

El uso del modo subjuntivo en algunas composiciones musicales colombianas

Use of the subjunctive mode in some Colombian music genres

Julio Yuvan Márquez Colmenares; Darcy Rojas Avendaño
Universidad de Los Andes

Resumen

En la música colombiana, esencia del ser y lenguaje se unen para dar origen a composiciones que por estar tan vinculadas con la subjetividad del hombre precisan en muchos casos el uso del subjuntivo en tanto que modo predilecto para expresar pensamientos y sentimientos. Teniendo como referencia: La gramática de la lengua castellana, de Andrés Bello, El curso superior de sintaxis española, de Samuel Gili Gaya y el Esbozo de una nueva gramática de la lengua española, esta investigación busca determinar la forma cómo los cantautores colombianos utilizan el modo subjuntivo como recurso gramatical de repercusión discursiva. El corpus lo constituyen tres composiciones del género vallenato y tres composiciones del género pop colombiano. A cada unidad textual se le realizará un análisis morfológico, que determinará la manera cómo se inserta la conjugación subjuntiva, un análisis discursivo que determinará el posible matiz semántico establecido por los subjuntivos empleados. Ello con el fin de plasmar la manera cómo el subjuntivo, como modalidad verbal, refleja deseos, suposiciones, hipótesis, propuestas y ruegos; y de demostrar que la música es capaz de fungir como una forma de comunicación, reflejo de la interioridad de cantautores e interlocutores.

Palabras clave: modo subjuntivo, música pop, vallenato.

Abstract

In the Colombian music, the essence of being and language combine to give rise to compositions which, being so connected with subjectivity, need, in many cases, the use of the subjunctive as a favorite way to express thoughts and feelings. Taking as reference Bello's Gramática de la Lengua Castellana, Samuel Gili Gaya's Curso Superior de Sintaxis Española, and the Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española, this research seeks to determine the way that Colombian singers/songwriters use the subjunctive mode as a grammatical resource that impacts on discourse. The corpus is made up of three compositions of the vallenato genre and three compositions of the Colombian pop genre. Each textual unit is morphologically analyzed to determine how subjunctive conjugation is inserted. A discursive analysis is also performed to determine the possible semantic nuances introduced by the subjunctive mode. The aim is to capture the way in which subjunctive, as verbal modality, reflects desires, assumptions, hypotheses, proposals and requests, and to demonstrate that music can serve as a form of communication, reflecting the interiority of songwriters and audience.

Keywords: subjunctive mode; pop music, vallenato genre.

*No sé que tendrá de comunicativo el acordeón,
que cuando uno lo escucha se le arruga el sentimiento*
Gabriel García Márquez.

Pese a poseer orígenes totalmente diferentes el vallenato y el pop son dos de los géneros musicales más representativos de Colombia. A través de ellos se nos presenta la cosmovisión de un pueblo impregnado de carisma, de ritmos, de sentires y de pasiones. Modos de ver la vida presentados a través de un lenguaje oral que nos brinda una rica visión del ser humano y de su lengua, de su capacidad de abstraer el mundo, de hacerlo suyo. Composiciones que reflejan una realidad algunas veces exterior y muchas otras interior y que por estar tan vinculadas con la subjetividad del hombre precisan en muchos casos el uso del subjuntivo en tanto que modo predilecto para expresar pensamientos y sentimientos de deseo, de hipótesis, de suposición, de disuasión de ruego y de negación.

Apoyados en algunos textos representativos del discurso y de la gramática española, entre ellos: Las cosas del decir, de Calsamiglia y Tusón, La gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos, de Don Andrés Bello, El curso superior de sintaxis, de Samuel Gili Gaya y el Esbozo de una nueva gramática de la lengua española. Esta investigación busca realizar un análisis del uso del subjuntivo en las canciones

de algunos de los más resaltantes compositores colombianos, entre ellos: Juanes, Shakira, Jorge Celedón, Iván Villazón y Nelson Velásquez. Buscando con ello determinar la importancia de cada composición en tanto que unidad discursiva capaz de dar cuenta de la cosmovisión de una nación.

Consideraciones generales sobre el discurso

La lengua es el vehículo de transmisión cultural más grande que posee el ser humano, ella cumple un papel preponderante dentro de la integración de la vida en sociedad. Para Calsamiglia y Tusón (1999) las lenguas viven en el discurso y a través de él. Y los discursos nos convierten en seres sociales y nos caracterizan como tales.

A la luz de la teoría del análisis discursivo cualquier acto comunicativo del ser humano, se constituye en un evento real de comunicación. A decir de Escamilla (2005) los cantos, al igual que muchas otras manifestaciones artísticas, constituyen un evento comunicativo que se encarga de expresar un conjunto de vivencias, experiencias y sentimientos, y por lo tanto, bien pueden ser considerados como auténticos discursos sociales de amplísima circulación. Prácticas sociales y formas de acción entre los individuos que se articulan a partir del uso lingüístico contextualizado.

Desde el punto de vista del análisis del discurso hay muchas maneras de determinar los actos comunicativos que se manifiestan en las canciones. Calsamiglia y Tusón (1999) mencionan ciertos aspectos básicos a tomar en consideración en el estudio del discurso, que bien podrían ser aplicados a los cantos en tanto que unidad discursiva, entre ellos: el contexto discursivo, las personas del discurso, las relaciones interpersonales y la modalización.

A decir de las autoras, por modalización entendemos la manera que posee el hablante para expresar su subjetividad. Esta puede manifestarse de distintas formas, por ejemplo, a través de frases asertivas, interrogativas, exclamativas o a través del modo verbal (subjuntivo o indicativo). Siendo esta última forma de modalización de fundamental importancia en nuestra investigación nos concretaremos en adelante a describirla brevemente.

Bello llama modos verbales a las inflexiones del verbo en cuanto provienen de la influencia o régimen de una palabra o frase a que está o puede estar subordinado. Según Gili Gaya (1981:131)... con los modos expresamos nuestro punto de vista subjetivo ante la acción verbal que expresamos. Es decir, los modos verbales permiten atenuar, degradar nuestra realidad abarcando una serie de matices entre lo meramente objetivo y lo inconmensurablemente subjetivo, así pues, podemos pensar el verbo bien como una acción o fenómeno que tiene lugar efectivamente, (...) algo

que consideramos real, con existencia objetiva; bien como un acto mental nuestro, al cual no atribuimos existencia fuera de nuestro pensamiento. (1981:131)

En su gramática Bello hace referencia a un modo denominado subjuntivo, el cual figura a menudo en proposiciones subjuntas, es decir, subordinadas. El subjuntivo es el modo por excelencia de aquellos que falsean la realidad, que la hipotetizan, la desplazan, pues como refiere Bello (1951:957) Piden de ordinario el subjuntivo común las palabras o frases subordinadas que denotan incertidumbre o duda, o alguna emoción del ánimo, aun de aquellas que indirectamente afirman el objeto o causa que la ocasionan.

Bello distingue dos variedades según su nivel de aplicabilidad, estas son: el subjuntivo común y el subjuntivo hipotético. El subjuntivo común tiene un carácter de cualquier otro modo y es que subordinándose a palabras o frase que expresan mandato, ruego, consejo, permisión, en una palabra, deseo..., significa la cosa mandada, rogada, aconsejada, permitida, en una palabra, deseada. El llamado subjuntivo hipotético es denominado así por su constante significado de condición o hipótesis, este modo es peculiar de la conjugación castellana, pues no lo hubo en latín, ni lo hay en ninguno de los otros dialectos romances, y sólo tiene dos formas propias suyas, la simple (cantare, trajere, partiere) y la compuesta que nace de ella (hubiere cantado, hubiere traído, hubiere partido). No obstante, para remediar la escasez de formas propias de este modo se apela al indicativo y al subjuntivo común teniendo así, como refiere Bello: Si la proposición subordinada que expresa la hipótesis, viene regida por el adverbio condicional si, puede sustituirse el indicativo al hipotético y prestarle los tiempos de que carece. (1984: 147)

Para Gili Gaya en el uso moderno del subjuntivo español intervienen factores psicológicos, históricos y estilísticos. En su curso superior de sintaxis española hace una clasificación del subjuntivo español en potencial y optativo, el potencial, según el autor, comprende las acciones pensadas como dudosas o posibles, y el optativo como las necesarias o deseadas. El subjuntivo potencial se presenta en oraciones subordinadas y oraciones independientes. En las oraciones subordinadas está determinado por verbos de duda o desconocimiento, de temor o emoción y por verbos de posibilidad, ejemplo: tengo miedo de que lleguen tarde, siento que estés descontenta. En los verbos de posibilidad el juicio considerado como meramente posible es uno de los casos más claros de irrealidad. Por esta razón, los verbos ser posible, poder ser y su contrario, ser imposible, no poder ser, llevan en subjuntivo el verbo subordinado, por ejemplo: podría ser que nos viésemos (1981:138). En oraciones independientes el subjuntivo potencial puede figurar determinado por algún adverbio de duda, por ejemplo: quizás vallamos juntos, y en las llamadas fórmulas de significado

concesivo, ejemplo: sea como sea, venga lo que venga.

En el subjuntivo optativo en oraciones subordinadas puede estar determinado por verbos de necesidad subjetiva y verbos de necesidad objetiva. En el primero de los casos el subjuntivo puede aparecer subordinado a los llamados verbos de voluntad (mandato, ruego, permiso, consejo, deseo, encargo) y sus contrarios o verbos de no voluntad (prohibición, oposición, etc). Ejemplo: nos rogaron que volviese. Como lo indica Gili Gaya, en algunos de estos verbos el uso del subjuntivo depende de la mayor o menor intensidad con que el sentimiento de deseo aparezca ante la conciencia del que habla, y da lugar a finos matices semánticos que sólo se pueden definir por el contexto. (1981: 140) 2) en los verbos de necesidad objetiva el subjuntivo puede subordinarse a los verbos y expresiones unipersonales como convenir, importar, ejemplo: convenía que lloviese (1981:141).

El subjuntivo optativo en oraciones independientes puede estar presente en oraciones que expresan deseo, por ejemplo: ojalá vuelva pronto. Según Gili Gaya el subjuntivo es también la fórmula general para bendecir y maldecir, por ejemplo: Dios le asista, en gloria esté, maldita sea. En estas oraciones su carácter desiderativo está sobradamente claro por lo que no necesitan de un verbo principal que lo exprese. Sin embargo, también adoptan la forma de subordinación por medio de la conjunción que, por ejemplo: que se alivie, que se divierta. (1981:141)

Consideraciones metodológicas

La investigación que nos propusimos realizar tuvo como objeto determinar la forma cómo algunos compositores colombianos utilizan el modo subjuntivo como recurso gramatical de repercusión discursiva. Para ello se analizó un corpus proveniente de seis canciones colombianas distribuidas de la siguiente manera: tres canciones del género vallenato romántico, tres canciones de música pop colombiana. A cada unidad textual se le realizó un análisis morfológico que determinó la manera cómo se inserta la conjunción subjuntiva, y un análisis discursivo que determinó el posible efecto semántico que se establece a partir de los diversos usos del subjuntivo.

La canción vallenata: apreciaciones discursivas

Para aproximarnos a un análisis del vallenato como unidad discursiva debemos tener, en primer lugar, una clara idea del significado de discurso. Para Van Dijk (2003:171) el discurso engloba: un acontecimiento comunicativo que sucede en una situación social, presenta un escenario, tiene participantes que desempeñan distintos roles y determinan unas acciones. Como lo advierte Escamilla (2005) la canción vallenata es un acto de enunciación proferido por un sujeto pensante que actúa como comunicante. Es un discurso que pone en ejecución no sólo el proceso de producción de

dicha canción, sino también el proceso de interpretación que debe realizar el oyente o sujeto interpretante. Sujetos a quienes se denominan seres reales debido a que pertenecen a un contexto socio – histórico específico, los enunciantes y los destinatarios de las canciones, por su parte, son llamados seres discursivos por ser sujetos construidos mediante la palabra. Para Escamilla el discurso de una canción vallenata, y en general de cualquier canción, es un acto de comunicación oral, ya que el lenguaje es el que prima a lo largo del proceso como medio para alcanzar el entendimiento.

Cada compositor o sujeto comunicante tiene una forma más o menos original de plasmar sus letras, sin embargo parece existir un modelo canónico que se puede establecer a lo largo del vallenato como unidad textual. Hay una primera parte que se podría denominar la entrada del vallenato, en ella se hace una contextualización tanto espacial como temporal de la historia contada. Esta parte de la canción se caracteriza por poseer un alto nivel de emotividad, se plantea el tema de la canción que está marcado por la relación opositiva amor – desamor y que tiene diversos sentidos tales como: pérdida de la amada, la nostalgia, los celos, la infidelidad, el tiempo, la distancia de los amados, entre otros. Para Escamilla (2005) estos temas forman parte de algunos de los procedimientos discursivos utilizados por los compositores con el fin de conseguir la adhesión de los sujetos interpretantes de las canciones, es decir, el público.

La segunda parte de la canción vallenata se encuentra marcada por lo que se conoce como el coro o estribillo. Una construcción rítmica que se intercala dos o tres veces; aquí se presenta el sentimiento de desamor en su máximo esplendor y resulta de mayor musicalidad que las demás partes. Otra función que cumple el coro es la de cohesionar el discurso, pues como lo Apuntan Calsamiglia y Tusón (1999) la cohesión tiene la función de conectar y organizar la estructura textual, que es lo que se logra a través de la constante repetición de una misma estrofa. Seguidamente se precisa una tercera parte del vallenato, en ella se termina de plantear la historia, se retoma la idea de la entrada del vallenato y se establece una salida para el final de la historia.

Otro elemento que conforma el vallenato está determinado por la dedicatoria, es un elemento que no tiene un lugar específico de aparición. En ella se mencionan los destinatarios o sujetos a quienes el cantautor dedica la canción, por lo general sus amores, familiares, amigos o lugares queridos. Para ilustrar todo lo dicho anteriormente recurramos a algunas estrofas de Sin perdón, composición de Jorge Celedón:

Primera parte: En su mano muy poco duró/ una rosa que le fui a
dejar/ presentí que no iba a haber perdón/ yo quería el perdón y lo
fui a buscar/ no sé de donde saqué el valor/ y mis errores yo reco-

nocí/ pero su silencio se rompió/ la rosa tiró y empezó a decir
 Coro: que uno quiere pa que lo quieran. Uno ama pa que lo amen.
 Uno no da la vida entera pa que lo engañen pa que lo engañen
 Tercera parte: me dolió, hasta el alma eso me llegó/ terminó, y yo
 sin poderlo evitar/ me miró, y me dijo no habrá rencor/ fue peor,
 eso si me hizo sentir mal.

Sujeto comunicante: Jorge Celedón. Sujeto interpretante: los oyentes. Sujeto enunciante: voz masculina. Destinatario: mi lindo folclore.

Después de haber precisado, a lo sumo, algunas de las características discursivas, precisaremos el sentido emotivo que plantea cada canción que forma parte de nuestro corpus de investigación, para ello nos basaremos en el matiz de sentido determinado por el subjuntivo.

El modo subjuntivo es utilizado de una forma muy particular en el coro de la composición presentada anteriormente: uno quiere pa que lo quieran. Uno ama pa que lo amen. Uno no da la vida entera pa que lo engañen pa que lo engañen. Estas oraciones establecen un discurso dentro de la canción que se puede categorizar como un gran reproche. El coro en esta canción se constituye en el elemento más preponderante, se repite tres veces a lo largo del texto, marcando así la unidad de sentido discursiva pues es una voz indirecta introducida por el sujeto enunciante, que crea un juego entre la narración directa e indirecta, entre lo que el enunciante siente al contar la historia y lo que le fue reprochado por su amada.

La unidad temática discursiva del vallenato número dos, se puede catalogar como una gran propuesta de amor. La historia gira en torno al regalo de unas flores, que es el símbolo por antonomasia del amor – pasión. En función de estas el autor construye una simbología totalmente romántica. En la primera parte de esta canción el subjuntivo se introduce con un matiz de disuasión y a través de este modo verbal se busca influir directamente en la amada: Estas flores que te traigo no son finas son del campo/ sólo para que comprendas/ que mi amor es puro y sano. Posteriormente el sujeto enunciante introduce lo que será el estribillo, lo que a su vez le da a la canción un matiz profundo de despecho, utilizándose de manera reiterativa el subjuntivo hipotético. Lo que establece toda una condición, una especie de pacto explícito que el amado hace a su amada: Si no me quieres nada decime y me pierdo/ Si me quieres un poquito el doble te quiero.

En la segunda parte se establece el sentido semántico más importante, se hace explícita la propuesta, el subjuntivo se introduce aquí a través de oraciones subordinadas que cumplen una función adjetiva y que describen la forma de amor propuesta por el amado: Un amor que nunca hiera como Dios eternamente/ Un amor que nunca cambie.

La unidad temática discursiva del vallenato número tres, Volver, la

hemos categorizado como el gran discurso de la nostalgia, pues nos habla del presente, del pasado y del futuro, de un idilio amoroso marcado por la distancia espacial y temporal. El modo por excelencia de marcar la realidad está determinado por la forma indicativa: Tú también fuiste mi primer amor, tú también fuiste la primera ilusión que entró a mi vida pero marchaste y todo se acabó y las palabras que decían se marchó a mi me dolían (...) Como podemos observar estos fueron hechos que el sujeto enunciante afirma como pasados y como tal están demarcados por la conjugación indicativa que desde el presente son invocados como desencadenante de la gran ruptura amorosa, principalmente precisada por la partida de la amada.

Por su lado la forma del futuro está determinada por la construcción: ir + infinitivo, lo cual le da al discurso un matiz de promesa marcado por esta perifrasis verbal: que yo te voy a querer, te voy a adorar lo juro por Dios, porque tú eres mi sol, eres mi pasión, te quiero mi amor. También el tiempo del futuro se inserta como subjuntivo común con verbos de necesidad subjetiva: por eso quiero que me vuelvas amar mi reina linda (...) El subjuntivo en este caso está determinado por un verbo que se puede catalogar como de realidad subjetiva (querer) que dentro del contexto de la canción tiene un significado de deseo. En este caso el modo subjuntivo acentúa el discurso de la nostalgia con gran intensidad, determinando el sentimiento con el que es anhelado el amor, marcando un sentido que sólo se puede determinar en el contexto donde se inserta el verbo. Finalmente, el coro es la parte donde mejor se expresa esa necesidad de amar, aquí hay una intensidad que adquiere un tono imperativo si tomamos por separado una parte del coro: Quiéreme, bésame, ámame otra vez, míname, quiéreme, bésame otra vez. Aquí cabe resaltar una premisa de Samuel Gili Gaya cuando refiere lo siguiente del imperativo:

En realidad este modo es una intensificación del subjuntivo optativo pertenece, como las interjecciones y los vocativos, a lo que hoy se llama la función apelativa del lenguaje. En castellano no tiene más forma propia que la segunda persona. Las demás personas coinciden con el subjuntivo de las cuales no se distingue más que por la entonación y por su uso no subordinado a otro verbo. (1981:142)

Ahora bien, si tomamos el coro como unidad discursiva y lo contextualizamos dentro de la canción tenemos que el matiz de imperativo de la última parte del coro: Quiéreme, bésame, ámame otra vez, míname, quiéreme, bésame otra vez, se atenúa o desaparece ya que éste está determinado por la promesa que se hace a la amada en la primera parte: que yo te voy a querer, te voy a adorar lo juro por Dios, porque tú eres mi sol, eres mi pasión, te quiero mi amor. Y se convierte en una especie de súplica, de ruego amoroso.

La canción Pop y sus implicaciones discursivas

Creación musical vinculada en sus orígenes al pueblo inglés pero que también encuentra simientes en Sur América y específicamente en Colombia. Nación que poco a poco se va identificando con este estilo musical y que va haciéndolo propio al incorporarle ritmo y temas propios de la esencia y la problemática de su pueblo. Dando origen a una forma de comunicación de una nación con una rica historia social y humana.

Cada letra escrita en la configuración de la temática del pop lleva implícito una mirada del mundo, una forma de acercarse a éste: Los principales temas que nutren a la música pop están estrechamente relacionados con su vehículo, es decir, con el músico que se expresa a través de las canciones y de su persona. (1977:66) Los temas, cualquiera que sean, son abordados de manera abierta y la materia es la del discurso: el espectador – auditor se convierte en el interlocutor del cantante que se dirige a él en particular.

Las canciones que serán producto de análisis pertenecen a una tendencia pop–romántica estilo balada, que tratan, desde diferentes perspectivas, situaciones de amor donde se mezclan elementos que hablan de estados anímicos productos de la ausencia – presencia del ser amado.

La primera canción, balada pop titulada No, como lo indica el título, presenta un significado de profunda negación, a través de ésta el sujeto enunciante de la canción busca negar la presencia del otro. El subjuntivo se inserta en la unidad discursiva para dar un matiz de rechazo, de esta manera podemos precisar oraciones tales como: No intentes disculparte/ No juegues a insistir / Las excusas ya existían antes de ti/ No me mires como antes / No hables en plural/ La retórica es tu arma más letal.

En la segunda parte, se presenta un tono discursivo que pareciera encontrarse entre el ruego y el pedido. Éste es matizado por el modo subjuntivo a través de oraciones subordinadas sustantivas en función de objeto directo; en ellas se explora el estado interior de profundo dolor del yo de la canción: Voy a pedirte que no vuelvas más/ Siento que me dueles todavía aquí adentro/ Y que a tu edad sepas bien lo que es romperle el corazón a alguien así.

Por otra parte, puede observarse cómo el subjuntivo también sirve para insertar dentro de la composición un juego irónico a través de diferentes relaciones entre el indicativo y el subjuntivo: Espero que no esperes que te espere/ Después de mis 26 la paciencia se me ha ido hasta los pies. Aquí podemos observar un carácter de suposición, de probabilidad, de ironía a través de una doble función de negación y afirmación que expresa un sentido (Espero que tú no esperes que yo te espere) que de manera muy notoria focaliza el punto temático central de la canción: la negación del otro después de una traición.

La segunda canción, *Que me quedes tú*, presenta un matiz de sentido muy importante y hasta cierto punto se presta a múltiples interpretaciones. Al principio podría interpretarse como un deseo, como un pedido que luego toma un matiz de renuncia. El discurso textual comienza con la inserción de la conjunción *que*. A través de ésta se yuxtaponen una serie de oraciones subordinadas que nos hablan de un estado de independencia, de una renuncia colectiva:

Que se arruinen los canales de noticias/ Con lo mucho que odio la televisión/ Que se vuelvan anticuadas las sonrisas/ Y se extingan todas las puestas de sol/ Que se supriman las doctrinas y deberes/ Que se terminen las películas de acción/ Que se destruyan en el mundo los placeres/ Y que se escriba hoy una última canción

Lo único que le importa al sujeto enunciante es que me quedes tú. De esta forma llegamos de una manera directa al título de la canción. El subjuntivo juega un papel preponderante dentro de la unidad discursiva de esta balada. Es a través de este modo que la canción expresa su punto de vista, el cual es de total suposición y está basado en posibles situaciones. Estas a su vez son de suma importancia pues ellas muestran los grandes objetos de la postmodernidad, con una gran influencia en el mundo globalizado de hoy, entre ellos podemos encontrar: los canales de noticias, las películas de acción y los placeres. Objetos a los cuales la enunciante renuncia o toma una posición de independencia total.

La segunda parte de la canción acentúa el discurso de la renuncia, pero ya no a cosas externas al sujeto de la canción sino a las cosas más íntimas, que le atañen más directamente: *Que desaparezcan todos los vecinos/ Y se coman las sobras de mi inocencia/ Que se vayan uno a uno los amigos/ Y acribillen mi pedazo de conciencia/ Que se consuman las palabras en los labios.*

De esta forma a través del subjuntivo se pueden precisar los dos momentos que estructuran la unidad de la canción. La primera marcada por la indiferencia hacia elementos de consumo masivo, a tal punto que no le importa la extinción de ellos. La segunda parte hace énfasis en una contraposición discursiva marcada por la conjunción adversativa *pero*.

La tercera canción, *A Dios le pido*, se nos presenta como el gran discurso del ruego, de la imploración, de la petición. Se asemeja a su vez con el texto canónico que forma parte del rito de la misa católica. En la canción el artista plasma de una manera cohesionada toda una unidad discursiva que está en relación directa con el título de la composición: *A Dios le pido*. Ésta se basa en una serie de oraciones subordinadas con un sujeto enunciante que realiza un conjunto de peticiones que insertan un ruego por la familia, por el ser amado, por la patria. El matiz de ruego dentro de la uni-

dad textual está demarcado por la conjugación subjuntiva.

Que mis ojos se despierten con la luz de tu mirada yo a Dios le pido/ Que mi madre no se muera y que mi padre me recuerde a Dios le pido/ Que te quedes a mi lado y que mas nunca te me vayas mi vida a Dios le pido/ Que mi alma no descansa cuando de amarte se trate mi cielo a Dios le pido.

En esta primera parte de la canción el sujeto realiza una imploración por elementos de suma importancia para su ser individual tales como los aspectos: amor y padres. En la segunda parte éste apela ya de forma directa a los sujetos interpretantes de la canción para rogar Por los hijos de mis hijos y los hijos de tus hijos/ a Dios le pido/ que mi pueblo no derrame tanta sangre y se levante mi gente/ a Dios le pido. Determinándose la relación discurso sociedad y exponiéndose las preocupaciones latentes de un país en guerra como son: el futuro de los niños y la paz de una patria que sufre los embates de una guerra de guerrillas y narcotráfico. Cada oración subordinada va precedida de un A Dios le pido, y es precisamente en esta oración donde se desarrolla el tono de súplica que adquiere esta canción que de una manera muy particular encabalga todo un discurso matizado por la conjugación subjuntiva, que está en clara relación con lo que nos presenta Bello, (1951: 137-138) El subjuntivo común tiene un carácter que lo diferencia de todo otro Modo, y es que subordinándose (...) a palabras o frases que expresan mandato, ruego, consejo, permisión (...) significa la cosa mandada, rogada, aconsejada, permitida. En este caso la letra completa de la canción es un ruego, una imploración que desde el punto gramatical se subordina toda al título, el cual se repite al final de cada oración subordinada y es esta alternancia la que le da ese matiz de petición, que como anteriormente mencionamos se asemeja a una de las partes de la misa católica, con la variante de que en la misa es un te lo pedimos señor la unidad fraseológica por excelencia de la petición.

Consideraciones Finales

A través del análisis realizado hemos podido comprobar la importancia del subjuntivo en la unidad discursiva de dos de las más importantes vertientes de la música colombiana, el vallenato y el pop, en tanto modo predilecto para expresar estados anímicos y en general todo aquello relacionado con la interioridad del ser humano. Hemos observado la manera cómo a través de este modo se logra desplegar todo el imaginario de un pueblo que hace de la música su medio predilecto de comunicación. Es por medio de ella que se logra expresar el sentir de una nación, que va desde los sentimientos de desamor arraigados en cualquier ser humano

hasta problemas existenciales más profundos vinculados con la historia misma de un país con una gran problemática político – social. De esta forma se puede observar cómo el subjuntivo en tanto modalidad verbal refleja los deseos, suposiciones, hipótesis, propuestas, negaciones y ruegos de un país con una rica historia cultural que ha hecho de la música un medio a través del cual se expresa todo aquello que el lenguaje común muchas veces deja al margen. Encontrando así en la música una forma de comunicación plena en tanto que reflejo de la interioridad algunas veces de sus cantautores y otras tantas de sus interlocutores.

Referencias

- Bello, Andrés. (1847) Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos. Obras completas, Caracas, 1951.
- Calsamiglia Blancafort, Helena y Tusón Valls, Amparo (1999) Las Cosas Del Decir. Manual De Análisis Del Discurso. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- Escamilla Julio (2005) La canción vallenata como acto discursivo: una mirada distinta sobre la cultura popular. Universidad del Atlántico, Barranquilla, 2005. (275 páginas)
- Gili Gaya, Samuel. (1943) Curso superior de sintaxis española. Minerva: México.
- Real Academia Española (Comisión de gramática) (1979) Esbozo de una nueva gramática de la lengua española. Espasa Calpe: Madrid.
- Skoff Torque, Henry. (1977) Introducción a la música pop. Oikos Tau: Barcelona.
- Van Dijk, T. A. (1999) El análisis crítico del discurso. Anthropos:Barcelona. Pp. 23-36.
- Van Dijk, T. A. (2003) La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad Traducción: Tomás Fernández & Beatriz Eguibar. En Ruth Wodak & Michael Meyer (Eds.), Métodos de análisis crítico del discurso. (pp. 143- 177). Barcelona: Gedisa. Artículo original en Ruth Wodak & Michael Meyer (Eds.), Methods of critical discourse analysis. (pp. 95-120). London: Sage.
- [http:// www.elvallenato.com](http://www.elvallenato.com)
<http://tr.eltiempo.com>
<http://vallenato.com>