

CANTAUTORAS DE MÚSICA VALLENATA. EXPLORANDO EL CUERPO FEMENINO DESDE LO FEMENINO EN UN UNIVERSO MASCULINO

Singer-Songwriters of Vallenato Music.
Exploring the Feminine Body from the
Feminine in a Masculine Universe

Airlen María Durán

Universidad Nacional Abierta y a Distancia

Lorena Cudris Torres

Universidad Popular del Cesar

AIRLEN MARÍA DURÁN

MAGÍSTER EN COMUNICACIÓN, FILÓSOFA, DECANA ZONAL DE LA ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES, ARTES Y HUMANIDADES, UNIVERSIDAD NACIONAL ABIERTA Y A DISTANCIA, PUERTO COLOMBIA, COLOMBIA. AIRLEN.DURAN@UNAD.EDU.CO ORCID: [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-4976-6213](https://orcid.org/0000-0002-4976-6213)

LORENA CUDRIS TORRES

DOCTORA EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, MAGÍSTER EN PSICOLOGÍA, ESPECIALISTA EN PEDAGOGÍA PARA LA DOCENCIA UNIVERSITARIA, ESPECIALISTA EN GERENCIA PÚBLICA, DOCENTE PROGRAMA DE PSICOLOGÍA, UNIVERSIDAD POPULAR DEL CESAR, VALLEDUPAR, COLOMBIA. INVESTIGADORA ASOCIADA DE MINCIENCIAS. LORENACUDRIS@UNICESAR.EDU.CO ORCID: [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-3120-4757](https://orcid.org/0000-0002-3120-4757)

RESUMEN

La investigación 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 (re)presentando el cuerpo femenino. Para el análisis de los datos se utilizó el software cualitativo NVIVO 11 para Mac, donde cada tema fue clasificado, a su vez, en otras subcategorías. Este estudio permitió identificar, a partir de las experiencias narradas, cinco tipos de cuerpos femeninos en las cantautoras de música vallenata: el cuerpo escoltado, el cuerpo disciplinado, el cuerpo del deseo, el cuerpo asexual y el cuerpo femenino-masculinizado.

PALABRAS CLAVE: feminismo, mujer, vallenatos, canciones, representaciones del cuerpo.

ABSTRACT

The research describes the representations of the female body made by the author-songwriters (singers, composers and performers of the instruments) of vallenata music in Valledupar, Cesar. The way in which these narratives question the traditional discourses that represent the female body and how they communicate their experiences of being / being in the world was examined. The objective was to analyze the representations of the female body made by the singer-songwriters of vallenata music. A qualitative, phenomenological study was carried out, in which ten in-depth interviews were conducted, structured, codified and classified according to four themes: beginnings in the vallenato, the feminine from the masculine gaze, the feminine from the feminine and (re) presenting the feminine body. For the analysis of the data, qualitative software NVIVO 11 for Mac was used, each topic was in turn classified in other subcategories. The analysis allowed to identify from the narrated experiences, five types of female bodies of the vallenata music songwriters: the escorted body, the disciplined body, the desire body, the asexual body, and the masculinized female body.

KEYWORDS: *feminism, women, vallenatos, songs, representations of the body.*

INTRODUCCIÓN

La música vallenata tiene su origen en la oralidad; una oralidad fundamentalmente masculina encarnada por los campesinos en las sabanas de La Guajira, Cesar, Magdalena, Bolívar, Sucre y Córdoba. Durante sus jornadas de trabajo, los campesinos de las grandes haciendas acompañaban sus tareas en el campo entonando cantos que hacían alusión a su cotidianidad, es así como a finales del siglo XIX con la llegada del acordeón a Colombia y su ingreso a la Región Caribe, que los campesinos empezaron a improvisar notas para dar ritmo a las historias que entonaban en el campo, uno de los primeros jornaleros que empezó a dominar el instrumento fue Francisco El Hombre.

Cuenta la leyenda que un día, mientras interpretaba melodías con su acordeón durante una jornada de trabajo, Francisco El Hombre se dio cuenta de que, desde la oscuridad, otro músico respondía a sus canciones con una tonada mejor que la suya; cuando divisó a su adversario, notó que su contendor era el demonio. Entonces, Francisco el Hombre rezó y entonó la melodía más hermosa con la que su adversario, el diablo, no tuvo otra salida que huir y dejarlo como el ganador del duelo.

Con esta la victoria se establece el origen de la música vallenata, y a Francisco el Hombre se le proclama como un héroe sobrenatural que recibió el poder divino para derrotar al “mal” y narrar, desde lo masculino, la cotidianidad en el Caribe colombiano; esta es la misma razón por la que, en el universo masculino/vallenato, no cabe duda de su habilidad con la palabra y la armonía “divina” que encarna su discurso terrenal al fusionarse con el acordeón.

De acuerdo con Figueroa (2007), el vallenato desde su concepción fundamentalmente masculina no es la expresión de la democratización ni del establecimiento de relaciones equitativas entre seres humanos iguales en dignidad, porque revela la siguiente construcción de lo femenino en la cultura vallenata. De modo que, en el mito de Francisco el Hombre, se niega la emergencia de discursos marginales y la inclusión de historias alternativas que narren el universo desde

lo femenino. Así, desde su origen mítico y cultural, el vallenato ha sido un universo fundamentalmente masculino. Un universo de la lucha masculina, de mística y heroísmo para posicionar un discurso singular para narrar el origen del mundo y su creación.

En ese tipo de sociedades las mujeres están dentro de la casa, su espacio queda reducido al ámbito privado y los únicos que participan en la vida pública son los hombres, donde aquella que intente transgredir dicha división será considerada como una “mujer de la calle” o “una mujer pública”, para usar una terminología mojjigata, mientras que a los hombres se les permite tener varias mujeres, incluyendo a la “legal”, con la que ha contraído matrimonio (Figueroa, 2007; Blanco-Fajardo, 2019).

La ausencia de una perspectiva desde lo femenino en la música popular en Colombia ha llevado a la reproducción de estereotipos de género que perpetúan muchas de las lógicas masculinas de opresión y control, particularmente, sobre el cuerpo de la mujer. El universo vallenato nace y se desarrolla enmarcado en relaciones opresivas/de poder y control sobre el cuerpo femenino en el ámbito de lo público y lo privado. La evidencia de ello son los casos de violencia contra la mujer en los que han estado vinculados cantantes vallenatos o que han tenido lugar en medio de festividades vallenatas, como, por ejemplo, la muerte de Doris Adriana Niño, el 15 de mayo de 1997, por la que fueron condenados, en el 2001, a doce años de prisión el cantante Diomedes Díaz y dos de sus guardaespaldas (Arango, 2013; El Tiempo, 1997); o el asesinato de Liliana Margarita Ayola a manos de su esposo, el compositor de música vallenata, Efrén Calderón el 23 de diciembre de 2001, pese a sus cinco meses de gestación (Arcieri, 2001; Caracol Radio, 2007).

Pese a que un célebre paseo vallenato reza que “la parranda y la mujer son las cosas que más quiero”, para el 2013, Cesar fue el departamento con mayor número de acciones violentas contra la mujer, con una tasa de violencia intrafamiliar de 268,5 por cada cien mil habitantes (Quintero- Romero, 2014). Estas estadísticas sugieren que muchos de esos hombres parranderos, cuando regresan borrachos a sus casas, suelen maltratar a la mujer que tanto quieren.

El caso del departamento del Cesar no dista de lo que ocurre a nivel nacional, como sugiere Cudris-Torres & Barrios-Núñez (2018) en un documento que habla sobre el malestar psicológico en víctimas de violencia sexual, intrafamiliar y del conflicto armado, entre los crímenes sexuales referidos se subrayan las violaciones individuales y colectivas, torturas, mutilaciones, desnudez pública forzosa o humillación sexual, prostitución forzada y esclavización. Además, las mujeres que han sido víctimas de tales delitos son discriminadas dentro de su entorno social y revictimizadas, ya que los estereotipos sociales generalmente culpan a la mujer de la violencia sexual contra sí misma (Cudris-Torres & Barrios-Núñez, 2019; Pumarejo Sánchez *et al.*, 2019).

Por lo anterior, se deduce que el vallenato y la parranda vallenata son solo algunos de los múltiples escenarios culturales en los que se crea y reproduce un modelo patriarcal en el que los hombres controlan el cuerpo femenino y las narraciones del mismo.

En estos escenarios se encarnan construcciones masculinas del universo romántico: amor y desamor, y en el que frecuentemente se cae en cualquiera de los dos extremos en la representación de la mujer, como alude Flórez-Fonseca (2019) “o es sublimada o es aniquilada sin descartar en ninguno de los dos planos la representación como objeto sexual” (p. 283). En suma, la ausencia de formas alternativas de representación de lo femenino desde una óptica femenina en el vallenato ha llevado a la reproducción de la representación del cuerpo femenino como un objeto creado para la satisfacción de los deseos masculinos en la esfera pública y privada.

Las consecuencias de dicha ausencia han sido estudiadas por varias autoras, entre las conclusiones de tales investigaciones se destacan que la construcción de lo femenino se hace desde lo masculino, y que este último tiene una posición privilegiada como ‘centro’ de la palabra, mientras que la mujer casi no aparece representada como cantante ni autora en las canciones: no aparece como sujeto que habla, narra y cuenta sus historias (Guarinos, 2012; Muñoz, 2005; además, que la música perpetúa el discurso patriarcal habitual y representa estereotipos de género donde la representación de

la mujer se da de acuerdo con la asignación de los roles, profesiones y calificativos de acuerdo a modelos tradicionales patriarcales (Palacios, 2008; Berrocal-de-Luna & Gutiérrez-Pérez, 2002; Martínez, 2003; González Jiménez, 2006; Viñuela, 2003); asimismo, se afirma que la canción ha contribuido a la educación sentimental e identidad sexual (Ramos López, 2003); y que el eje central de la canción es la objetificación del cuerpo, el consumo es la idealización de un amor pasional y que la representación del amor en la canción interfiere en nuestro comportamiento frente a las relaciones de pareja (hombre-mujer), en lo sentimental, emocional y sexual.

Es importante resaltar que la ausencia de discursos de lo femenino desde, precisamente, lo femenino en la industria musical no es un fenómeno exclusivo de la música Vallenata. De acuerdo con Guarinos (2012), a propósito de otros géneros musicales, “las mujeres en la música son cantantes en su mayoría, pero no compositoras o intérpretes de instrumentos” (p. 24). Aún más, la música y los géneros a través de los que es interpretada ha sido en su mayoría de terreno masculino, no porque quienes cantan sean en su mayoría hombres, sino por el discurso estético-musical, rimas, temas, videos, etc., que son propuestos desde la masculinidad

Sin embargo, el vallenato es uno de los escenarios en los que, contundentemente, se refleja la ausencia de la visión femenina en la música, constituyéndose como referente de identidad colectiva en toda una región y propone en este contexto regional la perpetuación de unos roles tradicionales imposibilitando la exploración de nuevas representaciones de lo femenino que cuestionen el universo excluyente de lo masculino en nuestro contexto.

Si bien es cierto que en este género musical podemos identificar algunas voces femeninas como la de Rita Fernández Padilla, compositora de música vallenata y autora del himno de Valledupar, 1984; o la de Patricia Terán, líder de la agrupación de Las Diosas del Vallenato, muchos no conciben a una mujer interpretando ese ritmo. Es difícil romper con la idiosincrasia de un pueblo y convencer a la gente que toda la vida ha sido amante a la música vallenata (El Tiempo, 2001; Jiménez, 2015).

Pese a la presencia de estas figuras, la existencia de tales voces femeninas es considerada como marginal, y no alcanza la misma aceptación social y valoración cultural de los discursos masculinos dominantes en el vallenato. Siendo este un género musical fundado desde una lógica completamente masculina, resulta relevante analizar las dinámicas de estas voces femeninas dentro de este universo creado desde/entre los hombres, a partir de lo femenino. Resulta relevante indagar si se constituyen o no estas voces femeninas en discursos alternativos que desafían, o por el contrario perpetúan, representaciones masculinas de lo femenino en el vallenato.

La escasa atención prestada a los significados socio-culturales de estas voces femeninas dentro del vallenato llevó a formular los siguientes interrogantes: ¿cuáles son las representaciones del cuerpo femenino que hacen las cantautoras de música vallenata? ¿De qué manera sus narraciones de vallenato se convierten en un discurso alternativo para representar el cuerpo femenino en este género? ¿De qué forma comunican las experiencias de las mujeres de ser/estar en el mundo?

Para ampliar la conceptualización temática es necesario abordar la historia y origen del vallenato en el Caribe colombiano, un género tradicionalmente masculino, y cómo incursionan las mujeres en éste.

Llegada del acordeón al Caribe colombiano

El instrumento de origen europeo, según se ha dicho, pudo haber llegado: a) con los primeros conquistadores alemanes que entraron por Venezuela y pasaron a Valledupar en 1529 (Quiroz Otero, 1983); b) por el puerto de Riohacha en el transcurso de un viaje por el río Magdalena hacia el interior, donde el acordeón arribó hasta El Paso, Cesar, como lo expresa Martínez; c) con alemanes comisionados que llegarían con proyectos de educación, inicialmente, a Santander. Esta tesis es defendida por Quiroz, 1983 en tanto las fechas de los mencionados asentamientos coinciden con la de formación de la música vallenata; d) con buques mercantes alemanes que navegaban, desde 1824, a través del río Magdalena; e) con viajeros casuales

que llevaron el acordeón a diversos puntos del continente; f) con personas del continente americano y/o colombiano que pudieran viajar a Europa para traerlo (Baquero Bracho, s.f.).

La música vallenata es un producto colectivo y anónimo que se nutre del imaginario cultural de las regiones ya mencionadas que, originalmente, interpreta el sentir popular de gran parte de la región Caribe (La Guajira, Cesar y Magdalena) y que, al igual que las gaitas y las tamboras, alimentaron el folclor costeño. En estos escenarios aparece la figura del “juglar” que es un campesino varón dedicado a las actividades del campo, que recorre la región llevando su poesía (Medina Sierra, 2002; Quiroz, 1983).

El vallenato de los juglares o de la etapa folclórica

El inicio de la música vallenata remite a la historia de los campesinos de La Guajira, Cesar, Magdalena, Bolívar, Sucre y Córdoba en primera instancia que cantaban, tocaban el acordeón y componían sus obras. Por medio de esta música se narraban los hechos y noticias cotidianas. En su origen, era una música cargada de historias costumbristas y sus primeras figuras interpretaban obras de su autoría de forma espontánea y no por encargo. Uno de sus exponentes es, por citar un caso, Víctor Mauricio Camarillo Ochoa compositor, acordeonero, guacharaquero y leyenda de la etapa folclórica de esta expresión vernacular. Camarillo, según el investigador Medina Sierra (2011), representa al juglar en tanto,

‘Camarillo’ o ‘Cámara’, [...] era un pintoresco personaje de la cotidianidad valduparense que lo veía pasear por sus calles diariamente en su bicicleta silbando sus cantos, que también lo apreciaba cada año ya sea en la velación de San Pedro y San Pablo; disfrazado en la Hermandad de Jesús Nazareno de Valledupar o de negro y capuchino en la fiesta de la Virgen del Rosario. Ora liderando la tradicional Danza de los Negros en la fiesta del Corpus Cristi, disfrazado de Cantinflas en los carnavales o simplemente animando una parranda con su acordeón y su gracioso canto. Aprendió a tocar guacharaca y luego acordeón por cuenta propia como también descifró el alfabeto (p. 5).

Descripciones realizadas por Medina Sierra (2011); Jiménez (2015) permiten apreciar cómo el juglar de la música vallenata está ligado a las expresiones folclóricas de su entorno y aprende la música sin tener una educación formal. La música vallenata, emerge, entonces, dentro del contexto social, cultural, económico y político de los pobladores de La Guajira, Cesar, Magdalena, Bolívar, Sucre y Córdoba, como quedó registrado en el Plan Especial de Salvaguardia [PES] esta manifestación cuando fue inscrita en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial del ámbito nacional.

La incursión de lo femenino en el vallenato

Breve nota histórica: voces y agrupaciones femeninas del canto vallenato

En 1968 se realiza el primer Festival de la Leyenda Vallenata en la ciudad de Valledupar y se presenta el primer grupo femenino de música vallenata: “Las Universitarias”, integrado, originalmente, por Rita Fernández Padilla (líder) en el acordeón; la cantante y compositora Carmen Mejía Barros; Elena Parodi y Betty Nokman en la guacharaca; Lucy Serrano Brugés en la tumbadora; Myriam Serrano Ceballos en el cencerro y Lourdes Cuello Montero en la caja; la mayoría eran amigas de Rita del colegio La Presentación, de Santa Marta. Las Universitarias nace en el mes de febrero de 1968 exclusivamente para presentarse en el primer Festival de la Leyenda Vallenata. Ese año participaron como invitadas y al año siguiente (1969), en el segundo festival, fueron declaradas, por unanimidad, fuera de concurso.

Su primera grabación se da en 1970 con el sello Bambuco gracias al apoyo de Santander Díaz; tiempo después la agrupación se disuelve a causa de la presión que ejercieron los padres sobre las jóvenes que consideraban al vallenato “vulgar” y de bajo nivel. Adicionalmente, las presiones que los novios de las integrantes aceleraron el final, situación que no ocurrió con Rita al confesar que “tenía novio y sentí que el amor me condenaba a dejar la música [...]; preferí la música” (Portal Vallenato, 2013). Ella es, quizá, la compositora de música vallenata más conocida con treinta las can-

ciones que le han grabado distintos intérpretes nacionales e internacionales, así como agrupaciones; y cuarenta los temas inéditos (Portal Vallenato, 2013).

Tiempo después de que la primera versión de Las Universitarias se disolviera, Rita se unió a la cantante y acordeonera Cecilia Meza Reales, hermana de los reyes vallenatos Álvaro y Ciro Meza, con las que grabó dos álbumes más, donde sobresalió una canción llamada 'Tiempos felices' (Portal Vallenato, 2013).

Según Rita, Cecilia Meza Reales “fue la primera mujer en Valledupar que interpretó el acordeón” y, además, lo hizo con dulzura. El maestro de Rita fue Colacho Mendoza. Para Rita, Cecilia es quien le imprimiría al vallenato la feminidad que éste no tenía” (Portal Vallenato, 2013).

En 1984, aparecen las “Chicas del Vallenato”, una agrupación liderada por Madeleine Bolaños, nieta de Chico” Bolaño, que pronto se convierte en el único grupo femenino de vallenato de la época después de la desaparición de “Las Universitarias”. Una de sus primeras integrantes, que prefiere mantenerse anónima y daremos el nombre de ‘Marcela’, cuenta:

En el año de 1984 no había grupo vallenato de mujeres en Valledupar. [Entonces] Surgió la idea de una agrupación femenina [...] Yo estaba sentada en mi casa y de pronto me vieron con una guitarra charrasqueando algo que yo ni sabía tocar en ese momento; uno de los hijos del señor Hildemaro [Bolaños] se bajó del carro en que él iba y me preguntó “¿sabes tocar bajo?”. Yo le dije “no”, ni siquiera conocía ese instrumento. Me dijo, “vamos que te quiero hacer una prueba”. Me llevó a la 33 del Barrio San Martín, que era donde ellos vivían; ellos sí eran músicos conocidos acá. Me hicieron una prueba y me enseñaron porque ellos querían formar un grupo vallenato donde la estructura: la acordeonera, la corista, fuera su propia familia, sus hijas, pero le faltaba el resto: y era [que debía] empezar a buscar desde la cantante, su guitarrista, su bajista; y empezaron a traer hasta de afuera, de Ciénaga [y] Fundación, mujeres músicos. Y organizaron el grupo “*Las chicas del vallenato*” (Comunicación personal, día de mes de año).

En 1988 surgen “Las Musas del Vallenato”, con la acordeonera Graciela, Chela Ceballos (1969-2016) como líder. Ella se pondría en la tarea de enseñar música a las mujeres jóvenes que querían pertenecer a una agrupación femenina de vallenato. Se dice que, además, logró convencer a muchas mujeres músicos (que tenían la idea de no interpretar vallenato “porque es para hombres”) para que la acompañaran. Chela y Las Musas grabaron nueve producciones discográficas acompañadas de vocalistas como Danny Ceballos (autora de declaración de amor), Anita Puello, Mónica Restrepo y Patricia Teherán (a quien enseñaría a cantar), siendo esta última quien se convierte en la embajadora vallenata a nivel internacional.

Según El Portal Vallenato (2013), hacia 1993, Codiscos crea “Las Diosas del Vallenato”. Según nos cuenta Margarita Rosa “esta casa disquera decide lanzar un grupo femenino de vallenato porque ve el éxito de Las Musas [Del Vallenato]. Para este proyecto se llevan a Patricia Teherán (que venía trabajando con “Las Musas”) acompañada en el acordeón de Maribel Cortina”.

La presencia femenina aparece más copiosa en el canto, Oñate (2003) hizo la recopilación más completa de este tema en su libro *El ABC del Vallenato*, allí destaca las siguientes voces femeninas del canto vallenato:

- Hacia 1960, Ana Colon, Zoila Suárez y Esther Forero son las primeras mujeres que aparecen en la grabación de un canto vallenato, desde Puerto Rico, con el tema “Toño Miranda en el Valle” (1951) del maestro Guillermo Buitrago.
- Le sigue Carmencita Pernet, que grabó en Ciudad de México temas como “Cero treinta y nueve” de Alejandro Durán, y “Cállate corazón” de Tobías Enrique Pumarejo.
- [Y] Las cartageneras Olguita Fuentes y Emilia Valencia impactan con el paseo “Anita” y el merengue “El que tiene plata manda” (1954-1955) como las hermanitas Vélez.
- Amparo Jiménez (antioqueña) graba “María Peralta”, “Cero treinta y nueve”, “El vaquero” y “Cállate corazón”.

- Tere García que, tras participar con su hermana en la Voz de Víctor, después se convirtió en solista, grabaría temas como “Brisas del Valle” del compositor Rafael Campo Miranda y “Una Plegaria” de Tito Ávila.
- La bogotana Lely Méndez que trabajó con la orquesta de Pacho Galán en Barranquilla, grabó “Cuando vayas al Valle”, paseo de Marco Rayo, “Rosalbita” de Julio Erazo y “Nostalgia” paseo de Julio César Sanjuán, conocido como Buitraguito.
- Lucy González, cantante del Combo Orense de Antolín Lenés, grabaría “Sonia” de Antolín Lenés, “María Estela”, “Oye mi voz” y “El Polvorette” de Manuel Antonio González.
- Rita Fernández Padilla, como líder del conjunto Las Universitarias, es la primera artista completa que se registra en los anales del vallenato: cantante, ejecutante y compositora. En su primer trabajo discográfico se destacan éxitos de diferentes autores incluidos algunos de ella, tales como, “Amor y Pena”, “Reflejos de amor”, “Romance Vallenato”; así como “Los Novios” de Fredy Molina y “Confidencias” de Gustavo Gutiérrez Cabello.
- A mediados de los años 70, con la reaparición de Las Universitarias, entra en escena Cecilia Meza Reales, ejecutante del acordeón y cantante, que grabaría “No digas que no te quiero” de Octavio Daza y “Prisionera de unos ojos” de Alonzo Fernández Oñate, entre otros. Ludy de la Ossa, hija del Rey Vallenato (1975) Julio de la Ossa, grabaría “Quiéreme” de Leandro Díaz y “Nunca lo creí” de autoría de su padre.
- Otras intérpretes nacionales de música vallenata fueron Marínela (vocalista huilense), Yolandita (Ocaña, Norte de Santander) que grabaría “Momentos de amor”.
- Hacia 1971 aparece Stella Durán Escalona quien interpreta dos temas de su hermano Santander, en compañía de Alberto Pacheco, rey vallenato de ese mismo año, durante el festival vallenato, obteniendo el primer lugar en canción inédita. Pos-

teriormente, graba con Santander, las guitarras del trío Los Inseparables y con la agrupación de Los Hermanos López, una larga duración con temas de Santander, del maestro Escalona y de su propia autoría. Durán realiza tres trabajos de larga duración, seguido a ello, organiza su propia agrupación, donde la acompañan, como acordeoneros los ejecutantes, Óscar Negrete Zuleta, Moisés Polo Flórez y Andrés Jair Gil. Ha realizado, bajo la dirección ejecutiva de su esposo, Carlos Llanos Diazgranados, y la dirección y producción musical de su hijo Mario Alberto Llanos Durán, tres trabajos como solista: “El Cantor de Patillal”, interpretando solo temas del maestro Escalona, “Romance Vallenato” de diferentes autores (donde tuvo como invitado especial a Gustavo Gutiérrez Cabello con quien realizó un tema dialogado) y “Mi Sentimiento” de corte musical más actualizado que incluye un tema del fallecido maestro Arnulfo Briceño en aire de merengue.

- A comienzos de los años 80 Gladys Caldas (Claudia de Colombia) grabó “Río Badillo” del compositor Octavio Daza.
- Tania Constanza Puentes, que en 1988 es coronada Reina Nacional de la Canción en Villavicencio, graba los vallenatos “La Casa en el Aire” y “El Testamento” del maestro Escalona.
- Kisi Calderón acompañó a Daniel Celedón en el tema “Mercedes”, y grabó como solista “Ensueño” de Gustavo Gutiérrez y “Cómplice de Amor” de Julio Oñate Martínez.
- La India Meliyará participó en un trabajo discográfico del locutor Lenin Bueno Suárez titulado “Drama Provinciano”.
- Esmeralda Orozco interpretó a dúo con Omar Geles “Hoja en blanco”.
- En 1997 Adriana Lucia Grabó “Enamórate como yo”.
- Las hermanas Margarita y Martha Campo Vives, hijas del destacado músico y compositor Rafael Campo Miranda, reconocidas a nivel nacional como “Las M”, grabaron vallenatos

de autoría de su padre como: “Volaron las Garzas”, “Brisas del Valle”, “Oración Campesina”, “Nube Viajera” (Oñate ,2003).

Lo antes expuesto permite inferir que, no existe una presencia masiva de las mujeres en los diferentes concursos de la Fundación y el Festival de la Leyenda Vallenata desde 1968; y que, asimismo, no son muchas las ocasiones en las que han salido vencedoras en estos certámenes, siendo seis (6) en total las ocasiones en las que sale vencedora en cuarenta y ocho (48) las versiones de este Festival (hasta 2015), en el que se premia a sus concursantes en siete categorías: Rey Vallenato Profesional, Rey Vallenato Aficionado, Rey Vallenato Juvenil, Rey Vallenato Infantil, Rey Vallenato de la Canción Inédita y Rey Vallenato de Piquería. Incluso, podría mencionarse que la Fundación organizadora del Festival fue demandada en una oportunidad porque todos los intérpretes de acordeón debían inscribirse como “acordeoneros”, considerado por el demandante como una clara muestra de machismo. Según este, “en el festival se debería incluir el título de ‘Rey o Reina de la Leyenda Vallenata’” (El Espectador, 2014, p. 4, dado que las mujeres también se han inscrito como participantes. Se puede deducir que el hecho de que la Fundación solo otorgue el título de “Rey Vallenato” en cualquiera de las categorías y que, además, lo promocioe, refuerza un escenario pensado, habitado y desarrollado para varones, donde la participación de la mujer no ha sido plenamente aceptada por los organizadores del más conocido evento de música vallenata del país y el mundo.

Feminismo fenomenológico

El enfoque teórico de esta investigación es un abordaje conceptual desde el feminismo fenomenológico que considera a la mujer como un sujeto “corporal” –material y simbólicamente– capaz de comunicar sus experiencias desde su propia perspectiva. Al entender a las mujeres como sujetos “encarnados” capaces de narrar sus propias vivencias, el feminismo fenomenológico tiene en cuenta, por un lado, los procesos biológicos que son únicos a la existencia del cuerpo femenino (menstruación, embarazo y lactancia) y, por el otro lado,

los procesos socio-culturales que históricamente han oprimido el cuerpo de las mujeres. Es decir, que el feminismo fenomenológico considera dos dimensiones del cuerpo femenino: su dimensión anatómica/biológica y su dimensión social.

Simone de Beauvoir y el cuerpo “vivo” femenino

El cuerpo trae inmerso, indiscutiblemente, un mundo de consideraciones afectivas o valorativas, históricas o culturales. Sobre el concepto del cuerpo ha influido la religión, el arte y la cultura en general. Los filósofos clásicos se preocuparon por el tema del cuerpo desde Platón y Aristóteles, que refrendaron desde del dualismo, Descartes y Spinoza hasta nuestros días. Ahora bien, en la filosofía existencial se repasa el cuerpo no como una dualidad, sino en el cuadro de la categoría heideggeriana ser-en-el-mundo, es decir, la estructura fundamental de la realidad humana. Es así, como Godina Herrera (2019), desde una perspectiva fenomenológica, sostiene que el cuerpo es el punto de referencia a través del que se articula el universo y donde se evidencia el relacionamiento humano subjetivo e intersubjetivo en la sociedad. Con esta postura, el cuerpo es el campo fundamental donde concurren y se estipulan las experiencias, las situaciones vividas a través del cuerpo, que se hace más personal.

De Beauvoir inscribe el cuerpo femenino en un contexto socio-histórico específico donde no todos los cuerpos son iguales en todas partes del mundo, ya que atienden a unas particularidades culturales, de modo que mientras unas mujeres pueden experimentar limitaciones para movilizarse libremente en ciertos escenarios, otras no tienen dicha limitación (Simonsen, 2012). Tal y como anota de Beauvoir el cuerpo no puede ser reducido en un único instante, por lo que se requiere reconocer su historia, ya que sus aspectos socio-históricos se hallan inscritos en ella, y su particular condición es comunicada a través de las actuaciones del cuerpo en el espacio. La escritora francesa desarrolla esta noción de las mujeres como sujetos encarnados en un contexto socio-cultural particular en *El Segundo Sexo* (1949) ilustrando cómo el cuerpo femenino y la forma en que las mujeres se ven a sí mismas son constituidos cultural-

mente durante los diferentes momentos de su vida biológica (niñez, adolescencia temprana, adolescencia y adultez); allí, propone que es imposible separar el cuerpo biológico del cuerpo que vive en un contexto social específico.

El cuerpo femenino es siempre descrito en relación con la percepción masculina. El hombre ha definido lo femenino en relación consigo mismo: ellos son el sujeto, mientras que ellas son el objeto reducido a la materialidad de su cuerpo. De ahí que de Beauvoir insista en que no podemos separar la dimensión biológica del cuerpo femenino de su condición socio-histórica, ya que una ha determinado a la otra. Así pues, esta filósofa ha contribuido a entender cómo las mujeres han internalizado la mirada masculina y la reproducción en sus actuaciones diarias a raíz de una ideología patriarcal.

Irigaray y la búsqueda de un lenguaje femenino

Con el propósito de encontrar formas alternativas que representen el deseo femenino *desde y por* la mujer, Daley (2014) examina el texto de Merleau-Ponty “The Interwinning—The Chiasm” en *The visible and the invisible*, con el fin de recapacitar sobre la noción de “doble-sensación”, que es algo así como la capacidad de una mano para tocar otra mano. El objetivo de la lingüista francesa era recrear la imagen de ambas manos desde la perspectiva del cuerpo femenino, primero, introduciendo el concepto de “intervalo”: *Un espacio en el medio* de ambas manos y, segundo, reconsiderando el privilegio que Merleau-Ponty le da a la visión, al explorar el sentido del tacto en la búsqueda de un lenguaje alternativo para hablar de las experiencias de las mujeres. En suma, la propuesta de Irigaray era reflexionar sobre las nociones de *intervalo/en el medio* y poner énfasis en las dos manos que se encuentran (sentido del tacto) como un tocamiento mutuo (el tacto como sentido femenino) más que enfatizar la visión (sentido masculino) que toma distancia para controlar al otro.

MATERIALES Y MÉTODOS

Investigación de enfoque cualitativo, de tipo fenomenológico.

Para la recolección de los datos se realizaron diez entrevistas a cantautoras de vallenato, residentes en Valledupar, Cesar. Para acceder a ellas, la investigadora estableció un contacto inicial con una de estas mujeres, que, a través de la técnica bola de nieve, facilitó el contacto con el resto de las participantes.

La entrevista estructurada se centró en cuatro temáticas que permitieron responder a los objetivos de la investigación: “Inicios en el vallenato”, “lo femenino desde la mirada masculina”, “lo femenino desde lo femenino” y “(re)presentando el cuerpo femenino”.

Para el análisis de los datos se procedió a la organización de la información en el software cualitativo NVIVO 11 para Mac (Figura 1). El material obtenido en las entrevistas se clasificó en los cuatro temas o nodos indicados anteriormente y, cada uno de estos fue, a su vez, clasificado en otras subcategorías (Tabla 1):

Tabla 1. Categorías y subcategorías

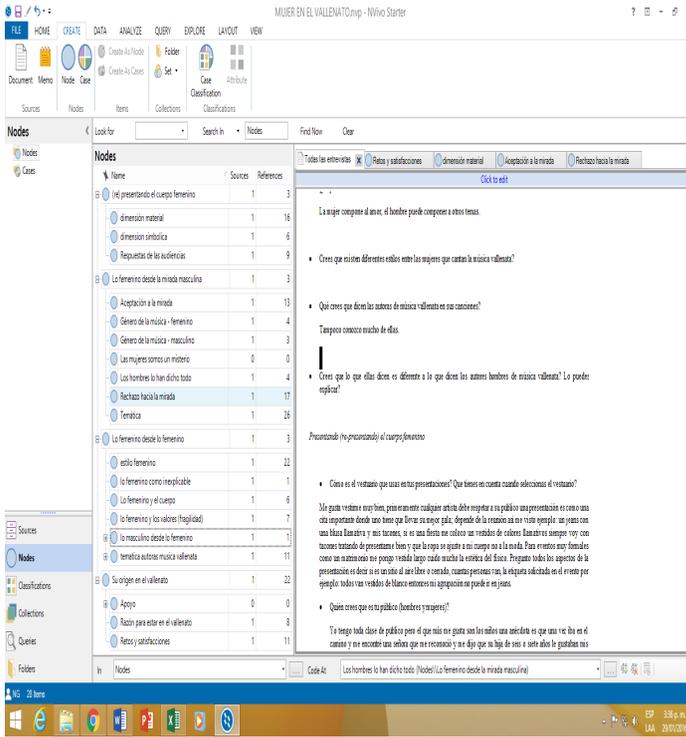
CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS
Sus inicios en el vallenato	Apoyo familia, amigos, y pareja
	Razones para estar en el vallenato
	Retos de una vida en la música vallenata
	Satisfacciones: sentirnos pioneras tantas veces
La música vallenata como un género masculino	La música vallenata como un género tradicionalmente masculino
	Las temáticas de las canciones del vallenato
	Lo masculino desde lo femenino: actitudes masculinas
	El estilo masculino en tarima
Entre aceptación y rechazo de la mirada masculina	Aceptación de la mirada
	Rechazo de la mirada

Continúa...

CATEGORÍAS	SUBCATEGORIAS
Lo femenino desde lo femenino: la música vallenata como un género femenino. Representando el cuerpo femenino	Dimensión simbólica: hacerlo como hombre, hacerlo como mujer
	Dimensión material: lo que hacemos. La búsqueda del estilo femenino.
	El valor de lo femenino: "Lo hacemos bien"
	Las temáticas de las autoras
	La dificultad de desarrollar una carrera en la música vallenata
	Feminizar o "voltear" una canción: desarrollando un nuevo estilo

Fuente: elaboración propia

Al finalizar el proceso de clasificación y codificación de las transcripciones de las entrevistas se procedió a interpretar los resultados, a partir de cada temática identificada, con el propósito de responder las preguntas centrales de investigación: ¿Cuáles son las representaciones del cuerpo femenino que hacen las cantautoras de música vallenata? ¿De qué manera las narraciones de las cantautoras de vallenato se convierten en un discurso alternativo para representar el cuerpo femenino en este género? ¿De qué forma las cantautoras de vallenato comunican las experiencias de las mujeres de ser/estar en el mundo?



Fuente: elaboración propia

Figura 1. Organización de la información en software cualitativo especializado

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Identificación de las representaciones del cuerpo femenino

- ¿Cuáles son las representaciones del cuerpo femenino que hacen las canta-autoras de música vallenata?

El trabajo investigativo recogió los testimonios de mujeres que aparecieron en la escena de la música vallenata con el propósito de identificar algunas de las representaciones del cuerpo femenino que surgieron entre 1968 y 2015, así: 1968 y 1971: Victoria (65 años) y Mati (64); 1984: Alicia (45 años) y Marina (42 años); y 2005 y 2015: Chely (49 años), Fina (41 años), Carla (34 años), Gina (33

años), Mariú (31 años) y Margarita Rosa (35 años). Las entrevistas realizadas permitieron.

Las experiencias narradas ayudaron a reconocer cinco tipos de cuerpos femeninos: el escoltado, el disciplinado, el del deseo, el asexual y el femenino-masculinizado.

1. El Cuerpo escoltado. Esta representación implica el acompañamiento y/o la presencia de una figura masculina en sus presentaciones en el contexto de la música vallenata, es decir, que en este escenario el cuerpo de las ellas debe estar sometido a un control policivo que ejerza su vigilancia. En algunos casos este control está representado por la figura del esposo, un hermano, el padre o abuelo. Por tal motivo, fueron frecuentes expresiones como “siempre con mi padre”, “siempre con mi hermano” o “siempre con mi esposo”, por lo que, para estas cantautoras ha sido decisivo ese apoyo porque de ellos vino el impulso a desarrollar sus competencias en la música, aunque, en algunos casos, la aprobación o no del esposo fue el factor más importante al momento de continuar o retirarse de la música. Ahora bien, mientras el cuerpo es materialmente escoltado, es igual, simbólicamente “escoltado” al recibir el respaldo de las figuras masculinas del vallenato. Para ellas, grabar con “los grandes” o estar en tarima con “los grandes” (como llaman a los intérpretes más conocidos de este género) es estar recibiendo el acompañamiento y aprobación de las figuras de la música vallenata más conocidas a nivel nacional.
2. El Cuerpo disciplinado. Es una de las representaciones del cuerpo femenino donde aparece en escena la materialidad del vestido (qué comunica el ser mujer) con el objeto de cubrir el cuerpo femenino que puede ser causante del desenfreno de las pasiones masculinas. Con esta representación las cantautoras se resisten a ser vistas como objeto sexual, por lo que cuidan de su vestimenta y movimientos en tarima, para que puedan considerarlas “artistas serias”, reforzando este imaginario del cuerpo disciplinado, que sigue las normas sociales

y donde da más valor al cuerpo que al talento por medio de la crítica hacia sus iguales, censurándolas o “señalándolas” cuando se saltan dicha norma.

Estas actitudes, que sancionan y auto regulan, justifican, de alguna manera, la violencia de género; al respecto, Foucault (sf) considera que cuando un individuo interioriza y materializa el poder sobre el cuerpo femenino empieza a ejercer control, disciplina y castigo sobre este cuando se sale de los límites establecidos por una cultura patriarcal.

3. El Cuerpo del deseo. Del baile y la puesta en escena de las mujeres cantautoras surge la representación del cuerpo coqueto que sirve, según indican, para expresar picardía, sensibilidad y elegancia. Se trata de una representación que les brinda mayor libertad para mostrar emociones y sentimientos, ya que pueden dramatizar y/o “transmitir lo que la canción dice”. Esta dramatización en escena, o la representación de una determinada canción, es un elemento distintivo no solo porque les permite diferenciarse de los otros artistas y conectarse con un determinado público, sino porque revela el carácter y la personalidad de cada intérprete. Este puede salirse de los límites del cuerpo disciplinado porque es el cuerpo que no niega en escena su naturaleza y deseo femenino, tanto en el movimiento como en las palabras que utiliza.
4. El Cuerpo asexuado. Es el cuerpo del estilo “muy femenino”, según las participantes. Podemos decir que es el resultado del cuerpo disciplinado. Esta representación muestra la acentuación de los rasgos considerados femeninos, pero no sexuales y/o erotizados. Así es posible ver la representación del cuerpo femenino con gestos delicados muy marcados y con una voz casi inaudible o que casi no habla. En apoyo a lo anterior a través de la voz también es posible expresar una representación del cuerpo femenino como “muy dulce” y angelical. Se trata de la expresión del cuerpo femenino que puede optar por ir siempre vestido de blanco como una manifestación de

un “alma blanca” o con un vestido muy recatado. El color blanco significa para una de las participantes la pureza, sencillez, sutileza, plenitud, neutralidad (como sus canciones) recatadas y clásicas. Una de las participantes expresó: “Me gusta ir de blanco, me fascina ese color, se identifica con esta alma que llevo”.

5. El cuerpo femenino-masculinizado. Otra de las representaciones del cuerpo femenino que hacen es una “masculina”, o masculinizada, como lo afirmaron las participantes. Esta pone en escena rasgos tradicionalmente considerados masculinos como un tono de voz fuerte, la forma de saludar en la tarima, de “guapirrear” (decir “Güepa”) o “¡ay hombre!” y unos movimientos más bruscos.

En general, las representaciones del cuerpo femenino que hacen las cantautoras de música vallenata están basadas en afirmaciones que resaltan cómo sus inicios en el vallenato se remontan a niñez. Para ellas, el vallenato es algo innato en el contexto en el que crecieron y es la “marca de su identidad”. Se pudo concluir que para ellas el hacer una carrera en la música vallenata implica estar respondiendo, produciendo y reproduciendo una identidad a la que no se renuncia. Las participantes expresaron también que encuentran la libertad y la realización plena de su existencia a través de su desempeño en la música vallenata; incluso, la libertad de la palabra que les permite expresarse en un lenguaje hablado que les otorga esta música. Esto nos permite concluir que las razones para estar en la música vallenata tiene un carácter identitario: “ser de Valledupar” o “pertenecer a la cultura vallenata”.

Entre contra narrativas y reproducción de discursos dominantes del cuerpo femenino.

- ¿De qué manera las narraciones de las cantautoras de vallenato se convierten en un discurso alternativo para representar el cuerpo femenino en este género?

Las entrevistas sugieren que al reflexionar sobre “lo femenino desde lo femenino”, algunas admiten que “reproducen expresiones masculinas”, mientras que otras proclaman que están creando su propio estilo, es decir, una contra narrativa. Esta noción fue propuesta por Foucault (1994). En esta investigación es otra categoría emergente que surge a partir de este proceso de investigación.

1. Asumiendo una carrera como cantautora

Al asumir una carrera como cantautora se produce un discurso alternativo o una contra narrativa, pese a que las canciones que ellas interpretan son una reproducción de los discursos dominantes del cuerpo femenino. Es decir, que mediante la puesta en escena del cuerpo femenino como cantautoras, las mujeres difieren de la construcción del género y el rol femenino que está presente en los contenidos de las canciones vallenatas. Lo mismo sucede cuando indican que están respondiendo a un “llamado” o a una “vocación”, y que encuentran la libertad y la realización plena de su existencia a través de su desempeño en la música vallenata, mostrando una representación distinta que no aparece en el imaginario del vallenato tradicional y de los juglares.

En este orden de ideas, las cantautoras de música vallenata, si bien no expresan con frecuencia y de forma explícita que no están de acuerdo con la construcción del rol femenino, que excluye la participación de la mujer en la tarima, manifiestan su sentir al ejercer como cantautoras.

2. Apoyando a las compositoras promocionando las canciones que revelan o comunican las experiencias de ser mujer o produciendo estas canciones

En esta contra narrativa aparece cuando las cantautoras reconocen, y sienten el compromiso, de incluir canciones de mujeres están apoyando a sus congéneres.

3. Feminizando una canción

Feminizar una canción es cambiar parte de la letra o las palabras que indican que la canción fue escrita por un hombre para una mujer, como, por ejemplo, “Es una historia que (Bis), me duele referir porque es sentimental // todo mi corazón se lo entregué y ella se complació en tratarlo mal”; la feminización se da así: “Es una historia que (Bis), me duele repetir porque es sentimental todo mi corazón se lo entregue y él se complació en tratarlo mal”. Esta acción puede ser interpretada como una contra narrativa porque se voltea, precisamente, la letra de la canción intercambiando de roles logrando que la mujer tome posesión del discurso de dominación que antes le oprimía para ejercerlo sobre el otro o al menos plantearle una relación entre iguales que abre el espacio para una reflexión lo que corresponde a cada género.

4. Al poner en escena a un cuerpo coqueto

Al poner en escena un cuerpo coqueto, las mujeres cantautoras de música vallenata expresan picardía, sensibilidad, ternura y elegancia, según manifiestan. Se trata de una representación del cuerpo femenino que les permite mayor libertad para mostrar emociones y sentimientos.

5. Al desarrollar un estilo propio como “Alma blanca”, por ejemplo

La representación del cuerpo femenino vestido de blanco fue para Victoria la base definitiva para la creación de un estilo propio, único e inconfundible (trasparente, puro, sincero, sencillo, sutil, pleno, neutral (como sus canciones) recatado y clásico). Ella dice que al entrar en el escenario pone en juego su alma blanca.

6. Al estar en el proceso de la formación de un estilo propio

Las participantes del estudio expresan que están en proceso de desarrollar un estilo propio. Esto permite afirmar que la participante está construyendo una representación del cuerpo femenino distinta y nueva que le dará una mayor seguridad y le ofrecerá un sentido de identidad.

¿De qué manera las narraciones de las cantautoras de vallenato se convierten en una reproducción de discursos dominantes del cuerpo femenino?

1. Al interpretar canciones que revelan los discursos dominantes del cuerpo femenino sin sentir ninguna incomodidad

Puede deducirse que al interpretar canciones que revelan los discursos dominantes del cuerpo femenino sin sentir ninguna incomodidad, ningún desacuerdo y sin hacer ninguna variación de la letra, se está reproduciendo el discurso entronizado masculino; lo que implica una aceptación total de la mirada masculina. Lo opuesto a esto sería “feminizar o voltear una canción” y apoyar a las compositoras promocionando las canciones que revelan o comunican las experiencias de ser mujer o darse a la tarea de producir estas canciones.

2. Al grabar o interpretar solo canciones compuestas por hombres (ya sea para sus congéneres o para las mujeres)

Las entrevistas y el análisis de las mismas sugieren que las participantes admiten que reproducen discursos dominantes del cuerpo femenino cuando solo graban o interpretan canciones compuestas por hombres para sus congéneres o para mujeres.

3. Al realizar una representación del cuerpo femenino masculinizada

Otra de las representaciones del cuerpo femenino que hacen las cantautoras de música vallenata es una “masculina” o masculinizada según lo afirmaron las participantes. Esta representación del cuerpo femenino pone en escenas rasgos tradicionalmente considerados masculinos como un tono de voz fuerte, la manera de saludar en la tarima, la forma de “guapirrear” (decir “Güepa”) o “¡ay hombre!” fuertes y unos movimientos más bruscos.

Comunicando el ser mujer en un universo masculino

¿De qué forma las cantautoras de vallenato comunican las experiencias de las mujeres de ser/estar en el mundo?

1. Las participantes sugieren que las cantautoras de música vallenata comunican las experiencias de las mujeres de ser/estar en el mundo mostrando el cuerpo femenino como cuerpo sutil y coqueto, es así como entra en escena, el cuerpo coqueto, la picardía, sensibilidad, ternura y elegancia, según su relato. Se trata acá de una representación del cuerpo femenino que les permite una mayor libertad para mostrar emociones y sentimientos.
2. Al asumir una carrera como cantautora y poniendo en escena el cuerpo femenino en esta actividad se rechaza la construcción del género y el rol femenino presente en los contenidos de las canciones vallenatas.
3. Apoyando a las compositoras promocionando las canciones que revelan o comunican las experiencias de ser mujer o produciendo tales canciones.
4. Existe una manera muy silenciosa y casi imperceptible de comunicar las experiencias de las mujeres de ser/estar en el mundo; este aspecto tiene que ver con el dejar de cantar o interpretar las canciones en las que se transmite, interprete el sentimiento o la experiencia de un compositor (hombre) donde la intérprete no se ve reflejada o no se proyecta como mujer. Como en el caso referido por Carla que no se ve así misma interpretando “La consentida”, o el de Chely, respecto al tema “mañanitas de invierno”. Este último, es un caso ejemplar, porque Chely reconoce que hay canciones que no podría cantar al comprometerla en acciones o situaciones que ella como mujer no podría realizar. Para ilustrar lo anterior cuenta:

Te voy a poner un ejemplo: Emilianito me dijo “¿por qué no cantas Mañanitas de invierno si te gusta tanto?” Y le dije: porque ‘Mañanitas de invierno’ es un hombre invitando a una mujer hacer el amor dentro de la casa. Y eso no queda bien que yo como mujer vaya invitar a alguien a hacer el amor dentro de la casa. Entonces, mis canciones son canciones neutras, que no sean de un hombre para una mujer [porque] no me gusta cantarle una canción de amor a otra mujer. Me gusta cantar una canción que yo pueda interpretar; por ejemplo: hay una de Fernando Dangond en la que

en lugar de “Mujer” puse “querer” porque esa se presta para cambiarla (Comunicación personal, día de mes de año).

Este tipo de reconocimiento fortalece el significado de ser mujer, de la feminidad y, consecuentemente, de unos límites que separan lo que ellas creen que pueden hacer como mujeres y lo que no podrían experimentar. En cualquier situación toda vez que una cantautora dice “yo no puedo cantar esa canción”, “no puedo interpretarla” o “no me siento cómoda interpretando este tema” está declarando que su experiencia del ser mujer no se refleja en los hechos que cuenta la canción; y en este reconocimiento del límite (como cuando dicen “lo que sí creo es que la mujer nunca llegará a la vulgaridad en tarima”) existe un acto de afirmación y una conciencia de la feminidad que se distancia de lo masculino aunque sea distinta en cada cantautora, es decir que, la expresión corporal y el lenguaje que utilizan las canta-autoras es fino y respetuoso . A todo esto se suma la feminización de algunas canciones requiere un reconocimiento y establecimiento de lo que pueden decir y proyectar como cantautoras y mujeres, aunque ello varíe de una mujer a otra.

5. Otra forma de comunicar las experiencias del ser mujer es exhortando como cantautoras a todas las mujeres a que desarrollen una carrera en la música y graben sus producciones, ya que “las mujeres debemos apoyarnos más” con acciones como, por ejemplo, grabarle a las compositoras. Esto se advierte por la rivalidad que se supone siempre ha existido entre mujeres, pero que no es más que otro apartado de la cultura patriarcal.

CONCLUSIONES

Al entrevistar y analizar los testimonios de diez cantautoras de música vallenata se puede concluir que las representaciones del cuerpo femenino que hacen se remontan a la época de su niñez y constituye una “marca de la identidad”. Para ellas hacer una carrera en la música vallenata significa responder, producir y reproducir una identidad a la que no se renuncia.

Dicha “marca de la identidad” es lo que ha posibilitado que se sientan “conducidas” a ser “pioneras” del género musical. El ser o verse como pioneras es una de las representaciones de las cantautoras mediante la que se indica que ellas sienten haber roto, en diversos momentos, un paradigma al convertirse en las primeras mujeres en tener determinado desempeño en el ámbito de la música vallenata en un contexto en el que frecuentemente esto es imprevisto, inesperado, sorprendente y admirable.

Las mujeres que formaron parte de esta investigación coincidieron en rechazar la construcción del rol femenino que está en los contenidos de las canciones vallenatas siempre que esta excluya la participación de la mujer en la tarima, mediante su representación como cantautoras.

Frente a la indagación sobre la existencia o no de un estilo femenino en el vallenato, se infiere que, en el caso de algunas cantautoras, sí se puede hablar de la existencia de un estilo femenino distinto y nuevo para las audiencias que han visto solo el tradicional estilo masculino. Por otro lado, en el caso otras cantautoras, se identifica un estilo “en formación” que, si bien no está plenamente definido por las mismas, empieza a ofrecerles un sentido de identidad que puede ser considerado como una contra narrativa porque busca separarse del estilo y la representación masculina.

Entre tanto, aparecen cinco tipos de cuerpos femeninos o representaciones claramente diferenciadas: el escoltado, el disciplinado, el del deseo, el asexuado y el femenino-masculinizado; de estos, solamente el cuerpo del deseo representa una contra narrativa que cuenta las experiencias del ser mujer. Hablar de contra narrativas se refiere a la representación de la mujer en tarima como cuerpo coqueto e incluso asexuado y disciplinado, asumiendo una carrera como cantautora en sí misma cuestiona el universo del género vallenato porque pone en escena a una mujer que no se limita a estar por fuera del escenario musical de vallenato sino que quiere participar activamente y ser protagonista, lo que permite incorporar un nuevo rol en la cultura vallenata. En apoyo a esta contra narrativa las participantes dicen que ser cantautoras es la marca de su identidad

y “un llamado” o “una vocación”. Encontramos también, dentro de las contra narrativas, la intensión de grabar las canciones de sus congéneres y apoyar el trabajo de las mismas.

En este contexto, la puesta en escena de un cuerpo coqueto es una contra narrativa por mostrar un cuerpo deseante que escapa a la negación de su sexualidad.

Atendiendo a las especificaciones culturales, las cantautoras, conscientes del contexto socio-histórico que da origen a la música vallenata, afirman, en su mayoría, que han sido limitadas para subirse a una tarima, para interpretar los instrumentos y para ser reconocidas como compositoras; todo esto, desde los condicionamientos históricos a partir de su posición como sujetos encarnados, lo que las ha llevado a reflexionar sobre lo que es ser mujer y ser femeninas más allá de una ideología patriarcal.

Comunicar y mostrar el deseo del cuerpo coqueto desde el ser mujer de la cantautora exige un intercambio recíproco de intenciones en el que ella muestra su acercamiento al sexo masculino cuando actúa con coquetería, pero preservando, al mismo tiempo, su identidad, y volviendo sobre sí al bailar en cada intervalo instrumental de una canción, ya que el baile mismo es uno de los escenarios privilegiados donde el cuerpo coqueto se muestra.

REFERENCIAS

- Arango, C. M. (2013, 22 de diciembre). *La muerte de Doris Adriana Niño, uno de los escándalos de la vida de Diomedes Díaz*. El Colombiano. https://www.elcolombiano.com/historico/la_muerte_de_doris_adriana_nino_uno_de_los_escandalos_de_la_vida_de_diomedes_diaz-KAEC_275197
- Arcieri, V. (2001, 24 de diciembre). *Tragedia en casa de compositor vallenato*. El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-719424>
- Berrocal – de - Luna, E & Gutiérrez – Pérez, J (2002). Música y género: análisis de una muestra de las canciones populares. *Comunicar* (18), 187-190. Recuperado del <https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=18&articulo=18-2002-30>

- Blanco Fajardo, S. (2019). BRANCIFORTE, Laura: Donne in onda nel ventennio fascista. Tra modernità e tradizione (1924-1939). Soveria Manelli, Rubbettino, 2018. *Arenal. Revista De Historia De Las Mujeres*, 26(2), 642-645. doi:10.30827/arenal.v26i2.9190
- Camarillo, V. (s.f.). Aportes de las mujeres en la música Vallenata. El Pilón, págs. 23-24.
- Caracol Radio. (2007, 13 de abril). *Confirman condena contra compositor que mató a su esposa*. https://caracol.com.co/radio/2007/04/13/judicial/1176489240_414322.html
- Cuartas Rodríguez, P. (2015, 16 de julio). “El vallenato NO tiene género”: Rita Fernández. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/noticias/un-chat-con/el-vallenato-no-tiene-genero-rita-fernandez/>
- Cudris-Torres, L., & Barrios-Núñez, Álvaro. (2018). Malestar psicológico en víctimas del conflicto armado. *Revista CS*, (26), 75-90. <https://doi.org/10.18046/recs.i25.2654>
- Cudris Torres, L., Pumarejo Sánchez, J., Barrios Núñez, Á., Bahamón, M. J., Alarcón Vásquez, Y. y Uribe, J. (2019). *Afectaciones psicológicas en víctimas del conflicto armado*. http://www.revistaavft.com/images/revistas/2019/avft_5_2019/1_afectaciones_psicologicas.pdf
- Daley, L.M. (2014). Luce Irigaray's Aesthetic. *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 3(1), 373-395.
- De Beauvoir, S. (2006). *The second sex*. (J. Cape, Ed.) Malovany-Chevallier, Trans.
- Figuerola, J. A. (2007). *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano*. Washington, DC : Universidad de Georgetown.
- Foucault, Michel, 1994. *Hermenéutica del sujeto*. 1ª ed., trad. Fernando Álvarez-Uría. Madrid: La Piqueta.
- Flores Fonseca, Verceci Melina. (2019). Mecanismos en la construcción del amor romántico. *La ventana. Revista de estudios de género*, 6(50), 282-305. Recuperado en 23 de octubre de 2020, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362019000200282&lng=es&tlng=es.
- Godina Herrera, C. (2015). *La teoría de género en la perspectiva fenomenológica del cuerpo vivido*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Green, L. (. (2001). *Música, género y educación*. Morata.
- Grosz, E. (1994). *Volatile bodies. Toward a corporeal feminism*. Blooming.

- Guarinos, V. (2012). Estereotipos y nuevos perfiles de mujer en la canción de consumo. De la romántica a la mujer fálica. *Tribuna Abierta*, 297-324.
- Jiménez, C. (2015, 6 de diciembre). “Es un mérito de todo el entorno geográfico”. *El Pílon*. <https://elpilon.com.co/es-un-merito-de-todo-el-entorno-geografico/>
- Jiménez, C. (2015, 8 de marzo). Las Mujeres en el Vallenato. *El Pílon*. <https://elpilon.com.co/las-mujeres-en-el-vallenato/>
- Martínez, S. (2003). Decibelios y testosterona: una aproximación a las imágenes de género en el rock y heavy metal. *Dossiers feministes* (7), 101-118.
- Medina Sierra, A. (2002). *El Vallenato: Constante Espiritual De Un Pueblo*. Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura y las Artes de La Guajira.
- Medina Sierra, A. (2011, 18 de mayo). “Eso no es Vallenato”: Los géneros legítimos y espurios de nuestra música. *Portal Vallenato*. <https://portalvallenato.net/2011/05/18/eso-no-es-vallenato-los-generos-legitimos-y-espurios-de-nuestra-musical>
- Medina Sierra, A. (2015, 31 de enero). El vallenato de la zafadera. *Diario del norte*. Incluir página web.
- Portal Vallenato. (13 de Marzo de 2013). *El Portal Vallenato*. Obtenido de <http://portalvallenato.net/>: <http://portalvallenato.net/2013/03/13/rita-fernandez-padilla/>
- Pumarejo Sánchez, J., Cudris Torres, L., Barrios Núñez, Á., Bahamón Muñetón, M. J., & Uribe, J. (2019). Teoría de la mente y funcionamiento cognitivo en personas en procesos de reintegración en Colombia. *Archivos Venezolanos de Farmacología y Terapéutica*, 579 - 582. Recuperado de: http://www.revistaavft.com/images/revistas/2019/avft_5_2019/10_teoría_mente.pdf
- Oñate, J. (2003). *El ABC del Vallenato*. Bogotá: Alfaguara.
- Quintero Romero, R. (2014, 25 de noviembre). La parranda y la mujer. *El Pílon*. Agregar página web
- Quiroz Otero, C. (1983). *Vallenato, hombre y canto*. Ícaro Editores.
- Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música*. Nancea.

- Redacción El Tiempo. (1997, 4 de octubre). *Cronología de la muerte de Doris Adriana*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-646219>
- Redacción Nacional. (2014, 28 de abril). Polémica por posible machismo en Festival de la Leyenda Vallenata. *El Espectador*. <https://www.elspectador.com/noticias/nacional/polemica-por-posible-machismo-en-festival-de-la-leyenda-vallenata/>
- Simonsen, K. (2012). In quest of new humanism: Embodiment, experience and phenomenology as critical geography. *Progress in Human Geography*, 23-28. Recuperado de: <https://doi.org/10.1177/0309132512467573>
- Viñuela, L. (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers feministes*, (7), 11-32.