dios permita este milagro*, del Binomio de Oro de América, interpreta ese 'querer de Dios' como un milagro, como algo que parece imposible para el

ser humano, pero que puede hacerse realidad por voluntad divina. Se trata de un hombre que se alegra por volver a estar con su amada y promete darle felicidad con la ayuda de Dios.

*Que Dios permita este milagro, que vuelvas
a creer en mí como en los tiempos pasados
cuando soñabas con la luna en mis brazos
y entre mi pecho me contabas tus penas.*

*Y te decía que cielo azul era blanco
y creías porque salía de mis labios.
Que Dios permita este milagro, que vuelvas
a creer en mí como en los tiempos pasados.*

No menos fatalista y facilista es la lectura que hacen algunos de sus vicios y defectos como resultado de la voluntad hacedora de Dios, con lo cual se libran de toda responsabilidad y justifican todos sus actos. Es el caso de la canción *Así me hizo Dios*, compuesta en 1996 por Fabián Corrales, la cual, interpretada por Diomedes Díaz, relata cómo la mujer deja a su marido porque no le gusta la vida que lleva: es enamoradizo y parrandero. Él le suplica que se quede, de la siguiente manera:

*Me has hecho saber que ya no quieres vivir conmigo
que vas a olvidar mis caminos, mis caminos
yo puedo entender tu rabia, toditos tus motivos
pero yo qué haré con tu olvido, con tu olvido.*

*A mí me pesa la culpa por las cosas que te he hecho
a mí me duele la vida por lo que ahora me pides
yo sé que no te gustó la vida que yo he llevado
pero así me hizo Dios contento y enamorado.*

Esta actitud, pasiva y determinista está presente no sólo en Colombia, sino en todo el contexto latinoamericano y da lugar a una nociva teología de la resignación⁷⁶, como lo hace ver Enrique Dussel, según lo dicho en el numeral 1.2, a propósito de la religiosidad popular en Colombia. Según el filósofo y teólogo argentino, el *ethos* de la religiosidad popular conlleva una actitud global ante la existencia personal y social que es trágica y

⁷⁶ Cf. DUSSEL, Op. cit. p. 109.

pasiva: no hay nada que hacer ante la muerte del niño, la enfermedad, la pérdida del trabajo o los desastres naturales porque, sencillamente, 'Dios así lo quiere'.

2.1.5 Dios ausente. Con todo, ese Dios todopoderoso, capaz de intervenir en el destino del hombre y del mundo, muchas veces es percibido por el pueblo como un Dios lejano, ausente, que está en el cielo, no cercano al hombre. Es más un Dios veterotestamentario que el Dios humanado que se manifiesta en Jesús. Francisco Zuluaga lo describe como aquel que "está más allá de las nubes": es la manera como el hombre campesino expresa la sobrehumanidad y sobremundaneidad de Dios, totalmente distinto, trascendente⁷⁷. En 1993 Maximino Arias Reyero, en el contexto chileno, encontraba la causa de esta imagen en el ropaje de 'todopoderoso' del que la misma teología revistió a Dios, la cual se contradice con la realidad de dolor, maldad y opresión que experimenta la gente, sin que Dios parezca capaz de intervenir⁷⁸.

Esta intuición de un Dios lejano se evidencia claramente en varios temas vallenatos que han heredado la concepción tradicional veterotestamentaria del cielo como un 'lugar' en el que 'está' Dios, distante y diverso de la tierra, que es el lugar propio de los seres humanos. Por ejemplo, Gildardo Montoya, en su canción *Plegaria Vallenata*, se expresa así:

*Como sé que es imposible
que al santo cielo te llegue una carta
pero me estás escuchando
cantando esta plegaria vallenata.*

*Óyeme Diosito Santo
yo que en mis noches me paso rezando,
para que me des licencia
de criar mis hijos y darles un rancho.*

El autor utiliza la metáfora de la 'carta' para dar a entender que la comunicación con Dios es distante y difícil, pero, a la vez, dice que Dios escucha al ser humano a través de su folklore.

⁷⁷ Cf. ZULUAGA, Op. cit. p. 85.

⁷⁸ Cf. ARIAS REYERO, Op. cit. p. 209.

Por su parte, Diomedes Díaz se imagina a Dios ‘allá en el cielo’ y por eso le dice a su amada que ha muerto que vaya a la presencia de Dios en ese ‘lugar’.

*Las nubes que van pasando me traen recuerdos
por eso cantando lloro al mirar pa' arriba
porque así como esas nubes se fue Consuelo
y allá entre nubes quedó su vida.*

*Adiós Consuelo te fuiste del valle
y a todo el mundo le dejas tu historia
que Dios te tenga rodeada de ángeles
allá en el cielo colmada de gloria.*

2.1.6 Dios juez. El carácter de Dios en su calidad de juez es resaltado como uno de los aspectos positivos de la religiosidad popular por el Documento de Puebla⁷⁹. La razón se puede buscar en la necesidad de una vida moral conforme a los mandamientos. Es sabido que las leyes sin mecanismos sancionatorios difícilmente se cumplen. Por eso conviene que Aquel que ha fijado los preceptos para su pueblo sea el mismo que juzgue sobre la rectitud de su comportamiento y retribuya las acciones humanas con bendición o maldición. Ésa es la mentalidad que se ha inculcado al pueblo latinoamericano, y también al colombiano. Por eso no es extraño escuchar apreciaciones como la que refiere el padre Zuluaga en su investigación: “[Dios] es un Señor sumamente bueno y no tiene consideración con los malos. A los buenos los premia con la entrada al cielo y a los malos los castiga con el infierno. Desde el cielo manda bendiciones para los buenos [...] y con los malos, todo lo contrario: los castiga”⁸⁰.

El destino de cada hombre y mujer después de esta vida está asociado al juicio que Dios haga de sus actos en este mundo. Los actos pecaminosos conducirán irremediabilmente a las puertas del infierno, en tanto que los actos buenos y justos serán premiados con la entrada en el cielo y la presencia eterna de Dios. Estos lineamientos morales están contruidos sobre la antropología medieval que recibieron los pueblos aborígenes y que fue alimentada durante siglos por la doctrina cristiana. Aunque, con el advenimiento del concilio Vaticano II, esta perspectiva se modificó sustancialmente, aún es frecuente esta manera de

⁷⁹ Cf. PUEBLA, 454.

⁸⁰ ZULUAGA, Op. cit. p. 91.

ver el destino del hombre y el papel de Dios en el mundo. El siguiente texto, tomado del catecismo de Juan de la Anunciación, publicado en México en 1577, da razón de esta forma de pensamiento:

Y aquellos que en esta vida fueron buenos y justos cuando resucitaren serán hermosísimos y muy resplandecientes, más que el sol, para ser perpetuos ciudadanos del cielo. Y los malos, cuando resucitaren serán abominables y feos, espantables y negros, más que la noche, para eternamente penar en el infierno⁸¹.

El contexto cultural del litoral Caribe no es ajeno a esta realidad. Las letras de sus canciones aluden con frecuencia a la imagen del Dios juez, castigador o vengador que condena los pecados del hombre, tales como la mentira o la traición. En 2000, Álvaro Pérez compuso un tema para Los Inquietos, titulado *Perdóname la vida*, en el cual un hombre enamorado pide perdón a su novia por el daño que le ha hecho. El texto deja entrever la imagen de un Dios que condena la mentira.

*Al escampar se ven los pajarillos besando el cielo
y aquí estoy yo, ya soy un loco más todos me miran
por qué no vuelves, perdón por tanto daño que te hice
que me castigue Dios si estoy mintiendo
otra oportunidad quiero en la vida, amor.*

Otro tanto sucede con un tema de Wilmar Bolaños, interpretado por Los Gigantes, en el que el autor ve como un castigo de Dios la pérdida de su amada, a causa de los malos tratos que le daba.

*Ahora que te he perdido
qué tarde me vengo a dar cuenta
que te quiero, ay Dios mío, que castigo
si tus besos, veo que ya no son míos
tú te vas con razón y motivos
sí que mal me porte yo contigo.*

Las letras de las canciones no son explícitas en cuanto a la comprensión que tiene la gente del cielo y del infierno. No se puede decir a partir de ellas que en el pueblo persista

⁸¹ RESINES, Op. cit. p. 149.

actualmente la imagen dantesca de estos 'lugares', pero sí es evidente la contraposición entre los dos. El cielo es visto como un lugar de gloria y felicidad, en tanto que el infierno es asociado al sufrimiento y la condenación, como un lugar malo e indeseable. La siguiente canción de Los Gigantes deja ver claramente el contraste existente entre estas dos categorías escatológicas dentro de la perspectiva popular. Parece ser que el autor las describe plásticamente como realidades que se viven aquí en la tierra, pero que se prolongan después de la muerte.

*El día que se fue de mí
fue un momento difícil para comprender
que todo terminaba y yo comencé a morir
desde el día que se fue de mí no he vuelto a sonreír.*

*Pero si Dios me preguntara le diría que no es ella.
Que le perdone todo que nunca me hizo nada
que apostarí mis ojos creyendo que me ama
aunque me borró mi cielo y me pintó el infierno
puedo morir tranquilo diciendo que la quiero.*

Un autor que se ha caracterizado por alusiones religiosas profundamente católicas en sus canciones es Diomedes Díaz. El siguiente tema presenta la figura del diablo como un ser personal que se opone a la realización humana. Contiene interesantes referencias antropológicas y escatológicas, así como un trasfondo epicureísta, que reflejan toda una forma de pensar la vida desde lo religioso. La canción habla de la plata como un medio de perdición del ser humano, que lo aleja de la gloria de Dios.

*Si la vida fuera estable todo el tiempo
yo no bebería ni malgastaría la plata,
pero me doy cuenta que la vida es un sueño
y antes de morir es mejor aprovecharla.*

*Por eso la plata que cae en mis manos
la gasto en mujeres, bebida y bailando;
todo el mundo pelea si dejo una herencia,
si guardo un tesoro o lo dejo yo.*

*Se apodera el diablo de aquella riqueza,
entonces no voy a la gloria de Dios;
Se acaba la vida de este cuerpo humano,*

entonces no voy a la gloria de Dios.

Algo similar refleja el mismo autor en la canción *A Consuelo*. En ella le canta a una mujer que amaba y que ahora está en el cielo. En medio de su tristeza, lo conforta la esperanza de que ella está bien, 'rodeada de ángeles' y 'colmada de gloria'. Es evidente la distinción que hace el autor entre el lugar de los vivos (pueblo) y el lugar de los muertos (cielo). También se nota el dualismo antropológico, tan enraizado en la mentalidad popular.

*Le voy a cantar a un alma que está en el cielo
pa' que el alma de nosotros acá en el pueblo
suspire sólo un ratico desde ese día
oscuro día en que murió Consuelo.*

*Adiós Consuelo te fuiste del valle
y a todo el mundo le dejas tu historia
que Dios te tenga rodeada de ángeles
allá en el cielo colmada de gloria.*

Por su parte, el autor de la canción *Simplemente te amo*, interpretada por Los Gigantes, no se conforma con tener a su lado a la mujer que ama aquí en la tierra, sino que espera que Dios le conceda tenerla también después en el cielo. En el trasfondo de esta intención se observa la permanencia del carácter individual y personal del ser humano después de la muerte, así como la gratuidad del acceso al cielo.

*Hago un brindis por aquellos que te hablaron mal de mí
y dijeron que a mi lado nunca ibas a ser feliz,
cuando llega la mañana y te descubro tan mía
a Dios no tengo más nada que pedir.*

*No tengo dónde caer tan sólo te tengo aquí,
sólo espero de la vida ir al cielo junto a ti.
No te preocupes por Dios por que Él no nos va a pedir
extractos bancarios para entrar allí.*

2.1.7 Dios padre misericordioso. Una mirada rápida a las letras de la música vallenata pone en evidencia la profusión de ejemplos que comportan imágenes de Dios afines con la actitud providencialista que suele asumir el pueblo colombiano y latinoamericano. En 2001, Carlos Vives compuso un tema titulado *Papadió*. Es un canto con profundo contenido social

que invita a hacer memoria para no repetir los errores del pasado, a vivir los valores humanos, partiendo de la base de que Dios Padre da al ser humano todo lo que tiene y necesita.

*Se pierde la memoria, todo vuelve a empezar
me olvido de la piedra y me vuelvo a tropezar
el miedo, el egoísmo, el prejuicio racial
y siempre habrá una historia para justificar.*

*Que somos diferentes no lo voy a objetar
respeto tus creencias, tu forma de pensar
pero de algo estoy seguro y no lo puedes negar
que todos somos hijos de un mismo papá.*

*¿Quién me da la vida? Papadió.
¿Quién me la bendiga? Papadió.
¿Quién me da la luna? Papadió.
¿La buena fortuna? Papadió.*

Una de las cosas que se esperan de un padre bueno es su capacidad de perdonar, a ejemplo de la parábola del padre misericordioso (Lc 15,11-33). Algo así es lo que refleja esta canción de Carlos Castellón, interpretada por Jairo Herrera y titulada *El niño y la boda*.

*En la puerta de la iglesia llora un niño
en su interior una boda celebraban
en una choza una mujer se está muriendo
ella es la madre de aquel niño que lloraba.*

*Y sin saber que su madre había muerto
miró a su padre con su novia iban de brazo
Dios te bendiga y te perdone padre ingrato
siguió llorando y con el alma hecha pedazos.*

Cuenta la historia de un niño que presencia la boda de su padre y trata de impedirla para avisarle que su mamá está muriendo. Su padre lo desconoce y niega todo. A pesar de eso, el niño le pide a Dios perdón y bendición para este padre ingrato.

Algo similar sucede con la siguiente canción de Los Gigantes, en la cual el autor cuenta la tristeza que le causa la partida de su mujer, pero la ama tanto que no la acusa, sino que le pide a Dios que la perdone.

*El día que se fue de mí
fue un momento difícil para comprender
que todo terminaba y yo comencé a morir;
desde el día que se fue de mí no he vuelto a sonreír
pero si Dios me preguntara le diría que no es ella.*

*Que le perdone todo que nunca me hizo nada
que apostarí mis ojos creyendo que me ama
aunque me borró mi cielo y me pintó el infierno
puedo morir tranquilo diciendo que la quiero.*

El tema del perdón ocupa un lugar central en la doctrina cristiana y así fue enseñado desde la primera evangelización en Latinoamérica. Luis Resines refiere algunos ejemplos de catecismos de la época colonial que reflejan claramente la imagen de “un Dios capaz de perdonar, comprensivo y no colérico, que fundamentalmente ‘no quiere la muerte del pecador, sino que se convierta y viva’ (Ez 18,23)”⁸². A manera de ejemplo, baste ver el catecismo de Pedro de Feria, publicado en 1567, en el que se afirma que “sólo él [Dios] es el que puede perdonar los pecados de los hombres: y juntamente con esto es misericordioso y desea grandemente perdonaros y recibiros por sus hijos”⁸³.

2.1.8 Dios donador. No es raro que muchas personas jóvenes vean a su papá como un ‘dispensador’, aquel que les da lo que necesitan, cuando lo necesitan y como lo necesitan. Esta misma imagen la proyectan en Dios Padre, quien puede dar el amor, la paz, la fuerza e incluso la vida misma, así como quitarla también.

La canción *Hasta cuando, Señor*, de Ómar Geles, le pide a Dios los dones necesarios para sacar del corazón un amor que hace daño. Pide sabiduría, conocimiento, cordura, entendimiento.

⁸² Ibid. p. 36.

⁸³ Ibid. p. 36.

*Mis amigos se burlan de mí
se ríen de mí, qué puedo hacer yo
si yo sé que no debo querer
a esa mujer que es mi perdición.
He jurado no volverla a ver
no lo logro hacer porque débil soy.*

*Dios bríndame sólo un poco de sabiduría
pa' apartar de mí la novia mía
es la causa de mi mal.
Dios bríndame sólo un poco de conocimiento
para mandar mis males al viento
y que a mí no vuelvan más.*

*Dios, bríndame tan sólo un poquito de cordura
para no maltratar la dulzura
que refleja mi mamá.
Dios bríndame sólo un poquito de entendimiento
pa' entender que es malo estar queriendo
a alguien de esa propiedad.*

En el mismo sentido, en la canción *Dónde está*, interpretada por Los Diablitos, el mismo autor cuenta la historia de un hombre enamorado que ve en su mujer un don de Dios.

*Yo puedo recorrer tras mil caminos
y no hallaré un momento fascinante
como ese día en que yo pude mirarte
qué obra maravillosa me hizo Dios.*

*Te mandó a mí en el momento preciso
cuando mi vida casi no era vida
y tan sólo vivía de las mentiras
de amores que hirieron mi corazón.*

Por su parte, Diomedes Díaz en 1987 escribió una canción titulada *Tu cumpleaños*, en la cual da gracias a Dios por el don de la vida de un ser querido.

*Vamos a abrir una botella de vino
pa' que brindemos,
por que hoy con toditos tus amigos
amanecemos,
¡ay! porque hoy está cumpliendo años
lo que más quiero*

*y estoy repleto de felicidad
que hasta me han dado ganas de llorar
gracias a Dios
por que has cumplido un año más.*

2.1.9 Dios personal. Una característica que diferencia claramente al Dios judeocristiano de los dioses de la filosofía y de algunas religiones antiguas es su ser personal. Aunque muchas veces la gente asocia a Dios con las fuerzas de la naturaleza o le atribuye poderes mágicos, especialmente en el contexto rural, no lo confunde con esas fuerzas ni lo percibe como una energía o un ente material, sino que lo concibe como un ser personal, con voluntad, con unidad, con pensamiento, con sentimientos. En palabras de Arias Reyero, “Dios no es un Dios ausente de nuestra historia. Dios se nos da en la historia y esta donación histórica tiene características dramáticas. A partir de la misma historia el hombre puede pensar el ser de Dios en sí mismo como donación, pero no sin la analogía”⁸⁴. Dicho de otra manera, la gente antropomorfiza a Dios, pero no pierde de vista que es distinto del ser humano, aunque con atributos semejantes.

Sólo así se comprende el papel primordial que desempeña la oración en la gente; pues sabe que tiene un interlocutor que la escucha y comprende, un ser vivo que se identifica con las realidades humanas y puede intervenir en ellas. Por eso afirma el teólogo español Luis Maldonado que “el pueblo vive a Dios con un gran sentido de familiaridad. Lo descubre como cercano y próximo a través del dolor del crucificado”⁸⁵. Esto es evidente en expresiones como ‘óyeme Diosito santo’ en *Plegaria Vallenata*, de Gildardo Montoya; o ‘Papadió’, en el tema de Carlos Vives que lleva ese mismo nombre. Esta visión inmanente de Dios que, como se dijo, no alcanza a estar teñida de panteísmo, recibe un fuerte influjo del Nuevo Testamento. Por lo menos así lo analiza José Luis Idígoras en el contexto peruano. En efecto, afirma:

El hecho central de la Encarnación de Dios en el mundo significa una *kénosis* y una identificación con la criatura, con sus sufrimientos y esperanzas de liberación. Y lo que ese hecho central puede tener de concreto y personal se difunde

⁸⁴ ARIAS REYERO, Op. cit. p. 212.

⁸⁵ MALDONADO, Luis. Religiosidad popular o catolicismo popular. *En* : Phase, No. 256 (2003); p. 342.

universalmente por medio del Espíritu que hace que todos formemos un verdadero cuerpo, unidos con lazos místicos”⁸⁶.

Este padre bueno, cercano y personal figura también entre las tres imágenes fundamentales que obtuvo el estudio de la Universidad de la Frontera en Chile⁸⁷, antes citado. De igual forma, figura en la mencionada clasificación del padre Múnera, quien sostiene que para la gente de cultura campesina – ya hemos dicho que es todavía mayoría en Colombia – “Dios es el padre bondadoso de todos: Él puede arreglarlo todo y además del debido respeto se puede influir en su omnipotencia a base de dádivas a sus santos”⁸⁸.

Algo que llama poderosamente la atención es que esta imagen de un Dios personal y amigo es la que con mayor facilidad captan los artistas, según la clasificación por sectores de la población colombiana que presenta el teólogo salvatoriano Ignacio Madera Vargas. La razón que aporta es que “el medio artístico es sensible a lo simbólico, a lo estético. La fe es cercana a la experiencia del arte. El artista, como próximo a todo lo humano, es sensible a lo religioso pero muy a su manera”⁸⁹.

Por eso no sorprende en absoluto la abundancia de canciones vallenatas que reflejan ese Dios cercano, personal, con quien se puede hablar y hasta pelear. La canción de Ómar Geles, *Hasta cuándo, Señor*, más que la súplica de la criatura a su Dios, parece el desahogo de un hombre confundido que le cuenta sus problemas a un amigo y confidente. Se encuentran frases como éstas:

*Me doy cuenta de toditas sus andanzas, Señor,
y me duele porque cuenta me doy
que es triste que a un hombre humillen así.
Ay, Dios mío, pero ella en seguida dice que no
que aparte de mí no tiene otro amor
y todo el mundo sabe que es así.*

*Todo lo que me pida se lo doy
si no tengo soy capaz de pedir
y en esa situación me encuentro yo*

⁸⁶ IDÍGORAS, Op. cit. p. 548.

⁸⁷ Cf. SAIZ, Op. cit. p. 123 – 124.

⁸⁸ MÚNERA DUQUE, Op. cit. p. 5.

⁸⁹ MADERA VARGAS, Ignacio. Dios, presencia inquietante. Bogotá : Indo American Press Service, 1999. p. 37.

te ruego, Señor, sácala de mí.

*Señor mi familia triste está
por la realidad que ahora vivo yo
sabiendo que ellos tienen razón
me enojo, Señor, si de ella hablan mal.*

En el tema *Obsesión*, Sergio Amaris se dirige a Dios para reclamarle por no atender sus ruegos en medio del drama sentimental que está afrontando.

*Dios mío, tú que eres el creador
de todas las cosas bellas
que hay en el mundo
por qué no escuchas hoy mis peticiones.*

*Hiciste médicos pa' todos los males
pero por qué no creaste uno
que pueda curar un mal de amores.*

También Iván Calderón, en la canción *Me das y me quitas todo*, encuentra en Dios la persona que puede escucharlo y ayudarlo a olvidar un amor que le hace mucho daño.

*Haré una oración
pidiendo a Dios por mí
y que a ti te borre de mi mente.*

Aún más explícita resulta la alusión que hace Wilfran Castillo en su composición *Te pierdo y te pienso*, interpretada por Los Inquietos, en la cual da a entender que habló con Dios como se habla con cualquier persona, y él le reveló los secretos del corazón de su amada.

*Nunca te olvides de Dios,
he hablado con él y me dijo
que tú necesitas tiempo para caminar
y así comprobar que tu vida soy yo.*

*Y se me aleja el dolor
si recuerdo que lo que quieres es vivir
tal vez por ahora no sea junto a mí
pero algún día me darás el amor.*

2.2 OTROS CONTENIDOS RELIGIOSOS EN EL IMAGINARIO POPULAR

Las temáticas religiosas que abordan las canciones populares, y concretamente el vallenato, no se agotan en las imágenes de Dios o en las nociones de cielo, infierno o diablo hasta ahora aludidas. Por el contrario, abarcan una amplia gama de intuiciones teológicas en torno a la Virgen, los santos, la Iglesia, el ser humano, la bendición, la redención, la resurrección, la eternidad y otros. Para no extender demasiado este trabajo, se abordarán solamente las más relevantes en razón de su recurrencia y las que sean más pertinentes para el análisis del próximo capítulo, de modo que sea suficientemente completo y sintético a la vez. Por lo tanto, se mirarán algunas letras que tocan el tema de la Virgen y los santos, lo mismo que aquéllas que apuntan al concepto de bendición.

2.2.1 La Virgen María. En torno a la figura de la Virgen, es sabido que el título que resume mejor su papel en la historia de la salvación es el de ‘Madre de Dios’. Así fue explicitado por el concilio Vaticano II en el capítulo octavo de la constitución dogmática *Lumen Gentium*. No obstante, no es esa la imagen que mejor reflejan las canciones vallenatas, sino la de María como madre de la Iglesia, cual fue proclamada por el papa Pablo VI en el *Breve In Spiritu Sancto* con el que clausuró el concilio. En efecto, el pueblo la reconoce como madre de Dios, pero eso no le dice mucho en su vida cotidiana; en cambio, la siente como su propia madre y eso sí le produce gran reverencia. En palabras de Zuluaga, “La imagen de María refleja sublimada la experiencia popular de la madre: comprensiva, cariñosa, dispuesta a interceder por los hijos, con una capacidad casi ilimitada para soportar las fatigas y el sufrimiento”⁹⁰. Entre las características asociadas a su papel de madre, sobresalen en la música vallenata las de protectora e intercesora.

María es vista con frecuencia como una persona maternal ‘de carne y hueso’ que por el cariño que tiene a sus hijos se desvive por protegerlos de los males del mundo. Zuluaga afirma que “la experiencia de la madre como sombra protectora a través de los caminos de la vida, [el pueblo] quiere verla reproducida en una dimensión trascendente, colocando imágenes de la Virgen en las encrucijadas de los caminos, en la cima de las montañas, o al

⁹⁰ ZULUAGA, Op. cit. p. 64.

borde de los abismos en las carreteras”⁹¹. Esta dimensión de María como la mujer que cuida a las criaturas se encuentra patente en dos canciones de Diomedes Díaz. En la primera, titulada *Tu cumpleaños*, el autor le pide a la Virgen que cuide a un ser querido para que goce de muchos años de vida. El texto dice así:

*Vamos a entonar una canción,
pa' que cantemos
vamos a festejar con emoción,
su cumpleaños
vamos a decirle con amor,
que la felicitamos
y que siga cumpliendo muchos más
que la Virgen la tiene que cuidar
que de mi parte nada en la vida le faltará.*

*Mil felicitaciones,
que cumplas muchos más
que la Virgen te cuide
que te cuide bastante
porque yo de mi parte
también te cuidaré...*

En la segunda, titulada *La noche de mis recuerdos*, el autor se lamenta por no poder tener cerca a la mujer que ama, pero se alegra de que a ella le vaya bien y le desea lo mejor, incluida la protección de la Virgen.

*Y no te vale consejo
porque es que ella es muy bonita;
y además de ser tan linda
se consiguió un hombre bueno.*

*Y no se olviden que la Virgen del Carmen
siempre los cuida aunque se encuentren tan lejos;
precisamente por que ella sabe
que nuestro amor es puro y sincero.*

La dimensión de la Virgen como intercesora no parece tener su origen en la primera evangelización, pues los catecismos no hacen muchas alusiones a ella. Resines informa que apenas ha logrado encontrar un texto aislado en el que se presenta a María como

⁹¹ Ibid. p. 65.

medianera e intercesora y se dice que por medio de ella se pueden conseguir ciertas gracias⁹². Esto hace pensar que tal dimensión de la Virgen tiene sus raíces en otras fuentes, tales como los devocionarios populares traídos de España y las apariciones y manifestaciones de la Virgen, especialmente las de Guadalupe, en Latinoamérica, y Chiquinquirá, en Colombia.

Lo cierto es que el pueblo colombiano, formado en la tradición patriarcal de los ancestros, lo mismo que en las tradiciones llegadas de Europa, siempre ha visto a la mamá como el lado amable de la autoridad en el hogar, en contraposición con el ejercicio rígido, y a veces violento, de la autoridad por parte del padre. La mamá es el medio para interceder ante el padre intransigente; ella tiene la clave para hacerlo ceder ante las peticiones de sus hijos. Transportando esto al contexto bíblico, el pueblo parece haberse quedado con la imagen del Dios severo del Antiguo Testamento y, en ese orden de ideas, el papel de la Virgen es fundamental.

En la siguiente canción, Miguel Morales llora la muerte de su amigo y maestro Rafael Orozco y le pide a Dios por medio de la Virgen que le conceda la paz.

*Se murió el cantor que ayer nos
cantaba canciones bien sentidas.
Sé que has muerto, Rafael, pero
vivirás siempre en nuestras vidas.*

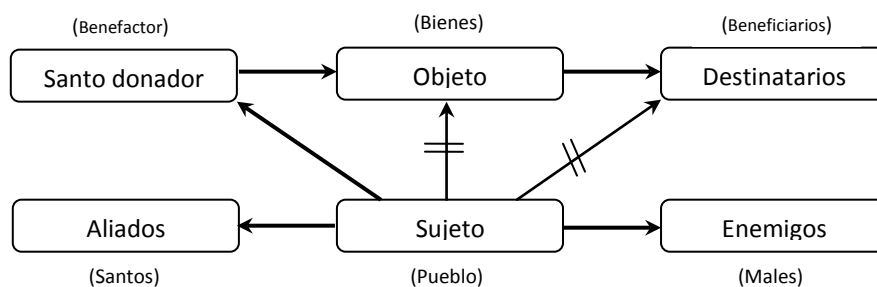
*Ellos siempre, Rafa, te recordarán y también
llorarán ay! tu muerte tan cruel.
De rodillas le pediremos a Dios ay!
por tu eterna paz y a la Virgen también.*

2.2.2 Los santos donadores. Como bien se indicó en el numeral 1.2, al lado de la imagen de Dios, paternalista unas veces, castigador otras, y de la Virgen María como intercesora y protectora, lo que más profundamente marcó la religiosidad popular fue la devoción a los santos, por cuanto la mediación de las criaturas es algo que está al alcance de la comprensión humana. Las personas necesitan de los bienes del mundo, pero experimentan

⁹² RESINES, Op. cit. p. 87.

que por sus propios medios no siempre pueden alcanzarlos: necesitan la intervención del santo donador, aquel que se convierte en un aliado suyo también contra los males del mundo.

En el siguiente esquema, Enrique Dusel⁹³ presenta una síntesis interesante del papel de los santos donadores en la mentalidad popular latinoamericana. Se observa cómo el sujeto (pueblo) no puede acceder directamente al objeto de su deseo (bienes materiales, generalmente). Entonces recurre al santo donador, el cual sí puede acceder al objeto y concedérselo. Las peticiones no siempre son a favor de uno mismo, sino que con frecuencia son a favor de otros o de un colectivo social (destinatarios). Algunas veces se trata de pedir protección contra los demonios, las maldiciones o las enfermedades (enemigos), en cuyo caso los santos se constituyen en aliados útiles.



Lo que caracteriza a los santos y los diferencia de Dios y de la Virgen, más allá de consideraciones teológicas, es su especialización para socorrer las diversas necesidades de la vida cotidiana. Un ejemplo de esta mentalidad heredada, asimilada e incorporada al folklore se puede apreciar en la canción vallenata *Los santos y yo*, del compositor caribeño Héctor Zuleta Díaz, escrita en 1977 con no poco humor.

*Es extraño lo que pasa, entre los santo y yo,
 cada uno escribe una carta, cada uno pide un favor.
 San José Gregorio Hernández,
 me mandó un marconi urgente
 y me pide que le mande, medicina pa' un paciente.
 Ese santo que es doctor,
 desde el cielo me ha encarga'ó
 que le mande esparadrapo, mentiolate y algodón.*

⁹³ DUSSEL, Op. cit. p. 104-105.

*Que San Pedro maromiando, se cayó y se escalabró.
San Isidro Labrador,
me mandó hacen ocho días
una carta que decía: compadre hágame el favor.
Usted que está allá en la tierra,
que así me puede mandar
una collins de las nuevas y una piedra de amolar.*

2.2.3 La bendición. Etimológicamente La palabra ‘bendición’ (del latín bene-diction) significa ‘bien dicho’. En el lenguaje corriente se entiende como desear el bien. Antiguamente, y todavía en algunos lugares campesinos, se acostumbraba que los hijos pidieran la bendición a sus padres antes de salir de casa. Los padres concedían esa bendición, acompañada del signo de la cruz, con la esperanza de que el bien acompañara a sus hijos durante su ausencia y nunca se les acercara el mal. Por lo tanto, se trataba de una palabra/signo de protección en nombre de Dios, es decir, una expresión típicamente religiosa que constituía como una prolongación de la bendición de Dios recibida por intermedio del sacerdote, especialmente en la misa.

Actualmente, no se utiliza mucho la bendición de padres a hijos, pero el contenido semántico de la expresión sigue presente en la conciencia colectiva del pueblo. Dios es el que bendice o maldice al ser humano, según su comportamiento y su adhesión a los mandamientos. No obstante, la gente entiende que esta bendición es de doble vía: se puede pedir la bendición de Dios para uno mismo o para otros, pero también se puede bendecir a Dios en respuesta a su bondad, en lo que constituye una relación cercana y personal. Luis Maldonado lo expresa así: “Respecto de la realidad de Dios, es preciso afirmar que el pueblo, el pueblo pobre, lo capta como fuente de alegría comunal. Por eso entiende la salvación proveniente de Dios mediante el juego, la danza, la bendición, el amor humano [...] El pueblo vive a Dios con un gran sentido de familiaridad”⁹⁴.

El tema de la bendición está muy presente en las letras vallenatas. La canción *Inocente*, de Iván Calderón, expresa la bendición como el ‘hacer bien las cosas’ de Dios y entiende la vida humana como una de las formas de bendición, en respuesta a una mujer que está pensando en abortar.

⁹⁴ MALDONADO, Op. cit. p. 341.

*Dios hace muy bien sus cosas, escúchame:
que la fe mueve montañas, lo sé muy bien,
no te avergüences del hijo que va a nacer
porque es un fruto bendito que hay que querer.*

Carlos Castellón cuenta la historia de un niño que presencia la boda de su padre con otra mujer, mientras su madre muere sola y abandonada. Aquí la bendición es presentada como un acto de grandeza y de nobleza.

*Y sin saber que su madre había muerto
miró a su padre con su novia iban de brazo.
Dios te bendiga y te perdone padre ingrato
siguió llorando y con el alma hecha pedazos.*

Calixto Ochoa, en su canción *Divino Rostro*, interpretada por el Binomio de Oro de América, entiende la bendición como felicidad para la pareja que contrae matrimonio, así como prosperidad y descendencia, pero implícitamente la condiciona a la fidelidad de la pareja a la voluntad de Dios.

*Hoy que se unen dejando el solterismo
yo tan sólo les pido que les vaya muy bien.*

*De mí reciban este humilde consejo,
muy conveniente tenerlo de experiencia:*

*Que no se olviden de guardar los reglamentos,
el requisito que manda la santa Iglesia.*

*Divino rostro, bendice su camino
porque en el mundo tienes tanto poder.*

*Que se amen para siempre tan sólo a Dios le pido,
que tengan muchos hijos que sean buenos y lindos.*

Este breve recorrido por las imágenes de Dios y demás contenidos religiosos presentes en la conciencia colectiva del pueblo colombiano, expresados por medio de la música vallenata, abre las puertas para el análisis y la reflexión en torno a las categorías teológicas que es

posible articular con miras a esbozar un perfil teológico de la música popular en Colombia, esfuerzo al que estará dedicado el próximo capítulo.

Queda claro que así como en la Revelación perviven imágenes muy diversas de Dios, aunque no todas con la misma primacía, también en la sabiduría popular, que se constituye en revelación continuada, coexisten de manera no excluyente, sino más bien complementaria, múltiples imágenes de Dios y de su forma de intervenir en la historia. No hay motivo, pues – como lo señala Idígoras – para “excomulgar a la religión popular. Se tratará más bien de corregir los abusos o desviaciones que se dan igualmente en las imágenes más bíblicas y en los niveles de mayor educación social”⁹⁵.

⁹⁵ IDÍGORAS, Op. cit. p. 551.

3. HACIA UNA MATRIZ TEOLÓGICA PARA LA LECTURA DE LA MÚSICA POPULAR EN COLOMBIA

En el primer capítulo se sentaron los presupuestos hermenéuticos como primer paso hacia la adecuada comprensión de este trabajo. Era necesario establecer con claridad el alcance de las categorías que se iban a manejar; conocer el origen y desarrollo de la religiosidad en Colombia, para tener presente su influencia en las manifestaciones folklóricas; evaluar la posibilidad de hacer teología desde la relación entre religión y cultura; conocer las características de la música popular colombiana y analizar la viabilidad de hacer una lectura teológica a partir de la misma. En el segundo capítulo se hizo una labor exploratoria y descriptiva de las imágenes de Dios y otros contenidos religiosos de la música popular colombiana, particularmente dentro del género vallenato, con el fin de identificar la manera como el pueblo percibe a Dios y se relaciona con él. Ahora es el momento de dar el salto hacia lo analítico-inferencial para plantear las bases de una construcción que permita intentar una lectura teológica de la religiosidad popular, a partir de la música.

Este esfuerzo implicará, en primer lugar, fijar el telón de fondo para dicha construcción teológica que, como se indicó en el primer capítulo, se inscribe en el ámbito del encuentro entre religión y cultura, siguiendo la comprensión de Bernard Lonergan y Paul Tillich. En ese encuentro, como se verá, juega un papel central el uso del lenguaje. El uso religioso del lenguaje es necesariamente simbólico, en la medida en que vincula diferentes niveles de la realidad, como lo atestigua el propio lenguaje bíblico, particularmente el poético, cuya expresión dramática revela el contexto cultural en que se forjó. En este sentido, será de utilidad el modelo actancial del análisis narrativo adoptado por teólogo jesuita colombiano Germán Neira para la lectura en clave dramática del fenómeno religioso.

En segundo lugar, será útil tomar como referencia el uso del lenguaje simbólico en la Biblia con miras a expresar en imágenes la comprensión de Dios en el pueblo israelita y la iglesia naciente. El pueblo de Israel, por principio, no podía hacerse imágenes de Dios, pero el texto narrado y la expresión poética que dan cuenta del drama cotidiano de ese pueblo,

está plagado de imágenes que entraron a formar parte de su acervo cultural y fueron transmitidas de generación en generación. De ahí que el lenguaje bíblico proporciona pistas invaluable para la lectura teológica de la religiosidad popular.

La poesía hebrea, en particular, constituye el tercer momento de este capítulo, toda vez que, por las características literarias que posee y el substrato cultural y religioso que la anima, su exégesis y análisis teológico suministra indicios importantes para una lectura semejante de la música popular colombiana. Si bien los contextos históricos, religiosos y literarios de las dos formas de poesía son del todo diversos, su dimensión revelatoria no lo es, a menos que se piense, como algunos lo hacen, que Dios no sigue hablando en la historia y que la única palabra posible para Dios es la que se escribe en hebreo. En efecto, algunos de los salmos dan noticia de estar inspirados en cánticos profanos de la época y de haber sido adaptados para el uso litúrgico, por lo menos en cuanto a la melodía. Pues bien, tampoco es extraño encontrar actualmente cantos litúrgicos que son la adaptación de melodías profanas ampliamente conocidas.

Luego, con la guía de los elementos anteriores, habrá que emprender un análisis juicioso de las letras de algunas de las canciones descritas en el capítulo anterior, para descubrir las imágenes que constituyen el 'patrón' de comprensión de lo religioso en el contexto cultural de la música vallenata, así como los valores y actitudes correlacionados. Este análisis se hará guardando cierto paralelismo de tema y estilo con los salmos estudiados previamente, no porque se puedan equiparar histórica, literaria o teológicamente, sino porque tienen elementos comunes que brotan de la relación entre religión y cultura, los cuales están asociados a las categorías que propone Neira, como se verá al final del numeral 3.1, a saber: carácter popular, sentido común, dinamismo dramático y mentalidad simbólica.

Finalmente, lo anterior permitirá esbozar la matriz teológica que persigue esta investigación, para la lectura no sólo de la música vallenata, sino de toda la música popular en Colombia. Este trabajo consistirá en articular adecuadamente las categorías teológicas identificadas en el numeral 3.4, las imágenes de Dios que proyectan las canciones vallenatas, las actitudes que producen en la mentalidad popular y las categorías de interpretación proporcionadas por Neira. En definitiva, lo que se intentará será una

propuesta metódica para la lectura de la música popular colombiana, es decir, no una síntesis, y mucho menos un compendio, de la reflexión teológica que se puede hacer del encuentro entre religión y cultura en el ámbito colombiano, expresado a través de la música, sino un camino de aproximación a esa reflexión.

3.1 EL DIÁLOGO ENTRE RELIGIÓN Y CULTURA: TELÓN DE FONDO PARA LA LECTURA TEOLÓGICA DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR

Cuando se lee el libro *Método en teología*, del teólogo canadiense Bernard Lonergan, la primera expectativa que se tiene es la de encontrar un método para hacer teología; y ésa es también la primera decepción. Porque lo que se encuentra allí es que no hay un método para hacer teología, sino que la teología es un método; un método para indagar sobre la experiencia religiosa, con el fin de pasar de la experiencia al conocimiento, es decir, de emprender un proceso progresivo de ‘diferenciación de la conciencia’⁹⁶. En este proceso, la teología establece el diálogo entre la religión y la cultura, de modo que termina convirtiéndose en una “mediación entre una determinada matriz cultural y el significado y función de una religión dentro de dicha matriz”⁹⁷.

La religiosidad popular suele inscribirse en el ámbito del ‘sentido común’, esto es, de la conciencia indiferenciada⁹⁸. Cuando se emprende su estudio en sentido teológico, lo que se hace es buscar un camino para llevar este tipo de conocimiento a un nivel diferenciado y sistemático, capaz de elaborar una crítica objetiva y una valoración justa del mismo, no para encerrarse en sí mismo lejos de la experiencia religiosa, sino para retornar a ella y nutrirla. En ese orden de ideas, el objetivo último de este trabajo sería llegar hasta la especialización funcional de la comunicación propuesta por Lonergan, es decir, hasta la aplicación pastoral de la lectura teológica de la música popular. Sin embargo, debido a que ese ejercicio extralimitaría el alcance del trabajo, se dejará planteado como una puerta abierta de investigación.

⁹⁶ Cf. LONERGAN, Bernard. *Método en teología*. Salamanca : Sígueme, 2001. p. 137.

⁹⁷ Ibid. p. 9.

⁹⁸ Cf. LONERGAN, Bernard. *Método en teología*, citado por ZULUAGA, Francisco. *Religiosidad popular campesina*. Bogotá : Centro Editorial Javeriano, 1995. p. 47.

La relación entre religión y cultura ocupó también la atención del filósofo y teólogo alemán, nacionalizado estadounidense, Paul Tillich, desde el comienzo de sus intervenciones públicas en los congresos y seminarios internacionales. Los elementos que se recogen aquí están tomados de tres artículos suyos publicados entre 1954 y 1956 en revistas científicas norteamericanas y compilados luego, al lado de otros escritos, bajo el título de *Teología de la cultura y otros ensayos*. La versión en castellano fue publicada en Buenos Aires en 1974.

El interés de Tillich se centró en establecer el vínculo que existe entre el cristianismo y la cultura secular. Hace un recorrido por muchas esferas de la actividad cultural del hombre con el fin de descubrir la manera como se hace presente la dimensión religiosa en cada una de ellas. Esta presencia no siempre es explícita, pero ello no significa que no sea real o que se pueda ignorar. Por lo tanto, cuando habla de teología de la cultura, se refiere a la reflexión sobre esta dimensión religiosa en la creatividad cultural humana⁹⁹.

Tillich habla constantemente de dimensión religiosa porque entiende la religión precisamente como una dimensión de la vida espiritual del hombre, pero no cualquier dimensión, sino la dimensión de profundidad que le da sentido y consistencia a todas las funciones de la vida espiritual. Por profundidad entiende lo último, infinito e incondicional. En definitiva, concibe la religión como la preocupación última, “y la preocupación última se manifiesta en absolutamente todas las funciones creativas del espíritu humano”¹⁰⁰, sean morales, cognitivas o estéticas. Al utilizar la expresión ‘preocupación última’, el teólogo alemán se refiere a muchas cosas, entre ellas lo trascendente, lo absoluto, lo infinito, lo escatológico, pero no gusta de casarse con ninguno de esos términos.

Esta interpretación existencial de la religión pone al Dios manifestado en Jesucristo como el verdadero objeto de la preocupación última del ser humano. Desde esta perspectiva, cualquier otro objeto, incluida la misma Iglesia, no puede abrogarse el derecho de incondicionalidad, sino que tiene que someterse al acontecimiento mismo en que se fundamenta, de cara a su diálogo con el mundo, esto es, con la cultura secular. Ese diálogo emerge de forma natural en la medida en que tal interpretación existencial de la religión

⁹⁹ Cf. TILLICH, Paul. *Teología de la cultura y otros ensayos*. Buenos Aires : Amorrortu, 1974. p. 11.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 17.

hace desaparecer la fisura entre lo sagrado y lo secular. En efecto, si la religión es la dimensión de la profundidad en todas las funciones espirituales del ser humano, entonces toda actividad humana termina siendo sagrada (o secular, según el punto de vista); no existe más que un único dominio en el que acontece la existencia humana, y esa es su cultura.

En consecuencia, sostiene Tillich, “religión, como preocupación última, es la sustancia que confiere significado a la cultura, y esta es la totalidad de las formas en que se expresa la preocupación fundamental que constituye la religión. En resumen: la religión es el contenido de la cultura, y la cultura es la forma de la religión”¹⁰¹. Esto quiere decir que todo acto religioso, no sólo litúrgico, sino también en las diversas formas de expresión popular, se forma culturalmente; y la cultura es el nido donde se empollan los contenidos religiosos.

Al analizar la situación de la sociedad industrial de su época, el padre de la teología de la cultura encuentra que lo que la caracteriza es la experiencia de vacío y sinsentido, de deshumanización y enajenación. La reacción contra esta situación, proviene en primer término precisamente de la cultura. Es por medio de la música, el arte, la arquitectura y la filosofía como el ser humano expresa esta carencia de sentido y la modela creativamente. Tillich descubre que esta dialéctica histórica entre lo que la sociedad secular propone y las respuestas creativas surgidas de la profundidad del espíritu humano, hace de los vínculos entre religión y cultura algo teológicamente significativo.

De esta conclusión se alimenta la finalidad del presente trabajo. Se pretende escrutar lo teológicamente significativo de las imágenes de Dios y demás contenidos religiosos de la música popular colombiana y proponer una matriz teológica para hacer esta lectura en diálogo con el sustrato cultural que da vida a estas expresiones folklóricas. Para ello se parte de la base de que, en palabras de Tillich, “un estilo artístico sólo es honesto si expresa la situación real del artista y de la época cultural a que pertenece”¹⁰². Un elemento fundamental del estilo es el lenguaje y, según lo que se dijo antes sobre la desaparición de la fisura entre lo religioso y lo secular, no se puede hablar de un lenguaje

¹⁰¹ Ibid. p. 45.

¹⁰² Ibid. p. 50.

religioso, sino de un lenguaje ordinario modificado por el poder de lo que expresa: el fundamento del ser y su sentido, si bien su expresión puede ser narrativa, poética o litúrgica.

En este punto Tillich coincide plenamente con Ludwig Wittgenstein, quien tampoco es amigo de hablar de lenguaje religioso. El filósofo del lenguaje, británico de origen austriaco, considera que “más que de un lenguaje ético y religioso, resulta mejor hablar de un uso ético del lenguaje y de un uso religioso del lenguaje como un uso parcial del lenguaje corriente de todos los días”¹⁰³. El uso que se haga del lenguaje conducirá a imágenes, las cuales, a su vez, conducirán a determinado nivel de realidad. Lo característico de la creencia religiosa es justamente su recurso a imágenes ante la imposibilidad de expresar lo inexpresable.

Wittgenstein no se ocupó propiamente de la teología, pero sí proporcionó pautas valiosas en su área de especialidad que pueden apoyar una metodología para el quehacer teológico. Se trae a colación porque resulta pertinente para el propósito de la presente investigación resaltar el valor del análisis gramatical en la tarea de entender el sentido de las palabras utilizadas en un contexto concreto. En pocas palabras, al entender del filósofo austriaco, la misión de la teología sería procurar una “investigación gramatical sobre el lenguaje usado y las acciones con él relacionadas de un grupo humano en situaciones particulares y contextos específicos”¹⁰⁴.

El uso religioso del lenguaje en orden a proporcionar imágenes de lo inexpresable señala la necesidad que tiene el ser humano de manifestar sus inquietudes más profundas, sus acciones y comportamientos en relación con el sentido de su existencia y cotidianidad. Estas imágenes, como es lógico, tienden a ser antropomórficas, toda vez que el ser humano al no ser capaz de expresar conceptualmente la riqueza de su experiencia religiosa, proyecta en Dios las categorías humanas. Lo importante, por tanto, es tener presente lo que se quiere expresar para que las palabras e imágenes utilizadas no pierdan su fuerza evocativa, valga decir simbólica. Wittgenstein lo resume con esta frase: “la forma en que empleas la

¹⁰³ MARTÍNEZ, Darío. La religión y la tarea de la teología a la luz del pensamiento de Ludwig Wittgenstein. Bogotá : Pontificia Universidad Javeriana, 2005. p. 37.

¹⁰⁴ Ibid. p. 130.

palabra 'Dios' no muestra en *quién piensas, sino lo que piensas*"¹⁰⁵. Lo mismo puede decirse de cualquier palabra que se utilice.

Si esto es así, cabe afirmar, con el escritor portugués Herculano Alves, que el lenguaje de los símbolos no es sinónimo de pura imaginación, de creatividad subjetiva, de falta de verdad, ya que lo simbólico no se opone a lo real e histórico, sino que lo expresa, incluso añadiéndole más significación por el contexto en que se utiliza¹⁰⁶. El fundamento de este lenguaje simbólico como medio válido para la expresión de la fe se encuentra en el corazón mismo de la fe: la encarnación del Verbo. El que es palabra coeterna con el Padre asume la forma temporal humana. El que es infinito en su dimensión divina asume la finitud de la dimensión terrena. El que es trascendencia plena se hace símbolo en la inmanencia de la historia. Y el símbolo no es referencia a la verdad, sino que es uno con la verdad. En esto se distingue del signo. Tillich lo dice con más claridad: "Hay dos niveles fundamentales en todos los símbolos religiosos: el trascendente, que va más allá de la realidad empírica que nos rodea, y el inmanente, que hallamos en el encuentro mismo con la realidad"¹⁰⁷. Cuando lo divino se unió con lo humano, todo lo humano se volvió símbolo de lo divino, no sólo como referente, sino como copartícipe de su misma realidad.

Así las cosas, en el lenguaje bíblico no es extraño descubrir un sinnúmero de símbolos que expresan de manera diáfana el carácter 'popular' de la religiosidad del pueblo de Israel y de la iglesia naciente. El lenguaje simbólico está hecho de poesía, relatos, metáforas e imágenes que intentan hacer visible lo invisible y expresable lo inexpressable. No hay otra manera de hacerlo. Alves pone los ejemplos de el almendro en flor (Jr 1,11-12) y los huesos secos (Ez 37,1-4), pero al lado de ellos se podría agregar miles y miles, como la zarza ardiente (Ex 3,1-6) o la oveja perdida (Lc 15,4-7). Cada una de estas imágenes responde a un contexto específico y devela un nivel de realidad determinado, que puede ser social, político o económico, pero que en todo caso es cultural, porque no existen seres humanos aculturales.

¹⁰⁵ Ibid. p. 136.

¹⁰⁶ Cf. ALVES, Herculano. *Símbolos en la Biblia*. Salamanca : Sígueme, 2008. p. 11.

¹⁰⁷ TILLICH, Op. cit. p. 60.

Dicho esto, surgen muchas preguntas sobre los niveles de realidad que desvela el lenguaje simbólico utilizado en las canciones de la música popular colombiana: valores, significados, experiencias, tradiciones, anhelos, sueños. En todo ello, si seguimos la visión de Tillich, habría que descubrir la dimensión de profundidad que entrañan y la preocupación última que los anima. No es ese el objetivo del presente trabajo, pero sí sentar las bases para una lectura en esa dirección. Y en este empeño será de gran utilidad el resultado de las investigaciones realizadas por el teólogo jesuita Germán Neira, quien durante muchos años se ha ocupado del estudio de la religión popular católica latinoamericana y ha realizado un ejercicio de dialéctica de interpretaciones de este fenómeno, del cual se tendrán en cuenta en este capítulo las categorías teológicas generales avizoradas.

Al término de su investigación (por lo menos de lo que ha sido publicado hasta ahora), Neira pone de presente que no ha podido llegar a la sistematización de las categorías teológicas que permita un análisis integral de la religiosidad popular, pero sí ha logrado avizorar cuáles podrían ser algunas de esas categorías. En primer lugar, pone lo 'popular' como noción que debe ser precisada en relación con la categoría 'pueblo'. Este trabajo ya ha hecho una opción por el sentido histórico-cultural del término, como se señaló en el numeral 1.1. En segundo lugar, alude Neira al 'sentido común' como noción tomada del campo de la interioridad y que expresa bien el tipo de conocimiento de la religiosidad popular. Como se dijo también en el numeral 1.1. a propósito de la definición del marco categorial, Una de las características que define el sentido común, al decir de Lonergan, es la no-diferenciación de conciencia, circunstancia que no es propia solamente de la gente considerada no-culta o educada, toda vez que existe gente instruida y amplios estratos de la población que pueden tener una conciencia indiferenciada.

En tercer lugar, propone el 'dinamismo dramático' como categoría para tener en cuenta, toda vez que "la religiosidad popular abarca todo el drama de la vida concreta personal, social y cultural, y se expresa en forma de relato dramático"¹⁰⁸. A propósito de esto, es evidente que la poesía hebrea, especialmente los salmos, es una forma de expresión popular en clave dramática. Por eso, el análisis de los salmos que en este sentido se hará,

¹⁰⁸ NEIRA, Germán. Un ejercicio de dialéctica : interpretaciones de la religiosidad popular en América Latina (1960 – 1980). Bogotá : Pontificia Universidad Javeriana, 2005. p. 60.

en el numeral 3.3, proporcionará pistas valiosas para una interpretación semejante de la música popular colombiana. Finalmente, Neira propone elaborar una estética de la 'mentalidad simbólica' para comprender mejor el sentido de las formas de expresión religiosa popular. En esto resultará de gran ayuda el análisis que se hará a continuación de las imágenes de Dios en la Biblia, así como la descripción de imágenes de Dios en la música vallenata, lograda en el capítulo anterior.

3.2 LAS IMÁGENES DE DIOS EN LA BIBLIA: RIQUEZA SIMBÓLICA DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR

La religiosidad popular no es patrimonio exclusivo de las grandes masas de cristianos contemporáneos, especialmente del contexto latinoamericano. En el sentido en que se entiende el término en este trabajo, como quedó dicho, en el numeral 1.1, la religiosidad popular es la experiencia que la gente tiene de lo sobrenatural de una manera directa, inmediata, sensible y simbólica, sin discurso teológico o argumentación científica. Por tanto, se puede afirmar con todo derecho que los textos bíblicos dan razón de una marcada religiosidad popular en el pueblo de Israel y el cristianismo primitivo. La teología que contienen los libros canónicos no es, por supuesto, una teología científica en el sentido moderno de la palabra; no es una teología ilustrada o académica, sino más bien, una lectura religiosa de la propia historia. Por eso, el lenguaje utilizado suele ser el de la vida cotidiana del contexto cultural en que se produjo.

Este lenguaje abunda en imágenes, metáforas, analogías, alegorías y parábolas, es decir, se trata de un lenguaje simbólico, único capaz de expresar la experiencia de Dios allí donde los conceptos fallan, especialmente en la mentalidad semítica, orientada a lo concreto, en la que no hay lugar para las nociones abstractas sino por ampliación de sentido¹⁰⁹. El lenguaje bíblico no permite contraponer el 'mythos' y el 'logos', puesto que son dos formas de entender el mundo y a Dios¹¹⁰. De ahí que en la Biblia toda la creación es 'imagen' de Dios, porque él la formó. En definitiva, todo remite a Dios, y el símbolo de símbolos, el símbolo primigenio es Jesucristo, 'imagen de Dios' por la encarnación, en virtud de la cual la creación se unió indisolublemente a su creador. Lo que interesa aquí no es

¹⁰⁹ Cf. BAUER, J.B. Citado por LURKER, Manfred. Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia. Córdoba : El Almendro, 1994. p. 3.

¹¹⁰ Cf. GEBHARD, Frei. Citado por LURKER, ibid. p. 5.

hacer una descripción exhaustiva de las imágenes de Dios que aparecen en la Biblia, lo cual daría para libros enteros, sino identificar aquellas que tienen relación con las que se expusieron en el capítulo anterior, a propósito de la música vallenata. En la descripción de estas imágenes se seguirá de cerca el análisis de Manfred Lurker en su “Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia”.

La primera imagen que salta a la vista, porque atraviesa toda la Escritura, es la de Dios *creador*, que, entre otras múltiples interpretaciones antropomórficas, aparece vinculada a la figura del ‘alfarero’. La alfarería era uno de los oficios más comunes de la antigüedad, tanto en Egipto como en Mesopotamia y, por supuesto, en Palestina, tierra desértica donde la arcilla era muy fácil de conseguir y trabajar. El autor sagrado se vale de esta imagen para comparar a Dios con el alfarero y al ser humano con el barro modelado por la mano del alfarero y animado por el soplo divino (Gn 2,7). También para enseñarle al pueblo que es como una vasija de barro en las manos del alfarero y que su destino depende de él (Jr 18,6), y así como el alfarero puede destrozarse sus jarros, así el creador entregará a la muerte a sus criaturas infieles (Sal 2,9). El Nuevo Testamento tampoco es ajeno a esta figura. Pablo le da una nueva dimensión cuando afirma que Dios ha puesto en los hombres, sus ‘vasos de barro’, el tesoro de la verdad (2Co 4,7). Con ello enaltece la dignidad humana, llenando de contenido las vasijas de barro y haciéndolas portadoras del espíritu mismo de Dios.

Otra imagen sobresaliente, sobre todo en el Antiguo Testamento, es la de Dios *omnipotente*, expresada por medio de la figura antropomórfica de primer orden: el ‘brazo’. Así como el ser humano utiliza el brazo para todas las actividades cotidianas que requieren fuerza, así también Dios lo utiliza para liberar a su pueblo de la esclavitud (Ex 6,6) y castigar a sus enemigos (Is 30,30). El autor sagrado ve en las fuerzas destructoras de la naturaleza la mano poderosa de Dios. Esta imagen también es utilizada para hacerle ver al pueblo que Dios tiene poder para cargar sobre sí las enfermedades y maldades de los hombres (Is 53,1-12). En el Nuevo Testamento este texto es interpretado en clave cristiana por el evangelista Juan: en Cristo se ha cumplido la palabra del profeta (Jn 12,38). La omnipotencia divina no es un atributo exclusivo de la fe israelita; puede tener su origen en

la cultura babilónica, donde el brazo levantado es signo de fuerza y caracteriza a los dioses. Por ejemplo, el Marduk babilónico mata con el brazo levantado al dragón del caos.

Entre los símbolos que expresan la imagen de Dios *omnisciente*, sobresale el 'ojo'. Así como en lenguaje bíblico 'decir' implica 'hacer', del mismo modo 'ver' implica 'conocer'. El que lo ve todo, todo lo conoce: el pasado, el presente y el futuro; lo exterior, pero también lo interior del corazón humano. En el contexto egipcio, el ojo y la luz se entendían en el marco del simbolismo astral. el sol y la luna eran los ojos del dios del cielo. En ese sentido se entienden los cuatro querubines de la visión de Ezequiel, los cuales tenían ojos por todas partes (Ez 10,12) o los "siete ojos del Señor que se pasea por toda la tierra" (Za 4,10). En la literatura sapiencial, los ojos de Dios contemplan todos los caminos de los hombres y penetran hasta en los rincones más ocultos (Eclo 23,19). La carta a los Hebreos retoma este simbolismo cuando afirma: "No hay criatura que escape a su mirada, todo está desnudo y patente a los ojos de Aquel a quien habremos de dar cuenta" (Hb 4,13). De igual forma, el libro del Apocalipsis retoma los "siete ojos" de Zacarías y los aplica al cordero (Ap 5,6), asociados al conocimiento del destino de la humanidad en clave de juicio final.

Las imágenes de Dios *señor* y Dios *juez* confluyen en la Biblia en el símbolo del 'trono', porque el trono es el lugar de la majestad, donde se sienta el rey para regir a su pueblo y también para juzgarlo. Por tanto, los significados de trono y tribunal se identifican. El estar sentado en el trono sólo le es concedido al soberano, y a Dios por excelencia. Así era percibido tanto en Mesopotamia como en Egipto, y así en Persia como entre los griegos. Se podría decir que se trata de un símbolo universal. También Israel lo utilizaba, como lo deja ver el profeta Isaías, refiriéndose a Salomón (Is 16,5) y como lo emplean los salmos referido a Dios: "Yahveh se sienta para siempre, afianza para el juicio su trono" (Sal 9,8).

En la literatura apocalíptica esta figura es utilizada frecuentemente para aludir al juicio del fin de los tiempos (Dn 7,9-10; Ap 20,11). Igualmente, es usada en el evangelio para expresar la filiación entre Jesús y el Padre: "Jesús les dijo: 'Yo os aseguro que vosotros que me habéis seguido, en la regeneración, cuando el Hijo del hombre se sienta en su trono de gloria, os sentaréis también vosotros en doce tronos, para juzgar a las doce tribus de

Israel” (Mt 19,28). Y también: “Y quien jura por el cielo, jura por el trono de Dios y por Aquel que está sentado en él” (Mt 23,22).

La imagen de Dios *providente* está ligada a la bendición, que es una categoría muy fuerte en el Antiguo Testamento y alcanza su plenitud en la persona de Jesús. Esta imagen se representa con muchos símbolos en la Biblia, entre ellos la ‘copa’ y la ‘lluvia’. La copa es un vaso donde el hombre bebe el líquido para vivir. Por eso dice el salmista: “Tú preparas ante mí una mesa frente a mis adversarios; unges con óleo mi cabeza, rebosante está mi copa” (Sal 23,5) o “Yahveh, la parte de mi herencia y de mi copa, tú mi suerte aseguras” (Sal 16,5).

La lluvia, por su parte, expresa gráficamente los dones que vienen del cielo a la tierra, de los cuales el principal es la vida. La lluvia fecunda la tierra para que dé fruto abundante: es símbolo de fertilidad. Para los israelitas la bendición de Dios se manifestaba principalmente en larga vida, descendencia numerosa y bienes materiales. La lluvia simboliza todo eso: sacia la sed, hace germinar la semilla y permite la tierra produzca sus bienes. El profeta Oseas espiritualiza esta imagen cuando dice: “Conozcamos, corramos al conocimiento de Yahveh: cierta como la aurora es su salida; vendrá a nosotros como la lluvia temprana, como la lluvia tardía que riega la tierra” (Os 6,3). La lluvia es como la palabra de Dios que viene a fecundar el corazón del hombre (Is 55,10). Esta imagen alcanza sentido escatológico en el Nuevo Testamento cuando Santiago la compara con la venida del Señor (St 5,7.18).

La imagen de un Dios *cercano* compite en la Biblia con la imagen de un Dios *lejano*. A veces parece que existe un abismo infranqueable entre lo divino y lo humano, como cuando el salmista dice: “A ti levanto mis ojos, tú que habitas en el cielo” (Sal 123,1) o “¿Quién como Yahveh, nuestro Dios, que se sienta en las alturas, y se abaja para ver los cielos y la tierra?” (Sal 113,5-6); o cuando el evangelista Juan, en un contexto marcado por el gnosticismo, afirma la separación entre lo de ‘arriba’ y lo de ‘abajo’ (Jn 8,23). Pero, otras veces Dios se presenta como un Dios que viene al encuentro de su pueblo. Tal es el caso de la figura de la ‘tienda del encuentro’, donde Dios ‘habla’ con Moisés, o el templo, donde habita el ‘santo de los santos’, el lugar de la gloria de Dios (Is 6,1), la casa de oración para

todos los pueblos (Is 56,7). En el Nuevo Testamento la imagen de este Dios cercano se acentúa con la encarnación del Verbo, porque Dios viene y se constituye en el nuevo templo en la persona de Jesús (Jn 2,19). Tan cercano es Dios que Jesús habla en perfecta intimidad con él y nos invita a hacer lo mismo, tratándolo como padre (Mt 6,9).

La imagen de Dios *padre* se entiende en el contexto del Antiguo Testamento en el sentido de haber ‘engendrado’ un pueblo (Dt 14,1-2). Esta imagen es antropomorfizada y novelada por los profetas: “Cuando Israel era niño, yo le amé, y de Egipto llamé a mi hijo” (Os 11,1; Is 63,16; Jr 31,9). Los libros sapienciales enfatizan el carácter del padre como educador (Pr 3,1-2), en tanto que los salmos hablan de su bondad (Sal 103,13-14). Sin embargo, esta concepción no es exclusiva del pueblo israelita. Herculano Alves hace ver que “en la tradición religiosa de todas las culturas existía la idea de que la divinidad era ‘padre’ del pueblo y de ciertas personas, sobre todo de los reyes”¹¹¹. Esa paternidad era entendida como ‘generación’, que en el caso de Israel era fruto de la alianza que Dios hizo con su pueblo al sacarlo de Egipto.

Con todo y que el Antiguo Testamento utiliza muchas metáforas que descubren el sentido paternal de Dios, pocas veces (no más de diez) utiliza la palabra ‘padre’ para referirse a él. Sólo con el Nuevo Testamento Dios se revela definitivamente como un padre misericordioso en Jesús de Nazareth. El texto paradigmático de esta imagen es la parábola del hijo pródigo (Lc 15,11-32). A diferencia del Antiguo Testamento, en los textos neotestamentarios la palabra ‘padre’ aparece muchas veces (más de ciento setenta) aplicada a Dios, la mayoría de ellas en boca del propio Jesús, quien además se dirige a él en el tono más familiar que se pueda esperar (Jn 17,1).

Al término de este breve recorrido por las imágenes de Dios en la Biblia queda claro que estas imágenes no son muy lejanas de las que se encuentran en las letras de la música popular colombiana, particularmente las estudiadas en el capítulo anterior respecto del género vallenato, debido a la tradición cristiana del pueblo colombiano. Ahora bien, como es claro que la vertiente literaria bíblica más cercana a la música popular de la que se

¹¹¹ ALVES, Op. cit. p. 341.

ocupa esta investigación es la lírica y poética, es tiempo de hacer una aproximación a la poesía hebrea y a su manera de expresar la experiencia de Dios.

3.3 LOS SALMOS: UNA FORMA DE EXPRESIÓN POÉTICA Y DRAMÁTICA DEL ENCUENTRO ENTRE RELIGIÓN Y CULTURA

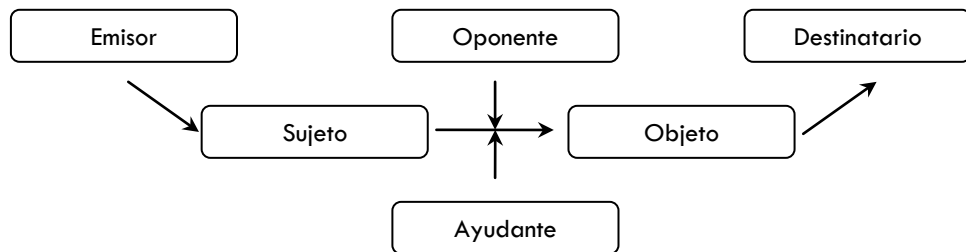
La poesía hebrea es un espacio privilegiado para examinar la experiencia de fe del pueblo de Israel. En un lenguaje poético y en un estilo dramático, refleja los sentimientos y experiencias de los hombres y mujeres en su relación con Dios. La vida cotidiana, así como los deseos y aspiraciones más profundos del pueblo y de sus gobernantes aparecen en escena en las construcciones sálmicas y en los cantos de alabanza. En ellos se lee la historia de Israel, no como crónica, sino como relato poetizado. En pocas palabras, la poesía hebrea constituye un escenario paradigmático de la religiosidad popular del pueblo de Israel o, como lo diría Schökel, “una especie de devocionario”¹¹². Tan es así que varios de los salmos contienen indicaciones sobre su acompañamiento musical a partir de melodías de origen profano, que seguramente eran ampliamente conocidas en su contexto sociocultural. Sobre esto se volverá más adelante.

El lenguaje de los salmos está lleno de imágenes y metáforas que simbolizan la relación del pueblo judío con su Dios. El poeta expresa el miedo, la aflicción o el peligro mediante la figura del agua aplastante (69,2-3); el camino de los malvados, mediante la noche oscura (82,5); el destino de los injustos, con la imagen del camino resbaladizo (73,18); la levedad de la vida humana, con la figura del soplo (94,11). También abundan las imágenes para referirse a Dios: Dios es el pastor e Israel el rebaño (80,2); Dios es el agricultor e Israel la viña (80,9-16); el Dios protector se simboliza con la metáfora del escudo (84,12); y al lados de éstas, aparecen las imágenes de Dios padre (68,6), guerrero (18,22-24), constructor y guardia (127,1), madre (131,2), artesano (102,26), etc. Todas ellas llevan a un lenguaje figurado lo que es inexpresable de otra forma. Claramente se divisa en estas imágenes una mentalidad popular convertida en poesía¹¹³.

¹¹² SCHÖKEL, Luis Alonso y CARNITI, Cecilia. Salmos. Tomo I. Estella : Verbo Divino, 1992. p. 82.

¹¹³ Cf. SCHAEFER, Konrad. Salmos, Cantar de los Cantares, Lamentaciones. Estella : Verbo Divino, 2006. p. 17-18.

La religiosidad popular admite una lectura en clave dramática, en la medida en que constituye un escenario de representación de las relaciones entre lo humano y lo divino. Como quedó sentado que la poesía hebrea es una expresión literaria de una forma de religiosidad popular presente en el pueblo de Israel, cabe colegir que puede ser interpretada con esta misma clave. Para ello se hará recurso al modelo actancial de A.J. Greimas¹¹⁴, que es una adaptación del esquema propuesto por el formalista ruso Vladimir Propp para el análisis narrativo de los cuentos populares. Es el mismo modelo utilizado por Enrique Dussel para analizar la intermediación de los santos donadores en la religiosidad popular latinoamericana, según se vio en el numeral 2.2.2, y el mismo modelo utilizado por el antropólogo mexicano Gilberto Giménez para el estudio de la religiosidad popular como género dramático, y retomado por Germán Neira para el caso colombiano.



La ventaja de este modelo es que permite identificar los actores (actantes, como los llama Greimas) que intervienen en el drama (que puede tomar también la forma de tragedia, comedia o sátira) y el papel que desempeñan, así como las relaciones entre ellos. Implícita o explícitamente siempre aparecen todos los actantes, aunque a veces alguno puede desempeñar varias funciones actanciales. Por ejemplo, el sujeto puede ser también destinatario del objeto deseado.

En el caso de la poesía hebrea los actantes serían los siguientes: el emisor es el que posee el bien que el sujeto desea obtener y tiene el poder para concederlo (Dios). El sujeto es el que desea o busca el bien que posee el emisor (Ej: pueblo). El objeto es el bien que busca el sujeto y que desea que se le comunique (espiritual o material). El destinatario es el beneficiario del bien; puede ser el mismo sujeto concreto u otro diferente (Ej: el rey). El ayudante es aquel que contribuye con el sujeto para la consecución del objeto (Ej: ángeles).

¹¹⁴ Cf. MARGUERAT, Daniel y BOURQUIN, Yvan. *Cómo leer los relatos bíblicos : iniciación al análisis narrativo*. Santander : Sal Terrae, 2000. p. 103.

El oponente interviene con su acción maléfica para evitar que el sujeto obtenga lo que busca (Ej: malvados).

Finalmente, antes de aplicar este modelo a algunos salmos particulares, conviene identificar los subgéneros en que están escritos los salmos, para identificar mejor su pertinencia y conseguir una interpretación más adecuada. También conviene mencionar el papel que desempeñan los 'títulos' en los salmos. Como es sabido, los textos bíblicos originales en lengua hebrea no poseen títulos, sino que están escritos en forma continua y dejan la responsabilidad de la identificación de su contenido a las primeras palabras o frases de cada libro. En el caso de los salmos, la mayoría de las veces el título corresponde al primer versículo, el cual no siempre es incluido en las ediciones traducidas a otras lenguas. En el análisis de los títulos de sigue la síntesis del biblista salesiano Silvestre Pongutá¹¹⁵.

El título o encabezamiento de los salmos proporciona información valiosa para identificar la clase de poesía: himno (mizmôr = r/mzôr), canto (shîr = שִׁיר), himno de alabanza (†ehillah = hLhîl), súplica (†ephillah = hLpîl), canto de peregrinación (shîr hamma'alôt = t/l [Mh' ryl]). El término mizmôr, traducido al griego como psalms (yal mo;) es el que da el nombre a todo el conjunto en la Biblia de los LXX, aunque técnicamente es un canto de alabanza con acompañamiento instrumental que aparece sólo en 57 salmos. En cambio, el nombre del libro de los salmos en la Biblia hebrea (Libro de alabanzas = Sefer †ehillîm) proviene del término †ehillah, que hace referencia a composiciones no necesariamente poéticas, sino propiamente religiosas.

Además de la identificación del tipo de cántico, el título proporciona indicaciones musicales relevantes sobre la manera como ha de ser interpretado. Algunos salmos piden ser cantados por el 'maestro de coro' (6; 47; 64; ...); otros indican el instrumento de acompañamiento (Flauta, 5; Instrumentos de cuerda, 6; Oboe, 9-10; ...); otros sugieren una melodía, que puede ser de origen profano ('La cierva de la aurora', 22; 'Paloma que viene de lejos', 56; ...). También se encuentran en los títulos indicaciones de carácter litúrgico: 'para acción de gracias' (100), 'para el sábado' (92), etc.; indicios sobre el autor del

¹¹⁵ Cf. PONGUTÁ, Silvestre. El clamor de un pueblo. Caracas : Asociación Bíblica Salesiana, 1993. p. 7-14.

respectivo salmo: David, Salomón, Asaf, hijos de Qorah, etc., sobre lo cual no es posible determinar su autenticidad histórica. Finalmente, también aparecen datos sobre las circunstancias históricas del salmo: 'Cuando David estaba en el desierto de Judá' (63), 'Cuando el profeta Natán visitó a David, después de haberse unido con Betsabé' (51).

Dentro de los tipos de poesía descritos anteriormente, el más representativo es el de súplica, pues casi una tercera parte del salterio pertenece a este género. Además, es el que mejor se presta para la aplicación del modelo actancial por la aparición explícita de todas o casi todas las funciones actanciales. Sin embargo, el género de súplica, como los demás, no es totalmente homogéneo, sino que presenta una serie de variaciones que obligan a subdividirlo en categorías más específicas. Siguiendo la clasificación de Schökel¹¹⁶, se considerarán aquí las siguientes: súplica colectiva o nacional, súplica individual y confianza. Aunque los salmos de súplica generalmente terminan con un voto de confianza del salmista en la acción de Dios, Schökel considera que hay una serie de salmos que tienen como tema central ese voto de confianza, y por eso los clasifica de manera independiente.

Para los propósitos de este trabajo se seleccionará un salmo de cada uno de estos tres tipos y se hará una breve lectura teológica del mismo, siguiendo el comentario de Schökel. Luego se describirá la aplicación del modelo actancial en cada caso, con el fin de resaltar el carácter dramático de la composición. Esto servirá de referencia para el análisis y lectura teológica de idéntico número de canciones vallenatas en el numeral 3.4; canciones que serán escogidas teniendo en cuenta su similitud con los tipos de salmos respectivos. Los salmos seleccionados son: súplica colectiva: 80; súplica individual: 13; confianza: 11.

3.3.1 Súplica colectiva o nacional: salmo 80. Este salmo contiene los elementos clásicos de una poesía de súplica o lamentación: descripción de una desgracia actual, acción del enemigo, petición de auxilio para la comunidad y promesa.

1 *Del maestro de coro.
Según la melodía: «Lirios es el dictamen.»
De Asaf. Salmo.*

¹¹⁶ Cf. SCHÖKEL, Op. cit. p. 92.

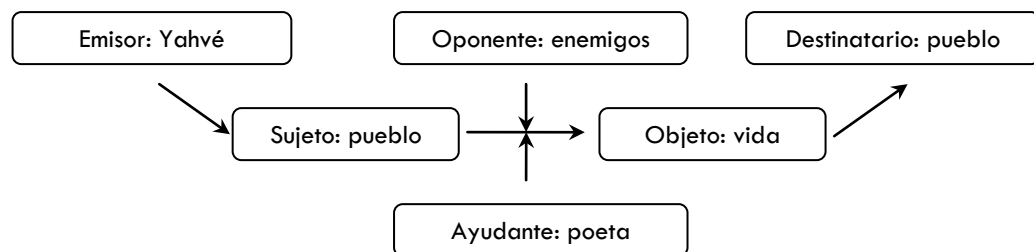
Invocación y súplica	{	<p>2 Pastor de Israel, escucha, tú que guías a José como un rebaño; tú que estás sentado entre querubes, resplandece</p> <p>3 ante Efraím, Benjamín y Manasés; ¡despierta tu poderío, y ven en nuestro auxilio!</p> <p>4 <i>¡Oh Dios, haznos volver, y que brille tu rostro, para que seamos salvos!</i></p>
Desgracia presente	{	<p>5 ¿Hasta cuándo, oh Yahveh Dios Sebaot, estarás airado contra la plegaria de tu pueblo?</p> <p>6 Les das a comer un pan de llanto, les haces beber lágrimas al triple;</p> <p>7 hablaría nos haces de nuestros convecinos, y nuestros enemigos se burlan de nosotros.</p> <p>8 <i>¡Oh Dios Sebaot, haznos volver, y brille tu rostro, para que seamos salvos!</i></p>
Prosperidad pasada	{	<p>9 Una viña de Egipto arrancaste, expulsaste naciones para plantarla a ella, le preparaste el suelo, y echó raíces y llenó la tierra.</p> <p>11 Su sombra cubría las montañas, sus pámpanos los cedros de Dios; extendía sus sarmientos hasta el mar, hasta el Río sus renuevos.</p>
Desgracia presente	{	<p>13 ¿Por qué has hecho brecha en sus tapias, para que todo el que pasa por el camino la vendimie, el jabalí salvaje la devaste, y la pele el ganado de los campos?</p> <p>15 <i>¡Oh Dios Sebaot, vuélvete ya, desde los cielos mira y ve, visita a esta viña,</i></p>
Acción del enemigo	{	<p>16 cuidala, a ella, la que plantó tu diestra!</p> <p>17 ¡Los que fuego le prendieron, cual basura, a la amenaza de tu faz perezcan!</p>
Súplica y promesa	{	<p>18 Esté tu mano sobre el hombre de tu diestra, sobre el hijo de Adán que para ti fortaleciste.</p> <p>19 Ya no volveremos a apartarnos de ti; nos darás vida y tu nombre invocaremos.</p> <p>20 <i>¡Oh Yahveh, Dios Sebaot, haznos volver, y que brille tu rostro, para que seamos salvos!</i></p>

El estudio del versículo 1, es decir, del título, revela de antemano que se trata de un himno (mizmôr = r/mzôn), es decir, propiamente es un salmo, pero no de alabanza, sino de súplica confiada. También revela que es del conjunto de los atribuidos a Asaf y que se recomienda

su uso litúrgico acompañado de la melodía ‘Lirios es el dictamen’, que probablemente era una tonada popular ampliamente conocida. El conjunto del poema deja entrever que la situación en que fue compuesto respondía a un desastre nacional de carácter militar. El autor hace uso de diversas imágenes para referirse a Dios y al pueblo: A Dios lo llama explícitamente *pastor* (v.1) e implícitamente *soberano* (v.2), *guerrero* (v.5) y *sembrador* (v.9); y al pueblo *rebaño* (v.2) y *viña* (v. 15). El uso y la mezcla de imágenes no parece muy afortunado, pero lo importante aquí es precisamente el carácter popular de la imaginación, que claramente corresponde a un contexto pastoril, agrícola y castrense a la vez.

En cuanto al ritmo, es evidente que se trata de un salmo para ser cantado, pues presenta un estribillo que se repite de forma irregular en los versículos 4, 8, 15 y 20. Este estribillo enmarca las secciones temáticas del salmo. Los versos 2 y 3 hacen la invocación de Dios y petición del salmista en nombre del pueblo. Los versos 5 al 7 describen la desgracia presente. Los versos 9 al 12 hablan con nostalgia de la prosperidad pasada. Los versos 13 y 14 vuelven a mencionar la situación actual. Los versos 16 y 17 aluden a la acción del enemigo y la reacción de Dios. Finalmente, los versos 18 y 19 hacen una súplica y promesa de fidelidad a Dios.

También salta a la vista el ritmo dramático del salmo. Los actantes: Dios es el emisor o destinador; el pueblo de Israel es el sujeto que presenta una carencia o necesidad; el objeto buscado o deseado es la vida, esto es, victoria sobre el enemigo; el destinatario es el mismo pueblo; los oponentes son los pueblos convecinos que han arrasado a Israel; el aliado o intercesor es el poeta, que acude a Dios en nombre de su pueblo. El siguiente esquema es la reproducción del modelo actancial de Greimas aplicado al salmo:



No es claro cuál sea el escenario histórico inspirador de la composición poética. Puede tratarse de una guerra de la época monárquica temprana, por ejemplo la de Saúl contra

los filisteos, toda vez que no se menciona a Judá y Sión, se hace alusión al arca (querubines, v.2) y se utiliza el título de 'hombre de tu diestra' para referirse al jefe de los ejércitos (v.18). Otras alusiones del salmo podrían ubicar el contexto histórico en el siglo VII durante las invasiones asirias; no hay certeza sobre el particular. Lo importante es mostrar cómo el lenguaje utilizado da cuenta de los sentimientos que mueven al poeta en su propio contexto y cómo la forma en que emplea las palabras revela 'lo que piensa' antes de 'en quien piensa', según lo afirmaba Wittgenstein en el numeral 3.1.

En este orden de ideas, la categoría teológica preponderante en este salmo es la intervención de Dios en la historia; una intervención que no es mágica, sino que se hace efectiva a través de los medios que posee el pueblo para hacer valer sus derechos en contra de sus enemigos: la fuerza de sus ejércitos, el poder del jefe, el valor de sus hombres; una intervención que ya se ha verificado en el pasado, cuando Dios liberó a Israel de Egipto y lo plantó en una tierra buena para que creciera y se multiplicara. Ante esta la expectativa de esta intervención maravillosa de Dios, la actitud del pueblo es de súplica y confianza, de reconocerse precario y necesitado de su soberano. Se trata de un Dios lejano, porque es superior al hombre; pero cercano, porque viene en ayuda de su pueblo.

3.3.2 Súplica individual: salmo 13. En este salmo domina el sentido de urgencia y el tono de reclamo. Los elementos típicos saltan a la vista: invocación, descripción de la desgracia actual, súplica, acción del enemigo, voz de confianza en la intervención de Dios y promesa de alabanza.

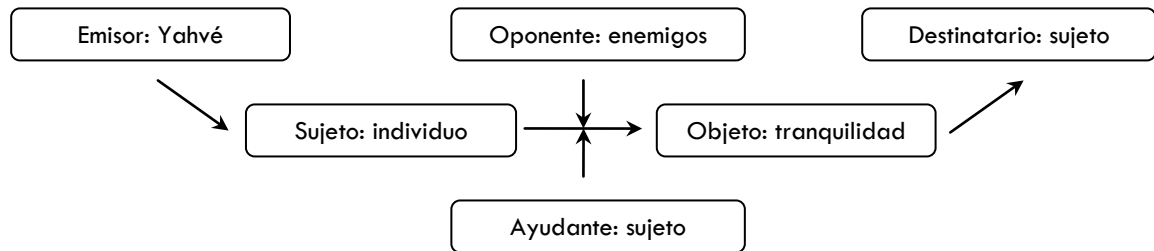
- 1 *Del maestro de coro. Salmo. De David.*
- 2 *¿Hasta cuándo, Yahveh, me olvidarás? ¿Por siempre?*
¿Hasta cuándo me ocultarás tu rostro?
- 3 *¿Hasta cuándo tendré congojas en mi alma,*
en mi corazón angustia, día y noche?
¿Hasta cuándo triunfará sobre mí mi enemigo?
- 4 *¡Mira, respóndeme, Yahveh, Dios mío!*
¡Ilumina mis ojos, no me duerma en la muerte,
- 5 *no diga mi enemigo: «¡Le he podido!»,*
no exulten mis adversarios al verme vacilar!
- 6 *Que yo en tu amor confío;*
en tu salvación mi corazón exulte.
¡A Yahveh cantaré por el bien que me ha hecho
Salmodiaré al nombre de Yahveh, el Altísimo!

Este salmo es catalogado por los comentaristas tardíos que incluyeron el primer versículo como de la colección de David. Al igual que el anterior, pertenece a al grupo de los mizmôr (ר/מזמור), sólo que ya no se trata de una súplica en nombre de todo el pueblo, sino de tipo individual ante una situación de desgracia. Sin embargo, no se puede descartar que el sujeto que eleva la plegaria represente en sí mismo a una comunidad en la intención del autor. El sentido de urgencia está fuertemente marcado por la repetición rítmica de la expresión ‘Hasta cuándo’ (hnaAd []) en los dos primeros versos. Refleja la conciencia de la muerte que provoca el sentimiento de prisa en el ser humano, a la vez que la certeza de la eternidad de Dios y su poder sobre la vida y la muerte. En conjunto, el poema revela lo que Tillich llama la ‘preocupación última’ del ser humano como dimensión de profundidad de la actividad creadora de su espíritu.

La ‘mentalidad simbólica’ del poeta se puede dilucidar a partir del uso que hace de los contrastes: día – noche, luz – oscuridad, vida – muerte, así como de las formas antropomórficas de pensar a Dios: Dios olvida (v.2), Dios tiene rostro (v.2), Dios mira y responde (v.4). Además, el salmista presume que Dios tiene voluntad y la súplica que le dirige está orientada a mover esa voluntad a su favor. Si Dios ‘esconde’ el rostro, sobreviene la oscuridad de la noche y el sueño de la muerte (situación actual); pero si Dios descubre el rostro, derrama luz y vida, porque su rostro es luminoso y fuente de luz (situación deseada). Como se ve, el lenguaje utilizado no es un lenguaje especial, un lenguaje ‘religioso’, sino, como dice Wittgenstein, es un lenguaje ordinario, usado religiosamente. Del mismo modo, el mensaje no está vehiculado en nociones o conceptos abstractos, sino en imágenes y figuras concretas, propias del sentido común y de la mentalidad semítica.

El esquema dramático del salmo está montado sobre el escenario de la cotidianidad. El sujeto puede ser un rey de Israel que se queja de los reinos vecinos, un profeta rechazado por su pueblo o un personaje cualquiera acusado injustamente. Comienza invocando a Dios con el nombre Yahveh (v.2). Luego, describe la situación actual de desgracia (v.3). Después eleva una súplica a Dios para que revierta la situación (v.4-5). Finalmente, expresa su confianza en la intervención de Yahveh y promete alabarle. Se percibe en el sujeto una

intención contractual. El objeto buscado es la tranquilidad y Yahveh es el emisor, que tiene la posibilidad de concederlo. Los oponentes son los enemigos, el destinatario y aliado es el mismo sujeto, quien busca el objeto deseado para sí mismo y no para otros.



La categoría teológica sobresaliente es, una vez más, la intervención de Dios en la historia, pero una intervención propiciada por la intención contractual del sujeto, como si Dios fuera en el imaginario del poeta un 'hombre de negocios' a quien se le promete alabanza a cambio de los bienes que el pueblo necesita. Sin duda, esta actitud está inspirada en la categoría de 'alianza' que recorre transversalmente el Antiguo Testamento y genera una forma de comunicación y pertenencia mutua entre Dios y el pueblo de Israel: "Yo seré vuestro Dios y vosotros seréis mi pueblo" (Jr 11,4; Ez 36,28). Esto indica que el Dios que vive en la mente del israelita, si bien es un Dios lejano en cuanto separado del hombre, es también un Dios que no se encierra en sí mismo sino que existe en apertura y comunicación hacia su pueblo.

3.3.3 Confianza en la acción de Dios: salmo 11. A diferencia de los salmos anteriores, en éste el voto de confianza no es el resultado de la respuesta de Dios a una calamidad actual, sino que es una actitud previa, una predisposición a esperar el favor de Yahveh cuando lleguen los momentos difíciles.

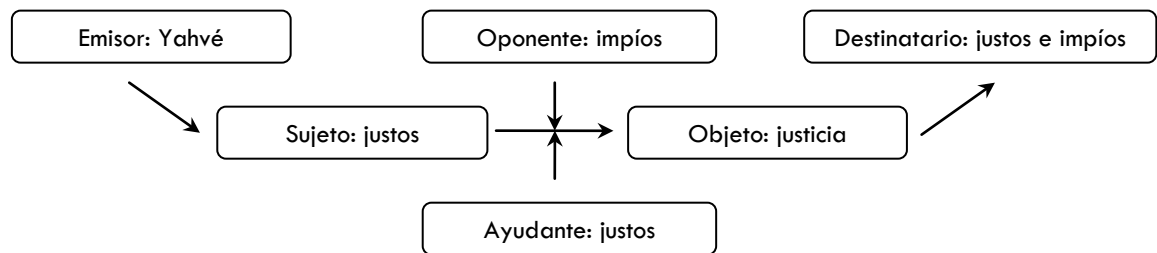
- 1 *Del maestro de coro. De David.*
En Yahveh me cobijo; ¿cómo decís a mi alma:
«Huye, pájaro, a tu monte?
- 2 «He aquí que los impíos tensan su arco,
ajustan a la cuerda su saeta,
para tirar en la sombra
a los de recto corazón.
- 3 Si están en ruinas los cimientos,

- ¿que puede hacer el justo?»)
4 Yahveh en su Templo santo,
Yahveh, su trono está en los cielos;
ven sus ojos el mundo,
sus párpados exploran a los hijos de Adán.
5 Yahveh explora al justo y al impío;
su alma odia a quien ama la violencia.
6 ¡llueva sobre los impíos brasas y azufre,
y un viento abrasador por porción de su copa!
7 Que es justo Yahveh y lo justo ama,
los rectos contemplarán su rostro.

El título del salmo no indica el género específico, pero el contenido del mismo ha permitido a Schökel clasificarlo sin duda entre los salmos de confianza. Lo que sí indica es que ha sido atribuido a David y que se utilizaba en la liturgia: ‘Del maestro de coro’. No está redactado en segunda persona, como los salmos de súplica, sino en tercer persona, lo cual da a entender que no está compuesto para dirigirse a Dios directamente, sino para hablar de Dios (posiblemente en la asamblea litúrgica) Comienza nombrando a Yahveh (v.1) y luego describe las amenazas constantes del pueblo, que pueden ser reales o hipotéticas (v.2-3). En seguida habla de la acción maravillosa de Dios (v.4-5.7) y expresa el deseo del poeta para que Dios haga justicia (v.6).

El ritmo del salmo está marcado por la repetición de palabras en sentido antitético: justo – malvado con sus equivalentes: justo (v.3b;5a;7a), recto (v.2b;7b), impío (v.2a;5a;6a), repartidas en una secuencia de terna, bina, terna: impíos – recto – justo (v.2-3), justo – impío (v.5), impíos – justo – rectos (v.6-7). De donde resulta evidente que el tema del salmo es la justicia divina. La imagen de Dios que está en la mente del salmista es la de un ‘juez’ justo ante el cual comparecen los hombres, justos e impíos, para recibir lo que merecen. El salmo tiene un cierto sabor escatológico, especialmente a partir de la figura del ‘trono en los cielos’ (v.4) que, como se vio en el numeral 3.2, está asociada a la imagen de Dios señor y juez. También sobresale la imagen de Dios omnisciente, concretizada en la figura del ‘ojo’ (v.4). La certeza de que Dios lo ve todo y juzga con justicia es la que provoca la confianza plena del pueblo en su Dios.

En este caso, el drama que da pie a la aplicación del modelo actancial es de carácter jurídico. El escenario es el tribunal de Dios, el sujeto es el hombre recto, el oponente es el malvado o impío y el objeto buscado es la justicia al final de los días. El emisor, es decir, aquel que tiene el poder de administrar la justicia, es Yahveh y los destinatarios son todos los hombres, justos e impíos, cada uno de los cuales recibirá el juicio merecido. La tensión dramática surge de la aparente victoria inicial de los impíos y derrota del justo (“Si están en ruina los cimientos, ¿qué podrá hacer el justo?”, v.3). La respuesta de los consejeros del versículo 1 parece ser huir al monte, con lo cual se refirma la derrota del justo que estaba buscando asilo en el templo. La trama se desarrolla cuando entra el juez en escena y examina a todos los hombres (“explora a los hijos de Adán”, v.4b). El desenlace es la sentencia de Yahveh, quien “hará llover sobre los impíos brasas y azufre” (v.6), mientras que “los rectos contemplarán su rostro” (v.7).



La categoría teológica que sobresale en este salmo es la justicia divina, entendida en el sentido retributivo propio de la literatura sapiencial. La esperanza del justo es que Dios lo recompense por su vida recta, haciéndole justicia, esto es, haciéndole triunfar sobre el malvado. Esta esperanza tiene un alcance escatológico: “ver el rostro del Señor”, quien se encuentra sentado en su “trono en los cielos”. Comporta la imagen de un Dios lejano del hombre, que observa el mundo desde lo alto y espera paciente el tiempo oportuno para hacer justicia. La actitud del hombre es de confianza y paciencia. Sabe que en Dios encuentra refugio. Por eso el lenguaje imaginativo del primer verso: “Huye, pájaro, a tu monte”. En la mentalidad del israelita el lugar de la seguridad es el templo; huir al monte implica estar desprotegido y obligado a confiar sólo en Yahveh.

3.4 LA MÚSICA POPULAR COLOMBIANA: OTRA FORMA DE EXPRESIÓN POÉTICA Y DRAMÁTICA DEL ENCUENTRO ENTRE RELIGIÓN Y CULTURA

Así como la poesía hebrea es un espacio privilegiado para examinar la experiencia de fe del pueblo de Israel, del mismo modo, aunque en un contexto totalmente diferente, la música popular, y concretamente la música vallenata, es también un espacio privilegiado para examinar la experiencia de fe del pueblo colombiano. En un lenguaje poético y en un estilo dramático, refleja los sentimientos y experiencias de los hombres y mujeres en su relación con Dios. La vida cotidiana, así como los deseos y aspiraciones más profundos del pueblo aparecen en escena como una 'crónica cantada', según se vio en el numeral 1.4. En la música popular se descubre también un escenario paradigmático de la religiosidad popular y si Schökel se atreve a denotar el salterio como "una especie de devocionario", no hay razón para abstenerse de decir lo mismo de la música vallenata.

El lenguaje de la música popular, como el de los salmos, está lleno de imágenes y metáforas que simbolizan la relación de la gente con Dios. Como se vio en el capítulo anterior, el poeta expresa su impotencia ante las circunstancias de la vida con la imagen de Dios creador y todopoderoso; busca en la imagen de Dios juez las respuestas para las injusticias sociales de las que es testigo; acude a Dios como padre misericordioso en busca de cariño, perdón o los dones que necesita para vivir. Todo ello en una permanente tensión entre la imagen de un Dios lejano, ausente, que lo sobrepasa e incluso lo abruma, y un Dios cercano, personal, que lo escucha y comprende. La respuesta del hombre se traduce en actitudes de reclamo, confianza, temor, seguridad, según el caso.

El poeta vallenato es un espíritu creador e imaginativo que asume los acontecimientos que suceden a su alrededor con desparpajo y humor. Es un ser más inclinado a la fantasía que a la lógica; que elabora su discurso comunicativo a golpes de inspiración; es arraigadamente religioso, por lo cual interpreta sus circunstancias en relación con lo sobrenatural. Esta certeza es la que permite pensar en la objetivación de la experiencia religiosa a través de la reflexión teológica; pasar del sentido común, de la conciencia no-diferenciada al examen crítico de la incidencia de la fe en las manifestaciones culturales. Para ello, como se indicó en el numeral anterior, se analizarán tres canciones representativas de los mismos géneros

que se estudiaron respecto de los salmos: súplica colectiva, súplica individual y confianza en Dios.

3.4.1 Súplica colectiva: “Plegaria vallenata”. Esta canción de Gildardo Montoya se asemeja en su estructura y contenido a los salmos de súplica colectiva o lamentación: comienza con una invocación, describe una desgracia actual, menciona la acción del enemigo, eleva una petición de auxilio para la comunidad y hace una promesa.

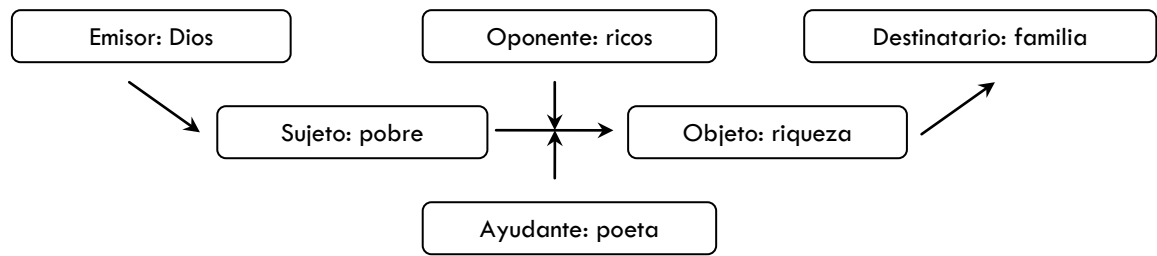
Invocación	{	<p>Óyeme <i>Diosito Santo</i> tú de aritmética nada sabías, dime por qué la platica tú la repartiste tan mal repartida.</p>
Desgracia actual	{	<p>Óyeme <i>Diosito Santo</i> en cuál colegio era que tú estudiabas porque a unos les diste tanto en cambio a otros no nos diste nada.</p>
Acción del enemigo	{	<p>Mira tanta gente pobre que vende su sangre pa' poder vivir no te das cuenta que el rico es feliz mirando al pobre sufrir.</p>
		<p>Como sé que es imposible que al santo cielo te llegue una carta pero me estás escuchando cantando esta plegaria vallenata.</p>
Súplica	{	<p>Óyeme <i>Diosito Santo</i> yo que en mis noches me paso rezando, para que me des licencia de criar mis hijos y darles un rancho.</p>
Voto de confianza	{	<p>Mira cómo son las cosas como en ti confío te sigo rezando, ya que no me diste plata dame salud para seguir luchando.</p>
		<p>Mi plegaria vallenata <i>Diosito Santo</i> a ti te la canto.</p>

El nombre utilizado por el poeta para referirse a Dios es ‘Diosito santo’, expresión que se repite como un estribillo a lo largo de toda la canción y refleja el nexo entre el poeta y Dios. Se trata de una imagen que proyecta una relación de cariño y cercanía. Emplea una expresión antropomórfica (‘óyeme’) que da a entender que percibe a Dios como un ser personal, capaz de escuchar a modo humano lo que la gente le dice y, por tanto, de dar una respuesta. La descripción que hace de la desgracia actual revela una situación de injusticia social de la que Dios sería culpable, porque él es el que distribuye los bienes sobre la tierra (Dios donador). La antítesis ricos – pobres no es vista de manera neutra como un hecho social que se da naturalmente, sino como el resultado de la voluntad divina que el ser humano no es capaz de entender. Produce resentimiento hasta el punto de ver a los más pudientes como enemigos y afirmar que “el rico es feliz mirando al pobre sufrir”.

En contraposición con la imagen del Dios cercano con que inicia el canto, la cuarta estrofa proyecta la imagen de un Dios lejano, tan lejano que es imposible que le “llegue una carta”. Es un Dios que escucha al hombre, pero que no se mezcla con el hombre, que permanece en un plano superior. El poeta se sitúa en el plano de la ironía y asume una actitud contractual cuando da a entender en la penúltima estrofa que a pesar de que Dios no le ha dado lo mismo que a otros, él sigue confiando y le sigue rezando, a cambio de que le dé siquiera lo mínimo para subsistir: salud (= licencia, en la estrofa previa). La petición parece individual, pero el contexto que pinta en la primera parte de la canción permite concluir que está hablando desde la perspectiva de los pobres, que son muchos, todos los cuales necesitan la misma intervención de Dios.

El drama de la canción se sitúa en el escenario socioeconómico y se desarrolla a partir de la constatación de las diferencias abismales entre ricos y pobres en el acceso a los medios básicos de subsistencia: alimentación y educación (“criar a mis hijos”), vivienda (“darles un rancho”) y salud, de las cuales Dios es responsable. En la perspectiva del modelo actancial, el sujeto del drama es el pobre en extremo: el poeta hace alusión a la ‘donación’ de sangre, utilizado por algunas personas para conseguir dinero para sobrevivir. El objeto buscado es la riqueza, entendida aquí no como opulencia, sino como satisfacción de las necesidades básicas. El emisor o destinador es Dios. Es importante rescatar cómo el hombre no le pide a Dios la comida o las cosas materiales en sí mismas, sino los medios (salud y

trabajo) para conseguir las por su propio esfuerzo. El destinatario inmediato es la familia del sujeto, pero se extiende a toda la población en estado de pobreza. Los ricos son percibidos como los enemigos (oponentes) del pobre, no porque sean causantes de su situación, sino porque se alegran de la misma. Los aliados son todos aquellos que interceden ante Dios para favorecer al pueblo necesitado, en este caso el poeta.



La categoría teológica subyacente aquí es la intervención de Dios en la historia; intervención que es entendida no como determinación fatalista del destino humano, sino como participación solidaria de Dios en la historia de su pueblo. La imagen de Dios donador y, por tanto, responsable de la injusticia manifiesta en el terreno socioeconómico inspira al poeta para elevar un reclamo al cielo. A primera vista se percibe un actitud providencialista en el contexto cultural en el que brota la canción. Si Dios es el que reparte las riquezas, lo que cabe es sentarse a esperar que las redistribuya y se tenga mejor suerte. Sin embargo, la lectura detallada de la quinta y sexta estrofa deja entrever una actitud de conformidad y corresponsabilidad. El autor se conforma con no tener riquezas materiales, pero a la vez se compromete a “seguir luchando” para conseguir lo necesario para sostener a su familia, con la ayuda (“licencia”) de Dios. Esta corresponsabilidad se hace evidente por el uso de los dos verbos: “rezando” y “luchando”. Es lo que, también en lenguaje popular, se expresa con el conocido refrán: “A dios rogando, y con el mazo dando”. El ser humano que refleja esta canción no se queda en el facilismo de pedir a Dios las cosas materiales y cruzarse de brazos para esperar la respuesta, sino que pide los medios para asumir la conducción de su propia vida.

3.4.2 Súplica individual: “Hasta cuándo, Señor”. Esta canción de Ómar Geles expone un drama romántico en forma de relato. Está escrita en segunda persona y Dios resulta ser el interlocutor. Se asemeja al género de súplica individual utilizado en los salmos. No cabe

duda, por el estilo y el contenido, de que la intención es estrictamente personal, pero alrededor de ella se dibuja todo el escenario familiar y la imagen de Dios que tiene el autor.

Mis amigos se burlan de mí
se ríen de mí qué puedo hacer yo
si yo sé que no debo querer
a esa mujer que es mi perdición.

He jurado no volverla a ver
no lo logro hacer porque débil soy.

Dios bríndame sólo un poco de sabiduría
pa' apartar de mí la novia mía
es la causa de mi mal.
Dios bríndame sólo un poco de conocimiento
para mandar mis males al viento
y que a mí no vuelvan más.

Me doy cuenta de toditas sus andanzas, Señor,
y me duele porque cuenta me doy
que es triste que a un hombre humillen así.

Ay, Dios mío, pero ella en seguida dice que no
que aparte de mí no tiene otro amor
y todo el mundo sabe que es así.

Y claramente también lo sé yo
pero no puedo apartarla de mí
y entonces busco justificación
pa' querer su amor, qué será de mí.

Todo lo que me pida se lo doy
si no tengo soy capaz de pedir
y en esa situación me encuentro yo
te ruego, Señor, *sácala de mí.*

Señor mi familia triste está
por la realidad que ahora vivo yo
sabiendo que ellos tienen razón
me enojo, Señor, si de ella hablan mal.

De buena fe me dice mamá
toda la verdad mal contesto yo.

Dios, bríndame tan sólo un poquito de cordura
para no maltratar la dulzura
que refleja mi mamá.
Dios bríndame sólo un poquito de entendimiento
pa' entender que es malo estar queriendo
a alguien de esa propiedad.

Me doy cuenta que pasos malos acaba de dar
y me duele, mucha rabia me da
y por eso le reclamo, Señor.

Y resulta que es a ella la que más rabia le da
entonces de mí se quiere apartar
y termino rogándole amor.

Hasta cuándo vivo esta situación
hasta cuándo te apiadarás de mí
ya no resiste más mi corazón
te ruego, Señor, *sácala de mí.*

Es triste lo que estoy viviendo yo
es imposible continuar así
es por eso que te ruego, Señor,
hazme este favor, *sácala de mí.*

El autor utiliza el nombre 'Señor' para dirigirse a Dios y establece con él una conversación que termina siendo un monólogo. Lo cierto es que el Dios que está en la mente y el corazón del poeta es un Dios a la vez cercano y lejano. Cercano porque le habla como se le habla a una persona que escucha y atiende lo que se le dice, de manera directa y vocativa, en un lenguaje íntimo y confidencial. Y lejano porque se dirige a él con reverencia, no como a un amigo, hermano o papá, sino como a un jefe o superior, utilizando los apelativos 'Señor' y 'Dios'. También porque le cuenta detalladamente los problemas que le aquejan, como si no tuviera conciencia de que Dios conoce el corazón humano o, como dice san Agustín, que Dios es más íntimo a uno que uno mismo¹¹⁷.

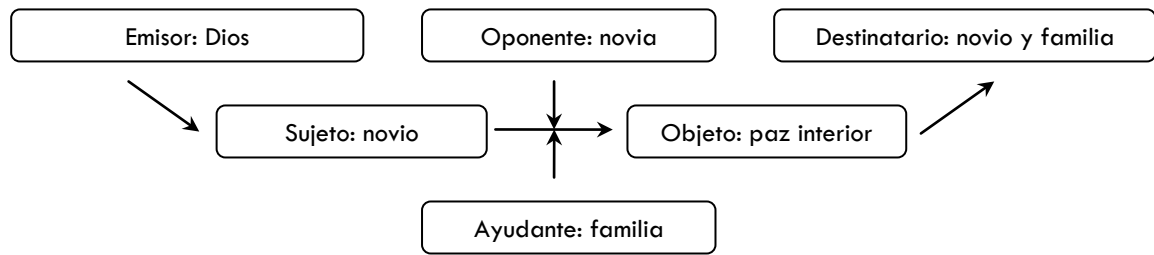
Los elementos típicos de la oración sálmica de súplica individual aparecen aquí, aunque no en estricto orden. La invocación a Dios es continua a lo largo de toda la canción mediante

¹¹⁷ Cf. AGUSTÍN, San. Comentarios a los salmos, 118,22,6. En: Obras de San Agustín. Tomo XXII. Madrid : BAC, 1967. p. 141.

los apelativos que se acaban de indicar. La descripción de la desgracia actual también está presente en toda la canción y se resume en la imposibilidad que tiene el protagonista de sacar de su corazón a una mujer que no le corresponde. La súplica que dirige a Dios se orienta precisamente a que le conceda los dones que necesita (sabiduría, conocimiento, cordura y entendimiento) para olvidarse de ella. La acción del enemigo es la humillación que le provoca la traición de su amada. La voz de confianza en la intervención de Dios está implícita en la misma súplica, pues se pide porque se espera recibir. Es interesante que no hay ninguna promesa de por medio, es decir, no hay intención contractual en el autor, es más, su actitud es de sujeción a la gratuidad de Dios: “hazme este favor, sácala de mí”.

Lo mismo que en el salmo 13, estudiado en el numeral anterior, se distingue aquí el sentido de urgencia de la súplica, enfatizado por la expresión ‘Hasta cuándo’, utilizada dos veces en la penúltima estrofa. Lo mismo que allá, esta expresión refleja acá la conciencia de la debilidad y la muerte que provoca el sentimiento de prisa en el ser humano, a la vez que la certeza de la eternidad de Dios y su poder sobre la vida y el destino del hombre y la mujer. Esto se hace patente en las frases: “ya no resiste más mi corazón” y “es imposible continuar así”. La solución y sentido último de la canción se encuentra en el estribillo que marca el ritmo de la misma y hace las veces de coro (ya que no existe uno propiamente tal); es la frase “sácala de mí”, que se repite tres veces.

En términos del modelo actancial, el drama de esta canción, a diferencia de la anterior, no atañe a una problemática social, sino que se circunscribe al ámbito de lo personal y familiar. El sujeto es un hombre enamorado que es consciente de que su novia no le es fiel, pero no es capaz de alejarse de ella. El objeto de su búsqueda es la paz interior y familiar, pues la situación se vuelve insostenible porque le produce tormento sentimental y trastorna las relaciones con su familia. El emisor es Dios, el Señor, capaz de proporcionarle al sujeto los dones espirituales que necesita para conseguir su objetivo. El destinatario directo es el mismo sujeto, pero también se beneficiará su familia que ahora “está triste”. Los ayudantes son sus familiares, sobre todo su madre, quienes intentan hacerle ver “toda la verdad”. Los oponentes parecen ser los ‘amigos’ que menciona en el primer verso, quienes se burlan de su situación, pero el verdadero oponente es su propia novia, que le es infiel, pero no lo reconoce; al contrario, afirma que “no tiene otro amor”.



La categoría teológica que sustenta la lectura religiosa de la canción es la fidelidad. El sujeto es consciente de la infidelidad de su amada, tanto que lo repite cinco veces a lo largo de canción de diversas maneras: “yo sé que no debo querer a esa mujer”, “me doy cuenta de toditas sus andanzas”, “claramente también lo sé yo”, “sabiendo que ellos [familiares] tiene razón”, “me doy cuenta que pasos malos acaba de dar”. Ante la certeza de esa infidelidad y la evidencia de su debilidad para cortar la relación, acude a Dios para que le dé los dones de sabiduría, entendimiento y cordura que le permitan poner fin a su noviazgo. Lo hace porque confía en que Dios puede concederle lo que pide y lo hará. Ante la infidelidad humana, Dios permanece fiel. En Dios se puede confiar. La fidelidad de Dios está garantizada porque es un Dios señor y donador, superior a las fuerzas del hombre y siempre generoso. En el trasfondo cultural y religioso de esta seguridad está la categoría teológica de la alianza: “si somos infieles, él permanece fiel, pues no puede negarse a sí mismo” (2Tm 2,13).

3.4.3 Confianza en la acción de Dios: “Sueños de Colombia”. A diferencia de las canciones anteriores, en ésta el voto de confianza no es la promesa contractual por la respuesta que se espera de Dios o el abandono implícito en sus manos en espera de su favor, sino una actitud previa y una confesión explícita de que Dios intervendrá en favor del pueblo para superar los momentos difíciles. Guardando las proporciones, no es menos experiencia de fe el vínculo Dios-pueblo que subyace a esta canción que el que subyace al salmo 11, estudiado en el numeral anterior, o a muchos otros; y, por tanto, no es menos acontecer de Dios en la historia ni menos experiencia revelatoria. Liberados de los prejuicios de la línea de modernización de que habla Neira¹¹⁸, respecto de la

¹¹⁸ Cf. NEIRA, Religión popular católica latinoamericana : tres líneas de interpretación(1960 – 1980), Op. cit., p.53-58.

interpretación de la religiosidad popular en Latinoamérica, podría ser legítimo incorporar esta canción dentro de la celebración litúrgica.

La gente de mi país
ya no quiere escuchar más
a un niño pidiendo a gritos
que suelten a su papá.
Cualquiera que haya vivido
una noche en navidad
no puede ver el secuestro
como el camino hacia la paz.

*Ay, ay, ay, ¿qué es lo que nos pasa?
ay, ay, ay, sólo queremos vivir.*

Yo no quiero envejecer
viendo desangrar mi patria
ni a mis hijos ver crecer
entre el odio y la venganza.

La que quedará
sola, triste en la distancia
porque sus hijos se marchan
no quieren vivir aquí.

Pocos quedarán
con una luz de esperanza
pidiendo la paz que alcanzan
cuando se calle un fusil.

*Ay, ay, ay, ¿qué es lo que nos pasa?
ay, ay, ay, sólo queremos vivir.*

Allá donde tú te encuentres
muy solo, sin claridad
recuerda que aquí tu gente
reza por tu libertad.

No llores porque un día escuches
este mensaje de paz
sólo aprende lo que dice
ponte conmigo a cantar:

*Ay, ay, ay, ¿qué es lo que nos pasa?
ay, ay, ay, sólo queremos vivir.*

Basta de tanta maldad
con mi gente campesina
porque su riqueza es digna
de explotarla con bondad.

Dios nos cuidará
desde el infinito cielo
y no dejará que un hierro
trunque la felicidad.

Y desterrará
de esta tierra la violencia
y volverá la riqueza
paz, dicha y prosperidad.

*Ay, ay, ay, ¿qué es lo que nos pasa?
ay, ay, ay, sólo queremos vivir.*

Esta canción-mensaje tiene la intención clara de producir una autocrítica y una autorreflexión en el pueblo colombiano, y particularmente en los actores del conflicto armado que vive el país de hace varias décadas. El ritmo y el mensaje están determinados por el coro, que se repite de manera regular cuatro veces, una después de cada estrofa. Contiene un lamento, una pregunta y una afirmación. El lamento expresa dolor e insatisfacción con la situación actual; la pregunta trata de escrutar las causas de dicha situación; y la afirmación expresa la opción fundamental por la vida, esto es, el deseo de transformar la situación. Hasta aquí la canción no abandona el plano sociológico, pero lo hará en la última estrofa.

Las estrofas están estructuradas en binas y ternas alrededor del coro, siempre en conjuntos de cuatro versos, pero sin continuidad en la rima. La canción está escrita en primera persona, pero no corresponde al esquema sálmico de la súplica individual, sino que es más bien un poema descriptivo que busca hacer eco de la angustia de muchas personas que son víctimas de la violencia y el secuestro, para despertar la conciencia nacional y llevar una voz de esperanza en la boca del poeta a los que están privados de la libertad. El autor comienza presentando la situación generalizada de secuestro de la que es testigo y luego se involucra personalmente, sintiendo como propio el dolor ajeno y con la mente puesta en la patria que heredarán sus hijos. Después se dirige a las víctimas del flagelo para darles

ánimo y esperanza, y a los victimarios para exhortarlos a parar la maldad. Finalmente, junto con todo el pueblo que representa, pone su confianza en la intervención de Dios.

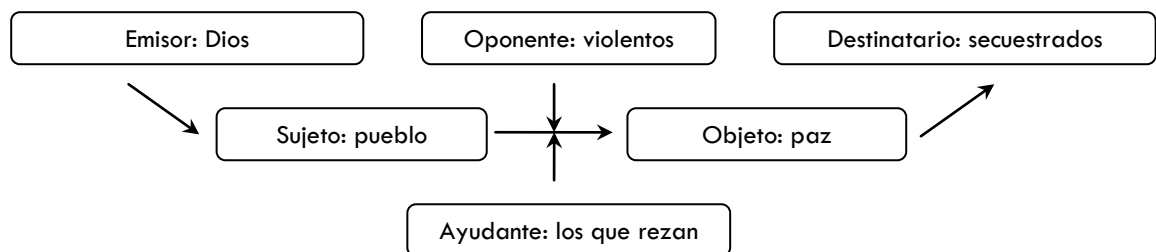
El autor juega de manera creativa con los tiempos verbales. Pasa del presente desolador (primera estrofa) al pasado feliz, simbolizado en la navidad (posible alusión al villancico 'noche de paz', segunda estrofa); del pasado al presente progresivo (la situación tiende a empeorar, tercera estrofa); del presente al futuro indeseable (consecuencia fatal, cuarta y quinta estrofas); del modo indicativo al subjuntivo (dirigiéndose a las víctimas, sexta y séptima estrofas); del subjuntivo al imperativo (dirigiéndose a los victimarios, octava estrofa); y finalmente al futuro deseado (paz y prosperidad, novena y décima estrofas). Hay una tensión permanente hacia el futuro en clave de esperanza ("Dios nos cuidará"), que está fundada en el pasado dichoso en clave de experiencia ("cualquiera que haya vivido"), y que es respuesta a la situación presente en clave de denuncia profética ("no quiero", "basta").

Es inevitable encontrar semejanzas con la situación de destierro y desolación que reflejan los textos bíblicos de la época del exilio, especialmente algunos salmos: "Los justos poseerán la tierra, y habitarán en ella para siempre" (Sal 37,29). La esperanza del hombre justo es la prosperidad en su tierra y en su patria; pero la realidad que experimenta el autor de la canción es el desarraigo, como consecuencia de la injusticia: "Porque sus hijos se marchan, ya no quieren vivir aquí". El deseo de una transformación rápida de la situación actual se hace evidente en la expresión de la tercera estrofa: "Yo no quiero envejecer viendo desangrar mi patria". Es la misma aspiración del poeta hebreo que confía en la bendición de Yahveh: "Tú que me has hecho ver tantos desastres y desgracias, has de volver a recobrarne. Vindrás a sacarme de los abismos de la tierra, sustentarás mi ancianidad, volverás a consolarme" (Sal 71,20-21).

El contraste cielo – tierra, que pone distancia entre lo divino y lo humano, aparece tanto en los salmos: "La Verdad brotará de la tierra, y de los cielos se asomará la Justicia. El mismo Yahveh dará la dicha, y nuestra tierra su cosecha dará" (Sal 85,12-13), como en las canciones populares: "Dios nos cuidará desde el infinito cielo... y desterrará de esta tierra la violencia ". En ninguno de los dos casos la distancia entre cielo y tierra significa ruptura o

desvinculación entre los dos ámbitos, sino que es vista más bien como insuficiencia del ser humano y confianza en la intervención de Dios.

Pasando al modelo actancial, el drama que perfila esta canción tiene por sujeto al pueblo colombiano, como lo deja ver el primer verso, aunque la voz poética aparezca varias veces en primera persona: “La gente de mi país”. El objeto buscado es la paz, que conlleva cese de la violencia, acallamiento de los fusiles, fin del secuestro, deposición de los odios y respeto de la vida y la libertad. El emisor o destinador es Dios, que es visto como un ser superior capaz de cuidar a su pueblo, como un Dios protector. Los destinatarios de los dones divinos son todos los connacionales, pero especialmente los secuestrados y sus familias, que sufren el drama más de cerca. Los oponentes, aunque no son nombrados explícitamente, son evidentemente los gestores de la violencia. Por último, los ayudantes son todos aquellos que interceden ante Dios por el fin del conflicto, incluido el poeta: “recuerda que aquí tu gente reza por tu libertad”.



La categoría teológica más relevante es la intervención de Dios en la historia para restablecer las relaciones entre los seres humanos, cuya ruptura se manifiesta en el desprecio por la vida y la libertad. El vínculo que establece el autor entre navidad y secuestro no es del todo claro, pero, visto desde la perspectiva sociológica, seguramente hace referencia a la tradición de encontrarse las familias reunidas para celebrar la navidad. Un miembro secuestrado provoca un trauma profundo que rompe la armonía de los hogares y desestabiliza a la sociedad. Desde la perspectiva teológica, la alusión a la navidad, aunque tal vez no tenga en la mentalidad popular las implicaciones cristológicas de abajamiento, encarnación e irrupción de Dios en la historia, sí evidencia la intuición religiosa de que el acontecimiento Jesús es motivo y ocasión de paz y fraternidad. El Dios

que convoca a la gente en navidad (segunda estrofa) es el mismo que restituirá la paz y la prosperidad (última estrofa).

3.5 PROPUESTA DE MATRIZ TEOLÓGICA PARA LA LECTURA DE LA MÚSICA POPULAR EN COLOMBIA

A lo largo de este capítulo se han venido acumulando elementos que son necesarios para esbozar la matriz teológica que pretende proponer esta investigación. Lo que se hará ahora será articular esos elementos: las categorías teológicas específicas identificadas en el numeral 3.4, las imágenes de Dios que proyectan las canciones vallenatas, las actitudes que producen en la mentalidad popular y las categorías generales de interpretación proporcionadas por Germán Neira. Dado que esto no se ha hecho antes, de lo que se trata es de construir heurísticamente un camino de aproximación a la lectura teológica de la música popular, es decir, descubrir nuevas formas y relaciones entre los elementos que se han podido sintetizar a lo largo de la investigación.

Si se desea leer teológicamente la música popular, lo primero que se debe hacer es 'leerla'. Esto parece evidente, pero es frecuente oír las canciones sin escucharlas realmente. Ello sucede por el impacto de la música, que tiende a centrar la atención en la melodía y a descuidar la letra. Por eso muchas veces la gente 'tararea' las canciones sin saber realmente lo que dice; y otras veces se utiliza la melodía con una letra totalmente diferente para propósitos comerciales, humorísticos y hasta litúrgicos. Algo parecido a lo que sucedió con algunos salmos, como se vio en el numeral 3.3. Se trata, entonces, de 'deshacerse' de la música y leer con atención la letra para captar el mensaje del poema, teniendo en cuenta el contexto espacio-temporal al que pertenece y los dinamismos culturales que recrea. Esto no significa que los elementos melódicos, armónicos y rítmicos no sean importantes y no tengan influencia en la interpretación teológica; al contrario, constituyen un vehículo valioso de la comunicación no verbal al servicio del mensaje que se desea transmitir. Pero abordar esta temática exigiría conocimientos musicales profundos y daría material para otro trabajo.

Conociendo el contenido de la canción, es posible abordar los dos conceptos claves que utiliza Tillich para establecer la relación entre arte y teología, según se mencionó en el numeral 1.5, a propósito del trabajo del profesor Calvani en Brasil: el tema y el estilo. El

tema tiene que ver con los contenidos explícitos de una obra de arte. El estilo es el poder que tiene el arte de expresar con vitalidad y originalidad el tema propuesto. Sobre el tema de las canciones, en el numeral 3.4 se identificaron los temas religiosos principales (sobre todo las imágenes de Dios) a los que aluden y las categorías teológicas subyacentes. Sobre el estilo, se identificaron los géneros literarios en paralelo con los géneros sálmicos estudiados en el numeral 3.3.

Teniendo presentes el tema y el estilo, no se pueden perder de vista las categorías generales de aproximación a la religiosidad popular, propuestas por Neira: Lo 'popular' y la concepción de 'pueblo', como se definieron en el numeral 1.1, deben estar a la mano del teólogo, recordando que esta interpretación se debe hacer desde la perspectiva de la línea cultural que sugiere el propio Neira. El 'sentido común' es el tipo de conciencia que está a la base de las composiciones populares. No es de esperar una intención teológica en el autor de la canción (¿era de esperarse en el compositor de un salmo?); lo que se ha de esperar es una expresión religiosa de una conciencia indiferenciada; la labor del teólogo consistirá en emprender las especializaciones funcionales hasta llegar a una diferenciación de conciencia que permita construir el edificio teológico que tal expresión religiosa permite, de modo que la teología se constituya en una auténtica mediación entre religión y cultura.

La 'mentalidad simbólica' atañe a todo ser humano, pero se hace particularmente explícita en la composición poética. El teólogo no puede esperar encontrar nociones o conceptos abstractos en las letras de la música popular (como no puede esperar encontrarlos en los salmos); al contrario, se encontrará con imágenes y figuras concretas y cotidianas, las cuales tienen un profundo sentido simbólico, comprensible sólo desde la praxis del contexto sociocultural que dio origen a las canciones. El 'dramatismo dramático' que envuelve a la música popular proporciona claves valiosas de interpretación de la religiosidad popular subyacente. Como los relatos expresados en las canciones son el reflejo de experiencias vividas en contextos culturales concretos, las imágenes, los personajes y la trama puestos en escena tendrán mucho que decir sobre la manera como Dios acontece en la historia del pueblo.

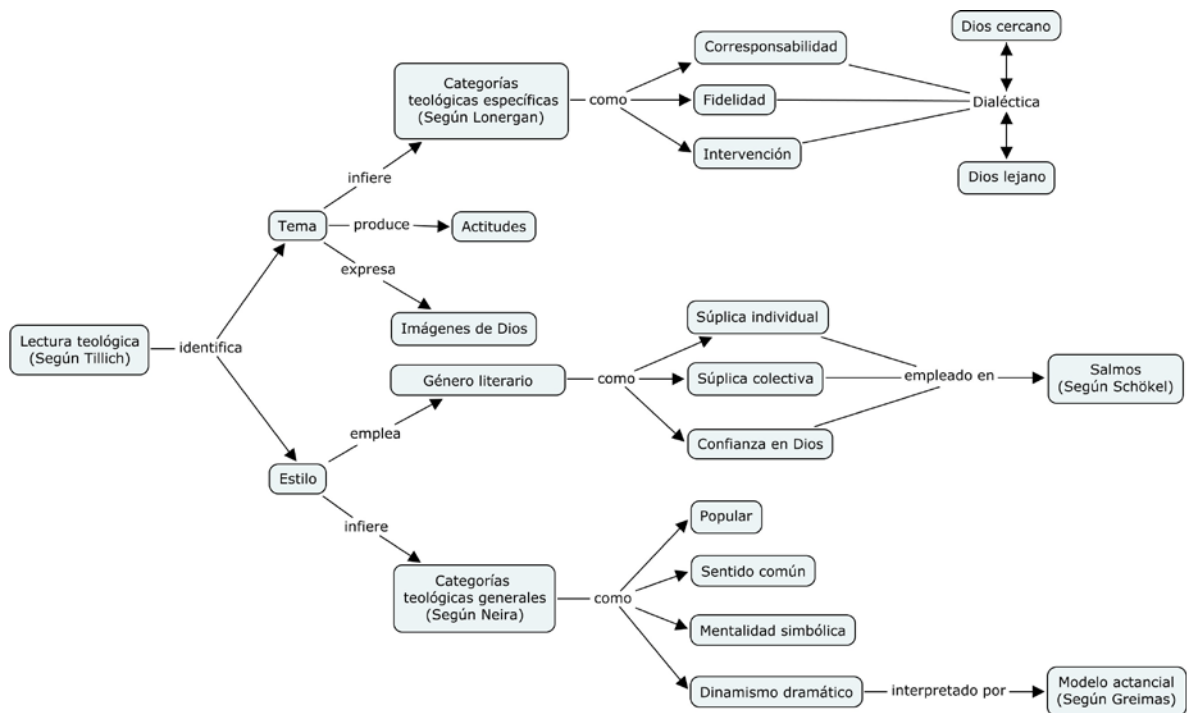
La vida real sucede como relato, no como discurso. Por eso las canciones populares 'cuentan', no 'argumentan' la historia de sus protagonistas. De ahí que para una lectura teológica de la música popular resulte de gran ayuda el modelo actancial propuesto por Greimas, toda vez que permite identificar, decodificar y analizar los personajes que intervienen en la historia y la forma como se relacionan. Esto, unido al análisis estructural de los géneros literarios: súplica individual, súplica colectiva o confianza en la intervención de Dios, permite que el teólogo construya, ahora sí, el discurso que da razón del acontecer de Dios en la matriz cultural correspondiente; en este caso, la cultura vallenata.

Todo lo anterior es lo que se ha intentado hacer a lo largo de este trabajo y que ha permitido identificar como categorías teológicas subyacentes en la música vallenata, según lo visto en el numeral 3.4: la corresponsabilidad Dios-hombre en la construcción de la historia, la fidelidad de Dios e infidelidad del ser humano, y la intervención de Dios en el mundo para restablecer las relaciones humanas. Estas categorías engloban una serie de imágenes de Dios, tales como: Dios providente, Dios padre misericordioso, Dios juez, Dios culpable, Dios personal, estudiadas en el capítulo 2 y en el numeral 3.2; y una serie de actitudes del ser humano, entre ellas: confianza, providencialismo, seguridad, temor, gratitud, etc. Pero en el trasfondo de estas categorías, imágenes y actitudes, hay una columna vertebral que sostiene la mentalidad popular referida en ellas: la dialéctica Dios cercano / Dios lejano.

La cercanía de Dios, de un Dios personal, se advierte en expresiones como 'Diosito santo' y 'óyeme' de la canción *Plegaria Vallenata*, estudiada en el numeral 3.4.1; o el tono confidencial e íntimo con que el autor de la canción *Hasta cuándo, Señor*, se dirige a Dios, según se vio en el numeral 3.4.2; o la expresión 'Dios nos cuidará' de la canción *Sueños de Colombia*, estudiada en el numeral 3.4.3. Estas expresiones revelan la imagen de un Dios padre, que escucha a sus hijos y los cuida. La lejanía de Dios, por otro lado, de un Dios omnipotente e intervencionista que está en el cielo y viene a la tierra cuando hace falta, de un Dios juez que observa atentamente el mundo, se aprecia en expresiones como 'es imposible que al santo cielo te llegue una carta' o en títulos como 'Señor' o 'Dios', propios de un jefe o superior jerárquico.

La corresponsabilidad de Dios con el ser humano en la marcha de la historia, especialmente en la búsqueda de la justicia social; la confianza en la fidelidad de Dios, a quien se le puede pedir todo aquello que no se puede esperar con seguridad de ninguna persona; la certeza de la intervención de Dios en el mundo para poner las cosas en orden y restablecer los lazos de fraternidad, rotos por la pérdida de respeto por la vida y la libertad; todo ello dependerá de la sensación de cercanía o lejanía con que el ser humano capte a Dios. Y esta sensación, traducida en imágenes de padre, providente, juez, intervencionista, etc., y en actitudes de confianza, seguridad, gratitud, providencialismo o temor, será el resultado de la manera como el pueblo colombiano experimente el acontecer de Dios en su historia en oposición dialéctica con el acervo doctrinal con que se ha nutrido a través de cinco siglos, según se vio en el capítulo anterior al intentar explicar algunas de las imágenes de Dios presentes en las canciones vallenatas.

Dicho esto, el siguiente esquema pretende mostrar gráficamente la articulación de los elementos identificados a lo largo del trabajo y ser una herramienta útil de interpretación de las canciones populares, no solamente vallenatas, con miras a una lectura teológica de las mismas, como la que se intentó hacer en el numeral 3.4.



Por lo tanto, intentar una lectura teológica de cualquier canción de la música popular colombiana a partir de lo anterior, implica, como se dijo antes, acudir en primer lugar a la letra y emprender un análisis que comporta los siguientes elementos: identificar el tema y el estilo; en cuanto al estilo, establecer el género literario y la forma como aparecen las categorías teológicas generales, haciendo énfasis en la aplicación del modelo actancial de Greimas; en cuanto al tema, identificar las imágenes de Dios y las actitudes que producen en la gente, e inferir las categorías teológicas específicas. Este engranaje de imágenes, conceptos y categorías revela, indudablemente los nexos existentes entre la matriz cultural subyacente, esto es, el conjunto de valores y significados que dan identidad al pueblo que produce y canta las canciones, y la experiencia religiosa, fruto de la vivencia personal del encuentro con Dios dentro de esa matriz cultural, alimentada por el acervo doctrinal de la tradición religiosa.

CONCLUSIONES

Después de haber sentado los presupuestos hermenéuticos para la comprensión de una lectura teológica de la música popular, de haber hecho una síntesis exploratoria y descriptiva de las imágenes de Dios y otros contenidos religiosos de las canciones del género musical vallenato y de haber dejado planteada una matriz teológica para la lectura de la música popular colombiana, es legítimo afirmar que se ha cumplido cabalmente con el objetivo general propuesto al iniciar este trabajo, esto es, esbozar un perfil teológico de la música popular que se produce en Colombia, a partir de los contenidos religiosos que se expresan en las letras de algunas de las canciones del género vallenato producidas durante las últimas tres décadas.

Lo primero que se ha podido constatar es que resulta legítimo hablar de una teología popular en el ámbito sociocultural colombiano, tomando en cuenta el origen y desarrollo de la religiosidad popular en Colombia. Era necesaria esta constatación para poder emprender las etapas ulteriores del trabajo, ya que hay autores que no le conceden a lo 'popular' el rango de lugar teológico; precisamente aquellos que se matriculan en la "línea de modernización" de que habla Germán Neira, según se estableció en el capítulo tercero. Para ellos, el valor teológico de una experiencia religiosa popular se mide en confrontación con la doctrina magisterial y la teología dogmática, con lo cual se llega a un nivel de abstracción cultural que le quita a lo popular toda posibilidad de reconocimiento teológico. Por eso, este trabajo se orientó por la "línea cultural", que sí tiene en cuenta el valor histórico-cultural de los pueblos en los que se encarnó el evangelio en América Latina y, por ende, reconoce el valor teológico subyacente de sus manifestaciones folklóricas.

En segundo lugar, se ha verificado la ausencia total de trabajos semejantes en el contexto colombiano. La elaboración del estado del arte permitió concluir el poco interés académico por la relación entre religión y cultura desde una perspectiva teológica. Algo se encontró a nivel continental desde el punto de vista sociológico y fenomenológico, pero intentos de lectura teológica de las expresiones poéticas y musicales populares apenas se vislumbran en ensayos de teólogos protestantes brasileños. No existe un método para abordar este

tipo de trabajo, por lo cual fue necesario construir uno sobre la marcha siguiendo las directrices metódicas de Bernard Lonergan y los aportes teológicos de Paul Tillich. Al final, resultó de gran ayuda el modelo actancial de Greimas utilizado ampliamente en la narratología y adaptado en este trabajo al dinamismo dramático tanto de la salmodia como de la música popular colombiana.

Por otro lado, la música vallenata, que es una de las más abundantes en lenguaje y contenido religioso de cuantas se producen en Colombia, resultó prolífica en imágenes de Dios: padre, juez, providente, dispensador, ser personal, etc., todas las cuales se entrelazan en la dialéctica entre un Dios cercano y un Dios lejano, según las circunstancias. Estas imágenes son, sin duda, el producto de un proceso de evangelización centenario que dio lugar a una mezcla de doctrina ortodoxa, religiosidad popular española y tradiciones ancestrales nativas del continente americano. Llama la atención que las letras de las canciones vallenatas no permiten establecer un perfil cristológico, pneumatológico y ni siquiera mariológico de la religiosidad popular colombiana. Son escasas las alusiones a Jesús o a Cristo, nulas las alusiones al Espíritu Santo y muy restringidas las que se refieren a la virgen María. A lo sumo se hace referencia a la cruz en relación al sufrimiento y a la Virgen como madre del ser humano, cariñosa e intercesora. Por lo tanto, el perfil teológico que se podría construir (lo cual sería tema de un trabajo posterior), estaría orientado hacia una teología fundamental, misterio de Dios, antropología teológica o moral fundamental.

Uno de los mayores avances de este trabajo consistió en proporcionar un modelo de referencia para identificar las categorías teológicas específicas de un género musical, las cuales, junto a las categorías teológicas generales propuestas por Germán Neira, permitirán posteriormente intentar una lectura teológica de cualquier canción dentro de un género particular. Las categorías generales, identificadas con la ayuda de Neira, son: 'lo popular', 'el sentido común', 'la mentalidad simbólica' y 'el dinamismo dramático'. Teniendo en cuenta estas categorías a la hora de interpretar la religiosidad popular reflejada en la música es posible emprender un proceso de reflexión sobre los puntos de contacto entre religión y cultura, que es el cometido de la teología popular. Las categorías específicas obtenidas a partir del análisis inter-textual de la salmodia y la música vallenata son: corresponsabilidad, fidelidad e intervención de Dios en la historia. La corresponsabilidad

puede ser leída en el marco de una teología de la creación; la fidelidad, en el marco de una teología de la alianza; y la intervención en el marco de la dialéctica entre el Dios lejano y el Dios cercano que la gente experimenta.

Finalmente, hay que reconocer que los alcances de este trabajo constituyen apenas un 'abrebocas' que intenta propiciar el gusto por el tema del que se ocupa, con el fin de que futuras investigaciones permitan dar respuesta a los múltiples interrogantes que han surgido a lo largo del proceso, entre los cuales cabe resaltar los siguientes:

Teniendo en cuenta que, salvadas las especificidades culturales de cada pueblo, el acervo religioso del continente latinoamericano es heredero de una tradición común, ¿cómo se podría emprender la construcción de una matriz teológica para la lectura de la música popular en América Latina, a partir del punto de llegada de esta investigación? Para ello hay que tener presente, como se mencionó en el primer capítulo, que la evangelización del Nuevo Mundo implicó una mezcla cultural y racial que dio lugar a elementos comunes de religiosidad popular, los cuales, sin embargo, han seguido rumbos distintos y específicos, especialmente a partir de la época republicana. Además, hay que recordar que el pueblo brasileño, a diferencia del resto del continente, se nutrió con la tradición lucitana y habla la lengua portuguesa, lo cual lo hace aún más particular, pero no por ello ajeno al tema de esta investigación; todo lo contrario, los pocos antecedentes que se encontraron durante la elaboración del estado del arte, fueron realizados en Brasil.

De lo anterior se desprende otro interrogante: ¿cómo armonizar las vertientes culturales que se han diversificado a lo largo de quinientos años de evangelización en diversas latitudes en torno a una fe común? Aquí resultaría de gran utilidad la dialéctica de interpretaciones emprendida por Germán Neira, pues no hay unanimidad entre los teólogos latinoamericanos sobre la manera de interpretar el fenómeno de la religiosidad popular en el continente. Algunos se inclinan por la línea de la modernización, dando por sentado que la religiosidad popular es insuficiente en sí misma para dar razón de la fe de pueblo y, por lo tanto, necesita ser nutrida por la teología científica contemporánea; otros se identifican más con la línea del cambio social justo, según la cual el lugar teológico desde el cual se debe explicar la religiosidad popular es el socioeconómico, a la luz de las teologías de la

liberación; finalmente, hay otros que prefieren inscribirse en la línea cultural, apoyando sus esfuerzos de interpretación en la formación de la identidad cultural latinoamericana. Seguramente, un intento de lectura teológica del folklore de la región tendrá que considerar y poner en diálogo todos estos puntos de vista.

Por otro lado, aunque se llegara a la conclusión de que las categorías teológicas generales adoptadas en este trabajo son válidas en todo el contexto latinoamericano, ¿cómo sintetizar categorías específicas en el subsuelo teológico de géneros tan disímiles como la ranchera, el tango, la cumbia y la zamba? Sería necesario un esfuerzo interdisciplinario más profundo que involucrara los puntos de vista antropológico, sociológico y teológico, así como también el concurso de la musicología.

Finalmente, tal vez la pregunta más pertinente sería ¿cómo sacar provecho pastoral de estos esfuerzos académicos? En las actuales circunstancias de apatía por lo religioso, sobre todo entre los jóvenes, emplear la música popular que ellos escuchan todos los días para vehicular el mensaje del evangelio podría ser un medio eficaz de aplicación pastoral de la teología popular. Si la música popular tiene un trasfondo teológico en el subsuelo cultural y religioso en el que se gesta, quizá sería legítimo realimentar ese subsuelo con los valores religiosos que las canciones populares llevan implícitos o explícitos y que difunden entre las nuevas generaciones, de la misma manera que el viento difunde el polen que fertiliza nuevas tierras y engendra vida constantemente.

Queda, entonces, abierta la puerta para que estos y otros interrogantes que pueda sugerir la lectura del presente trabajo, motiven a los estudiosos de la teología para emprender nuevas investigaciones con miras a comprender y valorar más la riqueza cultural y religiosa del pueblo colombiano y latinoamericano expresada a través de su folklore. 'Dios quiera' que este trabajo pueda constituir un referente útil para esas investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA MORALES, Guillermo. Compendio general del folklore colombiano. 3 ed. Bogotá : Instituto colombiano de cultura, 1977.

ACOSTA BOASSO, César. Notas sobre teología de la religiosidad popular. Santiago del Estero : UCSE, 1987.

AGUSTÍN, San. Comentarios a los salmos, 118,22,6. En : Obras de San Agustín. Tomo XXII. Madrid : BAC, 1967.

ALVES, Herculano. Símbolos en la Biblia. Salamanca : Sígueme, 2008.

AMIGO VALLEJO, Carlos y LÓPEZ GUILLÉN, Ángel. Religiosidad popular : teología y pastoral. Madrid : Edibesa, 2000.

ARIAS REYERO, Maximino. Dios en la teología actual. En : Teología y vida, Vol. 34, No. 3 (1993).

BATISTA LIBANIO, Joao. Teología popular : legitimidad y existencia. En : Selecciones de teología. Vol. 19, No. 73 (1980).

CALDAS, Carlos. La música popular brasileña como fuente de estudio de la religión. Rever [revista en línea], 2006 [citado en 2008-06-21]. Disponible en internet: <http://www.pucsp.br/rever/rv3_2006/t_caldas.htm>. ISSN 1677-1222.

CALVANI, Carlos Eduardo. Momentos de beleza : teología e MPB a partir de Tillich. Correlatio [revista en línea], feb 2007 [citado en 2008-06-18]. Disponible en internet: <<http://www.metodista.br/ppc/correlatio/correlatio08/momentos-de-beleza-2013-teologia-e-mpb-a-partir-de-tillich/>>. ISSN 1677-2644.

CATAÑO BRACHO, Juan. El canto vallenato : arte y comunicación. Valledupar : Gráficas del comercio, 2007.

CELAM. Documento conclusivo de Aparecida. 2 ed. Bogotá : Celam, 2007.

----- . Iglesia y religiosidad popular en América Latina. Bogotá : Celam, 1977.

----- . Puebla. 3 ed. Bogotá : Celam, 1979.

DUSSEL, Enrique. Religiosidad popular latinoamericana : hipótesis fundamentales. En : Concilium, No. 206 (1986).

GONZÁLEZ DORADO, Antonio. De María conquistadora a María liberadora : mariología popular latinoamericana. Santander : Sal Terrae, 1988.

IDÍGORAS, José Luis. Imágenes de Dios en nuestro pueblo. En : Teología limense, V. 18, No. 3 (1984).

LLANO RUIZ, Alonso. Orientación de la religiosidad popular en Colombia. Medellín : Bedout, 1981.

LONERGAN, Bernard. Método en teología. 2 ed. Salamanca : Sígueme, 1994.

LURKER, Manfred. Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia. Córdoba : El Almendro, 1994.

MADERA VARGAS, Ignacio. Dios, presencia inquietante. Bogotá : Indo American Press Service, 1999.

MALDONADO, Luis. Religiosidad popular o catolicismo popular. En : Phase, No. 256 (2003).

MARDONES, José María. La vida del símbolo: la dimensión simbólica de la religión. Santander : Sal Terrae, 2003.

------. Matar a nuestros dioses : un Dios para un creyente adulto. 3 ed. Madrid : PPC, 2007.

MARGUERAT, Daniel y BOURQUIN, Yvan. Cómo leer los relatos bíblicos : iniciación al análisis narrativo. Santander : Sal Terrae, 2000.

MARTÍNEZ, Darío. La religión y la tarea de la teología a la luz del pensamiento de Ludwig Wittgenstein. Bogotá : Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

MÚNERA DUQUE, Alberto. El misterio de Dios. Bogotá : Pontificia Universidad Javeriana, 1987.

NEIRA, Germán. Religión popular católica latinoamericana: tres líneas de interpretación (1960-1980). Bogotá : Pontificia Universidad Javeriana, 2007.

------. Un ejercicio de dialéctica : interpretaciones de la religiosidad popular en América Latina (1960 – 1980). Bogotá : Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

PABLO VI. Exhortación apostólica Evangelii Nuntiandi. Bogotá : Ediciones paulinas, 1980.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. Génesis de los estudios sobre música colonial en Hispanoamérica : un esbozo historiográfico. En : Fronteras de la historia, No. 009 (2004); p.303-304. [Artículo en línea], [citado en 2008-06-14]. Disponible en internet: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=83300909>>.

PONGUTÁ, Silvestre. El clamor de un pueblo. Caracas : Asociación Bíblica Salesiana, 1993.

RAMÍREZ CALZADILLA, Jorge. La religiosidad popular en la identidad cultural latinoamericana y caribeña [artículo en línea], [citado en 2008-06-11]. Disponible en internet:
<<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales05/Caudales/ARTICULOS/ArticulosPDF/0915R070.pdf>>.

RESINES, Luis. Las raíces cristianas de América. Bogotá : Celam, 1993.

ROVIRA BELLOSO, José María. Introducción a la teología. Madrid : BAC, 1996.

SAIZ, José Luis y otros. Representaciones sociales de Dios. En : Persona y Sociedad, Vol. 8, No. 4 (1994).

SARANYANA, Josep-Ignasi. Cien años de teología en América Latina. Bogotá : Celam, 2005.

SCANNONE, Juan Carlos. Situación de la problemática del método teológico en América Latina. En : CELAM. El método teológico en América Latina. Bogotá : Celam, 1994.

SCHAEFER, Konrad. Salmos, Cantar de los Cantares, Lamentaciones. Estella : Verbo Divino, 2006.

SCHÖKEL, Luis Alonso y CARNITI, Cecilia. Salmos. Tomo I. Estella : Verbo Divino, 1992.

SIGURDSON, Ola. Canciones del deseo : sobre la música pop y la cuestión de Dios. En : Concilium, No. 289 (2001).

TILLICH, Paul. Teología de la cultura y otros ensayos. Buenos Aires : Amorrortu, 1974.

VATICANO II, Concilio ecuménico. Documentos. Madrid : BAC, 1993.

ZULUAGA, Francisco. Religiosidad popular campesina. Bogotá : Centro Editorial Javeriano, 1995.

ANEXOS

Canción 1: LA REBELIÓN (Joe Arroyo)

Quiero contarle mi hermano un pedacito de la historia negra,
De la historia nuestra, caballero.

Y dice así: uhh! dice:

En los años mil seiscientos
cuando el tirano mandó
Las calles de Cartagena
aquella historia vivió.

Cuando aquí llegaban esos negreros
Africanos en cadenas besaban mi tierra
Esclavitud perpetua.

Coro:
Esclavitud perpetua
Esclavitud perpetua.

Que lo diga salome
y que te de
llego, llego, llego.

Un matrimonio africano
Esclavos de un español
El les daba muy mal trato
y a su negra le pegó.

Y fue allí, se rebeló el negro guapo
Tomo venganza por su amor
Y aún se escucha en la verja
No le pegue a mi negra
No le pegue a la negra

No le pegue a la negra.

Oye man !!!

No le pegue a la negra
No le pegue a la negra
no, no, no, no, no, no
no, no, no, no, no, no.

Oye esa negra se me respeta
Ehhh que aun se escucha, se escucha en la verja
No, no, no,no,no
No, no, no,no,no
No, no, no,no,no le pegue a la negra.

Negra que me dice...

No le pegue a la negra
No le pegue a la negra
No le pegue a la negra
No le pegue.

Y con ustedes.. Chelito de Castro.

Vamos a ver que le pegue a Jeva
por que el alma,
Que el alma, que el alma
Que el alma, que el alma se me revienta.

ehh! no, no, no, no, no, no le pegue a mi negra
por que el alma se me agita mi prieta.

El Chombo lo sabe
Y tú también
No le pegue a la negra.

Canción 2:
LOS SANTOS Y YO
(Binomio de Oro)

Es extraño lo que pasa, entre los santo y yo,
cada uno escribe una carta, cada uno pide un favor.
San José Gregorio Hernández,
me mandó un marconi urgente
y me pide que le mande, medicina pa' un paciente.
Ese santo que es doctor,
desde el cielo me ha encarga'o
que le mande esparadrapo, mentiolate y algodón.
Que San Pedro maromiando, se cayó y se escalabró (Bis).
San Isidro Labrador,
me mandó hacer ocho días
una carta que decía: compadre hágame el favor.
Usted que está allá en la tierra,
que así me puede mandar
una collins de las nuevas y una piedra de amolar.

Canción 3:
RECLAMO A DIOS
(Silva y Villalba)

Vengo de recorrer el sufrimiento
Vengo de sentir el dolor
Vengo de compartir triste lamento,
Vengo desde muy lejos y vengo a hablar con Dios.
Perdón, Señor, si te pregunto dónde estabas,
Aquella noche que volteaste la mirada,
No quisiste mirar hacia mi pueblo;
Se lo llevó el dolor y el sufrimiento,
No quisiste mirar hacia mi pueblo
Se lo llevó el dolor, triste tormento.

Aquel Armero del pasado ya no existe
Nieves eternas se llevaron su recuerdo
Ya no existe el camino, tan solo se oye el eco
Del bastón y los pasos del abuelo
Y vengo a recordar aquella noche,
Noche de llanto, de tristezas y nostalgias
Niños y viejos cayeron a tus plantas;
Se fueron para siempre, Señor, en dónde estabas.

**Canción 4:
OBSESIÓN
(Estrellas vallenatas)**

Qué dice tu mirada
qué cosa extraña tus ojos tienen
cuando miro tu foto
una rara obsesión me detiene.

Dios mío, tú que eres el creador
de todas las cosas bellas
que hay en el mundo
por qué no escuchas hoy mis peticiones.

Hiciste médicos pa' todos los males
pero por qué no creaste uno
que pueda curar un mal de amores.

Yo quisiera que la tierra girara al revés
para hacerme pequeño y volver a nacer

y no tener que volver a extrañarte
ni en tu fotografía mirarte
ni llevarte fundida en mi pecho
como si fueras parte de mí.

Barranquilla, ciudad de cantores
de vallenatos y de acordeones
ella adorna tus calles, decile
que le deseo que sea feliz.

Que la última canción que compongo
que no creo volver a enamorarme
pero dime cómo hiciste, negra
pa' olvidarte de mí.

La gente me critica porque ahora ya no soy parrandero
con tu partida, negra, siento más frío, muero en silencio.

Cuida bien mis retoños
porque tú sabes que yo los quiero
Dios mío dame fuerzas
pa' continuar con este canto.

Recuerdo un mes de octubre tu cumpleaños
te juro que trato y no he podido busca el remedio para olvidarlo.

**Canción 5:
SÓLO UN TE QUIERO
(Los Chiches)**

Si fuera pecado lo bello que Dios creó
ella sería el pecado que nunca tendría perdón
tanto que ha consumido toda mi imaginación
y no deja un espacio para ver otra ilusión.

No deja nada, nada, se lleva todo, todo
sólo me deja el viento,
acariciándome, intentando consolarme.
No deja nada, nada, solo un te quiero, quiero
solo deja un reflejo
que muestra el que yo no he debido enamorarme.

Quién puede controlar un corazón
que se volvió nada cuando te vio
no soy culpable de sentirme seguro
que eres la única que puede cambiar mi mundo
Que en tu mirada y en tu andar va mi futuro
Yo no tengo la culpa de haberte entristecido
me da pesar conmigo y no me das tu amor.

No deja nada, nada, se lleva todo, todo
sólo me deja el viento,
acariciándome, intentando consolarme.
No deja nada, nada, solo un te quiero, quiero
solo deja un reflejo
que muestra el que yo no he debido enamorarme.

Me duele saber que quiero hablarte de amor
que parte de ti está en contra de este amor inmenso
suena fácil pero no hay quien te ame como yo
y no es un imposible yo se que puedes hacerlo.

Si tan sólo pudieras hacer un solo intento
de abrir tus sentimientos
esta zozobra poco a poco no me mataría
no quiero presionarte pero me estoy muriendo,
yo necesito un beso
te lo pido cantando porque hablando no podía.

Quién puede controlar un corazón
que se volvió nada cuando te vio
no soy culpable de sentirme seguro
que eres la única que puede cambiar mi mundo

Que en tu mirada y en tu andar va mi futuro
Yo no tengo la culpa de haberte entristecido
me da pesar conmigo y no me das tu amor.
Yo no tengo la culpa de morirme en silencio
con este amor inmenso si lo dejas escapar.

No deja nada, nada, se lleva todo, todo
sólo me deja el viento,
acariciándome, intentando consolarme.
No deja nada, nada, solo un te quiero, quiero
solo deja un reflejo
que muestra el que yo no he debido enamorarme.

Canción 6:
PLEGARIA VALLENATA
(Gildardo Montoya)

Óyeme Diosito Santo
tú de aritmética nada sabías,
dime por qué la platica
tú la repartiste tan mal repartida.

Óyeme Diosito Santo
en cuál colegio era que tú estudiabas
porque a unos les diste tanto
en cambio a otros no nos diste nada.

Mira tanta gente pobre
que vende su sangre pa' poder vivir
no te das cuenta que el rico
es feliz mirando al pobre sufrir.

Como sé que es imposible
que al santo cielo te llegue una carta
pero me estás escuchando
cantando esta plegaria vallenata.

Óyeme Diosito Santo
yo que en mis noches me paso rezando,
para que me des licencia
de criar mis hijos y darles un rancho.

Mira cómo son las cosas
como en ti confío te sigo rezando,
ya que no me diste plata
dame salud para seguir luchando.

Mi plegaria vallenata
Diosito Santo a ti te la canto.

Canción 7:
ALICIA ADORADA
(Juancho Polo Valencia)

Como Dios en la tierra no tiene amigos
como no tiene amigos anda en el aire. (bis)
Tanto le pido y le pido ay hombre
siempre me manda mis males. (bis)

Se murió mi compañera qué tristeza
Alicia mi compañera qué dolor
Alicia mi compañera qué tristeza
Alicia mi compañera qué dolor.

Y solamente a Valencia, ay hombre
el guayabo le dejo. (bis)

Pobre mi Alicia, Alicia adorada
yo te recuerdo en todas mis parrandas
pobre mi Alicia, Alicia querida
yo te recordaré toda la vida.

Allá en Flores de María
donde to'el mundo me quiere (bis)
Yo reparo a las mujeres, ay hombre
y no veo a Alicia la mía. (bis)

Donde to'el mundo me quiere
Alicia murió sólita (bis)
dondequiera que uno muere ay hombre
toa' las tierras son benditas. (bis)

Ay pobre mi Alicia, Alicia adorada
yo te recuerdo en todas mis parrandas
pobre mi Alicia, Alicia querida
yo te recordaré toda la vida.

Canción 8:
EL PUEBLO QUIERE AL CANTANTE
(Miguel Morales)

Se murió el cantor que ayer nos
cantaba canciones bien sentidas.
Sé que has muerto, Rafael, pero
vivirás siempre en nuestras vidas. (Bis)

Tu voz linda nadie la reemplazará,
la reemplazará, aunque cante yo.
Nos dejaste herido con un cruel final,
con un cruel final, fui tu seguidor.

Tuve mucho, Rafa, que aprender de ti,
que aprender de ti, fuiste mi profesor.
Hoy se escucha mi lamento pa' seguir,
pa' seguir, tu escuela con honor.

Que Dios te tenga en la gloria veas en mi,
siempre veas en mi tu alumno profesor.
Porque nadie puede reemplazarte a ti,
reemplazarte a ti, eso lo dispone Dios.

El pueblo llora, todos tu muerte bendita suerte,
qué será del folclor
No se respeta ni al presidente, ni al inocente,
ni al cantante de hoy. (Bis)

Es la paz que nosotros queremos,
que nos se derrame tanta sangre.
Hoy otro cantante que perdemos,
ay! Dios mío qué pasa con el arte.
Y el cantante es cultura de un pueblo
y es el pueblo el que quiere al cantante. (Bis)

Tantas canciones sentidas que a todo
el mundo Rafa le cantaba.
Clara Helena con sus hijas
tienen el alma triste y destrozada.

Porque le han quitado la vida al cantor,
la vida al cantor, no cantará más.
Dejando sola a su esposa sin amor,
niñas sin calor y amor de papá.

Tus amigos siempre te recordarán y yo
tu seguidor, tu escuela seguirá.
Una viejecita que fue tu mamá, un viejo
tu papá , tus hermanos también.

Ellos siempre Rafa te recordarán y también
llorarán ay! tu muerte tan cruel.
De rodillas le pediremos a Dios ay!
por tu eterna paz y a la virgen también.

El pueblo llora, todos tu muerte bendita suerte,
qué será del folclor.
No se respeta ni al presidente, ni al inocente,
ni al cantante de hoy. (Bis)

Es la paz que nosotros queremos,
que no se derrame tanta sangre.
Hoy otro cantante que perdemos,
ay! Dios mío qué pasa con el arte.
Y el cantante es cultura de un pueblo
y es el pueblo el que quiere al cantante. (Bis)

**Canción 9:
SUEÑOS DE COLOMBIA
(Los inquietos)**

La gente de mi país
ya no quiere escuchar más
a un niño pidiendo a gritos
que suelten a su papá.
Cualquiera que haya vivido
una noche en navidad
no puede ver el secuestro
como el camino hacia la paz.

*Ay, ay, ay, ¿qué es lo que nos pasa?
ay, ay, ay, sólo queremos vivir.*

Yo no quiero envejecer
viendo desangrar mi patria
ni a mis hijos ver crecer
entre el odio y la venganza.

La que quedará
sola, triste en la distancia
porque sus hijos se marchan
no quieren vivir aquí.

Pocos quedarán
con una luz de esperanza
pidiendo la paz que alcanzan
cuando se calle un fusil.

*Ay, ay, ay, ¿qué es lo que nos pasa?
ay, ay, ay, sólo queremos vivir.*

Allá donde tú te encuentres
muy solo, sin claridad
recuerda que aquí tu gente
reza por tu libertad.

No llores porque un día escuches
este mensaje de paz
sólo aprende lo que dice
ponte conmigo a cantar:

*Ay, ay, ay, ¿qué es lo que nos pasa?
ay, ay, ay, sólo queremos vivir.*

Basta de tanta maldad
con mi gente campesina
porque su riqueza es digna
de explotarla con bondad.

Dios nos cuidará
desde el infinito cielo
y no dejará que un hierro
trunque la felicidad.

Y desterrará
de esta tierra la violencia
y volverá la riqueza
paz, dicha y prosperidad.

*Ay, ay, ay, ¿qué es lo que nos pasa?
ay, ay, ay, sólo queremos vivir.*

**Canción 10:
INOCENTE
(Los gigantes)**

Voy a contar una historia que me conmovió
de una joven inocente que se enamoró
y se entregó por completo, nunca imaginó
que con el pasar del tiempo tendría un dolor.

Él la engaño, le juro amor y al descubrir
que ya en su ser se gestaba el fruto de aquel cariño
no le importo y se alejo con gesto cruel,
diciendo que ese hijo ella no podía tenerlo.

Llorando tristemente decía: Dios, no puede ser
que el padre del hijo que en mi llevo hoy
pretenda que, que renuncie a darle la vida
y desista de él.

Llorando aquella joven le dijo: tiene que nacer.
Inocente es, no tiene maldad,
fruto del amor, del que yo le di. (bis)

Dios hace muy bien sus cosas, escúchame:
que la fe mueve montañas, lo sé muy bien,
no te avergüences del hijo que va a nacer
porque es un fruto bendito que hay que querer.

Tienes que ser fuerte mujer,
hay que sufrir y hay que llorar,
pero estoy seguro, sé que tu vida cambiará.

Resignación, mucho valor hay que tener
para entender que ahora te toca hacer
de madre y de padre también.

Camina y no escondas la mirada, nada hay que
temer, que a la vuelta de cualquier esquina
se encuentra un querer.

Pero ese hijo que en el vientre llevas es parte de ti.
Sonriendo comprendió mis
palabras y volvió a decir:

Inocente es, no tiene maldad,
fruto del amor, del que yo le di. (bis)

**Canción 11:
ENTRÉGAME TU AMOR
(Los inquietos)**

Espero que todo lo que diga pueda ser utilizado en mi defensa
que Dios esté conmigo en tu conciencia y puedas perdonarme
yo no quise besarte de repente
lo siento quise saber si me mirabas diferente al resto de la gente.

Yo no quiero morir siendo tu amigo
yo quiero es abrazarte y no sentir el frío de la vida
y aunque un día nos juramos ser amigos hasta el fin
hoy me atrevo a confesarte lo que yo siento por ti
y siento mucha ternura son millones de dulzuras
y mi alma hará una fiesta si tu me dices que sí.

Y mientras tú te molestas en buscar otro querer
tengo un corazón que a diario me pregunta por tu piel
y está tan ilusionado se la pasa acelerado
pero sólo soy tu amigo y no te puedo tener.

Y entonces qué le digo al corazón
si te está llamando a gritos y tú no quieres venir
cómo voy a detener esta ilusión
que está a punto de matarme y no quiere irse sin ti.

Y me da miedo vivir si no me entregas tu amor
qué le diré al corazón si está muriendo por ti
tal vez prefiera morir si tú le dices adiós, adiós, adiós.

Confieso que muero cada vez que te despides
con un beso en la mejilla la vida se me vuelve maravilla
y compro un chocolate para calmar las ganas de besarte
recuerda que me alegré esa vez que me contaste que tu novio te engañaba
fue la primera vez que tu tristeza me refrescaba el alma
sabía que yo te consolaría.

Pero en cambio tú haz pensado perdonarlo por su error
mientras el daña tu vida estoy loco por tu amor
no has querido darte cuenta que cuando me abres la puerta
Dios ha entrado de mi mano por que le pedí el favor

de que no lloraras más por quien ha roto tu ilusión
si pudieras darme el sí que necesita esta canción
me compraría una botella del tamaño de la luna
para llegar a la fiesta que va a hacer mi corazón.

Pero entonces qué le digo al corazón
si te está llamando a gritos y tú no quieres venir
cómo voy a detener esta ilusión
que está a punto de matarme y no quiere irse sin ti.

Y me da miedo vivir si no me entregas tu amor
qué le diré al corazón si está muriendo por ti
tal vez prefiera morir si tú le dices adiós, adiós, adiós.

**Canción 12:
HASTA CUÁNDO, SEÑOR
(Los diablitos)**

Mis amigos se burlan de mí
se ríen de mí qué puedo hacer yo
si yo sé que no debo querer
a esa mujer que es mi perdición.

He jurado no volverla a ver
no lo logro hacer porque débil soy.

Dios bríndame sólo un poco de sabiduría
pa' apartar de mí la novia mía
es la causa de mi mal.
Dios bríndame sólo un poco de conocimiento
para mandar mis males al viento
y que a mí no vuelvan más.

Me doy cuenta de toditas sus andanzas, Señor,
y me duele porque cuenta me doy
que es triste que a un hombre humillen así.

Ay, Dios mío, pero ella en seguida dice que no
que aparte de mí no tiene otro amor
y todo el mundo sabe que es así.

Y claramente también lo sé yo
pero no puedo apartarla de mí
y entonces busco justificación
pa' querer su amor, qué será de mí.

Todo lo que me pida se lo doy
si no tengo soy capaz de pedir
y en esa situación me encuentro yo
te ruego, Señor, sácala de mí.

Señor mi familia triste está
por la realidad que ahora vivo yo
sabiendo que ellos tienen razón
me enojo, Señor, si de ella hablan mal.

De buena fe me dice mamá
toda la verdad mal contesto yo.

Dios, bríndame tan sólo un poquito de cordura

para no maltratar la dulzura
que refleja mi mamá.
Dios bríndame sólo un poquito de entendimiento
pa' entender que es malo estar queriendo
a alguien de esa propiedad.

Me doy cuenta que pasos malos acaba de dar
y me duele, mucha rabia me da
y por eso le reclamo, Señor.

Y resulta que es a ella la que más rabia le da
entonces de mí se quiere apartar
y termino rogándole amor.

Hasta cuándo vivo esta situación
hasta cuándo te apiadarás de mí
ya no resiste más mi corazón
te ruego, Señor, sácala de mí.

Es triste lo que estoy viviendo yo
es imposible continuar así
es por eso que te ruego, Señor,
hazme este favor, sácala de mí. (bis)

Canción 13:
NO VOY A LLORAR
(Los diablitos)

Yo lo presentí que en poco tiempo tú quisieras terminar.
Dios lo quiso así entonces no hay problema no voy a llorar.
¿Qué será de mí? o acaso soy el prisionero de un error
que vivió de ti y que tú sólo le rompiste el corazón.

Y no voy a llorar cuando te vea partir
trataré de borrar esa desilusión que dejarás en mí.
Y te juro por Dios que no voy a llorar.
Si te quieres marchar yo no voy a impedir
tus sueños de volar a un mundo de cristal
dejando lo que yo guardaba para ti.

Me habían dicho que el amor era así
yo no sé porque no quise escuchar.
Hoy te alejas y me toca vivir
la experiencia más amarga quizás.
Me habían dicho que el amor era así
y hoy me encuentro que es la triste verdad
que el querer está amarrado al sufrir,
el sufrir envuelto en la soledad.

Un amanecer, tal vez una mañana hermosa volverás.
Porque alguna vez te darás cuenta que me amaste de verdad.
Y tarde será porque si tú te vas yo no te esperaré.
Sí, me dolerá, pero no voy a esperar que tú quieras volver.
Y entonces volverás recordando el amor que hoy tú quieres dejar
y sentirás dolor preguntarás a Dios
Señor en dónde está si yo era su ilusión.
Llorando buscarás refugio en otro amor
y entonces volverán momentos de pasión que me conmoverán
pero juro por Dios que no voy a llorar.

Me habían dicho que el amor era así
yo no sé porque no quise escuchar.
Hoy te alejas y me toca vivir
la experiencia más amarga quizás.
Me habían dicho que el amor era así
y hoy me encuentro que es la triste verdad
que el querer está amarrado al sufrir,
el sufrir envuelto en la soledad. (bis)

Canción 14:
ENTRE MI AMIGO Y TÚ
(Los diablitos)

Tenerte a ti es el ejemplo más preciso de que existe Dios,
es la alegría más inmensa para un corazón,
es sentir que todos te envidian porque tú lo tienes todo.

Perderte así es la llegada más injusta de la soledad,
es sentir que ya no hay motivo para respirar,
es sentir que no tengo nada porque todo me han robado.

Y yo qué iba a imaginarme
que ibas a enamorarte de mi mejor amigo,
quien leía conmigo tus renglones, tus cartas,
tu verdad, tus pasiones,
todo lo que decías cuando a mí me adorabas.

¿Cuál sería mi pecado si él fue siempre mi amigo,
por qué me ha traicionado para quedarse contigo?
Dios bendiga su suerte, si su suerte es tenerte.
Cuando sienta quererte que no le hagan lo mismo
porque puede acordarse de lo que ha hecho conmigo
porque puede dolerle como a mí me ha dolido.
Yo puedo perdonarte arruinar mi camino
pero si él te traiciona no regreses conmigo.

Y yo qué iba a imaginarme
que ibas a enamorarte de mi mejor amigo,
quien leía conmigo tus renglones, tus cartas,
tu verdad, tus pasiones,
todo lo que decías cuando a mí me adorabas.
Fue mi mejor amigo.

Perdonaré que te vayas sin despedirte pues lo entiendo bien
que aunque me lo expliques mil veces no comprenderé
que entre millones de personas te perdí con un amigo.

Recuerda bien que lo más bello de la vida es la sinceridad
¿por qué decir tantas mentiras sin necesidad?
que no tenía que hablarte mal de mí para tener tus besos.

Y se aprendió tu inocencia, hizo lo que quería
se metió en tu conciencia porque te conocía
te hizo un mundo perfecto te contó mis defectos
pero nunca te dijo que eras tú el alma mía.

Empezó a enamorarse pero no dijo nada
comenzó a traicionarme porque tú le gustabas
tú no te dabas cuenta pero me traicionabas
pues jamás me contaste de todas sus llamadas.

Apuesto que te dijo que lloraba conmigo
cada vez que decías que habíamos terminado.
Me siento confundido y tan decepcionado
que por su hipocresía se volvió mi enemigo.

Y yo qué iba a imaginarme
que ibas a enamorarte de mi mejor amigo,
quien leía conmigo tus renglones, tus cartas,
tu verdad, tus pasiones,
todo lo que decías cuando a mí me adorabas.
Fue mi mejor amigo.

Canción 15:
QUE DIOS PERMITA ESTE MILAGRO
(Binomio de Oro de América)

Hola corazón,
me alegra verte nuevamente, corazón
no sabes cuanto luché por verte
por conquistarte nuevamente
y entrelazarme con tu amor.

Conoces mi intención,
quiero brindarte lo mejor de un hombre fiel
ya lo he soñado y lo he pensado
sé que me quieres francamente
pero te aguanta algún temor.

No temas, no temas te ruego
no dudes que vengo a cambiarte la vida
haremos los dos una choza, que sea bien hermosa,
que sea la mas linda.

¡Ay! que sea la más linda para ti, para ti
que sea la más bella pa' los dos. (bis)
Que Dios permita este milagro, que vuelvas
a creer en mí como en los tiempos pasados
cuando soñabas con la luna en mis brazos
y entre mi pecho me contabas tus penas
y te decía que cielo azul era blanco
y creías porque salía de mis labios.
Que Dios permita este milagro, que vuelvas
a creer en mí como en los tiempos pasados.

Voy a hablar de amor
para que sepas lo que hay dentro de mí
es un espejo, que te refleja
que te mantiene aquí en mi pecho
y es la razón para vivir.

**Canción 16:
ASÍ ME HIZO DIOS
(Diomedes Díaz)**

Me has hecho saber que ya no quieres vivir conmigo
que vas a olvidar mis caminos, mis caminos
yo puedo entender tu rabia toditos tus motivos
pero yo qué haré con tu olvido, con tu olvido.

Vas a olvidar todos los años que te he dado
vas a olvidar mis sentimientos, mis caricias
sólo porque el tiempo que no estoy a tu lado
has decidido que te apartas de mi vida.

A mí me pesa la culpa por las cosas que te he hecho
a mí me duele la vida por lo que ahora me pides
yo sé que no te gustó la vida que yo he llevado
pero así me hizo Dios contento y enamorado. (bis)

Si me vas a dejar, déjame
así te puedes quedar tranquila (bis)
que yo lo que hago es resignarme
me curo sólo las heridas. (bis)

Comencé a luchar cuando me enamoraron tus besos
pero ahora te vas y no entiendo, y no entiendo
me vas a dejar faltando al sagrado juramento
no te importará si yo vuelvo, si yo vuelvo.

A mí me duele que se acabe nuestra historia
y que sigamos cada uno por su lado
hoy tu pretexto es que siempre vives sola
no caes en cuenta que tú también has fallado.

**Canción 17:
A CONSUELO
(Diomedes Díaz)**

Le voy a cantar a un alma que está en el cielo
pa' que el alma de nosotros acá en el pueblo
suspire sólo un ratico desde ese día
oscuro día en que murió Consuelo. (bis)

Las nubes que van pasando me traen recuerdos
por eso cantando lloro al mirar pa' arriba
porque así como esas nubes se fue Consuelo
y allá entre nubes quedó su vida. (bis)

Adiós Consuelo te fuiste del valle
y a todo el mundo le dejas tu historia
que Dios te tenga rodeada de ángeles
allá en el cielo colmada de gloria.

A Nando, su hijo mayor, le dejamos dicho
por si acaso yo mañana muera también
que a su mamá la llevamos como ese mito
bendito mito que es mío también. (bis)

Trinitarias sonrojadas de rebeldía
no dejen que este folclor se muera mañana
mejor con su colorido denle la calma
que se ha perdido desde ese día. (bis)

Auroras del mes de abril,
auroras del mes de abril que son tan bonitas
denme fuerzas pa' decirle a Consuelo cosas
por ejemplo que la llevo en mi medallita
como si fuera la milagrosa. (bis)

Adiós Consuelo te fuiste del valle
y a todo el mundo le dejas tu historia
que Dios te tenga rodeada de ángeles
allá en el cielo colmada de gloria.

Canción 18:
PERDÓNAME LA VIDA
(Los inquietos)

Hoy que no estás esta triste ciudad es un infierno
hoy que no estás las noches son más noches y son más frías
hoy que te vas por ese cielo azul que es nuestro cielo
vieras como llora el alma mía.

La tarde gris mi mejor compañera casi me abraza
y un triste sol allá en el horizonte casi me mira
oh luna tu que quieres pintarme de luz plateada
no digas que vuelve por que es mentira.

Yo veo el mar se abraza con la playa noche tras noche
y en mi sufrir veo cómo las parejas también se abrazan
por qué no vienes y te diré lo mucho que te quiero
para que por mi culpa nunca sufras
ven para curarte mil heridas amor.

Sabes que mi vida la tengo en tus manos
y que mi suerte la tengo en tus labios
vuelve por que yo te necesito y tú eres mi destino.
Ven pa' que me perdones la vida
perdóname la vida perdóname mi vida.

Atardeció y una triste canción me trae recuerdos
anocheció mi alma en la oscuridad por ti suspira
amaneció y en nuestra habitación sólo hay silencio
vieras como llora el alma mía.

Al escampar se ven los pajarillos besando el cielo
y aquí estoy yo ya soy un loco más todos me miran
por qué no vuelves perdón por tanto daño que te hice
que me castigue Dios si estoy mintiendo
otra oportunidad quiero en la vida amor.

Vuelve te pido porque mi pobre alma no resiste
dime que todo esto ha sido un sueño quiero despertar
de esta pesadilla perdón.

Sabes que mi vida la tengo en tus manos
y que mi suerte la tienen tus labios
vuelve por que yo te necesito y tú eres mi destino
ven pa' que me perdones la vida, perdóname mi vida.

Canción 19:
TE EXTRAÑO TANTO
(Los gigantes)

Ahora que te he perdido
qué tarde me vengo a dar cuenta
que te quiero, ay Dios mío, que castigo
si tus besos, veo que ya no son míos
tú te vas con razón y motivos
sí que mal me porte yo contigo.

Qué dolor qué martirio otro amor en tu nido
qué dolor qué martirio otro amor en tu nido
cómo te extraño corazón y tú en otros brazos
cuando estas a su lado no se cansan mis manos
de ir y venir anhelando tu amor.

Te extraño tanto, que tú no te imaginas cuánto
te extraño tanto, que tú no te imaginas cuánto
te extraño amor, te extraño.

Mi vida como me duele saber que vivías por mis ojos
y ahora sé que te importo poco
y ahora tú te mueres por otro
lo que si tengo claro es que siento
siento celos que me hacen sentir loco.

Canción 20:
QUE DIOS LA PERDONE
(Los gigantes)

El día que se fue de mí
fue un momento difícil para comprender
que todo terminaba y yo comencé a morir
desde el día que se fue de mi no he vuelto a sonreír.

El día que la vuelva a ver
le voy a preguntar por qué se fue de mí
y cómo diablos hago para ser mejor
por si vuelvo a tenerla no se vuelva a ir.

La que ha vuelto mi arco iris blanco y negro
y ha desterrado de mi rostro la sonrisa
la que me ha vuelto un sindicato de recuerdos esta vida
se ha llevado los colores de mi historia
y me pinto de negro el cielo y las estrellas
pero si Dios me preguntara le diría que no es ella.

Que le perdone todo que nunca me hizo nada
que apostarí mis ojos creyendo que me ama
aunque me borró mi cielo y me pintó el infierno
puedo morir tranquilo diciendo que la quiero.

Que hay una persona por cada destino
y era ella mi persona equivocada
no es su culpa sólo puedo ser su amigo
pues mis sueños no hacen juego con su alma.

Que le perdone todo que nunca me hizo nada
que apostarí mis ojos creyendo que me ama
aunque me borró mi cielo y me pinto el infierno
puedo morir tranquilo diciendo que la quiero.

Donde se encuentre no sabrá
que necesito verla para renacer
que todo mi destino lo aposté a su piel
y si ella no regresa un hombre morirá.

El día que la vuelva a ver
le voy a confesar que yo la perdoné
que diariamente sueño con que me besó
y borré de mi mente el día que se marchó.

Que devuelva la tranquilidad a mi alma

que deje todo y dibuje una sonrisa
perdonaré todo ese tiempo que no ha estado, que es mi vida.

Que no existe una mujer mejor que ella
aunque le puso espinas a nuestro destino
pero aunque pierda eternamente, Dios lo sabe, no la olvido.

Canción 21:
LA PLATA
(Diomedes Díaz)

Si la vida fuera estable todo el tiempo,
Si la vida fuera estable todo el tiempo.

Yo no bebería ni malgastaría la plata
pero me doy cuenta que la vida es un sueño
Yo no bebería ni malgastaría la plata
pero me doy cuenta que la vida es un sueño.

Y antes de morir es mejor aprovecharla
por eso la plata que cae en mis manos
Y antes de morir es mejor aprovecharla
por eso la plata que cae en mis manos.

La gasto en mujeres bebida y bailando
todo el mundo pelea si deajo una herencia
si guardo un tesoro o lo gozo yo
se apodera el diablo de aquella riqueza.

Entonces no voy a la gloria de Dios
se acaba la vida de este cuerpo humano
Entonces no voy a la gloria de Dios
se acaba la vida de este cuerpo humano.

Y lo que he guardado no se pa' quién es
en el cementerio estoy vuelto gusano
Y lo que he guardado no se pa' quién es
en el cementerio estoy vuelto gusano.

Y allá están peleando lo que yo deje
por eso la plata que cae en mis manos
Y allá están peleando lo que yo deje
por eso la plata que cae en mis manos.

La gasto en mujeres, bebida y bailando
todo el mundo pelea si deajo una herencia
si deajo un tesoro o lo gozo yo
se apodera el diablo de aquella riqueza.

Entonces no voy a la gloria de Dios
Por eso la plata que cae en mis manos
Entonces no voy a la gloria de Dios
Por eso la plata que cae en mis manos.

La gasto en mujeres bebida y bailando.

Canción 22:
SIMPLEMENTE TE AMO
(Los gigantes)

Hago un brindis por aquellos que te hablaron mal de mí
y dijeron que a mi lado nunca ibas a ser feliz,
cuando llega la mañana y te descubro tan mía
a Dios no tengo más nada que pedir.

Te hice dueña de los días que me quedan por vivir
te hice dueña de la sangre que se esconde tras mi piel
y te regalé esta vida que está llena de promesas
que me hizo Dios cuando al fin te encontré.

Te amo, simplemente yo te amo
cuando vamos por la esquina y te cojo de las manos,
cuando estamos en la calle, cuando estamos en la cama,
con el brillo de mis ojos con la calma de mi alma,
te amo cada paso en mi camino.

Cada instante en que respiro, cuando te enojas te amo,
recostadita a mi almohada y hasta recién levantada
porque entonces me doy cuenta que tú a mi también me amas
y sé que nada que ofrecerte tengo, unas rosas y un florero
y la copia de un botero que en un parque un día compré
y te lo juro que ya he ido al cielo cada vez que veo tu pelo
y recuerdo que en tu pecho ha sembrado Dios mi fe.

No tengo dónde caer tan sólo te tengo aquí,
sólo espero de la vida ir al cielo junto a ti.
No te preocupes por Dios por que Él no nos va a pedir
extractos bancarios para entrar allí.

Encontré en tu corazón mil tesoros para amar
y en tu vientre tierra nueva que un día he de colonizar
y tu foto en mi cartera que me ayuda a respirar
sobre todo en esas noches que no estás.

Te amo, simplemente yo te amo
cuando me pierdo en tus ojos y parezco despistado,
estoy pensando en tenerte, estoy pensando en besarte,
en quedarme eternamente con el sabor de tus labios.
Te amo cada vez que estamos solos
y mentimos por querernos y buscamos escondernos,
eres tan inteligente que te veo diferente,
te distingo entre la gente y entre miles yo te amo.

Canción 23:
PAPADIÓ
(Carlos Vives)

Se pierde la memoria, todo vuelve a empezar
me olvido de la piedra y me vuelvo a tropezar
el miedo, el egoísmo, el prejuicio racial
y siempre habrá una historia para justificar.

Que somos diferentes no lo voy a objetar
respeto tus creencias, tu forma de pensar
pero de algo estoy seguro y no lo puedes negar
que todos somos hijos de un mismo papá.

¿Quién me da la vida? Papadió.
¿Quién me la bendiga? Papadió.
¿Quién me da la luna? Papadió.
¿La buena fortuna? Papadió.

Que el dinero es muy bueno no lo voy a negar
y que a todos nos gusta es la purita verdad
pero no se compara a tu manera de amar
y hay cosas que en la vida no se pueden comprar.

De las buenas costumbres se quieren olvidar
se juegan a la tierra y algo quiere explotar
esconden a los viejos se nos vuelve a pasar
que un poco de memoria nos pudiera salvar.

¿Quién me da la vida? Papadió.
¿Quién me la bendiga? Papadió.
¿Quién me da la luna? Papadió.
¿La buena fortuna? Papadió.
¿Mi escudo y mi lanza? Papadió.
¿Toda mi esperanza? Papadió.

Te encuentro en la sonrisa y en los ojos de mis hijos
en el amanecer y en el llanto de un amigo
un cuerpo de mujer que me hace decir tu nombre
y el canto de mi pueblo que me hace gritar 'ay hombre'.

¿El fin de la guerra? Papadió.
¿La paz en mi tierra? Papadió.
¿Mi escudo y mi lanza? Papadió.
¿Toda mi esperanza? Papadió.

No insistas en las cosas que te pueden dañar
que Marte está muy lejos no se puede habitar
mejor piensa en la tierra que aún se puede arreglar
que un poco de cariño nos pudiera salvar.

Canción 24:
EL NIÑO Y LA BODA
(Jairo Herrera)

En la puerta de la iglesia llora un niño
en su interior una boda celebraban
en una choza una mujer se está muriendo
ella es la madre de aquel niño que lloraba.

Había salido a buscar a su papá
salió muy triste al dejar su madre sola
pero al llegar a la puerta de la iglesia
miró a su padre era el novio de la boda.

Con pies descalzos fue corriendo hacia al altar
mirando al cura le gritó con sentimiento
diciendo: padre esta boda hay que pararla
él es mi padre y mi mamá se está muriendo.

El reverendo miró al novio y preguntó:
oiga señor ¿qué es lo que está sucediendo?
le juro padre a ese niño no conozco
y le aseguro que el muchacho está mintiendo.

Pero en la iglesia se formó la confusión
sacan al niño, con mayor fuerza lloraba
quedó en la puerta con un nudo en la garganta
mientras que adentro la boda se celebraba.

Y sin saber que su madre había muerto
miró a su padre con su novia iban de brazo
Dios te bendiga y te perdone padre ingrato
siguió llorando y con el alma hecha pedazos.

**Canción 25:
DÓNDE ESTÁ
(Los diablitos)**

Yo quiero que tú siempre seas mi vida
yo no quiero que a mí llegue más nadie
porque para mí tú eres lo más grande
que yo siempre he tenido y que tendré.

Mi vida sin ti no tiene sentido
es como querer nadar en la arena
como hacer daño a un niño en noche buena
qué triste mi vida sería sin ti.

Y dónde está quien pueda reemplazarte
dónde está, todavía no ha nacido
si la hay como tú semejante
no es igual prefiero estar contigo.

No puedo esconder mis antojos
que todos tienen de tu vida
se molestan porque doy todo, todo para ti.
Por qué existirán envidiosos
si mi Dios condena la envidia
se molestan porque doy todo, todo para ti.

Yo puedo recorrer tras mil caminos
y no hallaré un momento fascinante
como ese día en que yo pude mirarte
qué obra maravillosa me hizo Dios.

Te mandó a mí en el momento preciso
cuando mi vida casi no era vida
y tan solo vivía de las mentiras
de amores que hirieron mi corazón.

Tú eres la única princesita
que está adornando mi castillo
quieren sacarte de mi vida, pero no podrán.
Quiero que duren nuestras vidas
y llegar juntos a viejitos
vivir en completa armonía y a Dios adorar.

**Canción 26:
TU CUMPLEAÑOS
(Diomedes Díaz)**

Vamos a entonar una canción,
pa' que cantemos
vamos a festejar con emoción,
su cumpleaños
vamos a decirle con amor,
que la felicitamos
y que siga cumpliendo muchos más
que la Virgen la tiene que cuidar
que de mi parte nada en la vida le faltara.

Y que los cumpla feliz muy feliz
deseamos todos en esta reunión
tus amistades llegamos aquí,
pa' compartir esa gran bendición
bendición de mamá
bendición de papá.

Y yo te vine a cantar esta canción
y te deseo mucha felicidad.

Vamos a abrir una botella de vino
pa' que brindemos,
por que hoy con toditos tus amigos
amanecemos,
ay ! por que hoy esta cumpliendo años
lo que más quiero
y estoy repleto de felicidad
que hasta me han dado ganas de llorar
gracias a Dios
por que has cumplido un año más.

Cuántos clavelitos nacerían
junto contigo
cuántas rosas blancas ese día
también nacieron
cuál seria el cura que le diría
a tu padrino
el deber que él ya tenia con su ahijada
que los diez mandamientos los rezaban
desconociendo que tu tenías
quien te cuidara.

Y que los cumpla feliz, muy feliz

deseamos todos en esta reunión
tus amistades llegamos aquí,
pa' compartir esa gran bendición
bendición de mamá
bendición de papá.

Mil felicitaciones,
que cumplas muchos más
que la Virgen te cuide
que te cuide bastante
por que yo de mi parte
también te cuidare...

Canción 27:
ME DAS Y ME QUITAS TODO
(Los gigantes)

Quédate aquí en mis brazos
y has que viva un poco más
aunque después me des la espalda
llévate mi sentimiento
que corroe, me encadena
me da vida y me la quita.

Me das y me quitas todo
y aquí estoy inerte
acostumbrado a tus desprecios
acostumbrado a tu cinismo;
trato de alejarme y vuelvo
como un tonto vuelvo
aferrado a mis instintos
que me obligan a buscarte;
este amor es mi perdición.

Haré una oración
pidiendo a Dios por mí
y que a ti te borre de mi mente.

Aquí estoy sintiendo el desamor
sin clemencia me castigas
sin piedad mi alma lastimas
eres tú mi deseo, mi pasión;
yo fui en ti una fantasía
que fugaz se llevó el viento
derrotado el corazón
inmune a la razón;
con un beso me ilusionas
con un beso me traicionas.

Me das y me quitas todo
y aquí estoy inerte
acostumbrado a tus desprecios
acostumbrado a tu cinismo;
trato de alejarme y vuelvo
como un tonto vuelvo
aferrado a mis instintos
que me obligan a buscarte;
este amor es mi perdición.

Canción 28:
TE PIERDO Y TE PIENSO
(Los inquietos)

El cielo se me ha ido de la vida
pues no te quedan más razones para amarme
el lado izquierdo de mi cama está vacío
y al otro lado tú foto insiste en hablarme.

Me dices que en las noches sientes frío
que lo peor de todo es que aún duermes conmigo,
que te da miedo que me siga acostumbrando
maldita sea si ya estoy acostumbrado.

No te preocupes por mí, yo voy a estar bien
te agradezco el tiempo que estuviste aquí.
Te juro que nunca te voy a olvidar y te regalo mi fe
y llegar a un mundo donde yo no esté
o por si algún día quieres regresar.

Mientras te alejas más te siento
y tu retrato me duele en las manos
mientras te pierdo más te pienso
y tu silueta se pierde en el viento.

No te preocupes por mí
aunque sé bien sin ti no soy feliz.

Te llevas la sonrisa de mi vida
y hasta la sombra se me va con tu presencia
es imposible que detenga tu partida,
pues es mejor que te lo diga tu conciencia.

Si alguna vez recuerdas que te amo
y se te ocurre regresar hasta mi vida
ten bien presente que mi amor va ha estar sentado
en el lugar donde miraba tu partida.

Nunca te olvides de Dios,
he hablado con él y me dijo
que tú necesitas tiempo para caminar
y así comprobar que tu vida soy yo.

Y se me aleja el dolor
si recuerdo que lo que quieres es vivir
tal vez por ahora no sea junto a mí
Pero algún día me darás el amor.

Canción 29:
LA NOCHE DE MIS RECUERDOS
(Diomedes Díaz)

Cuando la noche con su manto cubre el día
llegan recuerdos de esas noches parranderas;
y a veces uno se desespera
cuando recuerda lo más querido.

Así como estoy yo ahora mismo
porque me encuentro lejos de ella;
luchas pero no has podido
cómo haces pa' hablar con ella.

Si las veces que he querido
siempre contesta es la vieja;
cuando la veo me dan ganas de correr
y darle un beso en esa boca tan bonita.

No sé si ella lo necesita
lo que sí es cierto es que tú la quieres;
porque cuando me encuentro lejos
yo la quiero tener cerquita.

Y no te vale consejo
porque es que ella muy bonita;
y además de ser tan linda
se consiguió un hombre bueno.

Y no se olviden que la Virgen del Carmen
siempre los cuida aunque se encuentren tan lejos;
precisamente por que ella sabe
que nuestro amor es puro y sincero.

Y como los dos somos buenos
nos libra de todos los males;
porque es un amor tan grande
es tan grande como el cielo;
y es tan puro y verdadero
que hasta los santos lo saben.

Luchas pero no has podido
como haces pa' hablar con ella;
si las veces que he querido
siempre contesta es la vieja.

Y me dice: ella no está

y son mentiras porque está ahí;
lo que pasa es que ella
no gusta de ti, a ti no te importa
por que la hija si.

**Canción 30:
DIVINO ROSTRO
(Binomio de Oro de América)**

Divino rostro bendice su aventura
de corazón esto yo voy a pedirte
Divino rostro bendice su aventura
de corazón esto yo voy a pedirte.

Que su destino sea una lluvia de fortuna
que se comprendan y que vivan muy felices
que su destino sea una lluvia de fortuna
que se comprendan y que vivan muy felices.

Un par de anillos que indican compromiso
esta aventura hay que hacerla por deber.

Hoy que se unen dejando el solterismo
yo tan sólo les pido que les vaya muy bien
hoy que se unen dejando el solterismo
yo tan sólo les pido que les vaya muy bien.

De mí reciban este humilde consejo
muy conveniente tenerlo de experiencia
de mí reciban este humilde consejo
muy conveniente tenerlo de experiencia.

Que no se olviden de guardar los reglamentos
el requisito que manda la santa Iglesia
que no se olviden de guardar los reglamentos
el requisito que manda la santa Iglesia.

Divino rostro bendice su camino
porque en el mundo tienes tanto poder.

Ay que les vaya muy bien
que es lo más importante
y que gocen bastante
en su luna de miel.

Que se amen para siempre
tan sólo a Dios le pido
que tengan muchos hijos
que sean buenos y lindos.