



La participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato

William Alfredo Barrera Sánchez

Corporación Universitaria Minuto de Dios

Rectoría Sede Principal

Sede Bogotá D.C. - Sede Principal

Programa Maestría en Comunicación - Educación en la Cultura

Abril de 2023

La participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato

William Alfredo Barrera Sánchez

Tesis de Maestría presentada como requisito para optar al título de
Magíster en Comunicación - Educación en la Cultura

Asesor

Oscar Alfredo Tibaduiza Rodríguez

Doctor en Cultura y Pensamiento en América Latina

Corporación Universitaria Minuto de Dios

Rectoría Sede Principal

Sede Bogotá D.C. - Sede Principal

Programa Maestría en Comunicación - Educación en la Cultura

Abril de 2023

Dedicatoria

Este trabajo está dedicado al amor de mi vida, Diana del Pilar Reita, compañera y motor de mi existencia, luchadora incansable. Es y será la inspiración de todos mis proyectos, a mis hijas Wendy, Yuly y Cindy, que son mi mejor prolongación, a mi nieto Antoine que me brinda las mayores alegrías, a mi madre María Cleofe que estará en el universo protegiéndome y guiándome, modelo de vida quien con amor y conocimiento fue mi referente de entrega y lucha de ideales a las mujeres. A esos seres que día a día van tomando su lugar en la historia, quienes van mostrando que la paciencia, la lucha, el amor y la sabiduría son las mejores herramientas para cambiar la historia de la humanidad.

Agradecimientos

Inicialmente agradezco a Dios por haberme dado la oportunidad de seguir vivo, por haber podido concluir este proyecto y por haberme dado las fuerzas para superar los obstáculos que a lo largo de esta investigación se fueron presentando.

Deseo agradecer a todas las personas que de una u otra manera permitieron la realización de este trabajo de investigación, en especial, a mi compañera, amante y esposa, Diana del Pilar Reita, que me brindó todo su apoyo, amor, confianza y sabiduría, a mis hijas Wendy Paola, Yuly Katherine y Cindy Jyneth y a mi nieto Antoine, por su amor y paciencia en los momentos de arduo trabajo, a ellas y a él, que son lo que más amo y amaré en la vida, gracias.

A mis padres, María Cleofe y Luis Antonio, a mis hermanos; por el infinito cariño, paciencia, comprensión y apoyo desde siempre, sobre todo, por haberme heredado lo más valioso que puede darse a un hijo: el amor. Ellos, sin escatimar esfuerzo, han sacrificado gran parte de su vida por mí, me han formado y educado. La ilusión de su existencia ha sido verme convertido en persona de provecho, nunca podré pagarles con las riquezas más grandes del mundo, a ellos: mil gracias.

De igual manera, a mi asesor de tesis Dr. Oscar Alfredo Tibaduiza que me brindó su paciencia, comprensión, su saber y apoyo incondicional durante todo el desarrollo de la investigación.

A la Dra. Martha Ester Guerra, que me enseñó que las mujeres han sido, son y serán participes de la construcción cultural del vallenato.

A todos mis maestros, que a lo largo de mis estudios de maestría aportaron sus conocimientos invaluable, sugerencias, apoyo y paciencia para lograr que este trabajo llegara a su fin.

Tabla de contenido

Capítulo 1. Diseño de la investigación.....	10
Planteamiento del problema.....	10
Objetivos.....	16
Justificación.....	16
Antecedentes.....	17
Capítulo 2. Marco teórico.....	25
Enfoque epistemológico.....	25
Abordajes y aproximaciones categoriales y teóricas.....	26
<i>La cultura hegemónica</i>	26
<i>Lo cultural</i>	28
<i>Violencia cultural</i>	29
<i>Imaginarios sociales</i>	30
<i>Perspectiva y equidad de género</i>	32
Abordajes y aproximaciones conceptuales.....	34
<i>Narrativas Cantadas</i>	34
<i>Género vallenato</i>	37
Capítulo 3. Diseño metodológico.....	43
Enfoque metodológico cualitativo.....	43
Crítico-hermenéutico.....	43
Metodología.....	46
Técnicas e instrumentos de recolección de la información.....	47
<i>Técnicas de recolección de la información</i>	47
<i>Elaboración de instrumentos</i>	51
Análisis de la información.....	51
Capítulo 4. Participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato.....	53
Compositoras.....	54
<i>Compositoras cuyas obras han grabado otros</i>	54
<i>Compositoras que han interpretado sus propias obras y han compuesto para otros</i>	54
Intérpretes.....	56
<i>Solistas</i>	56
<i>Agrupaciones</i>	58
Protagonistas.....	58
<i>Vallenatos con nombre de mujer</i>	59
<i>Vallenatos que hablan sobre mujeres</i>	61
Sabedoras.....	59
<i>Consuelo Araujo Noguera</i>	67
<i>Cecilia Monsalvo Rivera</i>	68
<i>Sandra Arregocés</i>	68
Capítulo 5. Análisis de resultados.....	70
Prácticas y discursos que sustentan la invisibilización.....	70
Conclusiones.....	86
Referencias.....	90

Listado de tablas

Tabla 1. Tabla de objetivos, categorías y preguntas para entrevista.....	499
Tabla 2. Formas de participación de las mujeres	533
Tabla 3. Intérpretes femeninas del género	577
Tabla 4. Agrupaciones femeninas del género vallenato	588

Listado de anexos

Matriz de análisis de narrativas

Autorizaciones de uso de imagen y audios

Resumen

La configuración de la música ha tenido incidencias profundas en la generación de sentido y, en consecuencia, en la construcción de la cultura. Así, la idea de la mujer, dentro del género musical vallenato, ha sido dada como un fenómeno que se ha fijado desde un orden patriarcal; tanto, desde las Narrativas Cantadas, como desde su participación en las distintas formas de producción del género.

En este sentido, esta investigación se centra en el análisis de las prácticas y discursos que han estado presentes en la participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato.

Esta, se diseñó bajo el planteamiento metodológico cualitativo del enfoque interpretativo y la perspectiva epistemológica crítico-hermenéutica. Para lo que se pretende describir las maneras en que se dan las prácticas de invisibilización vivenciadas y experimentadas por las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato, y categorizar los discursos que legitiman o naturalizan su invisibilización. Para esto, el modelo empleado se basó en la comprensión de las formas de dominio de las sociedades patriarcales y los cambios que propicia el capitalismo.

Se pudo evidenciar que existe una participación fuerte y activa de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato y sus diferentes muestras culturales. En consecuencia, en el cambio de pensamiento frente al machismo cultural en el género vallenato, se inicia el reconocimiento de la intervención de las mujeres a partir del siglo XXI, a través de la utilización de las redes sociales. Sin embargo, en la actualidad, se sigue presentando el rechazo de la participación de la figura femenina como representante vallenata por parte de la industria musical.

Palabras clave: *Narrativas Cantadas, vallenato, mujeres, perspectiva y equidad de género, violencia cultural, cultura hegemónica, lo cultural, imaginarios sociales.*

Abstract

The configuration of music has had a profound impact on the generation of meaning and, consequently, on the construction of culture. Thus, the idea of women, within the Vallenato musical genre, has been given as a phenomenon that has been established from a patriarchal order; both, from the Sung Narratives, and his participation in the different forms of production of the genre.

In this sense, this research focuses on the analysis of the practices and discourses that have been present in the participation of women in the Sung Narratives of Vallenato. This was designed under the qualitative methodological approach of the interpretive approach and the critical-hermeneutic epistemological perspective. For this, it is intended to describe how the practices of invisibility experienced and experienced by women in the Sung Narratives of Vallenato occur and to categorize the discourses that legitimize or naturalize their invisibility. For this, the model used was based on understanding the forms of domination of patriarchal societies and the changes that capitalism promotes.

It was possible to show women's strong and active participation in the Sung Narratives of Vallenato and its different cultural samples. Consequently, in the change of thought in the face of cultural machismo in the vallenato genre, the recognition of the intervention of women from the 21st century begins, through the use of social networks. However, at present, the rejection of the participation of the female figure as a Vallenato representative by the music industry continues to be presented.

Keywords: Sung Narratives, vallenato, women, perspective and gender equity, cultural violence, hegemonic culture, culture, social imaginaries.

Introducción

Narrativas Cantadas, es el nombre que se le da a distintos relatos interpretados musicalmente, esta forma de contar historias, a partir de la música, se ha constituido como una de las prácticas más arraigadas a las distintas poblaciones, se podría decir que en todo el mundo. La música hace parte de los procesos culturales de una comunidad.

Dentro de estas Narrativas Cantadas se consolida la historia de un pueblo, se reflejan sus sentires, se construyen sus realidades, se refleja la voz cultural de una población que muestra sus acontecimientos del pasado y del presente en un marco de discurso cotidiano, donde se comunican sus actitudes y sus prácticas sociales.

El vallenato se ha consolidado como Narrativa Cantada en la zona Atlántica de Colombia, y es justo por este motivo que alcanza tanta importancia en los estudios de las ciencias sociales, por la configuración de las maneras en que una sociedad se entiende a sí misma.

Dentro de esta comprensión, acerca de la construcción de valores en las sociedades, a partir de determinados géneros musicales, esta investigación se concentra en examinar cómo el género musical vallenato y sus condiciones de producción, ha estado liderado por hombres, dejando de lado la valiosa participación femenina.

Se pretende un acercamiento a la comprensión acerca de su invisibilización en los procesos de producción y acerca de la configuración del imaginario de la mujer en las distintas composiciones narrativas.

Capítulo 1. Diseño de la investigación

Planteamiento del problema

¿Por qué hablar de Narrativas Cantadas del vallenato? Se comenzará por decir que el vallenato es un género musical que se desarrolló en la Costa Atlántica colombiana, donde ha desempeñado un papel fundamental en los diversos procesos de la cultura musical popular de esta región. Este género es una fusión de tres culturas arraigadas en Colombia: africana, europea e indígena, de las cuales, el vallenato se ha enriquecido por sus elementos narrativos y sonoros.

Actualmente, ha alcanzado gran reconocimiento a nivel nacional e internacional, y en el año 2015 fue declarado patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la UNESCO.

Por medio de su particularidad narrativa-descriptiva ha ilustrado acontecimientos de distintos territorios del país a través de sus personajes, episodios cotidianos, celebraciones, alegrías y penas, por lo que se convirtió en una muestra cultural y de expresión del sentir de los habitantes alrededor del país, especialmente en la zona norte de Colombia.

En sus orígenes, que se ubican a finales del siglo XIX, su formato básico estaba conformado por guitarra, guacharaca y caja, tiempo después se sumó el acordeón, completando con esto lo que se ha conocido como su formato tradicional: cuatro integrantes e instrumentos en escena. La caja, es un pequeño tambor que se toca con las manos; la guacharaca, es un pedazo de madera con ranuras que se raspan con un peine de alambre; y el acordeón, es instrumento musical de viento formado por un fuelle y un teclado; este último, integrado a la cultura colombiana desde la colonización europea. “como resultado, las composiciones de la música de acordeón plasman la cotidianidad de unos personajes, su relación con otros y su contexto, que lo hacen narrables” (Fonseca, et al., 2010, p. 86)

En sus inicios, el vallenato estuvo conformado por cuatro aires o ritmos: merengue, paseo, son y puya. Precisamente, en la actualidad, para coronarse como rey de este género en el Festival Vallenato, es necesario que estos cuatro aires sean interpretados.

El Festival Vallenato es el evento cumbre de este género en Colombia, se celebra desde el año 1968 en el mes de abril, se inauguró por iniciativa de la señora Consuelo Araujo Noguera, el maestro Rafael Escalona y el entonces gobernador Alfonso López Michelsen; cabe resaltar que, para Araujo y Araujo (1973), el vallenato fue un medio para reconstruir la memoria colectiva de la región, como se indicó en la obra *Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata*.

Este género musical, con esquemas rítmicos propios, se interpreta en festivales musicales específicos y, también, esencialmente, en las llamadas parrandas vallenatas donde se reúnen familiares y amigos; en estos escenarios, desempeña un papel fundamental en la conformación de una identidad regional común, de ahí que, esta variedad musical sea una expresión de unas Narrativas Cantadas que muestran el sentir de un pueblo, entendiendo como Narrativas Cantadas los sentimientos más íntimos del ser y su relación con lo que los rodea, en Perea et al. (2018) se conciben como:

Producciones culturales que están presentes en prácticas sociales de la vida cotidiana (...) están presentes todo el tiempo desde la infancia e inclusive hasta después de la muerte, en relación con esto, no hay obstáculos que no pueda cruzar su misma esencia, como ellas mismas dan cuenta de la organización cultural, económica y política de los pueblos, de las formas de amar, de criar, del dolor y de las historias, de las formas de relacionarse, de la fe, de la espiritualidad entre otras. (p. 36)

Así, las Narrativas Cantadas atraviesan todas las instancias de la vida cotidiana de una comunidad, de una región, construyendo de esta manera la forma como se dan las relaciones dentro de una sociedad. Asimismo, López y Martínez (2019) expresan:

Las Narrativas Cantadas son interpretaciones musicales que se generan dentro de las comunidades, poseen características propias que las identifican y son tomadas de los elementos más relevantes de las culturas, estas forman parte de la idiosincrasia de los pueblos y permite tener una lectura descriptiva de las acciones, pensamientos y valores forjados al interior de las comunidades. (p. 3)

Así, la difusión de valores de la cultura costeña se reproduce en un tejido de procesos identitarios, en unos discursos, contextos y condiciones determinadas, como lo expresa Randall Kohl (como se citó en Plata, 2016), “A través de la música uno puede entender muchos elementos de una cultura, no sólo qué tipo de composiciones musicales tocan y con qué instrumentos, sino cómo se organizan, cómo piensan, cómo sienten las personas”.

Por su parte, Grosz (como se citó en Pulido, 2014), advierte el gran poder narrativo de la palabra cantada afirmando que “las canciones, sin importar el género, pueden ser poderosas narradoras de historias. Lo hacen de una forma única, adaptada a la música y su ritmo, y aprovechando el gran poder evocativo del sonido” (p. 11).

En este contexto, el vallenato ha estado representado mayoritariamente por la participación masculina; tanto en la interpretación, como en el protagonismo dentro de las historias contadas a en la música. Desde su surgimiento, el vallenato ha estado asociado al imaginario del hombre parrandero, conquistador, enamorado e infiel. Así, como el imaginario del intérprete que va de pueblo en pueblo contando noticias e historias, tejiendo bromas, chismes

y hasta obscenidades en sus coplas. Las letras de las canciones del vallenato han interpretado el mundo desde la combinación entre el realismo e imaginación desde la óptica masculina.

De igual manera, se ha construido el imaginario de la mujer como el objeto deseado, lo platónico, pero, sobre todo, como un sujeto con unos valores específicos frente a lo que debe ser una mujer: linda, dulce, amable, virtuosa, obediente, callada, exclusivamente para la conquista, y con bajas posibilidades de agencia, tanto en la producción, como en las historias del vallenato.

Entonces, la categoría transversal de esta investigación se referirá al papel de la mujer frente a las Narrativas Cantadas del vallenato. La forma de complejizar este escenario se da en el hecho de que históricamente las mujeres han sido invisibilizadas en diferentes espacios de la vida, y esto, también se ve reflejado en las Narrativas Cantadas del vallenato.

La participación de la mujer en los festivales, las producciones musicales, los discos, homenajes, publicaciones, etc., ha sido poca y con escasas referencias; cuando se habla de vallenato se asocia a los juglares, compositores, cantautores, intérpretes, e integrantes de agrupaciones masculinas como representación del género.

A partir de la inauguración del festival se han celebrado 53 versiones de las cuales solamente en tres ocasiones ha habido un reconocimiento a las mujeres compositoras: en la categoría de canción inédita en 1995 a Hortensia Lanao, en 2003 a Martha Guerra y en 2015 a Margarita Doria Carrascal. La pregunta por el reconocimiento y la participación de la mujer se hace tangible, como se expresa en Morón y Oñate (2013):

¿Qué pasa con las mujeres compositoras que en el vallenato son poco reconocidas y muy poco han avanzado en la lista de los conjuntos vallenatos reconocidos para grabarlas en sus producciones?, ¿Por qué son pocas las mujeres que participan en un Festival y son contadas las que han ganado en estos concursos?, ¿Por qué las mujeres no han

sobresalido al igual que los hombres, si tienen el reconocimiento de igualdad en la capacidad cognitiva artística? (Párr. 14)

Este poco, o casi nulo reconocimiento de las mujeres compositoras en el Festival Vallenato, se explica en la manera como la matriz patriarcal también ha atravesado este género musical, Rico (2019) señala que:

A lo largo de la historia y en distintas comunidades del mundo, se relega el papel de la mujer en las expresiones artísticas, la música no es la excepción. En las músicas autóctonas del país, como lo es el vallenato también se hace esta exclusión. (p. 8)

Esta matriz patriarcal, además, se reafirma en la apertura de categorías de premios destinados solo para ellas, lo que remarca el lugar de la mujer en el género vallenato como algo ajeno a ellas, como un lugar de exclusión, con una visión de sometimiento, en tales dimensiones, es necesario hacer énfasis cuando una mujer obtiene un reconocimiento, Araujo (2019) señala que:

En septiembre de 2018, la acordeonera y compositora Diana Burco se convirtió en la primera mujer en la historia en ser nominada al Grammy Latino en la categoría Mejor Álbum Cumbia/Vallenato. La sola nominación fue un mensaje poderosísimo: uno de los mejores álbumes del vallenato lo hizo una mujer. Con esto, las mujeres empiezan a resquebrajar el paradigma de que el vallenato es un género que debe ser interpretado exclusivamente por hombres. (párr. 3)

En consecuencia, esta investigación tiene como marco referencial las Narrativas Cantadas trabajadas por el maestro Francisco Perea¹ quien reconoce en estas una producción de saberes, sentidos y significados claves para comprender los procesos de identidad, memoria y territorio.

Lo anterior, puesto en un lugar de reflexión frente a la mujer y la relación de las Narrativas Cantadas como un fenómeno de la cultura que produce sentidos de la sociedad en general.

Este campo de producción de conocimiento fue continuado por los investigadores Edwin Ferrer y Diana del Pilar Reita², por lo que la presente investigación retoma los postulados y construcciones epistemológicas planteadas por Perea, Ferrer y Reita para acercarse a la participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato. En coherencia con esto, la investigación se estructura a partir de la pregunta ¿qué prácticas y discursos han estado presentes en la participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato?

¹ Magister en Docencia de la Química, de la Universidad Pedagógica Nacional. Licenciado en Química y Biología de la Universidad Tecnológica del Chocó Diego Luís Córdoba. Actualmente profesor titular de la Maestría en Educación de La universidad Pedagógica Nacional, del énfasis en Educación comunitaria, Interculturalidad y Pedagogía urbana y del grupo de investigación de Etnicidad, Colonialidad e interculturalidad.

² Edwin Ferrer y Diana del Pilar Reita (2022), realizaron su tesis de maestría en este campo, la que tuvo por título: Las Narrativas Cantadas del Vallenato como estrategia pedagógica intercultural.

Objetivos

Objetivo general

- Analizar las prácticas y discursos que han estado presentes en la participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato.

Objetivos específicos

- Describir las formas de participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato a partir de referentes socioculturales e históricos: festivales, entrevistas, documentales, etc.
- Contextualizar las prácticas vivenciadas y experimentadas por las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato a través de sus propias voces y testimonios.
- Caracterizar los discursos que han permeado los espacios y formas de participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato.

Justificación

“Mi apellido, ofendida, mi nombre, humillada, mi estado civil, la rebeldía”
Aimé Casaire

El presente trabajo investigativo se cimenta en la identificación de la invisibilización de las mujeres en el proceso de creación y producción de las Narrativas Cantadas del vallenato, en una búsqueda por reconocer la importancia de ellas en las prácticas de estas narrativas en Colombia para la constante y prolongada participación de niñas, jóvenes y adultas en un elemento cultural que amerita mayor apoyo y difusión como lo es en la música vallenata.

Así pues, en el género vallenato predominan ciertas simbologías entre lo femenino y lo masculino mediante un hecho tangible como es la composición vallenata creada por los juglares, donde, a través de sus interpretaciones, expresan diferentes sentimientos generados por el objeto

del deseo: la mujer, la musa inspiradora, adorno al que se le canta, se le enamora, pero también, se le acusa.

Por consiguiente, la mujer como protagonista de los relatos ha estado presente, pero la mujer como protagonista en la construcción de los relatos evidencia múltiples ausencias y, se suma, a la forma como históricamente han sido negados sus derechos y se ha ocultado su participación social y cultural, la mujer es *arqueológicamente invisible*.

Resulta de especial interés ahondar en las prácticas y discursos de invisibilización de las mujeres en las Narrativas Cantadas en aras de aportar elementos de análisis y referentes de comprensión e interpretación que permitan producir conocimiento alrededor de la consolidación de la mujer en la participación de este género musical en igualdad de condiciones, buscando fortalecer y engrandecer estas expresiones artísticas que enmarcan las tradiciones de un país.

En coherencia con lo anterior, la investigación surge de la necesidad de estudiar este fenómeno en el que se oculta, se invisibiliza y, muchas veces, se niega el aporte de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato, de ahí que, uno de los propósitos es la identificación de las prácticas y discursos que sustentan o legitiman dicha invisibilización.

Antecedentes

“Solo es libre el que puede defender su libertad”
Barrera, W.

Para este apartado se revisaron las investigaciones y producciones académicas de los últimos 10 años. Se amplió el periodo de tiempo en la revisión de fuentes documentales, puesto que, los primeros hallazgos en el abordaje evidenciaron un primer nivel de invisibilización de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato en tanto que, la mayoría o casi toda la producción académica está centrada en el vallenato desde la participación de los hombres.

Se revisaron en total 78 documentos académicos de los cuales 15 son tesis de maestría, 2 son tesis de especialización, 8 son trabajos de pregrado y 53 son artículos en revistas científicas.

El primer filtro que se definió en la revisión de fuentes fue la invisibilización de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato, sobre lo cual no se encontró puntualmente ninguna investigación que abordara esta temática sólo algunos documentos que hacen referencia de manera tangencial.

El segundo filtro que se aplicó fue el de la mujer en el vallenato, sobre esto se encontraron 8 investigaciones, algunas que abordan el tema desde la sociología y la antropología como la realizada por Carrillo (2019) titulada *La mujer en el vallenato*, en la que el autor, a través de entrevistas, testimonios y estudios de caso, hace un abordaje sobre el papel de las mujeres y las configuraciones de subjetividades que se construyen alrededor de los imaginarios y narrativas del género musical. El autor plantea, que la figura de la mujer es el epicentro de los relatos amorosos que hacen del vallenato una música romántica por naturaleza. Asimismo, afirma que, en una América libre, siempre ha prevalecido el verso exaltador a la mujer, en donde sus narradores han dicho, el buen o mal accionar de ella, situación mirada en la mayoría de las veces como una muestra del patriarcado arcaico. En su investigación se resaltan las entrevistas realizadas a algunas mujeres como en el caso de la compositora Rita Fernández, a quien le fue grabada una obra por primera vez en los años 60's, y donde Carrillo (2019), cita lo siguiente:

Ese mundo en donde mandaban los hombres en El Paso y Valledupar era impenetrable.

Se tomaban las fotos solo ellos, las mujeres que estábamos en la música vallenata o la

poesía, éramos excluidas. Cuando Alberto Fernández con Bovea me grabó *Maldito*

Vallenato transformada por *Maldita Vallenata*, a los hombres les pareció imposible que

eso ocurriera con una mujer. (párr, 28)

Es urgente ratificar las reivindicaciones que hicieron en sus distintos tiempos las mujeres en el vallenato. Es bueno eliminar las metáforas llenas de desencantos, sustentadas en repetidas frases de la cotidianidad “que esta música es solo para hombres y que las mujeres no tienen oportunidades”.

También está la investigación de Morón y Oñate (2013) en la que expresan que:

Además de inspirar las más hermosas y sentidas canciones de la música vallenata, el papel de la mujer dentro del folclor ha ampliado su campo. Pasaron de ser las musas de los compositores y poetas para convertirse en hacedoras de canciones, intérpretes de melodías y creadoras de acordes inolvidables. (párr. 1)

En el reportaje que la Radio Nacional de Colombia hizo en abril de 2019 sobre las mujeres del vallenato se hace alusión a los aportes del investigador Julio César Oñate Martínez (2017) en su libro *Los secretos del vallenato* en el que el autor señala que “en los albores de nuestra industria fonográfica, siendo el vallenato un género musical en ese entonces creado e interpretado solo por hombres, no fue fácil que una cantante tuviera la valentía de irrumpir en los acetatos de la época” (p. 85). En el reportaje se afirma que la historia de la mujer en el mundo del vallenato tiene un parteaguas con la aparición de la cantora Patricia Teherán (1969 – 1995), quien junto con sus agrupaciones *Las Musas del Vallenato* y *Las Diosas del Vallenato* fue artífice de una poesía que hablaba del amor y desamor desde un punto de vista diametralmente opuesto al de la mirada informal y a veces machista de muchos vallenatos escritos por hombres, para hombres.

Con esto se quiere decir, que a la mujer no se les considera digna y mucho menos líder de dicha expresión musical, como se evidencia en Alonso (2012), que expone:

Desde épocas antiguas la mujer ha tenido el rol de ama de casa, su papel era secundario e incluso se catalogaba de brujería si aplicaba conocimientos fuera de lo establecido.

Inconscientemente se liberaba de la frustración aplicando todas sus posibilidades expresivas innatas en ella, por ejemplo, al coser trajes con coloridos hilos desarrollando así su creatividad, al cantar las nanas a sus hijos o al elevar su espíritu para evadirse a través de cánticos folclóricos en el ámbito familiar. (p. 1)

De esta circunstancia nace el hecho de que se le tome como objeto sexual, por ende, son llamadas musas, negándoles la oportunidad de ser parte, de ser incluidas; en consecuencia, con esto, se evidencia el alto grado de machismo, discriminación y cosificación (la mujer como cosa, objeto, mercancía) que hay hacia las mujeres, herencia de una sociedad evidentemente orientada desde el patriarcado.

Alfonso Cortes (2020), en artículo publicado en el periódico El Tiempo afirma que:

Las mujeres en el vallenato, que parecían haber sido únicamente inspiradoras de la gran mayoría de las canciones, están sacando a la luz su talento para ser protagonistas como intérpretes, compositoras e incluso gestoras de esta música. Sin embargo, a lo largo de la historia, este folclor ha tenido importantes figuras femeninas. (párr. 2)

En la tesis titulada *La inclusión de la mujer en la música vallenata en Cartagena*, Segovia y Quejada (2017) buscan:

Generar conciencia sobre la importancia de desterrar el machismo del imaginario de los Cartageneros que afecta la participación de la mujer y que puedan las mismas ser protagonista en el género musical vallenato; además, con una serie de campañas de cultura ciudadana, y medios de difusión, como la prensa, radio y tv, la cual contribuiría a

erradicar el machismo y que las mujeres puedan realizar sus aportes enriqueciendo esta manifestación cultural. (p. 2)

En el anterior trabajo de pregrado se emplea una metodología de estudio de tipo descriptivo, donde se pretende narrar de manera clara y concisa el grado de machismo que inunda el mundo de la música vallenata y afecta la participación de la mujer en la misma, en Cartagena se puede percibir que la población masculina cartagenera discrimina la participación de la mujer en este género musical.

Clara Fonseca (2010), en el segundo capítulo del libro *De Alicia adorada a Carito*, aborda las estrategias discursivas a partir de las cuales se construyen estereotipos de género en la música de acordeón, así como los tópicos y patrones léxico gramaticales presentes a partir del uso del lenguaje, se muestra la manera en que se cimentan valores ideológicos a partir de tres estructuras discursivas, a saber: procesos materiales, procesos mentales y procesos verbales que muestran cómo a la mujer no se le permite estudiar o trabajar y se acentúa el rol de ama de casa, de culpable por las desdichas del hombre y causante de las diversas labores que él debe realizar para proveer en el hogar. En consecuencia, el aspecto sentimental y afectivo es atravesado por el orden del machismo.

Es posible examinar en las líricas vallenatas, de qué manera se representan algunos aspectos del mundo físico, mental y social. Esto, asociado a la forma como el discurso ideológico se construye para confirmar el dominio masculino y omitir la experiencia femenina, esta última, pudiendo constituirse como discursos de oposición.

El tercer filtro de búsqueda se refirió al de la mujer y las Narrativas Cantadas. En este, se encontraron 15 investigaciones, algunas que abordan el tema desde lo social, lo cultural y lo antropológico como en el artículo de Laila Rosa (2018) llamado *Música y violencia: narrativas*

de lo divino y feminicidio, que trata de cuestiones derivadas del contexto religioso de la jurema sagrada, tema de su tesis doctoral, en la que confronta narrativas humanas y divinas de mujeres negras y sus entidades espirituales femeninas, como también sus repertorios musicales sagrados.

Para Rosa (2018), “En el caso específico de algunas entidades espirituales, la violencia entona en sus trayectorias y narrativas musicales. Ya con las entidades espirituales masculinas, como exús y maestros, la violencia policial y de calles protagoniza sus narrativas. Las entidades femeninas narran constantemente la violencia de género y los feminicidios” (p. 1). Para ello, la autora empleó entrevistas, estudios de caso, videos y documentos, etc., sin embargo, la perspectiva de este artículo muestra cómo la mujer emplea las Narrativas Cantadas para mostrar un mundo de violencia contra ellas.

El cuarto filtro fue el de la participación de las mujeres en festivales, casetas, concursos, etc., en el que se destaca el trabajo de Rico (2019) *Mujer y vallenato*, que da cuenta de las características socioculturales que dentro del Festival de la Leyenda Vallenata han afectado de forma directa la participación de las mujeres en esta expresión artística. Se construye un análisis de las entrevistas realizadas y se consultan fuentes que proporcionan información sobre la vivencia que han tenido las mujeres dentro de este género musical. Para ello empleó entrevistas, estudios de caso, videos y documentos, etc.

En el artículo *Las mujeres incursionan en el Festival de la Leyenda Vallenata* publicado en Blog Aviatur, se afirma que en el 2019 las mujeres incursionaron por primera vez en el Festival de la Leyenda Vallenata, en las modalidades menor y mayor. Eso significa que en este evento icono de la cultura de Colombia se tendrá cada año, la “Reina del Acordeón”. Sin embargo, se muestra la participación de la mujer, pero estableciendo una categoría solo para ellas

en donde se sigue discriminando y se sigue observando una hegemonía machista en el Festival de la Leyenda Vallenata.

El último filtro se orientó hacia las mujeres compositoras, en el que se destaca el artículo de Duran y Cudris (2020) titulado *Cantautoras de música vallenata*. Se explora el cuerpo femenino desde lo femenino en un universo masculino. Es una investigación que describe las representaciones del cuerpo femenino que hacen las cantautoras (cantantes, compositoras e intérpretes de los instrumentos) de música vallenata en Valledupar (Cesar). Se examinó la manera en que estas narraciones cuestionan los discursos tradicionales que representan el cuerpo femenino y la forma en que estas mujeres comunican sus experiencias de ser/estar en el mundo, para ello, se llevó a cabo un estudio cualitativo de tipo fenomenológico, en el que se realizaron diez entrevistas a profundidad, estructuradas, codificadas y clasificadas de acuerdo con cuatro temáticas: inicios en el vallenato, lo femenino desde la mirada masculina, lo femenino desde lo femenino y representando el cuerpo femenino.

En consecuencia, realizando este breve estudio sobre los referentes citados y en relación con la presente investigación, se observa una articulación teórica y de trascendencia frente a la normalización de la invisibilización de las mujeres en el género musical vallenato.

Asimismo, se obtuvo información para la comprensión del fenómeno, no son recientes todos los conceptos trabajados, desde distintos enfoques se ha abordado sobre las narrativas que se construyen alrededor de la participación de la mujer en la vida social.

Se evidencia la importancia que se debe dar a la investigación frente a la invisibilización de la mujer a partir de las narrativas, es decir, de cómo los mensajes que se están transmitiendo en las canciones reflejan lo que se entiende, interpreta y vivencia en la vida cotidiana. Las Narrativas Cantadas transmiten mensajes con los que las personas se identifican y se sienten

cómodas al escucharlos, no obstante, se puede indicar que es evidente la invisibilización de las mujeres en los festivales, grabaciones y composiciones.

Se pretende aportar a las investigaciones sobre la relación mujer y música en el ámbito del escenario vallenato; no son muchos los estudios relevantes que traten el tema de la invisibilización de la mujer y de las canciones en los procesos identitarios en este aspecto, puesto que en este género musical no se puede hablar de un proceso en específico, sino de varios procesos que se han dado en las poblaciones desde sus antepasados y se transmiten de una generación a otra.

Capítulo 2. Marco teórico

Enfoque epistemológico

La presente investigación se inscribe en La escuela de pensamiento de *lo cultural y lo político en la vida diversa*, de la Maestría en Comunicación Educación en la Cultura porque se enmarca en la producción de sentidos, transformaciones, formas de existencia y re-existencia que se expresa en el ámbito de lo cultural desde la vida cotidiana. Esto conlleva a cavilar sobre las transformaciones y relaciones de la cultura para partir de los referentes que se han tomado como base de esta investigación que busca indagar en las Narrativas Cantadas del vallenato y comprender cuáles han sido las producciones de conocimiento, las producciones de sentidos y de significados acerca de las mujeres como sujetos partícipes y experienciales en este género musical. Por lo tanto, esta investigación indaga sobre la vida cotidiana, trasciende lo institucional, trasciende lo formal y busca orientarse hacia las narrativas construidas acerca de las mujeres, y como participantes activas de la construcción del género musical.

Ahora bien, en el género vallenato es posible comprender la manera como lo cultural y lo político atraviesa la cotidianidad y las formas como los sujetos se paran frente a la realidad, en la que las mujeres tienen un posicionamiento diferente porque han sido excluidas de los distintos escenarios de la vida. Claudine Leduc (2006), afirma que “en la actualidad la historia es otra, la incansable igualdad de género a través de la cual la mujer consiguió su dignificación y el reconocimiento por su competitividad nos permite examinar a profundidad su verdadera influencia” (p.14).

En este sentido, esta investigación habla de invisibilización porque no solamente política y económicamente han sido excluidas, sino que, culturalmente han sido invisibilizadas en las producciones de conocimiento en la ciencia, en la política, en lo cultural y en lo artístico, en las

diferentes manifestaciones de la vida cotidiana. Incluso han sido infantilizadas y minimizadas desde lo económico, dimensión en donde no se habían tenido en cuenta hasta recientemente poco cuando se empieza a hablar de la economía del cuidado y de todo el aporte que las mujeres hacen desde una actividad no pagada. Entonces, el reconocimiento de los aportes de las mujeres a la sociedad en los diferentes ámbitos de la vida empieza a ser reconocido de manera más o menos reciente, principalmente, gracias a los movimientos feministas, académicos populares, campesinos, indígenas, etc., Así, como a los aportes de la academia, que empieza a cuestionar los privilegios de la academia Occidental.

Abordajes y aproximaciones categoriales y teóricas

La cultura hegemónica

El concepto de cultura se establece como el conjunto de elementos y tipos propios de una determinada colectividad humana. Incluye aspectos como los hábitos, las tradiciones, las normas y el modo de pensar de un grupo, de comunicarse y de construir una sociedad, por consiguiente, la cultura abarca aspectos como la religión, la moral, las artes, los ritos, las leyes, la historia, las tradiciones, los mitos, los discursos, las creencias, las prácticas, los roles, la economía de un determinado grupo, etc. Este término se emplea para referirse a las distintas manifestaciones del ser humano y, según algunas definiciones, todo lo que es creado por el ser humano es cultura.

Martínez (2012) define la cultura como “el instrumento por excelencia mediante el cual los seres humanos construyen la interpretación de la realidad que los rodea, y con la que establecen mecanismos colectivos de adaptación” (p. 2). La tradición es una edificación social que se transforma temporalmente, de una progenie a otra.

Por su parte, la hegemonía es un término que designa la superioridad de un elemento (individuo, grupo político, religioso, social y económico) sobre otro u otros y puede ser material,

cultural o social. Así, un estado, un grupo económico, una entidad política o individuo puede indicar a otros el camino a seguir y el modo de obrar, pensar o comportarse.

En consonancia con lo anterior, cabe resaltar, que la cultura hegemónica se refiere a la dominación sostenida por imaginarios implantados de jerarquías más altas, ya sean de carácter político, social, laboral, ideológico o cultural. Por ende, son las instituciones sociales las que admiten y avalan a los que están en el poder, provocando una influencia directa y cultural tan fuerte que llega a reflejarse en los valores, las normas, las ideas, las tradiciones, las expectativas y los comportamientos del resto de la sociedad. Ejemplo de esto, son los imaginarios sobre el hombre-proveedor y la mujer-sumisa. El hombre-razón-fuerza-trabajo-producción y la mujer-emoción-cuidado-hogar-pasividad.

Al mismo tiempo, se puede indicar algunas características de la cultura hegemónica como: la legitimidad de la violencia, la justicia del castigo, los límites y las fronteras (pertenencia), el dualismo ético del bien y del mal, la sobrevivencia de los fuertes (competencia), la dominación de lo frágil (Antropocentrismo patriarcado), la obediencia (miedo como regulador social) y la jerarquización (centralidad del poder).

En referencia con lo anterior, Martínez (2021), planteó que “la violencia como método para la construcción de la realidad social es la columna vertebral de la cultura hegemónica que hace referencia a la acción de convertir una cultura en la dominante con relación a otras”. Esta cultura se considera la única aceptada en una sociedad determinada. De ahí que, se establezca la existencia de la hegemonía cultural, de las relaciones entre la hegemonía y la cultura.

Resaltando las características ya mencionadas, en donde se incluye la aceptación por parte de los afectados, se enfatiza en que, para mantener sus prácticas y costumbres, y para conservar una situación de no conflicto, deben respetar y obedecer lo que imponga la cultura

dominante, de tal manera que, la hegemonía cultural se impone, se incorpora y se reproduce en las prácticas cotidianas.

Lo cultural

En lo que toca a la cultura, la UNESCO (s, f) la define como:

La cultura es el conjunto de rasgos distintivos espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias. (Párr. 1)

Por otra parte, se establece que lo cultural, se refiere a la reseña de la cultura, como creación humana, y conjunto de valores, creencias, objetos materiales, ideología, religión y costumbres en general, de una determinada sociedad.

Como lo señalan Muñoz y Mora (2016):

Pasamos de una noción de la cultura concebida como un estatus o un estado ligado a identidades más o menos contenidas, a una concepción de lo cultural como un proceso de interacción, confrontación y negociación entre sistemas socioculturales diversos, donde las nociones de orden social y de una subjetividad normalizada, disciplinada, ciertamente ya no parecen explicar lo social. (p. 45)

Cuando se habla de *lo cultural*, se refiere a la producción colectiva de sentidos sociales en la vida cotidiana, en las *artes del hacer* del común, en los mundos de vida construidos por los pueblos originarios, por las comunidades locales y por la gente del común que hacen alusión a “los recursos simbólicos y sus diversos modos de organización que tienen que ver con los modos de auto-representarse y de representar a los otros en relaciones de diferencia y desigualdad” (Muñoz y Mora, 2016, p. 45).

De acuerdo con lo anterior, en relación con el vallenato, es evidente que es un género que históricamente ha sido inscrito en roles masculinos, por tal motivo, ha exigido a las mujeres compositoras e intérpretes que participan directa o indirectamente en dicha construcción, mayor carácter y persistencia, en donde ellas, no solo son la inspiración para las narrativas vallenatas, sino también, artífices de estas construcciones. Esta lucha sociocultural busca el desarraigo de los paradigmas patriarcales para que estos no sean obstáculos para la participación de la mujer.

Violencia cultural

El concepto de violencia cultural fue propuesto por el sociólogo Galtung (2016), quien la define como:

Aquellos aspectos de la cultura, la esfera simbólica de nuestra existencia -materializado en la religión y la ideología, en el lenguaje y el arte, en las ciencias empíricas y la ciencia formal (la lógica, las matemáticas) que puede ser utilizada para justificar o legitimar la violencia directa o la violencia estructural. (p. 149)

De esta manera, tal como se ha explicado en la definición clásica, se intentan intuir todos los aspectos culturales que de una u otra forma apuntalan o demuestran los contextos y experiencias de la violencia, como es el caso de la invisibilización de la mujer en la creación narrativa del género musical vallenato. Así mismo, la violencia cultural se da desde las doctrinas, las reglas, como defensa o aprobación, originaria de las situaciones provocadas por lugares de poder. Es de indicar, todo aquello que desde la cultura legitima y promueve la violencia de cualquier origen.

La violencia cultural, no solo se desarrolla en todos los aspectos y grados de los movimientos humanos a nivel de individuos, familias, ciudades, etc., sino que se acomoda a las nuevas formas de opresión. Los estereotipos que se reproducen en relación a la condición de la

mujer, en gran medida, se dan en el lenguaje y se edifican en la cultura, a partir de las formas de pensar y de actuar.

La violencia cultural ha sido definida como cualquier apariencia de un saber que pueda ser utilizada para certificar la violencia en su forma directa u ordenada. La violencia simbólica libera en una cultura el concepto de no matar, contrario a la violencia directa que es el hecho en sí mismo.

Entonces, mientras que la violencia directa es visible, la violencia simbólica se mimetiza en la cultura, en donde se satisfacen las necesidades de unos sobre las necesidades de otros; otros, donde, en la relación opresor-oprimido, actúan bajo el poder desde la obediencia y la aceptación.

En Galtung (2016), se examinan las relaciones entre violencia directa, ordenada y cultural a partir del triángulo de la violencia, y se indica que la violencia cultural se expone en seis dominios: religión, ideología, idioma, arte, ciencia empírica y ciencia formal.

Imaginarios sociales

Se debe comenzar por preguntar qué es la imaginación, o qué es imaginar. Esta, es la capacidad que tiene el ser humano para formar imágenes mentales y conceptos de lo que está ausente, esta capacidad, está íntimamente entrelazada con el acto de la representación, y se basa en un amplio repertorio de recursos simbólicos que se dan a manera de representaciones y están disponibles para utilizar en la vida cotidiana, de hecho, a través de los signos se da la representación que hace presente lo ausente, esta representación es la esencia de la imaginación.

Taylor (2006) habla sobre los imaginarios sociales, que se destacan porque hay un vínculo entre la representación y la imaginación, indica que estas representaciones se encuentran y circulan en el espacio público y alimentan a los individuos; sostiene que el imaginario social

constituye una comprensión que hace posible las prácticas comunes y a la vez ofrece un sentido de legitimidad que se comparte en sociedad.

López y Portocarrero (2007) afirman que el imaginario es el sentido común sobre lo que se es como colectividad, también lo abordan desde un punto crítico, definido como el desorden imaginado o constitutivo de las representaciones colectivas que fundamentan la sociedad.

A manera de ejemplo, Colombia no tiene un conjunto cultural de creencias que lo hagan un solo país, por esto, es que se dan los conflictos sociales, y esto se ve reflejado en la discriminación de las mujeres en el vallenato, que es una consecuencia de una tradición machista.

El siguiente aspecto, trata sobre los imaginarios sociales que pueden presentar las comunidades, Díaz (1996) establece que los imaginarios sociales, se presentan a partir de los valores, las apreciaciones, los gustos, los ideales y las conductas de las personas que conforman una cultura. El imaginario, como la palabra lo indica, se relaciona con la imaginación, pero no es lo mismo.

En otras palabras, este comienza a operar tan pronto como alcanza la autonomía de atrevimientos individuales. Aunque, irónicamente, el individuo es necesario para su concreción, se inicia con la evaluación imaginaria colectiva, esto lleva a las personas a determinar parámetros sociales para juzgar y para actuar. Pero las reflexiones y las acciones de la gente se quebrantan, también, en el dispositivo imaginario que, como equilibrio, funciona como idea reguladora de las conductas de la gente.

Además, se puede establecer que el imaginario social es una orientación que permite dar juicios a priori, y puede incurrir en errores sociales que hacen que un grupo o una idea sean desechadas por estos actos sociales, es así como Pintos (1995) expresa, “los imaginarios sociales

son constructores de orden social. La mayor dificultad con que nos encontramos en el ejercicio de este oficio se podría resumir en una frase de larga tradición: hacer visible la invisibilidad social” (p. 93). Lo anterior, fue denominado por Marx, como poder social extraño.

Por su parte, Martínez (2012), denomina imaginarios atávicos a los referentes sociales en los que se estiman las actuaciones de los seres humanos; estos, dependen de las vivencias realizadas en un territorio y se califican como bien o mal. Estos, nacen a partir de un suceso que transforma el comportamiento y el pensamiento del ser humano a través de su historia, lo que a su vez modifica históricamente una cultura.

Uno de los imaginarios atávicos que se tuvo en cuenta es el que considera el poder de los más fuertes, que supone la idea de que solo los más fuertes sobreviven en este mundo competitivo, sin embargo, según Martínez (2021) “no hay que satanizar la competencia porque estaríamos construyendo otro dualismo, sino entender que no solamente es importante competir, sino que es fundamental colaborar”. Igualmente, es importante reconocer que el conocimiento es el resultado de una construcción colectiva.

Perspectiva y equidad de género

En primera instancia, se entiende por género una construcción social, la manera en cómo son los hombres y las mujeres en una determinada cultura. Esa partición de género, en el nivel social, fija conductas, cualidades y destrezas a hombres y mujeres, que en supuesto deberán cumplir. En opinión de González (1992) “esta construcción social del género ha provocado una división, que se ha basado en explicaciones dadas fundamentalmente desde lo fisiológico y otras explicaciones inspiradas en antecedentes históricos, culturales y educativos” (p.18).

Por consiguiente, la equidad de género tiene que ver con la dignidad y los derechos que poseen todos los individuos que hacen parte de una comunidad; este concepto, establece el

derecho que poseen hombres y mujeres a recibir un trato equitativo, más allá del género y la lucha por las garantías al acceso de oportunidades en el conglomerado social, económico, político y doméstico. Dentro de este orden de ideas, como lo establece Abarca-Molina (2016)

El tema de la equidad de género se ha convertido en una prioridad en América Latina, en especial ante la preocupación por brindar condiciones legales y laborales equitativas para todas las personas sin distinción, principalmente a las mujeres, las cuales, ante un estado patriarcal, se han visto invisibilizadas. (p. 171)

Calva (2007) considera que “la equidad de género queda claramente plasmada en el respeto a los derechos igualitarios para ambos géneros y esto ha de cumplirse tanto en las esferas públicas, como en las privadas, incorporándose, además, el respeto a las diferencias” (p. 98). Esto, indica la modificación de todas las actividades de poder, en busca de un trato igualitario entre los individuos de una sociedad (hombre, mujer, trans, homosexual, infante, persona de la tercera edad, entre otros). De acuerdo con Miranda y Peña (2001), “el concepto de equidad de género surge cuando se da un total cambio paradigmático. Se espera que se puedan asumir las diferencias de género con libertad y respeto, lo que implica una completa transformación” (p. 77).

Lo dicho hasta aquí, supone que se debe comenzar por hacer referencia a la equidad de género, en donde se requiere una visión equitativa entre individuos sociales, donde estos individuos deben tener las mismas oportunidades, libertades y derechos. Es claro, que como sociedad se sigue tratando de crear términos o parámetros donde los hombres y las mujeres se encuentren equitativamente en todo aspecto, tanto laboral, como social, e indefectiblemente en lo económico, político, psicológico y cultural; todo lo dicho hasta ahora, explica por qué la sociedad está en una continua transformación, en la búsqueda de la equidad de género.

De otro lado, hablar de equidad de género nos remite a los postulados de la perspectiva de género, que no se restringe solamente a las políticas públicas a favor de las mujeres, sino que, trasciende estas enunciaciones, puesto que deviene de una categoría de análisis en tanto “plataforma teórica que posibilita cuestionar los estereotipos y elaborar nuevos contenidos que permitan incidir en el imaginario colectivo de una sociedad al servicio de la igualdad y la equidad” (UNICEF, 2017, p.14). Así mismo, la UNICEF (2017), establece que:

La perspectiva de género es una opción política para develar la posición de desigualdad y subordinación de las mujeres en relación con los varones. Pero, también, es una perspectiva que permite ver y denunciar los modos de construir y pensar las identidades sexuales desde una concepción de heterosexualidad normativa y obligatoria que excluye. (p.14)

De acuerdo con lo anterior, la perspectiva de género es una herramienta que permite cuestionar y transformar estructuras patriarcales, entendiendo por patriarcado la “forma de organización social específica basada en la dominación de unos varones con ejercicio de poder sobre mujeres, niñas, niños y adolescentes, también sobre otros varones menos jerarquizados de la misma comunidad”. (UNICEF, 2017, p. 13)

Abordajes y aproximaciones conceptuales

Narrativas Cantadas

Las Narrativas Cantadas, categoría principal de la presente investigación, han sido afrontadas por incidencia del maestro Francisco Perea, quien desde hace varios años lidera la línea de investigación de este tema desde diferentes géneros musicales. Algunos autores han valorado el poder de la narración cantada, de acuerdo con Grosz (como se citó en Pulido, 2014), “Lo que no muchos advierten es el gran poder narrativo de la palabra cantada. Las canciones, sin

importar el género, pueden ser poderosas narradoras de historias. Lo hacen de una forma única, adaptada a la música y su ritmo, y aprovechando el gran poder evocativo del sonido” (p. 11).

Así mismo, se puede encontrar que las canciones del género musical vallenato cuentan las historias de los diferentes grupos sociales que constituyen el territorio colombiano. En línea con lo anterior, Pulido (2014) dice que “La música siempre ha sido empleada como herramienta para la expresión de los momentos vividos” (p.11). Entonces, se puede decir que las Narrativas Cantadas han sido creadas para expresar un sentir ante diferentes circunstancias, tanto naturales, amorosas, como anecdóticas que enmarcan a una sociedad. No obstante, muchas de las letras de las canciones de la música vallenata se desarrollan partiendo de situaciones vividas por mujeres, pero cantadas por hombres, adaptándolas a situaciones de ellos y que hacen sentir que son estos los importantes en esta expresión musical.

Por su parte, Cook (como se citó en Serna, 2013), manifiesta que “dentro de los valores representativos más fuertes de las Narrativas Cantadas, está aquel que funciona a manera de símbolo de identidad regional o nacional” (p. 45), así, las Narrativas Cantadas son la expresión cultural de un pueblo a través de lo lingüístico como la forma tradicional para comunicar y expresar cada uno de los hechos que se presentan en una región, puesto que, como lo enuncia el autor “Las Narrativas Cantadas nos posibilita conocer mejor pueblos, costumbres de diferentes culturas, estas narrativas hacen alusión a la cotidianidad de las poblaciones.

Las Narrativas Cantadas, además de expresar lo específico de cada cultura, revelan vivencias populares” (p. 45), por esto, se afirma que las Narrativas Cantadas dan a conocer los diferentes puntos de vista de una sociedad, sus sentires y sus inconformidades para transmitirlos a futuras generaciones.

Para Randall Kohl (como se citó en Plata, 2016), “a través de la música uno puede entender muchos elementos de una cultura, no sólo qué tipo de música tocan y con qué instrumentos, sino cómo se organizan, cómo piensan, cómo sienten las personas” (párr. 1). Los cantos son aquellas combinaciones entre sonidos y palabras con cierto sentido, son memorias artísticas que transmiten algunos mensajes de los compositores y escritores de las Narrativas Cantadas que siempre tienen la meta de transferir alguna emoción, pensamiento, entorno y hecho que se presenta en algunos momentos de la vida o de persona cercanas al compositor.

Para Perea (2012) “Las Narrativas Cantadas son entendidas como aquellos relatos a través de la música que, como producciones artísticas, se han venido construyendo en la difusión y recreación de los valores de las culturas y tejiendo procesos identitarios” (p. 5). Igualmente, como lo indican Perea y Martínez (2020), “Las Narrativas Cantadas constituyen una categoría de análisis que permite estudiar los contenidos de las canciones en relación con la vida en sus diferentes dimensiones y la muerte en sus expresiones” (p. 90). Por todo esto, es que el profesor Francisco Perea lleva varios años trabajando las narrativas como fruto de reflexiones epistemológicas y existenciales, que me permiten determinar cómo las músicas que se oyen en varias partes de las regiones del país contribuyen en la consolidación de los prototipos de seres humanos que se forman, es decir, identidad y personalidad.

Ahora bien, todas las narrativas tienen una organización, una eventualidad, un tópico específico que se examina o interpreta a través de cualidades; en este sentido, toda persona dedicada a estudiar las Narrativas Cantadas debe tener en cuenta, las historias, relatos y eventos significativos de las experiencias de vida de un grupo social o en su defecto de un individuo.

En tal caso, se establece aquí, como Narrativas Cantadas aquellos relatos entonados y en versos que describen amores, desamores y demás características de la identidad de la costa caribe

colombiana, permitiendo ver, a través de estas, las memorias de un pueblo, y para el caso, objeto de estudio dentro de un proceso de descolonización, y así, de una manera sutil, evidenciar a la mujer vallenata, en donde se busca resaltar su importante papel en esta narrativa.

Ahora bien, es posible indicar que estas narrativas son un fenómeno identitario de este territorio colombiano, en donde se muestra un sinnúmero de acontecimientos, los cuales, son transformados a narrativas líricas que muestra la identidad vallenata desde la creatividad de compositores y compositoras amantes del género musical, como lo explica Leonardo Acosta (2006) en su libro *Música y descolonización*:

La temprana vinculación de los estudios folklóricos y etnomusicológicos con el colonialismo es evidente, aun cuando se niega el presente y se impide el futuro de estos pueblos, mientras se sacraliza su pasado con lo que se justifica la etiqueta de pueblos atrasados, y se les niega toda posibilidad de evolución, se logre reconocer los valores propios de los pueblos y sociedades. (p.33)

En consecuencia, se tiene en consideración que todo este andamiaje de transformación, integración de cultura, costumbres y saberes se constituye como parte del proceso de colonización, que finalmente tamiza los orígenes del vallenato y sus narrativas.

Género vallenato

El vallenato es un género musical autóctono de la Costa Caribe colombiana, con epicentro en la antigua provincia de Padilla (actuales sur de La Guajira, norte del Cesar y oriente del Magdalena) y una variante importante en la región sabanera de los departamentos de Bolívar, Sucre y Córdoba. Su popularidad se ha extendido hoy a todas las regiones del país y países vecinos como Venezuela y Ecuador. Se interpreta tradicionalmente con tres instrumentos: el acordeón diatónico, la guacharaca y la caja

(tambor pequeño de cuero de chivo). Los ritmos o aires musicales del vallenato son el paseo, el merengue, la puya, el son y la tambora. (Vanegas, 2009, Párr. 2)

El vallenato es una de las formas costumbristas de contar historias y hechos cotidianos, los primeros intérpretes vallenatos, llamados juglares, no contaban con el instrumento representativo de este género musical como lo es el acordeón, en lugar de este, utilizaban las guitarras con las que interpretaban versos sencillos que contaban anécdotas de amor, historias de mitos y leyendas que se cantaban de pueblo en pueblo, también, los señores más pudientes de la región llevaban mensajes de amor a las mujeres que querían conquistar.

Con la llegada del acordeón a Colombia, hacia finales del siglo XIX, se comenzó a observar al juglar únicamente como cantante o intérprete que también tocaba el acordeón, fue así, que los juglares comenzaron a demostrar su talento por medio de la musicalización de sus versos con este instrumento traído de Alemania. En adelante, los juglares comenzaron a enfrentarse con relación a quién era el que tocaba y cantaba mejor.

Ya, cuando el vallenato se consolida como parte de la cultura de la Costa Atlántica, surgen cantantes como Emiliano Zuleta Baquero, Lorenzo Morales, Andrés Landeros, Patricia Teherán y compositores como Rafael Escalona, Leandro Díaz y Rita Fernández que, en la actualidad, hacen parte de la historia cultural colombiana; se estima que cada uno de ellos tiene más de 100 canciones.

En el libro *Vallenatología*, Consuelo Araujo Noguera (1973) clasifica al vallenato en tres grandes escuelas: vallenato-vallenato, vallenato bajero y vallenato sabanero, las cuales se organizaban en territorios, la primera de ellas llamada vallenato-vallenato, se puede señalar, que esta zona comprendía la media y baja Guajira donde se ubica Valledupar, esta región ha sido cuna de grandes exponentes de este género musical (compositores, intérpretes y cantantes).

El vallenato bajero, se encuentra asentado en el departamento del Magdalena, zonas centro y occidental como es el Tenerife y plato, en esta región no se acostumbran las manifestaciones musicales del vallenato, ya que allí, se estableció ancestralmente la cumbia como expresión folclórica y destacada, sin embargo, se cultivó la escuela bajera.

Por último, la escuela del vallenato sabanero se ubica en los departamentos de Bolívar, Sucre y Córdoba se da el nombre de sabanero en razón a la extensa sabana que caracteriza esta región, de igual manera, ha dado muchísimos artistas vallenatos.

El vallenato, que surgió a finales del siglo XIX y mediados del siglo XX, nació como un género musical que sólo concedió identidad a un grupo de campesinos llamados juglares de la Costa Caribe de Colombia, pero luego se expandió a todo el país atravesando fronteras e institucionalizándose como la música colombiana más renombrada de su cultura.

Así, esta expresión musical es una de las más significativas para Colombia, lo que fue establecido por el Consejo Nacional de Patrimonio del Ministerio de la Cultura, en donde se declaró al vallenato como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación el 29 de noviembre del año 2013. Luego, en el año 2015, en Namibia (África), se reconoció el vallenato como bien inmaterial y cultural de la humanidad.

Ritmos vallenatos.

Después de que los variados estilos musicales colombianos tomaron los nombres impuestos por el idioma español, que dominó después de la conquista, el vallenato permaneció caracterizado por varias mezclas musicales; sin embargo, solo permanecieron cuatro ritmos que se convirtieron en sus huellas de identificación. Para empezar, se identifican los aires musicales, los cuales son el paseo, el merengue, la puya y el son, alcanzaron a recopilar todo el cruce de notas que había permanecido de las percusiones y cantos tradicionales de los negros, las gaitas de

los indígenas y las melodías interpretadas por las guitarras, y más adelante por el acordeón. Por otra parte, se precisará en cada uno de los aires que lograron conservar y recopilar las tipologías musicales y culturales de cada región en la que nacieron, como se muestra a continuación:

Paseo.

Es el ritmo musical más joven de los cuatro aires, es el de ejecución más fácil que los demás, la cadencia y fluidez le permite una construcción métrica lírica. Antes de que el vallenato se popularizara en el país no tenía nombre y era incluido dentro del aire del son; así mismo, las composiciones que se hacían con este esquema rítmico se llamaban sones. Con el progreso del género y el aumento de grupos de juglares se institucionalizó este aire cristalizándose en uno de los más importantes del género musical vallenato por su popularidad, facilidad y versatilidad.

Este ritmo, a nivel comercial, se ha transformado en el aire más importante de los aires musicales del vallenato, puesto que casi todas las interpretaciones musicales son compuestas y arregladas en este aire. En particular, ha sido una de las razones para que los grupos musicales no graben merengues, puyas y sones; su influencia a nivel comercial ha sido confirmado. Y en cuanto a los festivales, no da más puntaje que otros aires como sí lo hace la puya, pero es una muestra para los jurados en cuanto la digitación, capacidad de improvisar y versatilidad del acordeonero.

Son.

No se tiene certeza del origen geográfico de este aire, es similar al paseo, tiene una cuadratura de medida de dos por cuatro. Se caracteriza por la influencia de los antepasados afrocolombianos e indígenas, y su procedencia viene del latín sonus que se traduce en “sonido agradable producido con arte”. Es quizás, uno de los aires más despreciados por la industria

musical y los festivales ya que es un aire muy lento, que se asemeja a los lamentos y contiene tonos tristes y pesarosos, esto, si se comparan con el merengue o la rapidez de la puya.

Las letras de los sones han sido composiciones dirigidas a los desamores e historias opacas, mientras que la puya es compuesta para la competencia o los cuentos picarescos de las regiones costeñas, y el merengue a los cuentos e historias que forman parte de la usanza vallenata.

Es en el son donde nacieron las letras de amor y desamor, muchas veces han sido ignoradas por los músicos vallenatos, pero en algunos casos, con ciertos atrevimientos comerciales, se le ha intentado impulsar como parte activa del folclor. Es el caso del cantante Carlos Vives con la canción *Fidelina*, compuesta por Alejo Durán o la canción *El compadre Simón*, compuesta por Rafael Escalona.

El son, como lo indica Consuelo Araujo (1973) “Es cadencioso y de una tersura especial [...] La lentitud que caracteriza a su música no da margen para el empleo de estrofas diferentes del cuarteto” (p. 103).

Merengue.

Este ritmo musical del vallenato es muy parecido a la puya por sus medidas melodiosas, se originó en el departamento del Magdalena y estuvo influenciado por raíces afrocolombianas, en esto difiere de la puya que tuvo influencia indígena. Es una sinfonía más parrandera y un poco más comercial, no es el más usado en las grabaciones y los conciertos de los artistas, pero tiene la virtud de ser el más animado de todos y de deleitarse de la ligereza de sonar bien en los discos y en directo. De los compositores vallenatos, selecto grupo de la juglaría, como lo fue Leandro Díaz, afirmó que este ritmo era “el terror de los cantantes” porque para interpretarlo con triunfo se necesita poseer una voz con ciertas características que no todos los cantantes tienen, por

ejemplo: el ritmo, la acentuación y la respiración. En cuanto a los acordeoneros, presenta cierto grado de dificultad, que no se contrasta al de la puya, pero que se iguala de algún modo por las tipologías musicales de este ritmo. En los festivales es el segundo ritmo musical que más puntaje da en cuanto a la apreciación.

Puya.

Es el ritmo musical vallenato “Rey”, como se le dice en los diferentes festivales donde los acordeoneros luchan por ser el mejor de todos, nace en la zona de Valledupar y Fonseca en donde antes del Vallenato era interpretado por las gaitas, un ritmo musical con el mismo nombre, pero sin canto alguno, como sí lo tiene la puya vallenata, es un compás más rápido que intenta imitar el canto de los pájaros y “lo bailaban muy bonito en hileras, en donde llevaba cada persona las dos manos abiertas a la altura del pecho, simulando que se puyaba a quien danzaba adelante siguiendo el ritmo de la ejecución” (Hinojosa, 1992, p. 87).

La puya actual, mantiene la mayoría de las características musicales que poseía su antecesor, con el contraste de que ahora se le suma la destreza de los músicos de las agrupaciones, por lo que, en las piquerías, los duelos de acordeón y los festivales, la ejecución tomó el papel central del Vallenato. El puntaje que se otorga a cada uno de los instrumentos en los festivales (Festival de la Leyenda Vallenata en Valledupar o el Festival Francisco el Hombre en Riohacha), en su mayoría, estriba más en la ejecución o la habilidad de interpretación que se dé al tema.

Capítulo 3. Diseño metodológico

Enfoque metodológico cualitativo

Esta investigación se diseñó bajo el planteamiento metodológico del enfoque cualitativo, en tanto se adapta a las características y necesidades del trabajo, se hace uso de recolección de información, sin embargo, de acuerdo con Hernández Sampieri et al., (2014) “no es posible pensar en abandonar el campo sin tener un bagaje enorme de datos analizables, y es a partir de la transcripción y comprensión de éstos que se da inicio al proceso de interpretación” (p. 466).

Dentro de este enfoque cualitativo se trabajó el instrumento de la entrevista, con el fin de poder describir las prácticas de invisibilización vivenciadas y experimentadas por las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato, al igual, se categorizaron los discursos que legitiman o naturalizan la invisibilización de ellas.

Crítico-hermenéutico

La investigación se desarrolló a partir de los referentes teóricos y metodológicos del enfoque interpretativo y la perspectiva epistemológica crítico-hermenéutica. El fundamento para la elección de este modelo se basa en la comprensión de las formas de dominio de las sociedades patriarcales y los cambios que propicia el capitalismo, ya que introduce una idea filosófica en el análisis del cambio social, esto hace que se adapte a las características y necesidades de la investigación.

Cabe decir que, la hermenéutica se toma como un espacio para intuir críticamente el juicio de racionalidad vital, en principio, representaría el arte de interpretar, esta sirve para aceptar la interpretación como un proceso de disolución de los efectos no deliberados de un orden interpretativo de una cualidad o condición que siempre tiene el mismo significado o la misma interpretación.

Teniendo en cuenta a Ángel y Herrera (2011) que enfatizan en que lo hermenéutico-crítico, se propone como una aproximación conceptual derivada de los planteamientos del alemán Jürgen Habermas, de la segunda generación de la Escuela de Frankfurt, que emplea esta noción epistémico-social para establecer la existencia de un abordaje y comprensión de la realidad social de la cual deriva una práctica investigativa *ad hoc*, que cuestiona, supera e integra armoniosamente a otras epistemes, en un todo mayor y fuertemente marcada por un sello ético y político.

Entonces, la hermenéutica como camino de apertura crítica permite un viraje en la investigación, sobre todo en el pensamiento complejo de la realidad. El enfoque hermenéutico-crítico se opone a considerar que el análisis es un factor de la reproducción. Se puede citar también, en lo referente al estudio de la hermenéutica, a Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey, Martin Heidegger y Paul Ricoeur quienes ahondaron en distintos terrenos de la realidad social como la necesidad de aproximarse a la cultura para relevar e interpretar sus elementos implícitos y simbólicos (Ritzer, 1993).

Cabe considerar, por otra parte, que la relación de conocimiento es la capacidad que tiene cada individuo de aplicarse en su mundo. Pero “¿qué significa colocarse en el mundo? Significa no explicarlo, sino interpretarlo, reconocerlo. Pues la primera exigencia de la colocación es ponerse en su mundo sin la mediación precipitada de reducir esa relación a una explicación” (Zemelman, 2006, p. 82)

Así, el enfoque crítico-hermenéutico es una estrategia pedagógica con sentido humanístico que busca originar la formación del pensamiento crítico, la razón histórica y ciudadana y el compromiso social con el fin de reconocer las exigencias de una educación encaminada hacia la *dignidad humana y profesional*, donde este enfoque también se entiende

como el conjunto de características de tipo pedagógico y curricular que posibilitan objetivos académicos en el marco de la formación humanística.

Como lo señala Quintar (2006) “La capacidad autopiética del ser humano. Las emociones y el uso del lenguaje para expresar pensamientos y sentimientos como base del comportamiento humano y social. Una ética basada en la aceptación del otro como legítimo otro” (p. 22).

Es desde esta perspectiva, que:

Los conceptos considerados como estructurantes de *pedagogía como ciencia crítica - autorreflexión, comunicación, emancipación, historicidad-* se resignifican, en tanto que, sólo la autorreflexión de lo que somos y de por qué somos lo que somos nos impulsará a comprender, aprehender y encontrarnos activamente en el presente y en la construcción propositiva de proyectos de vida individual y social, libertarios y democráticos (Quintar, 2006, p. 27).

En el enfoque crítico-hermenéutico se busca que el investigador vea al objeto de estudio desde una mirada holística, como una totalidad, compleja y contradictoria; el investigador es sensible a los efectos que ellos mismos provocan en la interpretación del objeto de estudio; todas las perspectivas son valiosas; se afirma el carácter humanista de la investigación, y se pondera la visión intersubjetiva en él.

Por lo tanto, el enfoque crítico-hermenéutico, parte de que la comprensión depende del reconocimiento de otro sujeto, sobre la base de caracteres de todo tipo en los que se expresa su vida. Se utilizó este enfoque para abordar el tema de investigación y realizar el análisis interpretativo, lo que se busca es la interpretación, comprensión y construcción de sentido de la participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato.

La perspectiva crítica–hermenéutica permite comprender con mayor profundidad la crítica y sus “exigencias de razonamiento dialéctico e histórico, donde lo sustantivo reside en la construcción de problemas” (Zemelman, 2006, p. 114). Se hace énfasis en la explicación o descripción morfológica de los fenómenos que ocurren en la realidad concreta: el proceso, siendo este propio de la tradición de pensamiento analítico, donde una de sus corrientes es el positivo.

Este enfoque crítico-hermenéutico permitirá interpretar y comprender las prácticas y discursos alrededor de la participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato.

Metodología

Dado que el objetivo del estudio fue analizar cuáles son los elementos contextuales, situacionales, sociales y culturales que están alrededor de las prácticas y discursos que sustentan la invisibilización de la participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato, se recurrió a entrevistas, notas de campo, fotografías, visitas al territorio, archivos de artículos periodísticos, libros, audios y videos que permitieron la indagación y el acercamiento a la voz y experiencias de las mujeres compositoras en este género musical, por esto, la metodología fue el análisis de las narrativas. En este sentido, la recolección de la información se realizó de la siguiente manera:

- Paso 1: se plantearon los objetivos para responder a la pregunta de investigación.
- Paso 2: se construyeron las preguntas y el instrumento tipo cuestionario que se usó en las entrevistas semiestructuradas aplicadas a las compositoras más influyentes y ganadoras en la categoría de canción inédita del Festival Vallenato, con el fin de identificar y describir la invisibilización que ellas sienten y vivencian en este género.

- Paso 3: por medio de la búsqueda en redes sociales, se realizó el primer contacto con medios de comunicación y con una de las compositoras (Dra. Martha Guerra), quién cumplió el rol de contacto con el resto de los participantes.
- Paso 4: se visitó el territorio de Valledupar, donde ellas desarrollan su diario vivir.
- Paso 5: se realizaron las entrevistas programadas en el territorio, con cada una de las compositoras que participan en este trabajo de investigación.
- Paso 6: se escogieron algunas letras de las canciones vallenatas relacionadas con las mujeres de acuerdo con los criterios establecidos.
- Paso 7: se organizó, en una matriz, el material obtenido de las entrevistas, se realizó el análisis de las entrevistas y de las letras escogidas de acuerdo con los criterios del marco teórico.
- Paso 8: a partir de la matriz diseñada para este fin, se interpretaron los resultados.
- Paso 9: a partir de los resultados de análisis de las entrevistas, se establecieron las conclusiones y recomendaciones.

Participantes

Esta investigación pone su énfasis en las diferentes formas de participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato, para ello, se hizo una caracterización de compositoras, intérpretes, protagonistas y sabedoras. Esta caracterización, se desarrolla más ampliamente en el capítulo cuatro.

Técnicas e instrumentos de recolección de la información

Técnicas de recolección de la información

Con el fin de dar respuesta a la pregunta de investigación ¿Qué prácticas y discursos han estado presentes en la participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato?, se

determinaron una o varias técnicas de investigación por cada uno de los objetivos generales planteados, de tal manera que, la aplicación de estas técnicas arrojará información más precisa para dar respuesta a cada objetivo, así, se utilizaron los siguientes instrumentos de recolección de datos:

- **Revisión de libros y tesis.** Esta técnica se llevó a cabo recopilando autores que tienen teorizado el tema sobre la participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato.
- **Revisión de archivos de artículos periodísticos.** Esta técnica se utilizó con el fin de recopilar información de investigaciones periodísticas sobre la participación de las mujeres en el vallenato y que sirven en la investigación.
- **La cartografía social.** Esta técnica se empleó para poder determinar la realidad construida culturalmente por las personas que hacen parte de esta investigación, desde sus experiencias culturales, sociales y políticas. Según Habegger y Mancila (2006), la cartografía social permite conocer y construir un conocimiento integral del territorio para que se pueda elegir colectivamente una mejor manera de vivirlo, desde una mejor comprensión de la realidad territorial, de cómo se vive el territorio que se habita y cómo se construye el futuro territorio deseado.

Desde tal perspectiva, la cartografía social se entiende como un proceso de organización urbana y participativa en el que los propios actores reflexionan en el territorio, poniendo en el centro el saber y la evocación de las personas que intervienen en el diálogo entre diferentes actores buscando soluciones colectivas desde la participación ciudadana.

- **Entrevistas semiestructuradas.** Esta técnica fue diseñada con el fin de inducir una imagen vívida de las experiencias del entrevistado, se realizó a las compositoras más

relevantes del género musical vallenato, para esto se construyó una batería de preguntas de acuerdo con las categorías trabajadas en la investigación.

De acuerdo con Taylor y Bogdan (1992) la entrevista semiestructurada es una técnica de investigación cualitativa, en la que el entrevistador guía la conversación, pero concede espacios al entrevistado para que exprese sus propios puntos de vista. La entrevista abierta se dirige a la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de su vida, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras.

Esta conversación se graba y posteriormente se transcribe para hacer el análisis, generalmente como parte de una muestra de la entrevista.

Tabla 1

Tabla de objetivos, categorías y preguntas para entrevista

Objetivos	Categoría	Preguntas
1. Describir las formas de participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato, a partir de referentes socioculturales e históricos.	- Lo cultural - La cultura hegemónica - Imaginarios sociales	1. Su grupo familiar la apoyó cuando supo que usted se inclinaba por hacer música vallenata. 2. Usted, como compositora de música vallenata, se ha sentido discriminada por la industria musical. 3. Usted fue apoyada por la comunidad al saber que se inclinaba por la composición de música vallenata. 4. Cómo se sintió en el Festival Vallenato al participar en la categoría canción inédita con respecto a los demás concursantes hombres. 5. Usted fue discriminada al participar en esta categoría. 6. Como mujer podría indicar si en el Festival Vallenato fue discriminada. 7. Qué opina sobre la frase “La mujer debe ser para su casa y no para construir vallenatos, ya que esto es para hombres”. 8. Cómo ha hecho usted para tumbar la concepción popular de indicar que el vallenato es para hombres.

<p>2. Contextualizar las prácticas vivenciadas y experimentadas por las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato, a través de sus propias voces y testimonios.</p>	<p>-Perspectiva y equidad de género. - Imaginarios sociales. - Lo cultural. - La cultura hegemónica. - Violencia cultural.</p>	<p>9. Cómo ve usted a las mujeres compositoras en el género musical vallenato. 10. Para usted, cuáles han sido las prácticas de invisibilización que ha sufrido en el género musical vallenato. 11. En pocas palabras defina cómo ha sido el vallenato para las mujeres compositoras. 12. Por qué las mujeres en el vallenato no tienen tanto realce como los hombres. 13. Usted ha sido invisibilizada por el género musical vallenato. 14. Sus canciones son valoradas en la industria musical vallenata con respecto a la de los hombres. 15. Usted ha sido referente de otras mujeres para que ellas se dediquen a la composición de este género, por qué.</p>
<p>3. Caracterizar los discursos que han permeado los espacios y formas de participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato.</p>	<p>- Violencia cultural. - La cultura hegemónica. - Perspectiva y equidad de género</p>	<p>16. Usted que ha hecho para resaltar como compositora de música vallenata. 17. Cuál ha sido su mejor composición y por qué. 18. En qué se inspira para hacer sus composiciones. 19. Estas temáticas son aceptadas por la industria musical vallenata para ser grabadas. 20. Usted, como mujer compositora, ha sufrido la negativa de los hombres para la grabación de sus obras musicales. 21. La cultura vallenata la reconoce como compositora. 22. Cuántas de sus composiciones son interpretadas por hombres. 23. Por qué son grabadas tan pocas composiciones suyas. 24. Qué aspecto resalta en el Festival Vallenato para la inclusión de la mujer y su participación igualitaria con respecto a los hombres.</p>

Nota. Los objetivos específicos son categorizados y, en este sentido, se realizan las preguntas pertinentes en las entrevistas, para posteriormente realizar la *Matriz de análisis de narrativas: La participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato.*

Fuente: Elaboración Propia

- **Análisis y transcripción de entrevistas.** A través del software Descript se realizó la transcripción de la entrevista, posteriormente se realizó una interpretación del uso del lenguaje que emplearon los entrevistados en situaciones determinadas.

Finalmente, se realizó el análisis documental de la transcripción de las entrevistas que se han sistematizado en una matriz para facilitar dicho estudio en profundidad.

Elaboración de instrumentos

Se trabajó por medio de matrices que permitieron mayor consistencia y claridad para abordar los objetivos formulados, estas fueron útiles para aclarar la ruta metodológica que se inició con la construcción de una batería de preguntas que fueron validadas y seleccionadas para lograr dar respuesta a los objetivos formulados. Esta consta de 24 preguntas que fueron pensadas de la siguiente manera: 9 preguntas que buscaron describir las formas de participación de las mujeres, 6 preguntas que buscaron contextualizar las prácticas vivenciadas y experimentadas por las mujeres, 9 preguntas con el fin de caracterizar los discursos que han permeado los espacios y formas de participación de las mujeres.

Con base en lo que se muestra en la tabla 1, se realizó la *Matriz de análisis de narrativas: La participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato*, de esta manera se ubicaron las categorías de análisis acerca de la participación de las mujeres: las narrativas, categorías emergentes y códigos narrativos.

Análisis de la información

El análisis de la información se realizó a partir del estudio de las narrativas, en donde se tomaron las entrevistas realizadas a las compositoras, de igual manera, se analizaron las letras de las canciones seleccionadas de acuerdo con los criterios de las categorías de análisis (Marco Teórico) y categorías emergentes o códigos in-vivo, que “son las denominaciones que han sido

extraídas del lenguaje de los entrevistados o sujetos de estudio, quienes utilizan en su vida cotidiana alguna palabra o frase para designar un fenómeno, una conducta, un tipo de actor social, etc.” (Seid, 2016, p. 12).

Capítulo 4. Participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato

Para dar cuenta de las formas de participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato en este capítulo se organiza la información que se recogió a través de las diferentes técnicas e instrumentos para hacer el análisis a través de redes semánticas y categoriales. Para ello se establecieron cuatro (4) formas de participación con sus respectivas categorías de análisis y categorías emergentes que nos sirven de referente para ampliar el ángulo de mirada y los horizontes de comprensión que nos permita acercarnos a posibles respuestas a la pregunta de investigación: ¿Qué prácticas y discursos han estado presentes en la participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato? Para ello se diseñó una pregunta detonante que se aborda desde las categorías de sentido.

Tabla 2

Formas de participación de las mujeres

Formas de participación	Categorías de análisis	Categorías emergentes
1. Compositoras	1.1. Compositoras cuyas obras han grabado otros. 1.2. Compositoras que han interpretado sus propias obras y han compuesto para otros.	
2. Intérpretes	2.1. Solistas 2.2 Agrupaciones	- Formato tradicional (antes de las plataformas digitales y las redes sociales) - Formato digital (plataformas digitales y redes sociales)
3. Protagonistas	3.1. Vallenatos con nombre de mujer. 3.2. Vallenatos que hablan de mujeres.	- Amor romántico (la mujer como territorio de conquista) - Mujeres que se fueron (aparentemente forzadas)
4. Sabedoras		

Nota. Se caracterizó la participación de las mujeres dentro del género musical vallenato. Fuente: Elaboración Propia

Compositoras

Dentro de esta forma de participación se ubican dos categorías de análisis que evidencian aspectos importantes dentro de este género musical y que solo se pudo visibilizar en el festival Encuentro Vallenato Femenino (EVAFE), a saber:

Compositoras cuyas obras han grabado otros

En esta subcategoría se encuentra a Toña Daza Sarmiento, Hortensia Lanao y Martha Esther Guerra, Sandra Rivera, Mirian Negrete, Zaide Gutiérrez.

Compositoras que han interpretado sus propias obras y han compuesto para otros

En esta subcategoría se identifican a Rita Fernández, Estela Durán, Carmen Rocío Rojas, Oveta Jiménez, Diana González Burco, Lira Huertas, Sandra Camargo, Ercilia Méndez, Carmen Rocío Rojas, Oveta Jiménez, Diana González Burco, Lira Huertas, Sandra Camargo, Sheila Tarazona, Ercilia Méndez, Lucy Urbina Marulanda, Elsy Sirly Serpa, Andrea Barrios, Yolanda Ariño, Nurcy Ruiz, Nidia Robles, Juana Contreras, Rossy Martínez, Sandra Rivera, Adriana Lucia, Sandra Arregocés etc.

Rita Fernández Padilla.

Es acordeonera, pianista, cantante y compositora de la ciudad de Santa Marta, donde vive actualmente, sin embargo, se considera hija adoptiva de Valledupar. Se convirtió en pionera del vallenato hecho por mujeres tras la creación en 1968 del primer conjunto femenino dedicado al género; allí, tocaba acordeón y piano, y se encargaba de algunas de las composiciones originales, también fue la compositora del himno de Valledupar, en la actualidad, es la presidenta de SAYCO (Sociedad de Autores y compositores).

A sus 76 años, sus composiciones han sido cantadas por Alberto Fernández (su hermano), Rafael Orozco, Jorge Oñate, Alfredo Gutiérrez, Fruko, Renato Capriles y la Billos Caracas Boys, unas de sus composiciones más reconocidas son *Sombra perdida*, *El son del tren*, *Tierra blanda*, *Reflejo de amor*, *Romance vallenato*, *Rompe tu silencio* y *Volví a quererte* grabadas por artistas de distintos géneros como vallenato, salsa, bolero, son cubano, entre otros

Hortencia Lanao de Roso.

Es docente, nacida hace 94 años en Santa Marta y madre de 7 hijos, se convirtió en la primera mujer que ganó el concurso de la canción inédita vallenata. Desde 1969 la hegemonía sobre el reinado del Festival Vallenato fue exclusivamente de hombres, comenzando con Gustavo Gutiérrez Cabello hasta llegar a Iván Ovalle. A esta compositora la sorprendió la inspiración una tarde a comienzos de abril del año 1994. Desde ese momento fueron saliendo muchas frases llenas de dolor, de sentimiento y de paz, que ella supo tejer con fe, corazón y lágrimas para que rimaran y al cantarlas llevarán el mensaje preciso. Pero, sobre todo, una oración a la que ella llamó "Qué hago Señor", vive en la ciudad de Valledupar, en la urbanización Oriente de Callejas.

Antonia Daza Sarmiento.

Nació en Patillal (Cesar), el 17 de febrero de 1955, sus padres fueron Juan José Daza Castro y Rosa Sarmiento Daza. Se casó con el agrónomo Álvaro José Amariz Ariza con quien tuvo dos hijos. Su talento como compositora viene de linaje, puesto que sus primos compositores Freddy Molina y Octavio Daza fueron referentes para que ella se iniciara en la composición de música vallenata, es por ello, que ha tenido la oportunidad de presentar sus canciones en el Festival de Arjona Bolívar y Tierra de Compositores de Patillal (Cesar), donde ocupó el tercer lugar en la modalidad de canción inédita. Se presentó en el Festival de la Leyenda Vallenata en

el año 1999, donde salió ganadora en la categoría de la Canción Vallenata Inédita con el Merengue *El Orgullo de Nacer* cantado por Jorge Luis Ortiz.

Martha Esther Guerra Muñoz.

Es cantautora de música vallenata, nacida en Chiriguana (Cesar), vive en Valledupar es administradora de empresas, especialista en finanzas, magíster en educación, doctora en Administración, trabaja como docente en la Universidad Popular de Valledupar. Con su composición *Un Soncito Tolimense* fue ganadora del Festival Vallenato en la modalidad canción inédita en el año de 2003, también, ha escrito varios libros y muchas canciones vallenatas.

Margarita Doria.

Es una artista barranquillera nacida en 1986, apasionada desde muy pequeña por el folclor vallenato. En 2015 su obra *Vallenatos del alma* ganó como mejor canción inédita en el Festival de la Leyenda Vallenata, esto le “sacó lágrimas y sonrisas de alegría”. Fue la cuarta mujer en conquistar el título de Reina de la Canción Inédita del célebre Festival, desde entonces, ha continuado con una carrera llena de éxitos y logros musicales que últimamente combina con su otra pasión: la pintura.

Intérpretes

Dentro de esta forma de participación se ubican dos categorías de análisis: solistas y agrupaciones. En ambos casos, se ha organizado la información teniendo en cuenta su participación dentro de la industria musical, antes y después de la existencia de las plataformas virtuales (YouTube, Spotify, etc.) y las redes sociales.

Solistas

Dentro de esta subcategoría se encuentran las siguientes cantantes:

Tabla 3*Intérpretes femeninas del género vallenato*

Formato análogo	Formato digital
Esther Forero	Laura Pájaro
Ana Luisa Colón	Ana del Castillo
Carmen Pernet	Esmeralda Orozco
Luci González	Patricia Calderón
Patricia Teherán	Karen Lizarazo
Adriana Lucía – 1997	Iris Natalia Cúvelo
Cecilia Meza Reales	Brenda Arrieta
Amparito Jiménez	Mimi Anaya
Margarita y Martha Campos Vives (Las emes) - 1977	Dayana Scarleth Arcila
Lucy Vidal (Licila Mercedes Vidal)	Jazz Yáñez
Sandra Arregocés	Yuleima Rombo López
Chela Ceballos	Katrinalieth Morales
	Juliette Márquez Pérez
	Isabel Sofia Picón
	Maciel Gómez
	Sara Rhenals
	Loraine Lara
	Nina Murgas
	Salome Valencia
	Nina Murgas Zuleta
	Katty Barreto
	Zaida Gutiérrez
	Wendy Corzo
	Jadith Muegues
	Mayra Arguelles
	María José Ospino
	Luz Mabel
	Indira
	Gisselle Lacouture
	Mónica Giraldo
	Brenda Arrieta
	Carolina Celedón
	Sabrina Calderón
	Klaumar Mórelo
	Esmeralda Orozco

Nota. Se realizó la categorización a partir de su participación en formato análogo y formato digital

Fuente: Elaboración Propia

Con referencia a la tabla 3, es de anotar, que actualmente las mujeres no han necesitado de la industria musical para mostrar sus talentos: componer, cantar, interpretar., sus producciones se encuentran en distintas redes sociales como youtube, spotify, entre otras. Es por esto, por lo que, ellas se dieron a la tarea de utilizar las redes para impulsar sus carreras artísticas en este género.

Agrupaciones

Con respecto a las agrupaciones, se han determinado dos categorías, y, además, conviene subrayar que son muy pocas las agrupaciones femeninas que han hecho parte de este género musical, es necesario recalcar que las agrupaciones vallenatas femeninas son poco apoyadas por la industria musical

Tabla 4

Agrupaciones femeninas del género vallenato

Antes de las plataformas virtuales	Plataformas virtuales
Las Musas del Vallenato	Poder Femenino
Las Diosa del Vallenato	Angela y alma
Margarita y Martha Campos Vives (Las emes)	Fusión Vallenata
	Marita Castro y Alma Araujo
	Lizeth y Sheilla
	Evelin Gómez y Wendy Corzo
	Las divas de TVN
	El poder vallenato

Nota. Se realizó la categorización a partir de la participación en formato análogo y formato digital

Fuente: Elaboración Propia

Protagonistas

Hay muchas canciones con nombre de mujer, hay otras que hablan de mujeres en diferentes ámbitos de la vida, muchas de ellas remarcando micromachismos o roles impuestos por la cultura patriarcal, por ejemplo, vallenatos que remarcan o naturalizan la mujer sumisa, la mujer en el hogar, la mujer que aguanta o soporta infidelidades o la vida parrandera de sus

esposos o compañeros, etc. Pero hay vallenatos que han logrado que nombres de mujeres trasciendan la esfera local, regional y se inserten en la memoria colectiva y la identidad nacional.

Dentro de esta forma de participación se ubicaron dos categorías de análisis: Vallenatos con nombre de mujer y Vallenatos que hablan sobre mujeres. En ambos casos solo se analizaron e incluyeron vallenatos que son reconocidos en el ámbito musical nacional.

Vallenatos con nombre de mujer

Se caracterizan porque a través de sus letras, las mujeres que nombran han ganado protagonismo y renombre a nivel nacional llegando a formar parte de referentes culturales e identitarios.

La vieja Sara.

Sara María Baquero Salas, es conocida en el folclor vallenato como *La vieja Sara*, es madre de los juglares Emiliano Zuleta Baquero y Antonio 'Toño' Salas Araujo, integrantes de una de las dinastías más importantes de la cultura de la región del caribe, hacen parte de la tradición vallenata, ya que en su casa se realizaban las famosas parrandas de los grandes juglares del vallenato, en la mayoría de las canciones que le compusieron, hablaban de sus características y la amistad que tenía con los juglares antiguos.

Matilde Lina.

Matilde Lina Soto Negrete nació en La Jagua (Guajira) en 1940, fue el amor platónico del maestro Leandro Díaz, este amor no pudo ser correspondido porque la mujer ya estaba casada y, de hecho, 'Toño' Salas era su cuñado, quien era su amigo y acordeonero. Sin embargo, esto no fue impedimento para que el compositor y cantante hiciera una canción en su nombre. Antes de que fuera grabada, Leandro le cantó a la mujer los versos que había compuesto en su honor y, al

oír-la, ella quedó admirada con su poesía. En la actualidad los fans de esta canción buscan a Matilde Lina para conocerla, se ha vuelto un referente en la cultura vallenata.

Alicia Adorada.

Alicia Cantillo Mendoza, fue esposa del juglar Juancho Polo Valencia, quien, tras la muerte de ella compuso esta canción para hacerle un homenaje póstumo, cuentan que la compuso sobre la tumba de su esposa en una borrachera, canción que muestra como este compositor parrandero y mujeriego recordaba a su mujer, se pudo establecer que ella permanecía sola en su casa atendiendo todo los quehaceres del hogar por las prolongadas parrandas de Juancho Polo, ella acepto que el fuera un hombre muy enamorado y bebedor, fue una mujer sumisa hasta la muerte.

Fidelina.

Fidelina Flores Moreno nacida en Chimichagua Cesar, el 1 de junio de 1928, con ella nace una historia de amor que no pudo ser, esta composición no es una letra para una canción es una letra que fue para una carta que Alejo Duran le envió a Fidelina que se volvió canción. Alejo Duran le dedica esta copla a Fidelina ya que para él fue un amor que no pudo ser, esta canción llevaba impregnada la melancolía del aire de son en medio de los arreboles del recuerdo, estas estrofas se volvieron un referente en la cultura vallenata, que muestra cómo la mujer fue protagonista de esta construcción cultural.

La Maye.

Marina del Socorro Arzuaga se hizo popular por las canciones que el maestro Rafael Escalona le dedicó, en 1951 se convirtió en la esposa del maestro, tras esta unión tienen seis hijos, Los amores de “La Maye” y Escalona dieron hasta para realizar una telenovela, que además de la fama que ya le había otorgado las canciones compuestas por el maestro, la

proyectaron local e internacionalmente. La casa de la “La Maye” en Valledupar es lugar de visita de propios y turistas que llegan a conocer una de las principales musas del vallenato tradicional, es una de las mujeres a la cual le dedicaron muchas canciones como *Los celos de la maye*, *El testamento*, entre otras.

Vallenatos que hablan sobre mujeres

En esta categoría se analizaron letras de vallenatos que, aunque no tienen nombre de mujer, sus letras hablan sobre ellas. Aquí, se realizó una categorización de algunos vallenatos a partir de sus letras intentando ubicar sus lugares de enunciación y los elementos discursivos sobre los que fueron escritos, a saber:

La infidelidad como práctica cultural machista.

En esta categoría se incluyeron los vallenatos en los que su letra remarca la infidelidad masculina como práctica naturalizada y normalizada, avalada por la cultura hegemónica y la infidelidad femenina como acto deshonoroso que “atenta contra la moral”. En esta categoría se ubican vallenatos como los siguientes títulos:

La celosa (Sergio Moya Molina).

En este vallenato el hombre expone a su compañera: “Porque tu muy bien lo sabes, que me gusta la parranda y tengo muchas amistades” (Moya, 2011). Privilegios del hombre para enamorar otras mujeres teniendo compromiso, y “si me encuentro alguna amiga que me brinde su cariño yo le digo que la quiero, pero no es con toda el alma, solamente yo le presto el corazón por un ratico” (Moya, 2011), esto muestra cómo la mujer debe aceptar sus pretensiones en silencio, de la misma forma se burla de como ella le hacía reclamos, “Negra no me celes tanto, déjame gozar la vida, Lo que pasa es que yo quiero que descanses, Pa' que tenerte siempre bien conservadita” (Moya, 2011), al mismo tiempo, indica que la mujer debía ser sumisa y aceptar

como era él, “Cómo ya tú me conoces, Te agradezco me perdones’, Si regreso un poco tarde, Cuando llegue yo a mi casa, Quiero verte muy alegre, Cariñosa y complaciente, Pero nunca me recibas con desaire, Porque así tendré que irme nuevamente” (Moya, 2011).

La falla fue tuya (Omar Geles).

En este vallenato se da una condición con fundamento en el pecado por parte de la mujer: “y también le dijo a la mujer: Cuide bien del hombre que la quiere, sabe usted que no puede serle infiel porque pierde mi bendición eterna” (Geles, 2022), en este aparte se muestra el patriarcado religioso en donde la mujer no puede hacer lo mismo que el hombre le hace a ella, “Ay, yo sé bien que te he sido infiel, pero en el hombre casi no se nota, pero es triste que lo haga una mujer porque pierde valor y muchas cosas” (Geles, 2022), esto indica la desigualdad y el machismo que el hombre tiene hacia las mujeres que toman sus propias decisiones.

La conquista o coquetería como práctica cultural machista.

En esta categoría se incluyeron vallenatos en los que se remarca la coquetería como acto naturalizado y normalizado donde el hombre busca conquistar a la mujer a través del galanteo en el que él asume una superioridad del macho que dispone y ella se muestra como el objeto a ser conquistado, un objeto que está disponible. Muchas de las letras vallenatas se basan en estas prácticas en las que el hombre conquista, coquetea, enamora usando expresiones como “diosa” “reina” “princesa”, etc., haciendo énfasis en su “belleza” lo que no solo obedece a estereotipos impuestos, sino que además los reafirma, así como también remarca las enunciaciones del “amor eterno” “juntos para siempre” etc., propias de la figura del amor romántico. En esta categoría se ubican vallenatos como:

Tarde lo conocí (Omar Geles).

En este vallenato se indica que la mujer tiene sentimientos y que puede conquistar al hombre, pero socialmente se ve mal. En el ámbito musical, en el género vallenato, fue una canción que generó una irrupción en la esfera musical nacional, es interpretada por primera vez por un grupo vallenato conformado por mujeres, no eran las primeras, pero comienzan a ser reconocidas en el territorio nacional, comienzan a ser emitidas en las emisoras populares de la época; de igual manera, con esta canción, Patricia Teherán expresa sus emociones, sus sentimientos, lo cual irrumpe en los cánones establecidos en ese tiempo, una mujer expresando cosas que hacen los hombres de su tiempo, como lo dice la letra de la canción: “Cuánto diera por tenerlo, mi vida entera la daba por descubrir el misterio que en esos ojos tan bonitos guarda, sé que tiene compromiso, yo sé que usted tiene quien lo quiera, pero bien vale la pena arriesgarme por tener su cariño” (Geles, 2018). Es decir, una mujer que está manifestando que está dispuesta a desafiar los órdenes sociales y culturales.

Señora (Rafael Manjarrez).

En este vallenato se indica que la mujer tiene dueño, es una cosa, un objeto que para él está disponible, y está obligada a guardar la cordura porque ya tiene compromisos sociales al ser esposa y madre (roles impuestos patriarcalmente): “Pa’ no herir su susceptibilidad si ante la sociedad usted tiene su dueño, y sabiendo que me tiene ya, la cordura guardar hasta cuando sea bueno” (Manjarrez, 2021). Cabe destacar, en la composición se muestra que el compositor le parece que la infidelidad está bien porque él se lo pide a ella, pero si fuera ella la que provocara esto sería una falta social “Señora, ya sabrá que no es deshonra, Ni pecado hacerle sombra, A quien no se tiene amor” (Manjarrez, 2021), se puede evidenciar una inequidad de género, ya que

al hombre se le permiten muchas cosas que a la mujer por su condición son faltas morales que la pueden desacreditar como individuo social.

La mujer como propiedad del hombre.

En esta categoría se incluyeron vallenatos en los que se remarca la figura del “hombre-proveedor” y de la “mujer-sumisa”. En letras tales como:

Ese hombre soy yo (Miguel Morales).

En este vallenato se indica que la mujer debe ser sumisa, y que ella es una pertenencia (un objeto) “no lo puedes negar, mujer, no lo niegues mi amor. Dile a todo el mundo lo que sientes por mí; diles a tus amigos que te hago feliz, que nadie intente seducirte a ti, tú me perteneces solamente a mí” (Morales, 2020), esa sensación de propiedad se muestra en el hombre, incluso cuando ya la relación se ha consumado, porque sienten que este “objeto”, no puede tener pensamientos ni sentimientos diferentes a los que él le pueda permitir, ya que si esto no sucede para él será menor su posicionamiento o dominio, no obstante, el mensaje que allí se muestra indica la supremacía o dominio que el hombre tiene sobre la mujer, evidenciando una violencia cultural sobre ella.

Mujer conforme Máximo Móvil.

En este vallenato se legitima la subordinación de la mujer y la convierte en un objeto de compañía del hombre “te daré una vida sabrosa tu felicidad será doble porque la mujer conforme se merece muchas cosas” (Movil, 2022), el hombre que ejerce dominio sobre ella, desprendiéndose de su individualidad como ser “que te llevaré al pueblo para que cambies de situación te colmaré de amor, lo haré en cambio de tu sufrimiento” (Movil, 2022), se puede señalar, en la composición la sumisión de la mujer en donde debe aceptar su vida infeliz, de la misma forma, se debe resaltar que ese patriarcado que allí se nota, muestra como las mujeres

están en la obligación de aceptar su condición, a pesar de maltratos y sufrimiento que el hombre le pueda dar a costa de su entrega y obediencia, cabe destacar, que esta canción refleja una inequidad de género y una violencia cultural que se evidencia en esos imaginarios sociales que se expresan en la composición.

La mujer como símbolo de maldad.

En esta categoría se incluyeron vallenatos en los que se remarca la figura de “la mala” “la bruja” “la indecorosa” “la que hace daño”. Esto, está sustentado en los imaginarios sociales en los que las actitudes y comportamientos de las mujeres no son sancionados socialmente igual que los de los hombres. Cuando un hombre decide terminar una relación o ser infiel o alejarse es porque está dolido o porque es parrandero y mujeriego, y eso está bien, porque social y culturalmente está aceptado, naturalizado, pero cuando una mujer se aleja o decide terminar una relación es porque es mala, porque está faltando a los preceptos morales, etc. En esta categoría se ubicaron vallenatos como:

Hipócrita (Rolando Ochoa).

En este vallenato se muestra una mujer que ha traicionado, por ello, es denigrada “Que estupidez, después que la embarras vienes hacia mí. Pero ya que si veo la basura y tu cara está allí, y vete ya que hasta tu respiración fastidia aquí; yo no me ensucio el corazón con cosas como tú, fuiste mi vida, un grave error, pero mucho aprendí” (Ochoa, 2019), no obstante, en esta composición se muestra a la mujer como la mala, porque ella asumió un rol que no es aceptado socialmente en las mujeres, pero si en los hombres, En este ejemplo, se sanciona la decisión de la mujer, de no querer continuar con el compromiso contraído y la manifestación de su infelicidad con la relación. La recriminación se hace presente en el reclamo del hombre, ante la poca importancia que ella le dio al darle término a la relación, cabe destacar, que en la canción se

evidencia una violencia cultural, mostrada en las diferentes expresiones que el hombre emplea para referirse a ella.

Horizonte (Tomás Darío Gutiérrez).

En este vallenato se indica que la mujer es mala porque no acepta sus pretensiones amorosas, provocando que ella lo deje, así mismo se puede indicar que ya no lo ama como él quiere, es decir, debe pagar emocional y psicológicamente (violencia de género), podemos agregar que en esta narrativa el autor emplea la lírica para disfrazar fácilmente el hecho de mostrar la sumisión que debe tener la mujer, con el fin de disminuir la autoestima de ella, así mismo, infundir el poder y control, cabe destacar, que la narrativa indica que ella debe sentirse mal por no aceptar su fantasía, “Soy de tu alma el horizonte, mi condena es cada gota de tu llanto, no le cuentes a la noche que la tarde se sumió en mi gran encanto, soy del verso la añoranza, del tirano la pasión. Soy el ocaso de un Dios sobre un crisantemo blanco. Hoy en ti busco el sueño que destroza la plegaria, que grita cuando loco de ansiedad equivocada, mi delirio fue un naufragio en cada beso” (Gutiérrez, 2023).

Tierra mala (José Antonio Moya Quiroz).

En esta composición se indica que la mujer no quiere al hombre que le está componiendo, y prefiere a otra persona, por lo que este tiene una pena ya que ella no quiere tener nada con él, “¿Para qué desear tus besos, si tus labios no quieren?, ¿Por qué soñar un amor que no existe en ti?, ¿Porque qué fijar la esperanza en algo que ya ha muerto?, si al final de la ilusión, no hay un día que no sea gris” (Moya, 2020). Al mismo tiempo, podemos indicar que la narrativa que maneja esta canción nos indica que la mujer que no quiere aceptar las pretensiones amorosas es traicionera y mala, por ello hay que desacreditarla e indicando que debe pagar por no quererlo “Entonces eres tierra mala porque no nació en ti, El amor que yo soñé nunca floreció, en ti. El

amor que yo soñé nunca floreció, En ti el amor y muy solo me quedé” (Moya, 2020), hay que recordar que en esta composición también se maneja la lírica que camufla con sus figuras literarias los caracteres patriarcales y el contexto que se desarrolla es la pérdida amorosa o sufrimiento del hombre en su relación sentimental. En esa medida se interpreta que, él se declara víctima de una mujer que no lo tomó en serio, al no querer continuar con la relación o mantener una relación libre de compromisos, eso indica una inequidad, puesto que como hombre le duele más la traición y que la mujer debe aceptar la traición por parte de él y no la de ella.

Sabedoras

Dentro de esta forma, se incluyen mujeres que han participado en las Narrativas Cantadas del vallenato a través de otras formas y maneras de ser y de hacer. Es decir, su participación ya no como compositoras o intérpretes, sino desde la producción de saberes que han venido alimentando las Narrativas Cantadas del vallenato.

Consuelo Araujo Noguera

Fue llamada “la Cacica” (1940-2001) es la mujer que más ha aportado a la cultura vallenata, ya que lo realizó desde artículos periodísticos, emisiones radiofónicas, libros como Vallenatología y lexicón entre otros. Uno de sus mayores aportes fue su participación activa en el Comité Pro-Creación del Departamento del Cesar, otro de sus grandes aportes y el más importante para la música vallenata fue la gestión y fundación del Festival Vallenato junto a Escalona y Alfonso López. Su afecto inquebrantable por su tierra natal, fue el constante aliciente que la llevó a escribir varios libros, incursionó con éxito en el periodismo radial, denunció la corrupción de los dineros del departamento, trabajó como periodista por más de veinte años en el periódico El Espectador, era una mujer fuera de serie, que rompió todos los “peros” de su época y nunca se dejó amedrentar de los hombres, dirigió el Festival por más de veinte años dejando

organizado dicho evento como patrimonio cultural de Colombia, murió asesinada en el año de 2001.

Cecilia Monsalvo Rivera

Conocida como “la Polla” es otra de las mujeres que fundó el Festival Vallenato y creadora del desfile de piloneras, en el Blog de estampas vallenatas expresa: “Solamente quiero que la danza que se pasea por diversos puntos de Valledupar permanezca en el tiempo con toda su carga de recuerdos y de la manera como lo hacían nuestros abuelos”, ella supo darle trascendencia a la música que representó en sus distintos cargos, siendo el principal la presidencia de la Fundación Festival de la Leyenda Vallenata en el periodo 2001-2004, Perteneció al consejo directivo del Festival, fue una mujer excepcional, llevó a las calles de Valledupar el Desfile de Piloneras en 1981, el mismo que 13 años después se convirtió en concurso, fue también la creadora e impulsora del Festival de Música Vallenata en Bandas, con su trabajo y apoyo demostró el amor por el folclor vallenato ya que se entregó con cuerpo y alma a la gestión cultural en los eventos de Valledupar y dejó una huella imborrable en el departamento del Cesar.

Sandra Arregocés

Es una cantautora que promueve la cultura vallenata junto con su esposo Hernando Riaño, trabajan diariamente por el rescate de las raíces y las tradiciones de este folclor, al mismo tiempo, resaltan la participación de la mujer en el vallenato. Actualmente es la presidenta del festival EVAFE (Encuentro Vallenato Femenino). Hay que mencionar que en la entrevista realizada a Sandra Arregocés (2020) para el programa La Parranda de Naim de Valledupar, indicó:

Siempre quise cantar música vallenata, pero me decían que eso no era para gente decente, eso no es para niñas de su casa, eso no lo puedes hacer, Dios escuchó los deseos de mi corazón, entonces pude grabar música vallenata, le he dado la vuelta al mundo, pero también he sufrido algo y es la discriminación de la mujer en la música vallenata.

De acuerdo con esto, se propuso demostrar que la mujer es importante para el vallenato. Así mismo, en otra entrevista que realizó la cantautora para El Diario el Norte, Valero (2020), expresó la inquietud acerca de cómo las mujeres han sido invisibilizadas por parte de la cultura vallenata:

Yo fui una de las damnificadas. Poco a poco comencé a cantar esa música que desde pequeña escuchaba, de Gustavo Gutiérrez, Freddy Molina, Rafael Escalona, de todos esos vallenatos de aquí que eran muy cercanos a mi casa, entonces, muy joven comencé a cantar y a grabar música y aunque todo el mundo sabía y conocía mi talento nunca me dieron la oportunidad o el espacio de una parrilla para que estuviera mi nombre y poder participar, simplemente por ser mujer.

Con respecto a lo dicho por Sandra Arregocés en el diario El Semanario, ella y su esposo se trazaron la tarea de crear un espacio para las mujeres que están incursionando en el vallenato, con el fin de mostrar sus talentos, y al mismo tiempo poderlas visibilizar en la industria musical vallenata. Es así como ya llevan siete encuentros resaltando cómo la mujer es partícipe en la construcción de la cultura del género musical vallenato.

Capítulo 5. Análisis de resultados

De acuerdo con las entrevistas, el análisis de documentos de las letras de las canciones y la categorización de la información, se realizó un análisis de narrativas y un ejercicio de interpretación, esto, a partir de las categorías emergentes frente al acercamiento a las formas de participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato.

A continuación, se presentan los hallazgos y un análisis de resultados, con el fin de dar respuesta a la pregunta de investigación ¿Qué prácticas y discursos han estado presentes en la participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato?

Prácticas y discursos que sustentan la invisibilización

Se habla de prácticas y discursos por el interés de indagar en lo cotidiano, razón misma por lo que se anclan fuertemente a la cultura. Se pretende comprender de qué manera y cómo en la cotidianidad, esas prácticas y discursos empezaron a naturalizar y a legitimar la invisibilización de las mujeres y la normalización de esta. Pero la invisibilización como se puede ver en el marco teórico de la investigación, es una forma de violencia, en palabras de Johan Galtung, una violencia cultural, lo que es una erudición porque atraviesa de manera indirecta todos los ámbitos de la vida, por lo tanto, es poco perceptible puesto que no se ve físicamente, lo que hace que sea difícil detectarla. Por ejemplo: la costumbre es que quienes hacen vallenato son los hombres, porque culturalmente se ha dicho que es de los hombres.

Toda esta construcción cultural es lo que determina los roles impuestos a mujeres y hombres desde la cultura hegemónica, patriarcal-capitalista que se ha naturalizado y normalizado a través de discursos como: “las mujeres deben ser comprensivas con sus maridos”, “las mujeres están para cuidar a los hijos”, “las mujeres están para casarse”, “si el hombre está tomando y está emparrandado no lo moleste”, cabe destacar que, a partir del trabajo de campo realizado en el

municipio de Valledupar Departamento del Cesar, en las entrevistas elaboradas, una de las cosas que se puede señalar es que, como indica Martha Guerra: “al hombre, en especial al hombre de la zona de la costa- *el costeño*- le guste tomar, le guste la parranda, entonces no hay una disposición para pelear con la cultura, en cambio sí, una disposición de legitimación de la cultura”. M. Guerra (entrevista personal, 24 de junio de 2022).

Esto se suma a diferentes estudios que han venido mostrando que la invisibilización de las mujeres ha sido una constante de la cultura hegemónica, es decir, la cultura occidental donde se remarca la supremacía de los hombres sobre las mujeres, machismos entendidos como violencias que han sido legitimados a través de las diferentes estructuras de poder en que se organiza la sociedad, esto se evidencia en las entrevistas realizadas a las compositoras, si como, en palabras expresadas en entrevista de la Dra. Martha Ester Guerra que indica “Yo creo que no ensalzan tanto a la mujer como a los compositores de la modalidad del hombre acordeonero” M. Guerra ((entrevista personal, 24 de junio de 2022), de la misma forma se evidencia una discriminación por esa desigualdad de género.

El análisis precedente que se puede observar con lo dicho anteriormente es que el mundo fue creado para los hombres y se ha entendido desde las lógicas que sustentan la supremacía de lo masculino sobre lo femenino, por lo tanto, esa equidad de género es negada por características culturales que ha presentado la música vallenata.

De acuerdo con esto, la invisibilización de las mujeres ha sido evidente en la industria musical, el arte en general y la cultura, con unos agravantes, Cabe destacar, en el contexto de las narrativas cantadas del vallenato, cuando un hombre escribe una canción, este es valorado porque siempre se ha visto como un artista, porque crea cosas geniales, cosas que venden y que llaman la atención. En cambio, cuando una mujer escribe una canción esta no es valorada, ya que

sus composiciones son vistas como algo muy romántico, pero casi despectivamente son relacionadas con una vida novelesca de cosas tiernas que no llegarían a vender. Se puede señalar, que se estaría hablando de una minimización de la mujer, en donde esta se estaría refiriendo a la línea de reducir a su mínima expresión, quitarle cualquier valor, cualquier sentido, o cualquier significado. Algo similar ocurre cuando, para supuestamente destacar el valor de las mujeres, los hombres se limitan a mencionarlas en relación con ellos, ahora bien, como lo expresa Antonia Daza en un aparte de su entrevista nos indica, “somos poquitas las mujeres y por eso no creen en las capacidades de uno”, como considera Galtung (2016) en uno de sus apartes, “Por violencia cultural nos referimos a aquellos aspectos de la cultura, la esfera simbólica de nuestra existencia materializado en la religión y la ideología, en el lenguaje y el arte, en la ciencia empírica y la ciencia experimental”.

Por otra parte la minimización de la mujer esta de la mano de la invisibilización, ya que esta es precisamente opacar, ocultar o quitar la vista de alguien de algo, en las narrativas cantadas del vallenato, lo que la investigación permitió percibir, es que en términos de invisibilización hasta antes de la aparición de las plataformas y tecnologías digitales, era más evidente la invisibilización de las mujeres ya que poco o casi nada aparecían en el escenario publico hablando de vallenato, poco o nada se sabía de mujeres compositoras, de mujeres que investigaran temas del vallenato. A sí mismo, con la aparición de nuevas tecnologías de la comunicación, comienza a cambiar, ya que ellas cuentan con herramientas tecnológicas como las redes sociales, que les permiten construir su propio espacio para así abriren solas su propio camino, Se puede señalar, que la invisibilización a la que estaban sometidas antes empieza a modificarse significativamente.

En cuanto a la infantilización de las mujeres en las narrativas cantadas del vallenato, está más ligada a considerar que ellas requieren de la validación de una figura adulta en este caso el hombre, infantilizar se comprende de como asumir que el otro o la otra requieren de un tutor para ser validados, lo que pasa permanentemente en los escenarios de las narrativas cantadas del vallenato donde siempre se ha asumido que las mujeres deben ser validadas por unos hombres, considerados patriarcas, los cuales son llamados juglares, y también por la misma industria musical vallenata, las cuales siguen estando monopolizadas por hombres, quienes deciden que grabar, como vestir, que decir para salir a tarima, donde ellos siguen siendo tutores hombres que toman decisiones.

Dentro de este marco, puntualmente de la industria musical, no es el único género donde las mujeres son infantilizadas o acosadas. Por consiguiente, las mujeres que intentan salirse de ese ejercicio de infantilización corren el riesgo de ser revictimizadas, es decir, que la industria las saque, las deseche, y les cierren todos los escenarios en los que pueden cantar, interpretar sus canciones, publicar, darse a conocer, participar en eventos, en charlas y conversatorios, etc. O, como ya sucedió en el Festival Vallenato, que se realice una categoría para que participen solo mujeres, como si se tratase de una competencia entre géneros y no musicalmente hablando.

La lógica del poder de la figura patriarcal representativa en el vallenato ha estado latente en “el juglar” que es el artista más reconocido musicalmente. De esta manera toma fuerza una discusión entre el artista, el humano y su arte. Entonces, se indica que es un excelente músico, que es un excelente cantante, que es un excelente compositor sin importar que las letras de las canciones sean justificación para el acoso o la infantilización, y en el peor de los casos, acoso hacia las mujeres por parte del mismo artista, no importa que las abuse, o que las mate.

Sin embargo, se habla de un artista, integral; y sobre esto hay ejemplos, muchos, sobre todo en el vallenato, pero no es el único género musical que presenta esto y en este sentido, de acuerdo con Quiñones (2019) “La discriminación, el acoso sexual, la escasez de oportunidades para el progreso profesional, la brecha salarial, la falta de visibilidad, es algo muy común en la industria de la música, y por supuesto, nos enfrentamos a los prejuicios comunes que existen contra las mujeres” (párr. 12).

La sociedad, se encuentra inserta en un modelo de institución que responde a los parámetros de una matriz hegemónica que todo el tiempo está remarcando la supremacía de los hombres sobre las mujeres; y esto, se muestra en las señales de la invisibilización de las mujeres en todos los órdenes y escenarios de la vida. Es sabido que hay más notoriedad de hombres que de mujeres en la ciencia, en el arte, en el deporte, en altos cargos del poder político, en los medios de comunicación; salvo, en donde el papel de la mujer es ser sexualizada y objetivada.

Entonces, se sigue remarcando la estética impuesta de la matriz cultural hegemónica, una estética de belleza que se impone a las mujeres y no a los hombres, unas formas de vestir que se impone a las mujeres y no a ellos, unas formas de ser y de estar en el mundo.

Y, como se está hablando de vallenato, se puede citar algunos ejemplos: es normal escuchar en las narrativas del vallenato, en donde los hombres de forma “jocosa”, e inclusive, se podría decir, descaradamente, reconoce que es mujeriego, infiel, toma trago, parrandero, y socialmente no pasa nada ¿Qué pasaría si una mujer canta, dice y reconoce lo mismo?, que dura dos o tres días sin ir a la casa, que se la pasa de pueblo en pueblo.

Esta crítica, no se refiere al acto en sí, se refiere a que las lecturas que empieza a hacer la sociedad sobre lo que dicen los hombres y sobre lo que dicen las mujeres son totalmente diferentes, porque esas lecturas tienen unas cargas simbólicas, unas cargas discursivas. Y, las

prácticas legitimadas, o no, son diferentes para los hombres que, para las mujeres, por eso se habla de prácticas y discursos que sustentan la invisibilización de las mujeres.

Cabe señalar que no es desde un marco legal donde se da esa invisibilización, al contrario, gracias al trabajo que han venido haciendo, en su gran mayoría, las mismas mujeres, se ha logrado avanzar en términos de derechos y de reconocimiento de estos derechos para las mujeres, para quienes se identifiquen como mujeres y se reconozcan como mujeres; pero las sanciones sociales y las sanciones morales son más fuertes que las sanciones judiciales.

En consecuencia, se puede establecer, que el señalamiento hacia la mujer es socialmente castigado si es ella es la que se nombra “infiel” a su pareja, como se puede observar en la letra de la canción “La falla fue tuya” compuesta por Omar Geles en 1992, “Ay; yo sé bien que te he sido infiel; pero en el hombre casi no se nota; pero, es triste que lo haga una mujer; porque pierde valor y muchas cosas” (Geles, 2022).

Así, la sanción moral o la sanción social es abarcadora en el concepto de sociedad, entonces, las letras de las canciones vallenatas que dan cuenta de esta naturalización y legitimación de la invisibilización de las mujeres, se romantizan al presentarlas como seres pasivos, sumisos, que tienen que hacer caso, tiene que cumplir los mandatos divinos, como en la canción “Señora” composición de Rafael Manjarrez (1985), “Y aunque me esté muriendo por tenerla; y su actitud me dé la aceptación; no olvide que hay un hijo ya en su senda; que no merece una afrenta ni mala reputación” (Manjarrez, 2021). Allí, se muestran unos preceptos morales donde ellas tienen que resguardar el hogar, si este se viene abajo no es porque el hombre sea mujeriego, parrandero, *toma trago*, es porque la mujer es culpable. Debido a esto, se puede concluir que en las Narrativas Cantadas del vallenato se puede observar la inequidad de género.

Otro ejemplo, de lo que pasa con las prácticas y discursos que sustenta la invisibilización de las mujeres y que se encuentra en las narrativas del vallenato, por lo menos, en el vallenato clásico, aunque ha venido cambiando, son hombres mayores en edad cantándole a niñas menores de edad, y eso se naturalizó, se normalizó, el hombre maduro, incluso casado, cantándole a las colegialas. Hoy, desde la lectura que permiten otros ángulos como lo han permitido los estudios culturales, los estudios sociales, la teoría social contemporánea, etc.

Se entiende que es acoso sexual, que es violencia y que estaba naturalizado; y este sacudón, se debe a la manifestación y a la resistencia femenina y, claro, a la academia que ha volcado su mirada a estas formas de violencia, volviendo a Quiñones (2019):

Grandes compositoras como Hildegarda de Bingen (1098-1179), una monja alemana de la edad media, que al ser la primera y única mujer autorizada por su iglesia para predicar, escribió obras musicales completas para su convento, que compartió en numerosas giras religiosas y templos; así, como Francesca Caccini (1587-1641), quien habría sido la primera mujer italiana en escribir una ópera que fuera interpretada exitosamente, y aun así se asumió que sus composiciones eran de su padre; y muchas otras, han quedado en el olvido, y poco a poco han sido “desenterradas” por historiadores, investigadores y músicos a través de los años. (párr. 28)

En la historia de la sociedad, las mujeres tuvieron que recurrir a firmar sus obras con nombre masculino, hacerse pasar por hombres o ceder sus obras a sus esposos porque, evidentemente, sus producciones de conocimiento no iban a ser legitimadas, ni reconocidas.

De acuerdo con esto, en la narrativa cantada del vallenato “De mujer a mujer” interpretada por Las Musas del Vallenato, es una canción escrita por una mujer, Berenice. Pero al momento de legalizar los derechos, ella debió compartir su composición con Mauricio y

Fernando Meneses Arrázola; su producción fue invisibilizada, ya que, al estar compartida, su saber inédito se camufló en el mundo hegemónico del vallenato.

Frente a lo político y lo cultural en la vida cotidiana, la pregunta que se da es ¿qué pasaría si se indagara la manera en que las mujeres de las distintas sociedades, comunidades o familias han sido invisibilizadas?, las historias de las familias se relatan desde el hombre como jefe del hogar, en referencia a los bisabuelos, abuelos o papás hombres. Al leer las historias familiares se va a encontrar este tipo de discursos: los hombres “levantan” los hogares, “esta familia la levantó el abuelo”, con contadas excepciones aparecen las mujeres en este mapa social.

A manera de ejemplo, se ve cómo el proceso de restitución de tierras en Colombia ha sido tan complejo; esto, porque las mujeres no aparecen en los documentos como propietarias, en cambio sí, sus esposos, padres o abuelos. Por lo que ellas legalmente no existen y en consecuencia les son negados sus derechos.

En plena segunda década del siglo XXI, se ven los resultados de estos procesos de invisibilización de las mujeres a través de la historia. Así, como no les han sido devueltas las tierras que ellas mismas forjaron, sucede con su obra intelectual.

Muchas de las obras vallenatas fueron escritas por mujeres, canciones que se cantan, se bailan y tienen alto reconocimiento en las emisoras comerciales; como se evidencia en el cuarto capítulo en los títulos: *Compositoras cuyas obras han grabado otros*, y, *Compositoras que han interpretado sus propias obras y han compuesto para otros*. Pero la invisibilización ha sido completa porque quien figura es un hombre.

Es necesario recordar que las composiciones hechas por mujeres donde narraban situaciones de infidelidad, desamor o declaraciones de amor era un motivo de castigo y

señalamiento social, razón por la cual ellas debieron emplear seudónimos que las protegieran de ello.

A pesar de los avances que se han tenido en términos de derechos de la mujer, y, a partir de la Constitución de 1991, las mujeres han buscado el reconocimiento de sus saberes; buscando romper con el fenómeno de la invisibilización en los diferentes ámbitos de la vida social, política y económica del país. Pero esto sigue latente porque los patrones culturales hegemónicos siguen estando intensamente arraigados a los diferentes territorios y comunidades.

Colombia es un país marcadamente católico, con una fuerte influencia por la creencia en el Dios Judeocristiano, y todavía, con unos referentes conservadores opacos. Por ejemplo, múltiples referencias de preceptos católicos y conservadores se encuentran en el vallenato, y están muy presentes: “porque así me hizo Dios, contento y enamorado”, “Dios le dijo al hombre: pórtense bien; hagan la paz y nunca hagan la guerra. Y, también, le dijo a la mujer: cuide bien del hombre que la quiere”.

Actualmente, estas prácticas de invisibilización de las mujeres, en diferentes escenarios o ámbitos de la vida, han venido siendo cuestionadas, lo que ha conllevado a que se pongan en evidencia hegemonías masculinas, y a que emerjan las producciones de conocimiento y saberes que, por mucho tiempo, fueron silenciadas, acalladas o minimizadas. Y, no solo de las mujeres, sino de los diferentes grupos que se encontraban fuera de ese poder hegemónico; que los estudios feministas han nombrado el patriarcado como matriz de la violencia estructural. De acuerdo con Mascarell (2016), “Las mujeres no están, ni más ni menos, capacitadas que los hombres, se pueden corregir estas desigualdades, es decir, que las mujeres se mezclen con los hombres y que toquen en todos los festivales y escenarios”. (Párr. 3)

Todo lo anterior, evidencia que el sistema que violenta y que se arraiga en la cotidianidad, desde la legitimación y naturalización de fenómenos como la invisibilización de la mujer, sigue vivo. Esto, porque es una estructura, un sistema patriarcal que ha logrado articularse muy bien con un sistema o un modelo económico hegemónico como el capitalismo; es decir, hay una articulación directa entre el patriarcado y el capitalismo porque ambos se sustentan en la producción de cuerpos, de mercancías para ser vendidas, usurpadas, explotadas y desechadas.

Ambos legitiman sus formas de ser y de hacer; el capitalismo crea pobres para tener el poder de explotar los cuerpos, elimina de sus posibilidades el poder de crear mundos, de participar en un sistema de producción con sentido, lo vuelve un asalariado, hasta que ya definitivamente “no sirve” laboralmente y debe ser desechado; y, el patriarcado, por su parte, privatiza los cuerpos de mujeres para volverlos mercancía, que una vez es usada se deshecha.

Así las cosas, se resta toda la importancia de los saberes, y en general, de todo el aporte de las mujeres en términos de producción de conocimientos, y se reitera el valor estético del cuerpo y el valor de la mujer como objeto como desde una imposición del capitalismo.

Para comprender en qué o cómo se sustenta esta invisibilización, es necesario revisar cuáles han sido sus bases o fundamentos. Y es aquí, donde lo cultural brinda elementos de análisis para ampliar los marcos de comprensión sobre la invisibilización como una forma de violencia cultural que se naturaliza y legitima desde discursos, prácticas, imaginarios, creencias, ritos, mitos, etc.

Si se mira con detalle la historia de la música en Colombia, se encuentra que, desde la Colonia, las mujeres de élite o pertenecientes a familias adineradas que vivían en contextos urbanos interpretaban un instrumento de origen europeo (violín, piano, etc.) esto se hacía más como hobby que como una vocación, mientras que a las mujeres de estratos sociales más bajos

no se les permitía aprender dichos instrumentos, y por consiguiente, ellas se dedicaban a hacer cantos para amenizar sus actividades laborales.

Posteriormente, a finales del siglo XIX empiezan a encontrarse referencias de cantos, danzas, rituales y demás formas de expresiones artísticas que dan cuenta de la participación de las mujeres como depositarias de unas tradiciones culturales afro, indígena, negra, palenquera, etc. Que, de igual manera, seguían siendo invisibilizadas porque su participación estaba ligada a tareas cotidianas: ellas cantaban cuando iban al río a lavar la ropa, cuando ejercían como parteras, cuando estaban haciendo actividades de siembra de plantas para atender a alguien, cantaban y danzaban para recoger la cosecha; pero la sociedad y la academia no se había permitido acercarse a este tipo de producción de saberes porque no eran considerados saberes, sino brujería.

Solamente vienen a aparecer sobre el escenario académico cuando las ciencias sociales empiezan a cuestionarse a sí mismas y comienza a emerger otro tipo de narrativas, enfoques de investigación, epistémicos; sobre todo, recientemente, cuando se empieza hablar sobre epistemologías del sur, ecología de saberes, diálogo de saberes, tejido de saberes, cuando se empieza a hablar de lo ancestral o cosmogónico como producciones de conocimiento.

Para el caso puntual del vallenato, hacia la década de los sesentas, se encuentran mujeres que empiezan a sobresalir en el ámbito cultural y que son reconocidas en algunos medios de comunicación, como Teresita Gómez, Rita Fernández y Amparo Ángel que han dejado una huella musical importante para la historia del género vallenato. En este mismo periodo, empiezan a aparecer voces femeninas en el vallenato que comienzan a tener cierta resonancia, como el caso de Patricia Teherán y lo que se viene a conocer posteriormente como Las Diosas y Las Musas del vallenato. Esto empieza a generar un viraje en el escenario social del vallenato.

Con la aparición de estas mujeres el vallenato empieza a moverse de una manera distinta, por lo menos en las emisoras, incluso en la televisión, algunos estudios realizados coinciden en que, en las academias, a finales del siglo XX, se empezó a evidenciar mayor participación de las mujeres que estudiaban música, aunque muchas de ellas se orientaban más hacia el canto que hacia la interpretación de instrumentos o la composición. Lo que no se ha indagado es cuáles fueron las posibles razones o causas de estas preferencias si realmente era porque a las mujeres les gustaba más la atención del canto o, porque todavía estaban negados o limitados los espacios referentes a la producción musical.

Finalmente, lo que se pudo investigar es que la invisibilización es una categoría de análisis en tanto es una forma de violencia cultural, aunque categorialmente no se ha trabajado o teorizado lo suficiente, por lo tanto, no se encuentran muchas referencias conceptuales y teóricas de investigaciones, estudios o abordajes de la invisibilización como teoría de análisis.

Por ello, la presente investigación se propuso ahondar en esto para darle mayor contexto y sentido en el marco de las apuestas políticas éticas y comunicativas frente a la invisibilización de la participación de la mujer en la construcción del vallenato como género musical y como industria musical. Esto, en el marco de lo cultural que permita ampliar el horizonte de comprensión de la invisibilización como forma de violencia cultural.

A pesar de los esfuerzos hechos en el género musical vallenato, el cambio que se espera en esta dimensión cultural no se ha logrado del todo, y continúa la discriminación por parte de la industria musical, en consecuencia, esta situación se encuentra en espera del reconocimiento en el ámbito cultural y social, en donde las condiciones de trato igualitario siguen siendo escasas. Empleando las palabras de Verónica Sabbag (como se citó en Quiñones, 2019) se destaca que:

Otra solución de la que hemos hablado se llaman las audiciones a ciegas, eso significa que hay una cortina y una serie de plataformas en el teatro para que cuando entre una mujer no se distinga su género por la manera de caminar o si lleva tacones o no. Se hace detrás de una cortina de manera que se valore la música y la manera de tocar y no tanto el género o incluso la presencia física de la persona que está delante de ellos. (párr, 47)

Con lo anterior, es necesario recalcar que la mujer compositora en el ámbito de la música vallenata no ha tenido la oportunidad de mostrar su talento, ni se le ha permitido que agrupaciones canten sus temas musicales por ser mujer. Aunado a lo anterior, según la investigación de Acosta (2021):

El vallenato no es macho ni hembra, es una herramienta para el tejido social, para mitigar diferencias, generar hermandades, conquistar y conectar el pasado con el presente y futuro, mediante historias que surgen de vivencias que involucran de manera expedita el sentir de los y las poetas que componen canciones que estremecen nuestra alma al son de acordeones y guitarras. (párr, 3)

La cultura vallenata debe replantear su actitud con las mujeres, acabando la segregación de las composiciones que ellas han realizado, para resaltar los principios poéticos y líricos que ha tenido la música vallenata. Es importante agregar que Acosta (2021) destaca:

La música es una herramienta de tejido social, igualdad y equidad; de este modo, la música en sí misma no es machista, sino que son machistas sus hacedores, por ello, el cambio en los imaginarios sexistas implica transformar las narrativas y todo lo que respecta a los simbolismos de igualdad, equidad y dignidad humana. (párr. 7)

Con respecto al mismo punto, Arias (2016) manifiesta que:

Una propositiva intención de poner sobre la mesa esta situación, aún falta de fondo, el análisis, que nos permita leernos en los símbolos y significados que están en juego allí, en medio de un contexto de postmodernidad, globalización y sociedad tecnológica. De esta manera, la cuestión pasa de la simple estética de los temas que desdibujan el costumbrismo paisajista, el coqueteo o desamor a las mujeres a una directa agresión verbal que atenta contra el ser mujer en todo el sentido de la palabra. (párr, 3)

En conclusión, se ratifica la importancia del influjo en las realidades actuales que tiene la participación de la mujer en una expresión cultural tan extendida y globalizada como la del vallenato.

Se ratifica la necesidad de cambio de la idiosincrasia de la cultura vallenata, pero a su vez se reitera sobre el poder transformador de esas relaciones; porque también ahí habita su energía para transformar otro tipo de conceptos y valoraciones, unas relaciones que le permita a los hombres hallarse en nuevas masculinidades y mejores conexiones con las mujeres.

A pesar de los avances en los derechos participativos de la mujer en el género musical, ellas no han sido ajenas a discursos de violencia, invisibilización, discriminación y subvaloración que se han transmitido en algunas Narrativas Cantadas. Es así, como esta sociedad patriarcal subordina a la mujer, argumentando sus tareas predeterminadas en el hogar, marcando la tendencia de la subalternización no solo de la mujer, sino además de las labores asignadas por su sexo dentro y fuera de la casa, aspectos que también se ven reflejados en las composiciones vallenatas que reafirman que la mujer debe ser para ocupar su lugar, tal y como se evidencia en las diferentes narrativas escritas por los hombres.

El investigador Julio César Oñate Martínez (2017), en su libro *Los secretos del vallenato* dice que “En los albores de nuestra industria fonográfica, siendo el vallenato un

género musical en ese entonces creado e interpretado solo por hombres, no fue fácil que una cantante tuviera la valentía de irrumpir en los acetatos de la época” (p. 85), en el primer festival vallenato contó por primera vez con el protagonismo de una mujer; Fabriciana Meriño Manjarrez, una joven molinera nacida el 23 de marzo de 1952 quien al lado de los grandes juglares hizo sentir la fuerza y gran voluntad de las mujeres, con su destreza para interpretar el género. Y aunque no llegó a ocupar un puesto privilegiado en el Festival Vallenato, sí se convirtió en un hito del género vallenato que abrió el camino a otras mujeres, esto, se evidenció cuando volvió a participar en el tercer festival en 1970.

Cabe anotar, que a pesar de que la mujer ha sido fuente de inspiración en las Narrativas Cantadas del vallenato se evidencia discriminación, subordinación e invisibilización de la mujer, llevando a reflexionar sobre las causas de esta situación por lo que surge la duda sobre cuál fue la participación de la mujer como compositora e intérprete de este género musical, para Sánchez (2019) “el vallenato como el género musical es machista ya que influye con un modelo de masculinidad que legitima la desigualdad, representa a la mujer hipersexualizada y sumisa mientras el hombre se muestra agresivo, con poder y dinero” (párr. 3).

Es de gran importancia tener en cuenta el protagonismo histórico de las mujeres en todos los ámbitos, sin embargo, cabe resaltar la fuerte discriminación y subalternización de la que han sido objeto.

Las mujeres, en este género musical, que por mucho tiempo fueron el objeto de inspiración de la gran mayoría de las canciones, han luchado por tomar el lugar que les corresponde como compositoras e intérpretes, echando mano de sus múltiples experiencias cotidianas, que definitivamente son la fuente de inspiración del vallenato y que el investigador

vallenato Alfonso Cortés (2020) resalta han sido gestoras y protagonistas, reivindicando su papel como tejedoras sociales y transformadoras de su entorno inmediato y global.

Sobre los hombres, cabe destacar que, a través de la música, se promueve un modelo de masculinidad agresiva, dura, y que legitima la posición de superioridad de ellos sobre las mujeres. En una sociedad androcentrista, el nacer mujer siempre ha tenido sus desventajas.

Para dar respuesta a uno de los objetivos propuestos en la investigación, una de las formas en las que las mujeres han mostrado su participación y voz de protesta en la actualidad es en el festival Evafe (Encuentro vallenato Femenino), como lo afirma Sandra Arregocés (2020), “le he dado la vuelta al mundo, pero también he sufrido algo y es la discriminación de la mujer en la música vallenata”. (párr. 13)

El festival Evafe (encuentro vallenato femenino) nace como resultado de la discriminación que la cultura vallenata ha tenido con ellas. Se tiene presente que el Festival de la Leyenda Vallenata abrió la competencia femenina con las mismas normas de sus concursos de acordeón, pero hay que tener en cuenta que esto muestra la continuidad de la inequidad de género que presenta todavía este festival, como es la de separar a hombres de mujeres, ellas estarían en todas las condiciones de ganar en un festival para todos por su inmensurable talento.

En entrevista con Martínez Polo (2019), Sandra Arregocés, la presidenta del festival Evafe (Encuentro vallenato Femenino); y Hernando Riaño, presidente de la Fundación Decoplum expresaron que “este encuentro femenino no tiene por qué copiar la estructura de competencias ni del Festival de la Leyenda Vallenata ni de los demás festivales regionales” (párr. 4). Por su parte, Polo (2019) afirma que:

Este es un encuentro de saberes, de conocimientos, de estilos -afirmó Riaño-. Siempre he dicho eso. No 'tenemos que' repetir esas estructuras. Nuestro evento es diferente, es para

visibilizar a las mujeres y abrirles espacio de circulación. Por eso invitamos a mujeres de otras latitudes. Por eso vamos a ir a eventos en otros países. No tenemos que ser como el Festival de la Leyenda Vallenata porque, gracias a Dios, ellos abrieron su categoría de mujeres. El problema es que a la gente se le mete la idea de que tiene que ser así y no tiene que ser así. Lo que hacemos es profesionalizar y fomentar que las mujeres sigan creciendo. (párr. 7)

Por consiguiente, se puede indicar que todos estos movimientos sociales, en donde las mujeres están en busca de una visibilización son todas formas de lucha, como expresa Fabrina Acosta (2023) “para el avance de nosotras las mujeres con la reflexión de que llevamos siglos luchando por todo, ya merecemos ser felices y renunciar a las exigencias patriarcales para llegar a la paz de vivirnos libres” (párr. 4).

Ahora bien, en los últimos años, las mujeres de la música vallenata se han organizado y han creado instituciones que buscan la visibilización y reconocimiento en el área cultural del género musical vallenato, es así como muchas de ellas se han lanzado al ruedo, y a través de las redes sociales difunden sus talentos mostrando esa riqueza cultural y esa tenacidad que tienen para seguir construyendo y mejorando el vallenato a través de sus narrativas que recuerdan aquellas viejas canciones que mostraban cosas buenas de Colombia.

Conclusiones

Al realizar el análisis de las entrevistas se evidenciaron cinco participantes importantes de la música vallenata, (cuatro mujeres y un hombre), se puede concluir que la participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato se remonta a los inicios de este género musical, y son ellas realmente quienes han marcado la identidad cultural, identidad a la que no se puede

renunciar ya que ellas son, fueron y serán la piedra angular de estas Narrativas Cantadas del vallenato.

Se pudo evidenciar, que existe una participación activa de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato y sus diferentes muestras culturales. En consecuencia, el cambio de pensamiento frente al machismo cultural en el género vallenato se inicia con el reconocimiento de la intervención de las mujeres, esto, comenzando el siglo XXI a través del uso de las redes sociales. Sin embargo, en la actualidad se sigue presentando el rechazo de la participación de la figura femenina como representante vallenato por parte de la industria musical.

En este trabajo, se contextualizaron las prácticas vivenciadas y experimentadas por las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato a través de sus propias voces y testimonios, es así, como se realizaron entrevistas a diferentes compositoras, donde a partir de sus relatos y respuestas permitieron comprobar varios aspectos, por ejemplo, la invisibilización, la desigualdad y la discriminación de ellas en la cultura vallenata.

Igualmente, como técnica de análisis en las categorías se pudieron observar metáforas, que son usadas en las letras de las canciones del vallenato, tanto para la legitimación de discursos discriminatorios e inequitativos, como para la atribución de los nuevos comportamientos que las mujeres presentan en la actualidad y la aceptación de estos por parte del género masculino.

Una de las practicas más comunes fue el uso de seudónimos o el cambio del nombre para dar a conocer sus obras con el fin de ser aceptadas por la industria musical. Es de destacar que ellas han tenido el apoyo por parte de sus familias, a pesar de la época la cultura y las prácticas de discriminación.

Además del engrandecimiento de las genealogías masculinas y el dogma del predominio del hombre en la música vallenata, que se encontró en la investigación “El patriarcalismo hace

parte del fenómeno cultural de las narrativas cantadas del vallenato, se puede señalar, que esto hace parte de una violencia de género que causa que las mujeres sean invisibilizadas en la industria musical del vallenato, tales como un hiriente distanciamiento emocional con el que pretenden los hombres demostrar su masculinidad, diferenciándose de la mujer sentimental y afectiva, donde se pueden evidenciar en las narrativas que ellos les componen a las mujeres que no les aceptan sus pretensiones amorosas”.

En resumidas palabras, el género vallenato fue creado en sus inicios bajo el discurso “el vallenato es solo para hombres”, de tal manera, que la participación activa por parte de las mujeres era prohibida. El resultado del análisis de los discursos refleja la disminución de la participación en la composición vallenata por parte de las mujeres debido a la inequidad de género.

Cabe destacar que, a través de los años y las luchas de la mujer, se ha dado un cambio de pensamiento frente a la participación y reconocimiento de las mujeres en la cultura del vallenato, aún queda mucho por hacer, sigue siendo una tarea de todas y todos hacer frente al rechazo que se da por parte de la comunidad, dada la interiorización de una educación cultural centrada en el machismo y el patriarcado.

Con esta investigación se dejan unos antecedentes en el imaginario de las narrativas cantadas del Vallenato, las cuales se proponen para que en Colombia y en especial en el género musical vallenato, esté libre de esa inequidad de género y patriarcalismo que deteriora la cultura del vallenato, habría que decir también, que esta propuesta profundizará las temáticas relacionadas sobre esta desigualdad que han presentado las mujeres en las narrativas cantadas del Vallenato. Para multiplicar acciones en contra de estas manifestaciones que afectan a las

mujeres. En este orden de ideas, este trabajo demuestra una buena situación en cuanto a la sensación que ha desprendido y generado en la construcción de ideas que van a fortalecer la equidad de género en las narrativas cantadas del vallenato.

Referencias

- Abarca-Molina, K. (2016). Equidad de género en el campo musical: una aproximación teórica. *Revista de las artes, Escena*. 76(1), 167-184.
- Acosta, F. (2021, 11 de marzo). Las mujeres en el vallenato. *El Heraldito*. www.elheraldo.co
- Acosta, F. (2023, 30 de marzo). Te amo, porque te aporreo. *El Heraldito*. www.elheraldo.co
- Acosta, L. (2006). *Música y descolonización*. Fundación Editorial “el Perro y la Rana”.
- Alonso, G. (2012). El papel de la mujer en la música. *Revista digital Tamadaba*, 14, 1.
<https://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/ecoescuela/tamadaba/files/2012/01/El-papel-de-la-mujer-en-la-m%C3%BAsica.pdf>
- Ángel, D. y Herrera, J. (2011). La propuesta hermenéutica como crítica y como criterio del problema del método. *Estudios Filosóficos*, 43, 9-29.
- Araujo, C. (1973). *Vallenatología. Orígenes y fundamentos de la música vallenata*, Editorial Tercer Mundo.
- Araujo, J. (2019, 8 de junio). *La revolución de las mujeres en el vallenato*. expresionnaranja.com.
<http://www.expresionnaranja.com/la-revolucion-de-las-mujeres-en-el-vallenato/>
- Arias, A. (2016, 26 de julio). *Canciones vallenatas que atentan contra las mujeres*. El Pilon.com.co. <https://elpilon.com.co/canciones-vallenatas-atentan-las-mujeres-2/>
- Arregoces, S. (2020). LA PARRANDA CON NAIN: Sandra Arregoces [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=Nph-R3QbnsU&t=2155s>
- Arregoces, S. (2020). Mujeres que dejan huella en el Cesar. *Semanario La Calle*. <https://semanariolacalle.com/mujeres-que-dejan-huella-en-el-cesar/>
- Calva, J. (Ed.). (2007). *Derechos y políticas sociales*. UNAM. http://biblioteca.diputados.gob.mx/janium/bv/ce/scpd/LX/dere_pol.pdf
- Carrillo, F. (2019, noviembre 24). La mujer en el vallenato. *El Pilon*. <https://elpilon.com.co/la-mujer-en-el-vallenato-2/>
- Cortés, A. (2020, 11 de octubre). Diez heroínas de la música vallenata. *El Tiempo*.
<https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/las-diez-heroinas-y-precursoras-de-la-musica-vallenata-342252>

- Diana del Pilar Reita y Edwin Ferrer. (2022), *Las Narrativas Cantadas del ValLENato como estrategia pedagógica intercultural*. [Tesis de posgrado, Corporación Universitaria Minuto de Dios]. Colecciones Digitales UNIMINUTO.
- Díaz, E. (1996). *La ciencia y el imaginario social*. Editorial Biblos
- Durán, A. y Cudris, L. (2020). Cantautoras de música vallenata: explorando el cuerpo femenino desde lo femenino en un universo masculino. *Investigación & Desarrollo*, 28(1), 36–67. <https://doi.org/10.14482/indes.28.1.780.82>
- Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia – UNICEF. (2017). *Comunicación, Infancia y Adolescencia. Guía para Periodistas. Perspectiva de género*. https://www.unicef.org/argentina/sites/unicef.org/argentina/files/2018-04/COM-1_PerspectivaGenero_WEB.pdf
- Galtung, J. (2016). Capítulo 5. La violencia: Cultural, estructural y directa. *Cuadernos de estrategia*. 183, 147-168. <https://repository.globethics.net/handle/20.500.12424/587554>
- Geles, O. (2018). *Tarde lo conocí* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9UxzGujZDyk>
- Geles, O. (2022). *La falla fue tuya* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XfiTCB8t9w8>
- González, M. (1992). *El sexismo en la educación: la discriminación cotidiana*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Grosz, Martín. *Canciones Que Cuentan Historias: el Poder Narrativo de La Palabra Cantada*. Caja de Cambios. Enero de 2008. disponible y consultado en: http://www.google.com.co/#sclient=psyab&q=salsa+como+narrativa+cantada&oq=salsa+como+narrativa+cantada&gs_l=serp.3...2988.11367.0.11758.30.28.1.1.1.0.321.5777.0j16j10j2.28.0...0.0...1c.1.9.psyab.5RmcEZFbFCI&pbx=1&bav=on.2,or.r_qf.&fp=8a1871e26f8f92c&biw=1093&bih=538
- Gutiérrez, T. (2023). *Horizonte (Tomás Darío Gutiérrez) Silvio Brito y Orangel Maestre* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KM3p6uqePnA>
- Habegger, S. y Mancila, I. (2006). *El poder de la Cartografía Social en las prácticas contrahegemónicas o La Cartografía Social como estrategia para diagnosticar nuestro territorio*. Publicación del seminario Freire, Universidad de Málaga.

- Hinojosa, T. (1992). *Cultura vallenata: origen, teoría y pruebas*. Plaza & Janés Editores.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, M. (2014). *Metodología de la investigación*. Editorial McGraw-Hill. <https://www.uca.ac.cr/wp-content/uploads/2017/10/Investigacion.pdf>
- Leduc, C. (2006). Claudine COHEN, La femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale. 23, 343-346.
- López Quintero, D. y Martínez Gil, C. (2019). *Narrativas Cantadas del conflicto armado en Colombia capítulo FARC – EP “Vinimos a verlos cantar y contar”*. [Tesis de pregrado, Corporación Universitaria Minuto de Dios]. Colecciones Digitales UNIMINUTO. <https://repository.uniminuto.edu/handle/10656/7609>
- Manjarrez, R. (2021). *Señora* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Nx0gr3Oioc0>
- Martínez, C. (2012). *De nuevo la vida. El poder de la No violencia y las transformaciones culturales*. Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- Martínez, C. (2021, 18 de mayo). En la voz del politólogo Carlos Martínez Hincapié. [podcast]. <https://educalidad.com/en-la-voz-del-politologo-carlos-martinez-hincapie-3>
- Martínez, L. (2019, 21 de noviembre). El Efafe no tiene por qué seguir las normas del Festival Vallenato. *El tiempo*. <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/polemica-el-efafe-no-tiene-por-que-seguir-las-normas-del-festival-vallenato-435952>
- Mascarell, M. (2016). *La (in)visibilización de las mujeres en la música* | <https://indistints.wordpress.com/2016/11/13/la-invisibilizacion-de-las-mujeres-en-la-musica/>
- Miranda, B. y Peña, V. (2001). *Relaciones de género con equidad*. IICA Biblioteca Venezuela.
- Morales, M. (2020). *Ese hombre soy yo* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=keYcEJHgcd8>
- Morón, P. y Oñate, F. (2013, 29 de abril). *Las damas del vallenato*. portalvallenato.net. <https://portalvallenato.net/2013/04/29/las-damas-del-vallenato/>
- Movil, M. (2022). *Mujer conforme*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=4NZ_89S8Eik
- Moya, S. (2011). *La Celosa* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0g3dV-2vTBw>
- Moya, J. (2020). *Tierra mala* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=jcmL226_A4

- Muñoz, G. y Mora A. (2016). Capítulo 1. ¿Qué entendemos hoy por comunicación-educación en la cultura en América Latina? Propuesta de reconfiguración del campo desde la vida cultural. En Muñoz, G. (Ed.), *Comunicación-Educación en la cultura para América Latina: Desafíos y nuevas comprensiones*. (pp. 11-80) Corporación Universitaria Minuto de Dios. <https://repository.uniminuto.edu/bitstream/10656/5392/1/Comunicacion%20educacion%20en%20la%20cultura%20para%20America%20Latina.pdf>
- Ochoa, R. (2019). *Hipócrita* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CxFNhCnYQ8Q>
- Oñate, J. (2017). *Los secretos del vallenato*. Editorial Aguilar.
- Organización de las Naciones Unidas para la Cultura, las Ciencias y la Educación – UNESCO. (s.f). *El solsticio, patrimonio cultural universal*. <https://www.un.org/es/observances/solstice-day#:~:text=La%20cultura%20es%20el%20conjunto,las%20tradiciones%20y%20las%20creencias>.
- Perea, F. (2012). *Programa del seminario Narrativas Cantadas y descolonización*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Perea, F., Martínez, R., Ramírez, J., Reyes, D. y Pérez, P. (2018). *Narrativas Cantadas y descolonización. Una forma de hacer praxeología*. Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- Perea, F. y Martínez, R. (2020) Narrativas Cantadas del continuum entre la vida y la muerte en la población afropacífica colombiana. En Cuevas, P. (Ed.). *Narrativas decoloniales y lugares otros de enunciación*. (pp. 71-107) https://repository.uniminuto.edu/bitstream/10656/11187/1/Libro_Internas-Narrativas%20decoloniales%20y%20lugares%20otros%20de%20enunciacion_2020.pdf
- Pintos, J. (1995). *Los Imaginarios Sociales: La nueva construcción de la realidad social*. Editorial SalTerrae.
- Plata, J. (2016). *La música, instrumento efectivo para enseñanza de valores: Randall Kohl*. Universidad Veracruzana. Dirección General del Área Académica de Artes. <https://www.uv.mx/artes/noticias/la-musica-instrumento-efectivo-para-ensenanza-de-valores-randall-kohl/>

- Pulido, H. (2014). *Narrativas Cantadas de la salsa de los años 70 - 80 en Colombia. Una mirada decolonial a las identidades*. [Tesis de posgrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Biblioteca Central. <http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/907/TO-17621.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Quintar, E. (2006). *La enseñanza como puente a la vida*. Instituto pensamiento y Cultura en América Latina.
- Quiñonez, V. (2019, 11 de febrero). *Mujeres en la música, silenciadas por la desigualdad de género*. Noticias de Naciones Unidas - ONU. <https://news.un.org/es/story/2019/02/1450871>
- Rico, S. (2019). *Mujer y Vallenato. Una indagación a partir de la experiencia en el 52° Festival de la Leyenda Vallenata del 2019*. [Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]. Biblioteca Central. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/11592>.
- Ritzer, G. (1993). *Teoría sociológica contemporánea*. Editorial McGraw-Hill.
- Rosa, L. (2018). Música y violencia: narrativas de lo divino y feminicidio. *Revista Andamios*, 15(37), 147-175. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632018000200147&lng=es&tlng=es.
- Sánchez, A. (2019, agosto 13). Vallenato y machismo. *Semana.com Últimas Noticias de Colombia y el Mundo*. <https://www.semana.com/vallenato-y-machismo/627794/>
- Segovia, H. y Quejada, M. (2017). *La inclusión de la Mujer en la Música Vallenata en Cartagena*. [Tesis de especialización, Universidad Nacional Abierta u a Distancia]. Biblioteca UNAD. <https://repository.unad.edu.co/handle/10596/17449>
- Seid, G. (2016). *Procedimientos para el análisis cualitativo de entrevistas. Una propuesta didáctica*. [ponencia]. V Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, Cuyo, Argentina. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.8585/ev.8585.pdf%7D
- Serna, J. (2013). *Las Narrativas Cantadas de la carranga como estrategia pedagógica «otra» en la construcción de procesos identitarios y el fortalecimiento de la educación intercultural en el ámbito de la escuela rural*. [Tesis de posgrado, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/932>

- Taylor, S y Bogdan, R. (1992). *Introducción a los métodos cualitativos en investigación. La búsqueda de los significados*. Editorial Paidós. http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/Taylor-y-Bogdan.-Entrevista_en_profundidad.pdf
- Taylor, C. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Editorial Paidós.
- UNESCO, Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, octubre 2005; Conferencia intergubernamental sobre políticas culturales para el desarrollo, 1998; Convención de la Haya, 1954.
- Valero, K. (2020, 29 de octubre). Sandra Aregocés, la pilonera que trabaja por el rescate de las raíces y tradiciones vallenatas. [diariodelnorte.net. https://www.diariodelnorte.net/?p=33828](https://www.diariodelnorte.net/?p=33828)
- Vanegas, G. (2009, 14 de julio). *El Vallenato. Todo sobre el vallenato colombiano*. [gersonasisvanegas.wordpress.com/. https://gersonasisvanegas.wordpress.com/](https://gersonasisvanegas.wordpress.com/)
- Zemelman, H. (2006). *El conocimiento como desafío posible*. (3.ª ed.). Instituto Politécnico Nacional. <http://minerva.dcaa.unam.mx/app/webroot/files/981/2096.pdf>

**DOCUMENTO DE AUTORIZACIÓN DE USO DE DERECHOS DE IMAGEN SOBRE
FOTOGRAFÍAS Y FIJACIONES AUDIOVISUALES (VIDEOS)**

Yo MARTHA ESTHER GUERRA MUÑOZ en adelante el **CEDENTE** identificado(a) con cédula de ciudadanía número 42.499.522 expedida en Valledupar, autoriza al autor de la tesis **LA PARTICIPACION DE LAS MUJERES EN LAS NARRATIVAS CANTADAS DEL VALLENATO**, para utilizar, reproducir y disponer de cualquier forma conocida y/o audiovisuales en las cuales aparezca mi imagen, para fines, previas las siguiente CONSIDERACION:

1. Que el **CEDENTE** ha manifestado su consentimiento para que los autores de la tesis **LA PARTICIPACION DE LAS MUJERES EN LAS NARRATIVAS CANTADAS DEL VALLENATO**, realice una serie de audios cuyos derechos morales, con el objeto de ser reproducidas en materiales educativos en la **UNIMINUTO**.

EL CEDENTE ha manifestado su aceptación libre de posar para las tomas de fotografías y/o videos para la sustentación de la tesis **LA PARTICIPACION DE LAS MUJERES EN LAS NARRATIVAS CANTADAS DEL VALLENATO**

Dada en Valledupar Departamento del Cesar., a los 24 días del mes de junio de 2022_

MARTHA ESTHER GUERRA MUÑOZ



LA PERSONA

C.C. N°42.499.522_ de VALLEDUPAR