 Universidad del Atlántico	CÓDIGO: FOR-DO-109
	VERSIÓN: 0
	FECHA: 03/06/2020
AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA, LA REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO	

Puerto Colombia, 25 de marzo de 2021

Señores

DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECA

Universidad del Atlántico

Cuidad

Asunto: Autorización Trabajo de Grado

Cordial saludo,

Yo **DAYANA PAOLA BARRIOS CASTILLO**, identificada con **C.C. No. 1.143.114.253** de **BARRANQUILLA**, autor(a) del trabajo de grado titulado **MUJERES, COMPOSICIÓN Y PATRIARCADO. LA POÉTICA VALLENATA EN FEMENINO** presentado y aprobado en el año 2021 como requisito para optar al título de **MAGÍSTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE**; autorizo al Departamento de Biblioteca de la Universidad del Atlántico para que, con fines académicos, la producción académica, literaria, intelectual de la Universidad del Atlántico sea divulgada a nivel nacional e internacional a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Los usuarios del Departamento de Biblioteca de la Universidad del Atlántico pueden consultar el contenido de este trabajo de grado en la página Web institucional, en el Repositorio Digital y en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad del Atlántico.
- Permitir consulta, reproducción y citación a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea en formato CD-ROM o digital desde Internet, Intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer.

Esto de conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables.

Atentamente,


Firma

DAYANA PAOLA BARRIOS CASTILLO

C.C. No. 1.143.114.253 de BARRANQUILLA

DECLARACIÓN DE AUSENCIA DE PLAGIO EN TRABAJO ACADÉMICO PARA GRADO

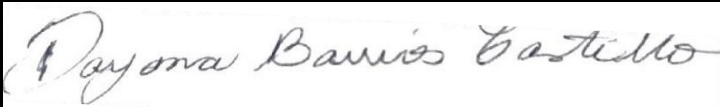
Este documento debe ser diligenciado de manera clara y completa, sin tachaduras o enmendaduras y las firmas consignadas deben corresponder al (los) autor (es) identificado en el mismo.

Puerto Colombia, **25 de marzo de 2021**

Una vez obtenido el visto bueno del director del trabajo y los evaluadores, presento al **Departamento de Biblioteca** el resultado académico de mi formación profesional o posgradual. Asimismo, declaro y entiendo lo siguiente:

- El trabajo académico es original y se realizó sin violar o usurpar derechos de autor de terceros, en consecuencia, la obra es de mi exclusiva autoría y detento la titularidad sobre la misma.
- Asumo total responsabilidad por el contenido del trabajo académico.
- Eximo a la Universidad del Atlántico, quien actúa como un tercero de buena fe, contra cualquier daño o perjuicio originado en la reclamación de los derechos de este documento, por parte de terceros.
- Las fuentes citadas han sido debidamente referenciadas en el mismo.
- El (los) autor (es) declara (n) que conoce (n) lo consignado en el trabajo académico debido a que contribuyeron en su elaboración y aprobaron esta versión adjunta.

Título del trabajo académico:	MUJERES, COMPOSICIÓN Y PATRIARCADO. LA POÉTICA VALLENATA EN FEMENINO
Programa académico:	MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE

Firma de Autor 1:							
Nombres y Apellidos:	DAYANA PAOLA BARRIOS CASTILLO						
Documento de Identificación:	CC	X	CE		PA	Número:	1.143.114.253
Nacionalidad:					Lugar de residencia:		
Dirección de residencia:							
Teléfono:					Celular:	3016416644	



FORMULARIO DESCRIPTIVO DEL TRABAJO DE GRADO

TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO DE GRADO	MUJERES, COMPOSICIÓN Y PATRIARCADO. LA POÉTICA VALLENATA EN FEMENINO
AUTOR(A) (ES)	DAYANA PAOLA BARRIOS CASTILLO
DIRECTOR (A)	JULIO PENENREY NAVARRO
CO-DIRECTOR (A)	(NO APLICA)
JURADOS	ARIEL CASTILLO MIER ELIANA DÍAZ MUÑOZ
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE	MAGÍSTER EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE
PROGRAMA	MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE
PREGRADO / POSTGRADO	POSTGRADO
FACULTAD	CIENCIAS HUMANAS
SEDE INSTITUCIONAL	CIUDADELA UNIVERSITARIA
AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO	2021
NÚMERO DE PÁGINAS	
TIPO DE ILUSTRACIONES	Tabla de corpus de canciones vallenatas empleadas en el estudio
MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia o producción electrónica)	(NO APLICA)
PREMIO O RECONOMIENTO	MERITORIA



**MUJERES, COMPOSICIÓN Y PATRIARCADO. LA POÉTICA VALLENATA
EN FEMENINO**

**DAYANA PAOLA BARRIOS CASTILLO
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAGÍSTER EN LITERATURA
HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE**

**PROGRAMA DE MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
PUERTO COLOMBIA
2021**



UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
DEPARTAMENTO DE POSTGRADOS
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y DEL CARIBE

MUJERES, COMPOSICIÓN Y PATRIARCADO.
LA POÉTICA VALLENATA EN FEMENINO

DAYANA BARRIOS CASTILLO

Trabajo de investigación para optar el título de
Magíster en Literatura Hispanoamericana y del Caribe

ASESOR

Julio Penenrey Navarro

BARRANQUILLA

ENERO DE 2021

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer primeramente a Dios, porque sin él esto no hubiera sido posible. Me dio la sabiduría y las fuerzas para cumplir con este propósito que no fue nada fácil. Seguidamente, agradezco infinitamente a mis padres Carmen Sofía Castillo De la Rosa y Augusto Cesar Barrios Mier, que nunca se rindieron y siempre me daban palabras de ánimo y fortaleza para no desfallecer en este difícil camino. A toda mi familia, en especial a mi abuela Gisella De la Rosa, que estuvo pendiente de este proceso. También deseo manifestar mi gratitud a los hermanos de la fe, que se oraron mucho por este logro.

A mi coordinador de maestría, Amílkar Caballero, y mi asesor de investigación, Julio Penenrey, por su paciencia, comprensión, apoyo y respaldo en todo este largo trayecto; y a todos mis compañeros de estudio por su motivación.

Deseo agradecer de una forma muy especial a mi amado esposo Elías Hernández Miranda, a quien tuve la fortuna de conocer en este universo estético de la literatura, mi compañero de clase, de tesis y de vida. Muchas gracias, amor, sin tu apoyo hubiera sido imposible. Y a una personita muy importante, Isabel Sofía, que aún no ha llegado a este mundo, pero que fue mi inspiración y motivo más grande para cerrar este duro, pero, enriquecedor ciclo en mi vida. ¡Los amo, mil gracias!

¡Dios los bendiga a todos!

TABLA DE CONTENIDO

.....	1
AGRADECIMIENTOS	2
RESUMEN	4
ABSTRACT	5
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I	
MUJER Y VALLENATO	21
1.1. La mujer como “musa inspiradora” para los compositores	28
1.2. Mujeres compositoras.....	31
1.3. Estado del arte.....	38
CAPÍTULO II	
PRIMERA ETAPA DEL VALLENATO FEMENINO:	
HACIA UNA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA	58
CAPÍTULO III	
SEGUNDA ETAPA DEL VALLENATO FEMENINO:	
EVOLUCIÓN EN EL PARADIGMA DE CONSTRUCCIÓN PERFORMATIVA	72
3.1 Reproducción discursiva y construcción performativa alineada con el sistema.....	75
La objetualización de la mujer: dependencia.....	77
La subordinación de la mujer: culpabilidad.....	80
3.2 La escisión: posibilidad de empoderamiento femenino.....	84
CONCLUSIONES	100
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	104
ANEXOS	106

RESUMEN

El presente trabajo versa sobre la obra poética de las compositoras vallenatas Rita Fernández padilla y las hermanas Graciela y Danny Ceballos Paccini. Estas últimas, líderes de la agrupación *Las Musas del vallenato*. El análisis se remite a un corpus de canciones escritas por estas mujeres durante las últimas cuatro décadas. El estudio planteado asume la comprensión de sus cantos como piezas líricas cuyos discursos abordan desde el ámbito de la enunciación, tópicos como la construcción identitaria femenina, la relación con el patriarcado, así como los escenarios asociados a éste donde se surte el complejo proceso de reproducción o escisión de constructos performativos como creencias, roles y actitudes. Además, se exploran las propuestas estéticas de las autoras como voces dinamizadoras de una evolución en la inserción de la mujer como sujeto, la validez de sus experiencias y la conquista de sus expectativas, mediante un lenguaje que va desde lo discreto y significativo hasta lo explícito y crítico.

Palabras clave: Mujer, vallenato, estética, construcción identitaria, performatividad, escisión.

ABSTRACT

This paper deals with the poetic work of the Vallenato composers Rita Fernández Padilla and the sisters Graciela and Danny Ceballos Paccini, which are leaders of the group *Las Musas del Vallenato*. The analysis refers to a corpus of songs written by these women during the last four decades. This study assumes the understanding of their songs as lyrical pieces whose discourses address, from the field of enunciation, issues such as the construction of female identity, the relationship with patriarchy, as well as the scenarios associated with it and how the complex process of reproduction or splitting of performative constructs such as beliefs, roles and attitudes takes place. In addition, it analyzes the composers' aesthetic proposals, their experiences and how they achieve their work through a language that goes from the discreet and significant to the explicit and critical.

Key words: woman, vallenato, aesthetics, identity construction, performativity, split.

INTRODUCCIÓN

Las canciones vallenatas como producto estético y cultural del Caribe colombiano transmiten en sus versos el sentir, las costumbres y la idiosincrasia de la región norte de este país. Estas composiciones vallenatas expresan la visión del mundo del caribe colombiano, visión que alude a realidades propias y específicas de este contexto, pero también a realidades disímiles que han encontrado un lugar en este género, lo cual ha permitido que esta sea escuchada, aceptada, transmitida y difundida en regiones diversas de habla hispana de América y el mundo, incluso en países donde el español no es la lengua dominante.

El reconocimiento que ha obtenido la música vallenata, tanto a nivel nacional como internacional, puede estar asociado a varios factores, entre ellos, la condición de fractalidad con la cual algunos investigadores definen a este territorio. El Caribe fractal es un concepto acuñado por Mateo Palmer y Luis Álvarez (2004) para explicar que esta región no es posible circunscribirla a un espacio geográfico específico y limitado, sino que en ella pueden inscribirse otras culturas, visiones del mundo, perspectivas y hasta grupos humanos que se vinculen con el sentir del pueblo caribeño. Quizá por las razones anteriores, la música vallenata ha contado con la aceptación de un público amplio y diverso. Otro factor importante a considerar sería que la canción vallenata como parte de la música tradicional latinoamericana, comparte rasgos comunes con otras expresiones folclóricas de América Latina, como lo son: la organización estrófica, la versificación clásica española, el verso octosílabo, las formas asonantes, la identidad temática, etc. Este fenómeno

cultural tiene origen en la marcada influencia de la colonización española, que trajo consigo una implantación cultural: narraciones, leyendas, refranes, coplas y romances, que se transmitieron con música y que se difundieron adaptándose a las condiciones históricas y culturales de cada región de América donde se llevó a cabo este proceso. Es por ello que, de acuerdo a las diferentes formas de poblamiento, distribución y grados de mestizaje de los distintos grupos étnicos asentados en el mencionado continente, se generaron productos culturales específicos que respondían a cada uno de estos procesos, pero que conforman el patrimonio musical común hispanoamericano, que todos sus habitantes reconocen como parte de su identidad, de su cultura y de su historia (Posada, 1986, pp.46-47).

El vallenato como expresión lírica está ligado a la figura del compositor, quien ejerce el protagonismo y reproducción de un discurso que ha catapultado el género a categorías insospechadas. Éste no solo ha sido reconocido por la Unesco; sino por organizaciones como la academia de artes y ciencias de la grabación de Estados Unidos que entrega el reconocido premio Grammy.

El vallenato, como otras expresiones estéticas populares, ha estado marcado o afectado por una fuerte presencia del discurso patriarcal y una escasa participación de las mujeres en el género. En cuanto a esto, sus mismos precursores y grandes exponentes, entre ellos, Alfredo Gutiérrez, ha definido este género musical como “machista”, puesto que él considera que las mujeres la tienen “difícil” para destacarse en este terreno, debido a las condiciones que este exige.

La realidad del vallenato nos confirma esta idea, puesto que sus máximos exponentes en todas las áreas, desde la composición hasta la interpretación, salvo algunas excepciones, son hombres. En cuanto a la composición se destacan Alejo Duran, Rafael Escalona, Emiliano Zuleta,

Gustavo Gutiérrez, Juancho Polo Valencia, Calixto Ochoa, entre otros; mientras que en la interpretación se resaltan Poncho Zuleta, Diomedes Díaz, Rafael Orozco, Jorge Oñate, etc.

De igual manera, en las canciones vallenatas se encuentran presentes una serie de imaginarios (Escamilla, 2005), o ejes significativos sobre los que descansa el discurso. Estos motivos se consolidan a partir de creencias y roles atribuidos a hombres y mujeres dentro de la dinámica del contexto Caribe. Así, el quehacer del compositor se relaciona no solamente con la articulación de melodías, sonidos, ritmos, matices tonales, usos de palabras, en fin, toda una serie de elementos formales que lo vinculan a una tradición; sino también con los aspectos de fondo en el ámbito sociocultural al que pertenece. En este sentido, su oficio lo coloca en el papel de un reproductor, intérprete, validador o modificador del discurso de una comunidad. De acuerdo con lo anterior, el compositor trabaja con construcciones performativas que la sociedad ha asentado como parte del discurso. En el vallenato, esas construcciones mentales y discursivas colectivas conciernen principalmente a las relaciones de pareja, siendo persistente un mensaje explícito o subyacente que ratifica el dominio del pensamiento patriarcal. De este modo, los imaginarios apuntan a una perspectiva básicamente masculina, dado que son los hombres quienes cuentan las historias a través de una voz enunciante que responde a un conjunto de valores patriarcales de la sociedad caribeña. Esta visión machista de las canciones vallenatas no solo se debe a que la mayoría de los compositores como recreadores de un discurso sean hombres, sino también por la presencia de enunciantes discursivos y protagonistas de sexo masculino puestos en escena por ellos en la mayoría de sus composiciones. Pese a que la mujer es uno de los temas de referencia por excelencia en los cantos de acordeón, la musa que inspira sus cantos y a la cual los hombres dedican sus piezas musicales, casi nunca aparece con voz propia en las canciones; es decir, poco se evidencia su presencia como sujeto enunciante en los cantos.

Hablar de las mujeres en la música vallenata no solo es referirse a las “musas” que inspiran los cantos de acordeón, o de su escasa participación como enunciadores en la realidad discursiva de los cantos; aludir a las mujeres en el vallenato también es evocar a aquellas compositoras, que, aunque pocas, han tejido una realidad a través de sus letras que sería interesante analizar. No obstante, disertar sobre el trabajo de estas creadoras que han incursionado en el espacio de la música vallenata es hablar de un proceso relativamente novedoso, por varias razones. Una de las razones de mayor peso es que, aunque sea de hecho esta aparición soterrada de las mujeres en un género que se le ha otorgado la condición de machista en el ámbito popular, este puede ser contemplado como una conquista progresiva de espacios por parte de las mujeres e incluso, la aparición de la figura femenina en este escenario podría constituir de hecho una subversión.

En razón de lo anterior, se analizarán algunas canciones de las compositoras con mayor trayectoria y reconocimiento artístico. Por un lado, destacando su vida y obra y, por el otro, abordando la implicación no solo poética, sino sociocultural que tienen sus letras en el marco de la música vallenata dentro de lo que podría denominarse el acercamiento a una perspectiva de género y el surgimiento de un discurso donde la mujer se deja entrever como enunciadora. Una de ellas es Rita Fernández Padilla (Santa Marta, 21 de junio de 1946), oriunda de la capital del Magdalena, pero, cuyo desarrollo como artista se lo debe a Valledupar, ciudad que la adoptó como hija. Esta música, intérprete y compositora, inició su carrera al formar el grupo “Las universitarias”, integrado por algunas de sus compañeras del colegio y con el cual participaron en el Festival de la Leyenda Vallenata en 1968.

Su aparición en el escenario vallenato es considerada como el “Grito de independencia” de las mujeres en un género descrito como machista, y en el que la participación de la figura femenina era casi nula. A propósito de esto, la misma cantautora recuerda un episodio que vivió con el

maestro Escalona que marcó su vida cuando su carrera apenas empezaba a ascender. Ella fue en compañía de Escalona a visitar a Guillermo Cano, director del periódico *El Espectador* y la presentación que el juglar hizo de ella la recuerda así: "Te presento a Rita Fernández, la única mujer que hemos admitido en el vallenato", dijo Escalona. "Cosas como esas siempre me dejaban pensando" (Villota Benítez, 2017). De igual manera, sobre su participación en el ámbito del vallenato, Daniel Samper Pizano, un especialista del género opina: "fue la primera irrupción seria de una mujer en la parte creativa de un mundo machista como el del vallenato. Abrió camino a otras que poco a poco han podido colarse en una casa varonil y hermética" (Villota Benítez, 2017).

La presentación de Fernández por parte de Escalona en aquel entonces, ante un medio de comunicación prestigioso, podría contemplarse a simple vista como un hecho de carácter trivial, también podría advertirse de alguna manera como una estrategia para autorizar su trabajo estético en un espacio donde solo los hombres contaban con la anuencia y el respaldo de productores, músicos y medios masivos de la época. Este acto de autorización también se imbrica con el plano discursivo, respondiendo a una dinámica que de antaño ha hecho carrera en distintos tipos de expresión humana y ámbitos de participación, donde la validación del discurso femenino depende de la agencia y visto bueno de una voz masculina.

En esta óptica, es importante reconocer que la incursión de una mujer en el medio vallenato, siendo este un entorno tan limitado y dominado preferencialmente por varones, hace de Rita Fernández Padilla no solo una compositora destacable, sino que representa la inserción de la voz femenina dentro de un ámbito en el que su participación era nula o pasaba desapercibida. De igual modo, el haber obtenido el aval masculino para desarrollar su trabajo creativo si bien la localiza en un marco de autorización, no la conmina necesariamente a reproducir el discurso patriarcal, pues

su posicionamiento depende en gran medida de la manera como asume su voz y orienta su producción estética.

La carrera de Fernández tiene momentos intensos donde sus letras logran imponerse en territorios del discurso formal y del espacio público como en el trabajo de composición del himno de Valledupar. El texto, que es de su total autoría (letra y música) personifica a la ciudad asignándole rasgos que coexisten entre su feminidad e historia (Maternal, centenaria y bravía) al tiempo que se validan atributos en torno a sus raíces, tradiciones y diversidad (aborigen de casta muy valiente [...] El Arhuaco y el Kogui, muestra fiel).

Dentro del abanico de producción de Fernández se cuentan cerca de setenta canciones vallenatas¹ (algunas inéditas) interpretadas por cantantes reconocidos como Rafael Orozco, Alfredo Gutiérrez o Jorge Oñate. Este panorama devela una suerte de contraste, en relación con su obra y su rol como artista: si bien sus canciones saltaron a la fama, ella no. Incluso su nombre es poco conocido entre el público colombiano, que seguramente ha cantado sus temas, sin saber que corresponden a la autoría de la “eterna juglaresa”.

Por este motivo, en eventos recientes como el encuentro vallenato femenino EVAFE se le ofreció un homenaje. El programa, que tiene sede en la ciudad de Valledupar, está organizado por Hernando Riaño, director de la fundación DECUPLUM, tiene una versión anual desde el año 2016, reconociendo a las mujeres que participan y dejan su legado en la música vallenata. Precisamente, fue en el lanzamiento de esta actividad cultural el 13 de octubre de 2016 cuando se exaltó

¹ Entre ellas se pueden mencionar “Las dudas del amor” y la famosa “Sombra perdida” interpretadas por Rafael Orozco, “Amor y pena” en la voz de Alfredo Gutiérrez y “Tierra blanda” por Jorge Oñate.

públicamente el mérito y trayectoria de la artista Rita Fernández, quien además tuvo la oportunidad de interpretar varios de sus éxitos mientras el auditorio disfrutaba de su voz y la concertina.

Ahora, sin desdeñar de este tipo de homenajes y reconocimientos culturales que de hecho son pertinentes, es claro que la tarea estética de Fernández va más allá de la composición y producción de canciones que se anudan a un contexto y a una tradición vallenata. Primero, porque su rol como artista e inserción en un ámbito de dominio masculino la posiciona como pionera en la consecución de un espacio genérico privilegiado. Segundo, porque su trabajo se ciñe a la generación de un discurso donde por vez primera el proceso de enunciación es asumida, aunque implícitamente, por voces femeninas. En este sentido, identificar elementos y rasgos en la instrumentalización discursiva permiten comprender el escenario y profundidad en el que este proceso se gesta, es decir, el rango o el alcance y el punto en donde en términos de distanciamiento, subversión o transgresión del discurso heterocentrado puede situarse Fernández.

En esta dirección, es necesario el rescate desde el espacio académico de su trabajo como compositora, al tiempo que resulta relevante porque el análisis de sus productos culturales se circunscribe a los estudios de género. En este caso, a partir de la lectura e interpretación de los discursos que subyacen a sus canciones, de las prácticas, símbolos, imágenes y relaciones de poder que se evidencian en las mismas, de los patrones de enunciación y formas de tratamiento que se emplean y, de los espacios que se conceden, así como las actividades y autoridades que se confieren a uno y otro género en virtud de los escenarios propuestos a manera de tema.

En este nivel, es importante señalar que se abordará la construcción identitaria de la mujer como primer aspecto a considerar y eje de análisis. En el caso de Fernández desplegada mediante la apropiación del discurso estético de forma espontánea y auténtica. La autora traza una ruta

metafórica y representativa para verter sobre ella su percepción sobre hombres y mujeres. La estrategia de Fernández es soterrada, pero útil, para emanciparse y validar su discurso en un medio culturalmente complejo y hostil. Asimismo, su propuesta estética hace factible comprender otros componentes que desde su poética se fueron trasladando a otras modalidades del discurso femenino en el vallenato.

Igualmente, se estudiará su producción escrita asumiendo elementos del análisis crítico del discurso propuesto por Van Dijk (1999) como herramienta para explicar, además de las temáticas que desarrolla, los escenarios discursivos planteados, la forma en que se focaliza la enunciación y los aspectos sociales y morales de los que Fernández toma alguna distancia. En todo caso, es conveniente precisar que, aun cuando se emplea el análisis crítico del discurso postulado por Van Dijk para explicar dichos factores, esta aplicación no reduce el presente estudio a un mero análisis textual. Por el contrario, hace factible comprender la profundidad de su apuesta textual como compositora y la connotación social y estética que implica su producción.

Asimismo, es menester destacar que el presente trabajo también tendrá en cuenta las composiciones de otras dos artistas que de forma posterior a Rita Fernández Padilla contribuyeron significativamente a la irrupción de la mujer en el vallenato. Estas dos compositoras son Graciela “Chela” Ceballos Paccini y Bertha Ceballos Paccini, conocida como “Danny”, hermanas e integrantes del grupo vallenato femenino “*Musas del Vallenato*” quienes se labraron una carrera reconocida en el medio musical, teniendo su mayor auge a finales de los años ochenta y comienzos de la década de los noventa.

Graciela “Chela” Ceballos (Barrancabermeja, 6 de marzo de 1965 - 14 de febrero del 2016 Táchira, Venezuela) fue la fundadora del grupo, cuyo proceso de inicio se caracterizó por estar

rodeado de escasa oportunidad y constante crítica, pues como ya se ha explicado, el vallenato se ha estructurado sobre un fundamento machista. Sin embargo, la propuesta estética de Ceballos interesó a un público femenino que comenzó a corear sus canciones que, en ese entonces, eran interpretadas por una novel cantante: Patricia Teherán.

Sus primeras producciones harían historia y se convertirían en el atractivo que catapultaría la voz de una joven Teherán cuyo lance interpretativo también impactaría a varias generaciones, incluso luego de su prematura muerte. Igualmente, el éxito de la agrupación le permitiría a Ceballos acceder a eventos y festivales donde, hasta entonces, solo se presentaban conjuntos masculinos.

En 1992 Ceballos se convertiría en la primera mujer acordeonista en presentarse a nivel profesional en el Festival Vallenato en Valledupar. En el año siguiente obtendría el reconocimiento del público como mejor acordeonista femenina. Su paso por este y otros encuentros musicales y culturales le ratificaría como exponente del género, cosechando diversos triunfos en la esfera musical y grabando como compositora, con el apoyo de otros artistas, un número considerable de canciones para la agrupación “*Las Musas del vallenato*”, distribuidas en diferentes producciones discográficas, que han sido escuchadas no solo a nivel nacional, sino internacional.

Por otro lado, Bertha Ceballos Paccini, “Danny”, (Barrancabermeja, 24 de agosto de 1974) su hermana, cantante y actual líder del grupo, ha compuesto igualmente muchas de las canciones que hacen parte del repertorio de “*Las Musas del vallenato*” y que han sido éxitos en Colombia y otros países de Latinoamérica, especialmente Venezuela y México. Danny, con un estilo más romántico y un sello juvenil, continuó la escalada de la agrupación inclusive después de la salida de la intérprete Patricia Teherán, quien emprendería su propia carrera por separado.

Analizar el trabajo de composición de Graciela y Danny Ceballos es indispensable en el curso de este estudio porque su inserción en la escena musical del vallenato supone una apertura a la participación de la mujer en procesos y espacios que le eran ajenos y, por lo tanto, un desafío al sistema patriarcal. Además, teniendo en cuenta los factores socioculturales que les asisten, sus canciones como productos estéticos propios aportan una idea acerca de cómo se construye la imagen de la mujer porque en ellas, la enunciación se focaliza desde una hablante lírica femenina. Esta construcción simbólica representa una evolución respecto a Fernández ya que en este discurso la mujer se permite sentir, exteriorizando una autopercepción y manifestando sus aspiraciones e intereses de forma más libre. Las canciones de las hermanas Ceballos exploran la forma como la mujer reconoce, defiende o entra en conflicto con sus propios sentimientos e ideales, en algunos casos resistiéndose a expresarlos por temor a la marginación social, exhibiéndolos sin temor o, confrontando al varón y al discurso que este y la sociedad le han impuesto.

En cuanto al análisis crítico del discurso aplicado a varias de las composiciones de las “Musas del Vallenato” es pertinente estudiar como dialogan los procesos de enunciación con la realidad de la época, es decir, saber si responden a una dinámica de filiaciones o escisiones frente al discurso heterocentrado teniendo en cuenta que su enunciante se identifica con el género femenino y que en el marco histórico en el que se produjeron las canciones la sociedad comenzaba a dar un viraje hacia una comprensión más abierta en temas de género y reconocimiento de la participación de la mujer en otros escenarios y contextos sociales.

Ahora bien, contemplar académicamente el análisis de los procesos de composición de Fernández Padilla y las hermanas Ceballos Paccini, así como el enfoque de los discursos y las prácticas que se anudan en ellos, es válido sobre todo si se trata de conocer el andamiaje sociocultural relacionado con la mujer que atraviesa las canciones vallenatas femeninas. Esta

indagación resulta más que necesaria si se tiene en cuenta que, pese al prestigio del vallenato como referente musical del Caribe Colombiano, no hay estudios serios suficientes sobre la participación de la mujer o su incursión en este género. Al respecto, se podría decir que en la mayoría de los textos sobre el vallenato se magnifica la idea del varón como ícono del proceso de surgimiento, desarrollo e historia del género musical, invisibilizando casi que por completo la actividad de mujeres que no solamente incursionaron en la interpretación sino en la labor de composición.

Por otro lado, cuando se analiza el sustrato discursivo de las canciones vallenatas para tal fin, siempre son tomadas las canciones compuestas por varones cuyas letras tienen como protagonistas a enunciadores masculinos y, quienes, generalmente reducen a la mujer a la condición de objeto que debe ser conquistado o forzosamente dominado. Así pues, ahondar en los discursos que subyacen a las letras de las compositoras vallenatas permitiría comprender la posición que asumen sus sujetos enunciadores frente a estas construcciones subjetivas de la realidad permeadas profundamente por el patriarcado.

En este orden de ideas, mirar a la mujer desde este universo cultural y simbólico, implica mirarla desde un lenguaje y los actos discursivos que se suscitan en su producción. Pero, también corresponde a una manera de comprender la realidad de las mujeres, así como los roles y actitudes que se le asignan tanto a ellas como a varones en un entramado de actos que, como lo advierte Butler (1990), antes de ser discursivos son políticos, sociales, morales, adoptando un carácter performativo.

De hecho, que la mujer tome voz y posición en un proyecto de comunicación en el cual el hombre tiene el liderazgo, es un fenómeno significativo y sin duda inmensamente valioso pues, de alguna manera, le permitió a la mujer resignificarse en un lenguaje que, aunque era de su cultura,

ella estaba excluida de participar social y estéticamente a través de él. Ahora, si bien el uso de esta dinámica de producción y la apropiación de este rol puede verse como un proceso viciado por ser generado en el seno del mismo sistema patriarcal y con sus herramientas, es claro que este empoderamiento podría dar a pensar que la mujer compositora de vallenato habla a través de un lenguaje que no le pertenece, pero del cual se apropia, no para ser la reproductora de un sistema, sino para subvertir el mismo.

Es pertinente que el público final redescubra estos aportes de las compositoras a una tradición lírica tan importante. De igual manera, es una forma de visibilizar su trabajo y darle una oportunidad más amplia no solo a nivel comercial, sino también estética y cultural. Dicho esto, es preciso hacer énfasis en una comprensión del vallenato como expresión lírica que articula diferentes vertientes, porque además contiene en sí misma, un sustrato cultural que recoge las narrativas populares, las representaciones mentales dominantes en el contexto del Caribe y la evocación de sentimientos propios de los habitantes de la región, en el que se funden sus voces, miradas tan complejas, como disimiles.

Por esto, como parte de la necesidad de valorar el universo de la poesía popular del Caribe colombiano y la tarea de las compositoras, el objetivo de esta investigación corresponde a analizar los cantos vallenatos compuestos por mujeres, indagando en sus discursos a la luz de las teorías de género, develando cómo se desarrolla la construcción identitaria de la mujer, qué lectura hace de los actos performativos con respecto al sistema patriarcal y si su apuesta estética los reproduce o se escinde de ellos.

Por lo anterior, para este trabajo se seleccionó un corpus de canciones² compuestas por Fernández y las hermanas Ceballos teniendo en cuenta varios criterios. El primero de ellos fue la escogencia de temas musicales lanzados dentro del marco temporal de mayor auge en las carreras de las compositoras. Este criterio atiende a dos aspectos importantes. Por un lado, el hecho de que las compositoras decidieran grabar esas canciones se relaciona con los propósitos comerciales, pero, también con la propuesta estética, intereses e identidad que querían proyectar ante su público. Por otro lado, considerando que en los apartados biográficos ya citados de estas artistas se plantea que Fernández tuvo su introducción en la escena musical en 1968 y las hermanas Ceballos Paccini en 1988, es preciso aclarar que el período en el que ambas se ubican con sus canciones más significativas corresponde a alrededor de cuarenta de años de actividad. Época en los que sus temas calaron más hondamente en el público y obtuvieron reconocimiento en el ámbito musical pues entrada la primera década del 2000 experimentarían un declive progresivo en sus carreras.

La delimitación de este contexto temporal para la selección de las composiciones musicales provee un espectro abarcador y diverso respondiendo además a la necesidad de conocer cómo interactúan la construcción simbólica, los discursos explícitos e implícitos y, los actos performativos con distintas generaciones que escucharon sus canciones.

Como segundo criterio para elegir las canciones a analizar, se tuvieron en cuenta las temáticas abordadas en estas y, por consiguiente, los aspectos sociales, políticos, culturales y morales que se imbrican en su interior. Este criterio permite conocer el estado de avance en materia de género, es decir, la localización de la mujer en un discurso y el enfoque adoptado en ese proceso.

² El grupo de canciones seleccionadas se relacionan en el anexo 1 “Corpus de canciones” al final del trabajo.

Para cerrar esta serie de criterios, se tuvo en cuenta el conjunto de valores estéticos, la riqueza del lenguaje y la variedad recursos retóricos hallados en las canciones como elementos relevantes para el estudio de textos poéticos, toda vez que en el presente trabajo se asume el vallenato desde un horizonte lírico, o sea, a partir de la consideración de las canciones vallenatas como textos que se inscriben en la poesía popular.

Ahora bien, en la estructuración del presente trabajo se han tenido en cuenta tres capítulos. En el primero de ellos se aborda la relación entre la mujer y la música vallenata, profundizando en los aspectos que han vinculado estas dos realidades un tanto opuestas culturalmente. Los siguientes dos capítulos se han planteado a manera de etapas que se desprenden del proceso de análisis de las composiciones seleccionadas. De igual manera, es válido destacar que estas etapas se vinculan como aportes a los estudios de género desde una exploración que valida la perspectiva feminista en la música vallenata. En este sentido, el segundo versa sobre la primera de esas etapas, momento en el que entra en escena la compositora Rita Fernández Padilla. Su obra se aborda como pionera en un proceso de búsqueda en torno a la construcción identitaria de la mujer, destacando que al interior de sus canciones se integran aspectos importantes para la reconfiguración de la imagen femenina en el vallenato. Asimismo, se rescata la propuesta de la autora en torno a la alternativa que tiene la mujer para empoderarse como sujeto desde el oficio estético.

En el tercer capítulo se propone un análisis desde las construcciones o actos performativos³ que surgen de las canciones vallenatas compuestas por *Las Musas del Vallenato*, reconociendo las temáticas que se privilegian en sus discursos, los intereses y expectativas que se marcan y los aspectos congruentes o divergentes frente a los imaginarios de la versión oficial, la del patriarcado.

³ Si bien existe una perspectiva de los imaginarios en la música vallenata planteados por Escamilla (2005) su análisis tuvo en cuenta escasas composiciones femeninas, por lo que se entiende que su propuesta corresponde evidentemente a construcciones más identificadas con el sistema patriarcal.

En esta misma óptica, se estudian las creencias, roles y actitudes que se asignan a mujeres y varones dentro de la dinámica de los discursos propuestos en las composiciones vallenatas femeninas, teniendo en cuenta que esta puesta en escena bien puede ser una invitación a concordar con los actores y el contexto de la época en la que se produjeron las canciones o una insinuación soterrada o directa a subvertirlos.

A manera de resultados y conclusiones del proceso de análisis de las composiciones vallenatas de Fernández y las hermanas Ceballos se reseñarán los hallazgos del trabajo realizado y los horizontes académicos de seguimiento que ofrece como aporte del quehacer crítico literario.

CAPÍTULO I

MUJER Y VALLENATO

El vallenato es el género musical más representativo del folclor nacional. Es una expresión cultural autóctona del Caribe colombiano que ha logrado trascender fronteras y ubicarse dentro de los géneros de mayor prestigio en el ámbito artístico y en la industria musical contemporánea. Este éxito del vallenato se debe a varios factores; entre ellos se destaca que como entorno cultural la región Caribe ha comportado un carácter abarcador y flexible en el cual otras visiones del mundo y diversidad de grupos humanos hallan un lugar, dejando abierta la posibilidad de que comunidades de otras zonas geográficas se identifiquen con la música, la idiosincrasia y los imaginarios que emergen de estos cantos. Al factor de confluencia cultural, explicado anteriormente, podría agregarse el de patrimonio común hispanoamericano. En este sentido, podría decirse que el vallenato posee un sustrato cultural compartido con otros tipos de composiciones hispanoamericanas. Esto se debe a que en todos los países de América en los cuales hubo presencia española y, por ende, africana, debido a la importación de los esclavos, subsiste una base común musical que se caracteriza por los versos octosílabos, las rimas asonantes, la organización estrófica y que se evidencia a partir de la identidad de las coplas que siguen circulando en estas regiones.

De igual forma, como un último factor a considerar, que ha facilitado la difusión y el éxito del vallenato, vale la pena resaltarse la manera cómo exponentes del género en la década de los noventa abrieron puertas para la difusión del vallenato a nivel internacional, entre ellos, el samario

Carlos Vives. Además de fomentar un interés por esta música, los trabajos discográficos del artista permitieron la reivindicación de las composiciones de provincia y su reconocimiento como una estética novedosa. Su carácter innovador se basó en la manera cómo logró promover la tradición de la música vallenata, una vertiente de tradición lírica española que bebe de las narrativas populares, de las experiencias de los juglares de la región cultural del norte de Colombia, alimentándose de sus paisajes y costumbres para decantarse en composiciones que consiguen interpretar al ser humano desde lo coloquial hacia lo ficcional. Composiciones como “La casa en el aire”, del maestro Rafael Escalona, o “La gota fría”, de Emiliano Zuleta Baquero, versionadas por Vives en sus producciones musicales, permiten distinguir el panorama antes descrito, puesto que en ellas se rescatan elementos cotidianos que hacen parte de la idiosincrasia de la región Caribe mezclados con atributos, historias y personajes que se inscriben dentro de lo imaginario. Esta convivencia entre lo real y lo mágico, es posiblemente lo que el mismo Nobel colombiano Gabriel García Márquez planteara en su momento para explicar su más famosa obra: “*Cien años de soledad* no es más que un vallenato de cuatrocientas páginas” (Gilard, 1987, p.65).

El siglo XX es un escenario de profundas modificaciones de orden económico, político y sociocultural. Para Colombia, como Latinoamérica, es un momento de agitaciones y transformaciones que sirvió de trampolín a movimientos y fenómenos sociales. La música como construcción estética no escapa a estas influencias. La cultura de masas y el crecimiento de las industrias disqueras también provocaron un cambio en la dirección del vallenato como producto cultural afianzándose más su carácter comercial. Gilard (1987) lo advierte al señalar: “El vallenato de hoy no es discutible porque sea una corrupción del vallenato considerado como clásico, sino porque es un producto comercial que, por el mero hecho de serlo, se ve sometido a las leyes del mercado” (p.66). Lo anterior traduce que las canciones vallenatas con fines comerciales responden

a otro tipo de necesidades y público, movilizándolo otro tipo de intereses, que van en contravía de las bases mismas de este género (tomadas de la tradición lírica peninsular), convirtiéndolo en una vertiente distinta de la música vallenata original.

Ahora bien, plantear tal distinción entre vallenato de masas y vallenato clásico implica reconocer en este último a un conjunto de composiciones que resaltan las tradiciones de la región Caribe y cuyo propósito no es el afán comercial, sino que, como creaciones primarias, subyace en su mensaje un rasgo eminentemente oral nutrido del acontecer cotidiano, del quehacer del Caribe, de la visión de mundo de sus habitantes: “el vallenato más allá de ser una expresión musical que se configura a partir del acompañamiento instrumental del acordeón, de la caja y la guacharaca, es una forma de interpretación del mundo” (Ariza, 2010, p.92). En ese mundo que se construye en las canciones del vallenato clásico se privilegia cierto tipo de temáticas como el paisaje sabanero y valduparense, el amor costumbrista, los personajes de la provincia, los sucesos del pueblo; temas que fueron migrando en el caso de las composiciones comerciales hacia otros tópicos menos regionales y adaptados a las sugerencias de las dinámicas del mercado, de allí que vallenatólogos como Gilard (1987) afirmen que “[...] se corrompieron realidades y valores que necesitaban ser protegidos” (p.66).

En vista de estas afectaciones de índole estético-cultural, la Unesco, con el fin de salvaguardar la música que remite a esta idiosincrasia de la Región norte de Colombia, declara a la música vallenata como Patrimonio Oral e Inmaterial de Colombia en el año 2013 y dos años después le otorga el título de Patrimonio Oral e inmaterial de la Humanidad. (1 de diciembre de 2015).

Bajo estas consideraciones es relevante reconocer el valor literario de los cantos vallenatos. La naturaleza oral de las composiciones vallenatas y su estructura dan cuenta de una base primitiva que encuentra sus raíces en las coplas y el romance español. Posada (1986) defiende esta posición argumentando que, si bien la poesía popular hispanoamericana se formó con el concurso de las culturas y etnias negras e indígenas en la etapa de colonización; su base fue española y eso se evidencia en la identidad de las coplas que siguen circulando en estas regiones, en las cuales hay vigencia de temas, moldes, estrofas y versos sueltos del romance hispánico combinados con las tradiciones culturales propias de cada región. Es así como aplica esta conceptualización para dilucidar el carácter de las distintas manifestaciones de los cantos populares a lo largo de Hispanoamérica como el corrido mexicano, las rondas infantiles, el joropo y por supuesto el surgimiento del vallenato en el contexto del caribe colombiano. Uno de los rasgos que le permiten llegar a tal aseveración es el conjunto de elementos comunes que se hallan en estas manifestaciones, tal es el caso de los versos octosílabos, las rimas asonantes, la identidad en la construcción temática, las coplas comunes, moldes en la versificación, organización estrófica, tipos de encabezamientos, giros y fórmulas comunes en la poesía oral.

Al mismo tiempo, sostiene Llerena (1985) en relación con el componente oral del que surgen los cantos de acordeón: “La existencia del vallenato como literatura oral responde a una necesidad, la necesidad de toda sociedad humana de tener textos culturales que proporcionen experiencias espirituales, afectivas y estéticas: sufrir, gozar, reír, asociar, representarse, soñar, con los mensajes de textos culturales” (p.65).

El vallenato anuda su origen y desarrollo a varias zonas del norte colombiano entre ellas los departamentos del Magdalena, Cesar, Guajira y las sabanas de Bolívar y Sinú. El caso de la ciudad de Valledupar es sin duda emblemático por tratarse de un espacio que gestó la consolidación

del género. De allí, que considerarla epicentro de su desarrollo no sea una afirmación apresurada teniendo en cuenta que sus habitantes adoptaron este discurso como suyo, apropiándose de los valores y del lenguaje de estos cantos, convirtiéndose en motivo de disfrute por parte de la comunidad. De hecho, es precisamente en la capital del Cesar donde se celebra el festival más importante en torno a este género (El Festival de la Leyenda Vallenata) con el fin de resaltar el talento y la riqueza estética y cultural de los músicos y compositores vallenatos. Sin embargo, este punto de vista es problemático pues otras regiones se aluden esos méritos.

En este marco de procesos es importante reconocer que si bien el vallenato es originario de la costa Caribe colombiana, su expansión ha estado ligada a otros contextos del territorio nacional. En esta mirada, aunque los versos de la música de acordeón representan el sentir del pueblo caribeño, su haz de convergencia irradia a municipios de los llanos orientales y la amazonia colombiana, también en la región cundiboyacense, en el Tolima y en otras cabeceras municipales de la región central; e incluso teniendo fuerte presencia en los estados fronterizos de Venezuela. Los Santanderes, por ejemplo, además de ser grandes receptores de la música vallenata, también han visto nacer figuras importantes del género en el ámbito de la composición y la interpretación; entre ellas las denominadas “*Las Musas del vallenato*”, conjunto musical femenino que hizo carrera en los años noventa. Su actividad musical durante estos años, al igual que la de figuras representativas como la cartagenera Patricia Teherán, constituyeron una apuesta revolucionaria en el marco de un género comúnmente vinculado a los hombres.

El vallenato es, musical y socialmente, una expresión ligada a las masculinidades. Sus mayores exponentes han sido hombres. Compositores como Leandro Díaz, Emiliano Zuleta Baquero, Rafael Escalona, Alejandro Durán, Calixto Ochoa, Adolfo Pacheco, Lorenzo Morales, Gustavo Gutiérrez, Alfredo Gutiérrez; entre otros, dan fe de este fenómeno. No obstante, como ya

se expresó, afirmar que las mujeres no han tenido una participación en el marco de la música vallenata no es del todo cierto. Si bien su presencia y testimonio en el género ha sido soterrada, ello se debe en gran medida a factores que hacen parte del complejo entramado social donde el proceso de participación de la mujer ha sido difícil y paulatino. De manera que, lo alcanzado por exponentes femeninas ya es plausible si se tienen en cuenta los agravantes mencionados sobre todo en el componente sociocultural. Para analizar este fenómeno es menester recurrir al campo de los estudios feministas y de género que se han trazado en torno a la irrupción de la mujer en la vida pública del país. Es válido distinguir en esta dirección las diferencias sustanciales en los imaginarios del Caribe y del centro de Colombia que, sin embargo, en esta mirada, no distan mucho si se tiene en cuenta que en ambos casos el sujeto femenino adquiere la connotación de objeto o sujeto ausente. La música como producto cultural no escapa a estas consideraciones.

La batalla por el uso de los espacios en el plano público, es decir, por la incursión de la mujer en actividades consideradas de mayor relevancia en el orden social y económico; el acceso a la participación y la toma de derechos civiles ha sido un trayecto de conquistas gestadas desde movimientos sociales que tuvieron su mayor auge en el siglo pasado y cuyo impacto se sigue materializando en el presente. En esta perspectiva, Sánchez (1995) sostiene que “[...] el espacio público, de la política, del poder, de la posibilidad de las realizaciones en el plano de la cultura, el arte, la ciencia, valorado por la presencia masculina, es el espacio en el cual las mujeres no acceden en igualdad de condiciones y oportunidades” (p.394). Es decir, que la realización femenina en el ámbito público pretende ser invisibilizada continuamente por un sistema que no otorga las mismas oportunidades e igualdad de participación a todos sus ciudadanos.

El patriarcado, como se denomina ampliamente a esta estructura de corte sociopolítico se fundamenta en la sexualización de los poderes que establece la prelación de las masculinidades.

Como establecimiento, jerarquiza, disgrega, censura y crea un aparato de control y adquisición o uso de roles privativos que atienden a una manera particular de comprender al ser humano y de construir sociedad (Beauvoir, 1980). En este orden, la mujer concebida como sujeto pasivo, padece el dominio y representa al ser protegido. Económicamente hablando es objeto de la hegemonía del hombre cuyo discurso prevalece y se afianza como valor cultural, mientras que otras representaciones, entre ellas las estéticas propuestas desde la posición femenina, tienden a ser desatendidas o menoscabadas.

Sin embargo, a sabiendas de lo dicho, no es propósito de esta investigación ahondar en tales predicamentos, sino develar la manera como confluyen esta y otras perspectivas en torno a la imagen de la mujer en los cantos vallenatos escritos por mujeres, su universo interpretativo y marco de referenciación, empleados para reproducir o desafiar lo socialmente establecido.

Ahora bien, en el contexto de la música vallenata, es significativo el papel que desempeña la mujer al ser eje de muchas de las composiciones escritas por hombres. No obstante, su presencia se reduce en la mayoría de los casos a ser motivo de inspiración del varón quien ve en ella un trofeo u objeto de deseo, una semblanza de la naturaleza, un ejemplo de pureza y servicio, la concreción de una aspiración social, la madre de sus hijos y una afirmación de su virilidad. Este último aspecto asienta un enfoque en el que la mujer como una otredad es necesaria para el varón en virtud de que su presencia en la vida del hombre lo consolida socialmente, o sea se constituye en un elemento cultural que como signo, no la representa sino que le permite al varón reconocerse.

Así pues, los cantos vallenatos asumen como temática recurrente en sus letras el amor o desamor que las mujeres despiertan en los varones, primando la focalización de los sentimientos masculinos. En esta línea, Greicy Epalza (2017) en su trabajo de investigación de maestría “Los

ojos y la mirada femenina en las canciones vallenatas”, expresa: “los poetas a través de sus composiciones, demuestran cómo galantear a una mujer, expresan su satisfacción por la conquista, proponen a la mujer algún tipo de relación amorosa [...] dan cuenta de la manera como terminan una relación, expresan su congoja por no tener a su lado la mujer que aman, describen la relación con su amada y también se da la oportunidad al hombre de recriminarla por alguna actitud, entre otras, siempre desde una visión masculina” (p.17).

En esta medida, los hombres tienen la posibilidad de construir su visión sobre la mujer en virtud del estado de cosas que produzca en ellos. La mujer no tiene potestad alguna sobre la manera cómo la sociedad la observa o considera, sino que su imagen es resultado de las aprobaciones o desaprobaciones que el patriarcado ejecute sobre ella. La aparición de la mujer como punto de referencia predilecto para el ejercicio de la composición vallenata si bien constituye casi la totalidad del motivo de muchas canciones, su fin último no es concederles una voz u otorgarles un espacio sino, paradójicamente, afirmar la imagen del varón y fortalecer el empoderamiento de las masculinidades.

1.1. La mujer como “musa inspiradora” para los compositores

La “musa”, término empleado frecuentemente para referirse a quien inspira al cantor vallenato, tiene su origen en la tradición griega. Los primeros en hablar de musas fueron los griegos. La cultura griega validó la imagen de la musa como un ser divino que descendía y susurraba a los aedos sutilmente los códigos de la estética olímpica. En la Antigua Grecia eran reconocidas nueve musas: Calíope, Clío, Erato, Euterpe, Melpómene, Polimnia, Talía, Terpsícore y Urania, todas hijas de Zeus y compañeras del dios Apolo. El culto a ellas estaba viciado por el hecho de su

consideración puramente instrumental, de manera que, su atributo esencial no era el de crear sino el provocar o inspirar al poeta. Era el poeta quien interpretaba el mundo y eran los dioses olímpicos quienes conferían el oficio al artista. La música y el arte, así como las poéticas clásicas, se fundaban en esta creencia. Beauvoir (1980) observa al respecto que “la musa no crea nada por ella misma, es una mediadora entre el creador y las fuentes naturales de las que debe beber [...] es una Síbila que se convierte dócilmente en la sierva de un amo” (p.273). Esta posición respecto a la musa es la que prevalece también alrededor de la tradición renacentista y neoclásica, afianzando la idea de un ser mediador al que se le atribuye un favor etéreo del que, sin embargo, no es dueña ni generadora.

Posterior a estos períodos alrededor de estos seres se va decantando para tomar forma en la imagen misma de la mujer como ser terrenal que inspira a los poetas de sus tiempos, pero, continúa siendo sojuzgada bajo el mismo atributo performativo. Es decir, la mujer como musa del Romanticismo, Modernismo y otras escuelas artísticas de principios del siglo XX responde a esta caracterización pues, aunque excita o estimula la creación estética del varón, el rol creador se sigue concediendo solo a este y su participación en la sociedad como voz artística sigue perteneciendo de forma fundamental al hombre.

En el caso de la tradición lírica hispana de la que se alimenta el vallenato, así como el imaginario cultural de la sociedad colombiana donde se funda el género, las aproximaciones al término coinciden en esencia con los predicamentos canónicos. La mujer como musa en la tradición vallenata tiene un papel apreciable porque es objeto de inspiración en la mayoría de los cantos. Por ejemplo, en “Matilde Lina”(1970), de Leandro Díaz, se afirma: “Un mediodía que estuve pensando (bis) /en la mujer que me hacía soñar / Las aguas claras del Río Tocaimo /me dieron fuerzas para cantar / Llegó de pronto a mi pensamiento/ esa bella melodía” y agrega: “Y era que estaba en el

río/ pensando en Matilde Lina (bis)”” reiterando que su actividad creadora es inspirada por una que lo hace soñar, pensar en ella. Se convierte en un acto generador de un discurso, donde a pesar de ser protagonista, la imagen de la mujer sigue vinculada a la naturaleza mediante la metáfora y a la percepción masculina: “Cuando Matilde camina/ hasta sonrío la Sabana (bis)”. De algún modo, mujer y naturaleza conforman un ámbito de conquista para el varón o la manera como este construye una representación genérica de la misma. Beauvoir (1980) explica que: “el hombre encuentra en la mujer las estrellas brillantes y la luna soñadora, la luz del sol, las flores silvestres, la rosa orgullosa de los jardines [...] y asevera: “no hay nada más anclado en el corazón de los hombres que este animismo” (p.244).

De hecho, estudiosos del vallenato como Hernando Riaño, director de la Fundación Decuplum para la promoción de la música vallenata en la ciudad de Valledupar, reconocen que el 90% de las letras vallenatas tienen como tema principal la mujer; enfatizando en ellas este sentido metafórico donde naturaleza y mujer se funden en el esquema mental del compositor (Riaño, 2017). La imagen de la mujer como musa, construida por los compositores vallenatos, hace parte de una visión masculinista, sesgada por una perspectiva patriarcal donde la figura femenina se supedita al nivel de objeto artístico, foco de la admiración y el placer, que guarda un nivel de inferioridad respecto al hombre pues sus actividades ya se encuentran preestablecidas al interior de este discurso en donde no goza de autonomía ni de capacidad expresiva propia. Esta imagen femenina se encuentra en amplísimo número de canciones vallenatas y se ha ido transmitiendo a un público en crecimiento tanto en el ámbito nacional como internacional. La reproducción constante de esta imagen contribuye en alguna manera a que la ideología patriarcal y la situación desigual de mujeres y hombres sigan cobrando fuerza.

1.2. Mujeres compositoras

El contexto de la última década del siglo XX es significativo para la mujer en la música vallenata. Esto es justificable si se tiene en cuenta las rupturas evidentes en el marco de la interpretación y composición de este género musical. Esta subversión de la figura femenina abrió el camino para que la mujer no se conformara únicamente con ser la “musa” por excelencia de los cantos vallenatos, el objeto alrededor del cual los compositores forjaron una imagen secundaria e inferior que se evidencia en sus letras.

Cabe destacar, que este rol de la mujer como compositora o creadora de versos vallenatos no se enmarca esencialmente dentro de esta década. De acuerdo con testimonios que han recolectado algunos periodistas, cronistas y los mismos artistas vallenatos, este fenómeno ya había cobrado vida en la voz de Sara María Baquero Salas, más conocida como “La Vieja Sara”. Este apelativo fue impuesto por su compadre Rafael Escalona, quién llegaba a su casa en compañía de otros músicos a tocar el acordeón, tomar ron y compartir con sus hijos Emiliano Zuleta y “Toño” Salas:

La casa de la vieja Sara María y su prole, y en especial la presencia de sus dos músicos, Emiliano Zuleta y Toño Salas, se convierte en posada generosa para las parrandas; Rafael Escalona, Poncho Cotes y Andrés Becerra fueron algunos, de los tantos visitantes puntuales, considerados miembros de la cofradía (Atuesta Mindiola, 2015).

Ella es considerada la “matrona” de la dinastía Zuleta y Salas pues sus hijos, ya mencionados, son recordados como dos leyendas vallenatas y sus nietos, Emilianito Zuleta Díaz y Poncho Zuleta Baquero, íconos de la música vallenata, ambos reyes vallenatos y ganadores del premio Grammy. Pero esta dinastía Zuleta Salas, conformada por figuras masculinas reconocidas, tiene su esencia femenina en la “Vieja Sara”, quién improvisaba versos en medio de las parrandas de sus hijos,

parrandas en las que no se permitía la presencia de las mujeres, pero, ella hacía gala de su autoridad como matrona: “El protocolo establecía que las mujeres no participaban en parrandas y mucho menos si eran niñas, de modo que ellas no tenían la posibilidad de aspirar siquiera de acercarse por detrás de los asientos de los parranderos” (Mosquera, 2016). Así, la “Vieja Sara” quedó inmortalizada no solo por su osadía al participar en las parrandas y por ser la madre de estos colosos juglares, sino por su talento innato. Algunos de sus versos memorables son: “ya llegó el ausente al puerto/y tierra firme pisó/ ya veo que resucitó/ el que nombraron por muerto”. Estos versos se los dedicó a Escalona, cuando se había corrido la noticia de su muerte en Valledupar.

Cuando leí por primera vez estos versos en un artículo de Consuelo Araujo Noguera publicado en el Magazín Dominical de *El Espectador* (27 de junio de 1976) no pude menos que sentir asombro y desde entonces tengo la certeza de que el talento en el verso y la piquería de Emiliano Zuleta y Toño Salas era herencia maternal. Ella reclamaba que la fuerza de la dinastía era de parte de los Salas, porque su hermano Francisco ‘Panco’ Salas era acordeonero, y Emiliano aprendió a tocar en un acordeón de su tío” (Atuesta Mindiola, 2016).

No obstante, no todos piensan así. Hay quienes desconocen por completo el valor musical de la matrona de los Zuleta, resaltando solo el talento de sus hijos y nietos. Otro verso famoso de la vieja Sara fue el que cantó en 1974 con motivo de la visita del gobernador de la Guajira: “estoy vieja y quiero cantar/ les canto de corazón/ le pido al gobernador/ una planta para el plan”. En este último verso se puede analizar que la “Vieja Sara” no solo componía llevada por sus sentimientos de amistad y amor, sino que también hacía uso de su talento para tratar temas sociales y políticos, involucrándose en temas y campos en los que la mujer no tenía mucha cabida en esa época.

La progresiva visibilización de las mujeres en el ámbito de la música vallenata no puede circunscribirse a una interpretación unívoca del fenómeno sino a la suma de factores sociales, políticos, económicos y culturales. Así, la aparición de intérpretes y compositoras en el género si

bien es consecuencia de una reformulación del rol de la mujer en la sociedad, también es un cambio en el concepto del artista. El auge de la figura femenina en el ámbito musical latinoamericano venía haciendo carrera desde mediados del siglo XX. Las mujeres empezaron a mostrarse como voces de reconocidas agrupaciones musicales de géneros tropicales. En el caso del Caribe antillano, tal como lo explica Loyola (2014), la consolidación de este proceso dio lugar a la conformación de orquestas en las que las mujeres no solo cantaban, sino también demostraban sus capacidades para interpretar instrumentos. En los años ochenta la grabación de discos para estos grupos y su difusión a través del Caribe continental propició que las casas productoras de otros géneros como el vallenato comenzaran a contemplar la idea de grabar con mujeres. El respaldo de experiencias en la salsa y el merengue, el prestigio de orquestas netamente femeninas y el número significativo de ventas motivó esa apuesta.

En el contexto de la música colombiana, fue hasta 1988 cuando la compositora Graciela “Chela” Ceballos llega a Cartagena de Indias, oriunda de Barrancabermeja, en busca de talentos. Trae consigo la idea de formar una agrupación vallenata conformada por mujeres. El naciente grupo “*Las Musas del vallenato*” atraviesa por muchas dificultades para integrar a nuevas participantes debido a la falta de preparación musical que estas evidenciaron en un primer momento. El conjunto, al que se agregaron voces como la de Patricia Teherán y Danny Ceballos (hermana de Graciela) apuntó a una línea romántica en la que esta vez la mujer pudiera tomar partido en la interpretación de sus propias emociones. En este sentido, canciones como “Declaración de amor” o “Cambia o me pierdes” trascienden al esquema convencional del género en la medida que rompen con lo canónico y típico, es decir, el vallenato como música compuesta y cantada por hombres.

La propuesta de la barranqueña “Chela” Ceballos, creadora del grupo, causa un impacto en el ámbito artístico pues, hasta ese momento, la música vallenata era un espacio de creación e interpretación masculinos, de manera que escuchar a una agrupación femenina llenar teatros, saturar plazas y vender discos implicaba la conquista de un importante segmento del público.

El recién conformado grupo es denominado “*Las Musas del vallenato*”, aludiendo a estas criaturas inspiradoras de la tradición griega y cuyo apelativo (musa), como se ha dicho antes, ya era frecuente en los cantos vallenatos para hacer referencia a las mujeres que despertaban el amor de los poetas populares. El éxito de la agrupación vino con una secuencia de álbumes “Con alma de mujer” (1990), “Guerreras del amor” (1992), “Explosivas y sexis” (1993), “Encantadoras” (1994), “Declaración de amor” (1995). El grupo entraría en una especie de receso por motivos de salud de su directora para retomar actividad en el nuevo siglo con producciones como “Tocando corazones” (2000), “Corazón de piedra” (2007), “Incomparables” (2012), el sencillo “Mujer malvada” y “Soy otra persona” (2016), con los que, no recuperarían el reconocimiento antes logrado. Expuesto lo anterior, es claro que el carácter simbólico del nombre de la agrupación podría resultar a simple vista contradictorio respecto a lo que deseaban obtener con sus canciones que, aparte del acceso a un público y la conquista de un espacio artístico, buscaba la formulación de una propuesta musical distinta que resignificara a la mujer dentro de la música vallenata; sin embargo, también es claro que tales logros no hubiesen sido posibles deslindándose por completo del esquema estructural masculino que además de ejercer control sobre las disqueras del momento, podía objetar o desprestigiar la música de las novatas y advenedizas artistas en un medio donde el éxito está supeditado a la aprobación de varones y familias de renombre y tradición musical.

Por otro lado, es claro que la ruptura que Graciela “Chela” Ceballos representa en el ámbito de la música vallenata aún otros aspectos relevantes dentro de las prácticas culturales asociadas a

este género, pues además de compositora era la acordeonista de la agrupación. El dominio de un instrumento de difícil ejecución como lo es el acordeón, relacionado en el contexto vallenato con las masculinidades, la virilidad, la galantería y el cortejo, le permitirían a Ceballos abrirse camino en un entorno bastante hermético. La artista lograría participar en escenarios y conseguir galardones que antes solo estaban pensados para hombres como sus presentaciones en 1992 y 1993 en el Festival Vallenato respectivamente.

Es importante anotar que también las intérpretes o voces de este grupo ejercieron una destacada labor y carrera musical como es el caso de Patricia Teherán y Danny Ceballos. La primera, Patricia Teherán (Cartagena, 10 de junio de 1969- Barranquilla el 19 de enero de 1995) comenzó su trayectoria siendo parte del grupo “Las Musas del vallenato” invitada por la manager y compositora Chela Ceballos. Luego de su participación en la agrupación musical, decidió crear su propio grupo “Las Diosas del vallenato” en el cual se desempeñó como interprete y es recordada por éxitos como “Todo daría por ti”, “Me dejaste sin nada”, “Tarde lo conocí”, entre otros. En su corta carrera, debido a su temprano deceso en un aparatoso accidente, la cartagenera obtuvo importantes reconocimientos, discos de oro por sus ventas y adquirió consagración nacional. Es recordada por muchos periodistas, artistas y el público de su época, como todo un fenómeno musical, puesto que no había existido una mujer que cantara vallenato con tanto éxito como ella. Teherán se dio a conocer como “la voz femenina del vallenato” denominación con la que todavía la recuerdan, siendo, según varios cantantes, la mujer que más sobresale en el campo interpretativo. Fue tanto su éxito que, incluso, hace algunos años una importante cadena de televisión le rindió homenaje con una telenovela llamada “Tarde lo conocí” (2017).

Otra de las intérpretes del conjunto musical “*Las Musas del vallenato*” y quien funge como su actual representante es Danny Ceballos Paccini (Barrancabermeja, 24 de agosto de 1974),

hermana de Chela Ceballos y también intérprete y compositora de varias canciones, entre las que sobresale el tema “Declaración de amor” que alcanzó notable éxito musical, consolidando así al grupo en otros países de Latinoamérica como Ecuador, Venezuela y México.

Es interesante advertir que en el plano musical del género vallenato existe un trabajo anterior a lo desarrollado por “*Las Musas del vallenato*” que, sin embargo, no logró calar en el ámbito público con el mismo reconocimiento de estas últimas. Es el caso de la cantautora Rita Fernández Padilla declarada hija adoptiva de Valledupar por el Consejo Municipal de esta ciudad. Ha sido considerada la compositora más grande de la música vallenata y fue la vocalista de “*Las universitarias*”, primera agrupación vallenata formada exclusivamente por mujeres en 1968 con el objetivo de participar en el Festival de la leyenda vallenata. Este grupo contó con el apoyo del productor musical Santander Díaz, quien creyó en ellas y apoyó la grabación de su álbum. Empero, la actividad del grupo fue breve, pues la mayoría de sus integrantes se retiraron para atender sus familias, denominador común en aquella época. En su carrera como solista, Rita Fernández Padilla logró amplio reconocimiento como compositora y algunas de sus canciones han sido consideradas clásicos vallenatos, caso de “Tierra blanda” (1976), canción inspirada en la belleza del paisaje valduparense y enriquecida por un lenguaje metafórico. Este tema fue galardonado por Gloria Zea De Botero, directora de Colcultura, que la declaró como una de las canciones más hermosas de las composiciones colombianas. El tema fue grabado posteriormente por el intérprete Jorge Oñate en 1979. En la actualidad, Rita Fernández Padilla reside en la ciudad de Valledupar donde continúa desarrollando su actividad como compositora y aportando su talento al folclor vallenato.

El proceso de inserción de las compositoras en el ámbito de la música vallenata hunde sus raíces en aspectos que no solo revisten la consideración del factor comercial y el uso de la imagen de la mujer como estrategia para acceder a nuevas formas de consumo y de espectáculo. También

este acceso obedece a transformaciones socioculturales y políticas, entre ellas el cambio generacional, el derecho de la mujer a ejercer el voto, la incursión de más mujeres en plazas laborales y su incremento en los espacios de formación académica. En efecto, la ganancia progresiva de mayor participación de la mujer en la sociedad, sobre todo en el terreno de sus derechos civiles, abonó una parte importante en ese empoderamiento de la figura femenina coadyuvando a que esta cobrara voz y pudiera ser escuchada, logrando así un impacto relevante no solamente en hombres sino además en las mismas mujeres (Mccausland, 2008).

En este sentido, un análisis de los cantos vallenatos compuestos por mujeres, además de ser un ejercicio literario, es una aproximación al sustrato sociocultural que subyace a ese acto creador y a las prácticas y discursos que reprodujeron o desafiaron el pensamiento patriarcal. La forma cómo las compositoras asumen esta actividad es esencial para la comprensión de sus canciones, de tal manera que deslindar o pretender fragmentar el análisis del texto al de su compositora es infortunado en la medida que se anulan o se desentienden muchos de los aspectos que afloran desde las letras de las canciones, los sentidos y contrasentidos que en ellas intentan ser comunicados.

La literatura hispanoamericana y del Caribe es un escenario particularmente llamativo en este sentido. El Caribe como contexto de generación de un discurso literario se prevé como un objeto con muchas aristas. Mateo Palmer y Álvarez (2004) tiende a valorar tal complejidad con el calificativo de objeto fractal. Así, cuando se habla de fractalidad del caribe se busca hacer énfasis en la imposibilidad de delimitarlo geográfica, política, lingüística y hasta musicalmente de manera uniforme. Del mismo modo, se visiona como una pluralidad, un conjunto en el que conviven diversidad de géneros, tradiciones y maneras de concebir la vida, el ser humano y la sociedad que, sin embargo, no se excluyen sino, que se complementan de forma igualmente multidireccional. Este marco cultural flexible posibilita comprender por qué es relevante estudiar las composiciones

desde sus tópicos y estructuras integrando a este ejercicio el análisis del proceso creativo, es decir, en este caso el ámbito de la compositora. Esta consideración implica una mirada más profunda desde el proceso de construcción y consolidación de un enfoque de género, una perspectiva donde hay intersecciones y distanciamientos en la comprensión de la música vallenata como un entramado que posee las mismas condiciones fractales del universo al que pertenece, o sea, el caribe.

Desarrollar una investigación en torno a la mujer y los procesos que involucran su propuesta estética en la música vallenata, su ámbito y tópicos de composición, los imaginarios que devela y la dinámica performativa por medio de la que se presenta la asignación de roles desde sus canciones comporta la revisión de una bibliografía desde distintos frentes que, pese a tocar algunas de las variables y aspectos relevantes para este trabajo, no asume el énfasis direccionado del presente estudio, razón por la que se entiende que adelantar este proceso de indagación supone un ejercicio reciente.

1.3. Estado del arte

En el estudio del vallenato como género musical encontramos varios investigadores que no solo han abordado su carácter popular y literario sino también sus aristas socioculturales, entre ellos sobresale Jacques Gilard (1986). El crítico francés defiende el carácter lírico de los cantos de acordeón, en contraposición con los atributos narrativos que le han asignado algunos analistas del tema. Gilard sostiene que el llamado componente narrativo evidenciado en los cantos vallenatos es, en realidad, una dimensión gnómica. Por gnómica se refiere a la manera como los proverbios morales son tomados como verdaderos por el pueblo que los produce y los oye, reproduciéndolos

en expresiones orales populares. Una postura similar asume Escamilla (2005) quien afirma que “El carácter narrativo de una canción tiene que estar determinado por una puesta en escena y una estructura narrativa [...] evidentemente, estas condiciones inherentes a todo relato casi nunca aparecen en la canción vallenata” (p.146).

En este sentido, el trabajo de Gilard entiende a las composiciones vallenatas como materia lírica, poesía popular, en la cual se expresan los sentimientos y la visión del mundo del poeta, sin desconocer la línea gnómica, común en este tipo de expresiones. En esa línea, Posada (1986) propone una relación intrínseca entre el componente lírico y el proceso por el cual se gestó la música vallenata. La evidencia que aporta es la vinculación entre la canción vallenata y la tradición oral española. Posada no separa la poesía popular del canto afirmando que muchos versos, estribillos y coplas de la tradición oral peninsular han nutrido de las canciones populares, entre ellas el vallenato. Este factor, permite atribuirle a las composiciones vallenatas, un carácter lírico, de manera que es posible estudiarlos teniendo en cuenta tal comprensión.

Ahora bien, en cuanto al sistema de valores que socialmente se considera válido en las canciones vallenatas, Posada lo plantea textualmente así: “Las canciones vallenatas definen, entonces, un sistema de valores aceptado y compartido colectivamente. En los temas referidos a la esposa, por ejemplo, las reflexiones del compositor expresan situaciones válidas para todo el grupo” (p.147). De esta manera, lo que la autora sostiene es que, tanto al interior de los cantos de acordeón como en el marco de la sociedad donde se gestan, prevalece el discurso del varón como código unívoco en la colectividad. Estos valores compartidos y aceptados se traducen en “Expectativas de conquistas en el hombre y su proyección multiforme sobre un grupo amplio de mujeres, la aceptación de la poligamia como factor de prestigio varonil, y las exigencias de fidelidad, respeto y tolerancia a la mujer frente a la conducta del cónyuge” (p.147). En otras

palabras, en las letras vallenatas se vehiculan dos imágenes. La primera, en torno a la idiosincrasia del hombre costeño donde este aparece como mujeriego, amiguero, parrandero y, otra, que corresponde a la mujer como ser sumiso que debe aceptar la conducta del varón, sin erigirse frente a él.

Escamilla (2005), por su parte, comprende las canciones vallenatas al menos desde dos perspectivas, una desde la producción y otra desde la interpretación. En este sentido, su trabajo consiste en analizar las canciones como un encuentro de estos dos procesos discursivos complementarios. En cada uno de estos procesos se pueden encontrar “seres discursivos” y “seres reales”. Los primeros se refieren en palabras del mismo autor a “seres” que son contruidos con palabras, que no traspasan la realidad del texto. Los segundos, hacen alusión a sujetos psicosociales reales que comunican e interpretan mensajes y pertenecen al mundo físico. A estos últimos también se les llaman “interlocutores”.

En este sentido, en el ámbito de la canción vallenata, los interlocutores o seres reales corresponden a los compositores como productores de un discurso y al público como receptor de este, mientras que los seres discursivos o ficcionales son aquellos que viven al interior de las letras vallenatas.

Como discurso, si se pretende estudiar el vallenato en este enfoque, es importante analizar esos seres ficcionales que Escamilla denomina enunciante y destinatario, así como el mensaje que subsiste en ellos, pues estos reproducen de alguna manera elementos, patrones y rasgos que provienen del mundo real. Esto es explicable, porque como seres discursivos constituyen representaciones mentales hechas por los compositores, a partir del campo de su experiencia, pero también de los imaginarios culturales que han permeado su visión del mundo.

Una de las formas en que este proceso se lleva a cabo es mediante el acto de calificar personajes y situaciones en los cantos vallenatos, o sea, dotarlos de atributos, cualidades o características específicas. Este proceso resulta interesante, debido a que al analizar las letras como construcciones subjetivas de la realidad se logra entender, de acuerdo con Escamilla, que los valores asignados a los seres discursivos (enunciante y destinatario) por el compositor, no solo obedecen a su imaginación, sino a la influencia de las ideas dominantes de la sociedad y al sistema de valores socialmente compartido. Esto se debe a que la imaginación del sujeto, como lo señala Castoriadis (1997) esta sesgada por las instituciones sociales que determinan qué puede o debe imaginar el individuo creador (citado en Escamilla, 2005, p.100).

Al hablar de una visión de la sociedad, que ejerce influencia sobre los compositores mediante tradiciones, creencias y valores, es preciso volver sobre el término que emplea Escamilla para denominarla. En este orden de ideas, él opta por darle el nombre de imaginario cultural. Para el caso del vallenato, Escamilla sugiere imaginarios que se relacionan con el discurso de los cantos y cuya temática tienden a ser las relaciones sentimentales. Se puede afirmar que las canciones vallenatas son un vehículo sociocultural, en el cual se transmite la visión del mundo, no solo del compositor, sino de la sociedad en la que este se encuentra inmerso. Es por ello que en estos cantos autóctonos de la región norte de Colombia se develan algunos imaginarios dominantes, que hacen parte de la idiosincrasia de la Región Caribe. Escamilla sugiere al menos cuatro de ellos que se vinculan con el tema de las relaciones sentimentales: “1) La felicidad del hombre costeño está ligada a la bondad, sencillez y amabilidad de la mujer, 2) El hombre costeño es por naturaleza mujeriego y parrandero; la mujer celosa, 3) El hombre costeño es quien manda en la casa y en la relación de pareja y 4) La protección divina puede hacer más llevaderos los conflictos sentimentales” (Escamilla, 2005, p.100). El primer imaginario da cuenta de una mujer a la que se

le atribuyen un gran número de virtudes, rectitud moral y que por ello puede hacer feliz al hombre. De igual manera, hablar de la mujer en los cantos, lleva implícito hablar de fidelidad, dado que los hombres asumen que la mujer es incapaz de cometer un acto de adulterio o deslealtad. “la rectitud del comportamiento femenino adquiere un matiz particular, puesto que la apología que se hace de la mujer implica, incuestionablemente, fidelidad de su parte” (Escamilla, 2005, p.102). No obstante, esta mirada evidencia que para los sujetos enunciantes (varones) el acto de felicidad es un derecho conferido a los hombres y del cual han sido privadas las mujeres, es decir, que teleológicamente la mujer no aparece como beneficiaria, sino como un ser que es utilizado para brindarle felicidad a los hombres, sin importar su propia realización.

El segundo imaginario articula algunas ideas acerca del hombre y la mujer del Caribe colombiano, definiendo al primero como parrandero y mujeriego, y a la mujer como celosa, o sea, se hace un juicio de cada uno, donde al primero se le asigna una connotación que si bien no es positiva, lo empodera como sujeto dominante en su condición de virilidad, mientras que a la segunda se le imprime una carga negativa, catalogándola como un ser que restringe las libertades del hombre puesto que ella resguarda al ser que es el centro del discurso.

El tercer imaginario se relaciona con la autoridad y el dominio que ejerce el hombre sobre la mujer y sus relaciones sentimentales en la Región Caribe. Aquí una vez más, el enunciante posee una mirada completamente masculina, en la cual es él quien maneja todo lo vinculado a su relación amorosa, quien tiene el control de las decisiones del amorío. En este sentido, la mujer se observa siempre obediente, dependiente, casi como una esclava dispuesta a seguir las ordenes de su amo. Esta relación está marcada por la asignación de un rol pasivo a la mujer, quien privada de su autonomía debe comportarse de manera sumisa y aceptar la galantería de su compañero.

En una óptica similar, valdría la pena cotejar este imaginario con lo planteado por Wittig (1981) en su trabajo *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* quien establece una relación entre las categorías esclavo/mujer y amo/hombre. Al respecto, afirma que existe una analogía entre los papeles que desempeñan la mujer y el varón y los roles de esclavo y amo. En este orden, esclavo y mujer poseen un común denominador en cuanto al trato que experimentan y las labores que son conminados a desempeñar sin protestar. Ambos son reducidos a cumplir funciones consideradas de menor relevancia, sufren opresión, discriminación y son usados como objetos o bienes de servicio y gratificación. Por otro lado, la construcción del rol masculino se configura a semejanza de un amo. Socialmente al varón se le adjudican tareas de mayor relevancia, ocupa cargos que implica la ostentación de un poder o el ejercicio de un dominio. Desde ese estatus subyuga, ordena y oprime pues se sabe poseedor de una autoridad frente a quienes le sirven, que en parte, se procesa desde un sistema jerarquizado y estructurado bajo los mismos principios de la esclavitud “Como no existen esclavos sin amos, no existen mujeres sin hombres” (Wittig, 1981 p.22).

En esta perspectiva, Wittig (1981) piensa que la misma dominación que ejercen los amos sobre los esclavos, la ejercen los hombres sobre las mujeres en la medida que estas últimas son vinculadas al aparato social como una propiedad del varón. En este sentido, la autora da a entender que la construcción social del género y más exactamente del sexo como categoría, obedece a una relación de poderes. La mujer se relaciona al hombre asumiendo un estado de servidumbre que implica obligaciones personales, sexuales, físicas y económicas.

Retomando los imaginarios planteados por Escamilla en el discurso vallenato, el autor encuentra en su cuarto y último imaginario una referencia al comportamiento social de los hombres que a su vez incluye a las mujeres, pues tiene que ver con la influencia divina y cómo el enunciante recurre a la ayuda de Dios para solucionar sus conflictos sentimentales. De acuerdo con esta

creencia, los hombres cuentan con el aval divino para ser infieles y parranderos pues esto no se les considera como pecado, sino que es intrínseco a la personalidad masculina mientras que las mujeres son objeto de indiferencia por parte de las entidades celestiales y responsables de salvaguardar una estima y dignidad de pureza y fidelidad. En este contexto, se produce una dicotomía en el estatus de los roles frente al componente cultural que desde lo religioso construye una idea de la deidad comprensiva y hasta complaciente con la actitud del varón, pero, restrictiva y severa con la mujer.

En relación con este imaginario, es conveniente traer a colación el trabajo de Martínez y Esalas (2014) “Roles y expectativas de género en siete canciones vallenatas: Una aproximación desde la teoría de la valoración” en el cual se plantea que el discurso sirve como vehículo para transmitir las ideologías y que a través de él se construyen identidades de género, las cuales se configuran por medio de estereotipos que hacen referencia a roles culturalmente determinados para hombres y mujeres. Uno de los estereotipos que subyace en el rol masculino y que puede ser evidenciado en el discurso de los cantos vallenatos, es que la voz enunciante masculina le pide permiso a las entidades divinas para serle infiel a la mujer, y por otro lado, le solicita a esos mismos seres que mantengan a la mujer fiel y cariñosa. Es decir, hay una creencia un tanto arraigada en el pensamiento de los hombres, según la cual los dioses avalan la infidelidad de ellos, sin que por ello la mujer deba resentirse.

De esto se puede deducir, que la sociedad patriarcal del Caribe asume como justificable la actuación masculina porque las entidades sagradas le dan “permiso” para pecar y que dicha aprobación solo está reservada para los hombres, puesto que las mujeres son o deben ser fieles por naturaleza.

Este tipo de relaciones son mostradas desde una posición absolutamente masculina, pues como lo sostiene Escamilla: “la canción vallenata muestra la visión machista del hombre costeño y su protagonismo, ya que es él quien hace las cosas y quien las narra” (2005, p. 101). Aunque la mujer es el tema predilecto de los compositores, son casi nulas las veces que ella aparece como enunciante, es decir, no habla directamente, sino que los sentimientos y las situaciones son expresados desde la perspectiva de los hombres.

Uno de los trabajos que se destaca y que hace alusión al tema de las relaciones sentimentales en la música vallenata y a los roles que asumen hombres y mujeres en este discurso es un artículo publicado por Hernández y Domínguez (2015) titulado “La mujer puede perdonar hasta dos, el hombre ni una”, los autores explican cómo los receptores de Zulia, estado venezolano en donde hay una alta difusión de la música vallenata, son influenciados por el discurso de género recreado en las letras vallenatas y especialmente por el concepto de infidelidad. La lectura del documento permite entrever que existe una relación de doble vía entre el imaginario cultural y el contexto real. Por un lado, el sustrato cultural reproduce en las canciones la idea de la fidelidad de las mujeres con relación a sus parejas. Ellas son propensas a perdonar y a soportar la infidelidad, jugando en ocasiones el papel de propiciadoras, es decir, se consideran las culpables de la promiscuidad masculina. Este hecho pone de relieve la inequidad de género en el discurso de muchas canciones vallenatas que buscan no solo justificar los actos de infidelidad masculina, sino también enmascarar aspectos que fuerzan a la mujer a permanecer en el hogar, como la dependencia económica, la etiqueta moral o el juicio social.

Dentro de este escenario, los hombres se perciben a sí mismos como infieles por naturaleza y tanto ellos como sus compañeras deben aceptar la infidelidad masculina. Esto podría explicarse debido a ideas arraigadas social y culturalmente que determinan que la mujer está para complacer

las necesidades y deseos del hombre, sin importar que muchas veces esto atente contra su propia dignidad. Por otro lado, se puede afirmar que las canciones alimentan el imaginario social que permea el contexto real de los oyentes en la medida que dan como ciertas las premisas manifestadas en dichas composiciones. Hablar de las vinculaciones entre el contexto real y el discurso implica referirse también a las creencias naturalizadas en la sociedad que generan de alguna manera formas de concebir y de regular el rol de hombres y mujeres. Aunque de hecho esas vinculaciones evidencien implícita o explícitamente desigualdades ya que como lo expresa Borrás: “las representaciones artísticas, producen muestras de esas desigualdades de género que contribuyen a la percepción social de hombres y mujeres” (2000, p.17).

Por ello, es relevante analizar los roles y actitudes que asumen unos y otros en virtud de la impronta cultural que les asiste y la manera cómo se desligan de ella o socialmente la reproducen. En este sentido, los roles de hombres y mujeres representados en las canciones vallenatas pueden explicarse a la luz de los diferentes análisis y teorías de género. En el caso de la imagen del varón y el universo de creencias que la sostienen al interior del discurso de la música vallenata y que a su vez impactan a la cultura popular se han efectuado, como ya se ha dicho, algunos trabajos por ser parte del ejercicio de análisis convencional que da prioridad a la perspectiva patriarcal. En el caso de la imagen de la mujer, hay análisis insuficientes que aborden este componente sobre todo desde canciones compuestas por mujeres dando por sentado que en materia de vallenato el estudio prevalente es el que parte de las composiciones tradicionales escritas por hombres.

Por lo anterior, mediante este trabajo se busca analizar y dar respuesta a interrogantes como: ¿cuál es la imagen de la mujer que han construido las compositoras en sus canciones y sobre que enfoque de género la construyeron?, ¿qué roles y actitudes asume la mujer en las canciones y cuáles

le asigna a los hombres?, ¿qué relación tiene esta imagen con el sistema patriarcal perenne en nuestra sociedad caribeña? y ¿de qué manera se desencuentra con él?

Atendiendo a lo anterior, es pertinente traer a colación los diversos estudios que se han hecho sobre los roles, la imagen y la representación de las mujeres en la sociedad y en las artes, en especial la literatura, asumiendo en el caso particular el vallenato como expresión de corte lírico popular. En primer lugar, se puede plantear, como lo sostiene Borrás (2000), en su ensayo “Introducción a la crítica literaria feminista” que las mujeres se expresan a través de un lenguaje otro, de un código que no les pertenece, pero que se constituye en el único medio que tienen para comunicarse con el mundo que las rodea. Quizá esto explique por qué canciones como “Tierra blanda” (1976) y “Sombra perdida” (1980) presentan un sujeto neutro, es decir, no se puede decir con certeza que la voz enunciante sea una masculina o femenina. Aunque hay algunas pistas en la primera canción, que permiten pensar en un destinatario hombre, ya que lo describe como una montaña fuerte y dominante, símbolos que convencionalmente se atribuyen a las masculinidades. De acuerdo con esto, se puede afirmar que la mujer no habla por ella misma, sino que utiliza un “lenguaje otro”, un código prestado, para poder comunicarse y ser aceptada por los demás. No hay una comunicación auténtica, sino que muchas veces la mujer se hace suplantar como hombre para poder pertenecer o encontrar un lugar en medio de una sociedad que no la acepta del todo.

Esto podría comprenderse mejor por Franco (1996) quien sostiene en uno de sus ensayos “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana” que todo escritor, sea hombre o mujer, se enfrenta al problema de la autoridad textual; es decir, conocer quién es la voz poética de su texto. Así mismo, arguye, que el texto es un “terreno de lucha”, donde las mujeres se enfrentan con las exclusiones no solo del código lingüístico, sino de las propias convenciones sociales: una lucha entre el código dominante y el subordinado. Entonces: “el texto puede ser

definido como un proceso de contradicción discursiva” (p.273). Un ejemplo interesante al respecto podría ser lo planteado por escritoras como Rosario Ferré o Cristina Peri Rosi, quienes “desenmascaran la hegemonía genérica que ubica al hombre como la autoridad textual” (1996, p.274) constituyéndose en mujeres ventrílocuas lo que las lleva a ubicarse en una posición de privilegio hasta el momento restringida para mujeres. Este fenómeno de la autoridad textual también tiene lugar en las canciones vallenatas, puesto que la aparente neutralidad en las marcas lingüísticas de la voz poética de algunas composiciones, en realidad permite el empoderamiento de un discurso donde la mujer puede asumir una postura propia, manejando incluso un tono crítico y sugestivo que en otras condiciones no podría ostentar. Para ello se vale de símbolos y elementos que a lo largo de la historia de la humanidad y la tradición cultural del Caribe han estado ligados a las figuras femenina y masculina validando un discurso que se reconstruye desde lo implícito. Como se puede notar en el mencionado tema musical “Tierra blanda” de Fernández, en la que haciendo referencia a un amorío decepcionante se utilizan símbolos cuya carga semántica atiende a la imagen dominante asignada al varón y que en el discurso de la canción se degrada: “Una fuerte montaña era como tú // [...] Pero pronto el invierno// Todo lo arrasó, sólo queda una historia// Una historia de amor.” La montaña que ostenta atributos de fortaleza, solidez y firmeza luego pasa a ser una tierra blanda, proyectando así una imagen débil y frágil: “Qué frágil eras tierra! //Tierra blanda y liviana//Y yo que creía//Tener mi montaña”. En la relación amorosa planteada sobreviene un aire de frustración y nostalgia frente a la expectativa que se teje del otro. El discurso de la canción envuelve una interesante crítica en torno a la creencia del despliegue del rol de un sujeto que, aunque se presume dominante, termina siendo inconsistente con su entorno y con lo que predica sobre si mismo.

La asignación de roles dentro de un contexto discursivo depende en gran medida de la construcción del sentido y la manera como se interpreta el mundo desde una ética particular. De este modo lo plantea Ariza (2010) al teorizar sobre cómo las letras de las canciones vallenatas se constituyen en un elemento fundamental para entender los sistemas éticos de toda una región a partir de lo popular y lo cotidiano pues: “construyen sus imaginarios poéticos basados en costumbres como el machismo, el honor y el goce, entre otros” (p. 92). Esta ética, construida social y artísticamente hablando, permite hacer una lectura de los mensajes que subyacen en las canciones a partir de aspectos tales como: si la mujer accede o no al espacio público, qué referente tiene de sí misma o, si es capaz de superar las convenciones morales para emanciparse.

De acuerdo con esto, las canciones vallenatas le permiten a la compositora y a la sociedad dialogar, es decir, interactuar sobre aspectos de índole axiológico y moral desde el abordaje de motivos y tópicos comunes. En este ejercicio ético los temas musicales pueden validar un discurso con el fin de reproducirlo o criticarlo para contravenir el sentido de prácticas, creencias o costumbres.

Ahora bien, dentro de los aportes que desde los estudios de género se pueden hacer para el análisis propuesto en esta investigación no solo es importante destacar los trabajos que se sitúan en el campo de las actitudes y roles asignados socialmente, también es relevante revisar la literatura que aborda lo relacionado con la manera como la mujer construye su propia imagen y por lo tanto una identidad. Al respecto, es necesario traer a colación el texto *El segundo sexo* (1980) de Simone De Beauvoir. La autora francesa explica como la definición de mujer ha sido construida históricamente como “alteridad”, es decir, como ese otro “yo” que el hombre usa para identificarse, realizarse y trascender. Además, De Beauvoir evidencia como la sociedad sitúa al hombre en la condición de sujeto mientras que la mujer adopta la condición de objeto. En este marco de cosas,

es importante entender al menos dos asuntos. Primero, que, contemplada así la identidad femenina como un otro, su estatus comporta una suerte de contraste valorativo y simbólico. Segundo, que, al ser asumida como objeto, sus actos y procesos serán entendidos siempre bajo la tutela del varón, o sea, no puede percibirse socialmente autónoma.

En este sentido, es preciso comprender que en la medida que la mujer se construya simbólicamente como alteridad, objeto y, bajo una relación de dependencia el patriarcado valida su existencia y funcionalidad sistémica. El campo de la estética y las artes es sin duda un escenario prolífico de ejemplos al respecto. Las expresiones poéticas de distintas épocas dan cuenta de cómo la figura femenina era asociada por los poetas con elementos dependientes de otros para generarse, subsistir o consolidarse. Es el caso de la flor del arbusto, la luna soñadora, la tierra que anhela la semilla, signos por excelencia atribuidos a la mujer. Esta asociación de la mujer con elementos dependientes invita a pensar si este mismo fenómeno se produce en las canciones vallenatas analizadas, es decir, si la imagen construida en torno a la mujer representa esa alteridad para el hombre, ese ser dependiente a través del cual él alcanza la felicidad.

De Beauvoir explica en su estudio que no solo el hombre y la sociedad patriarcal le ha atribuido a la mujer su construcción identitaria como alteridad, sino que además le ha otorgado el rol de jueza. Este atributo de jueza fue otorgado no con el fin de darle autoridad, sino, todo lo contrario, para que se constituya en un instrumento de reproducción del poder masculino. Esto se logra, debido a que ella denuncia la ausencia de las virtudes masculinas y a su vez exalta la presencia de los valores que distinguen al hombre en la sociedad heteronormativa. Es decir, la sociedad patriarcal, a través de las mujeres hace una evaluación de los atributos que el hombre debe evidenciar y los roles que necesita asumir como muestra de su virilidad. En este ordenamiento son ellas quienes afirman o certifican el poder masculino.

En el caso de las canciones vallenatas cuyos discursos han sido analizados bajo estos elementos preceptuales como parte de esta investigación se podrá observar, más adelante, como las mujeres asumen esta práctica y rol al interior de las narrativas y discursos allí presentes, en algunos casos evaluando la ejecución de los roles asignados al estereotipo masculino, aprobando sus comportamientos, reprobándolos o actuando de manera independiente.

La búsqueda de la consolidación del varón como sujeto y su empoderamiento social es lo que caodyuva al sostenimiento del *estatus quo*. El patriarcado entonces trivializa cualquier acción que implique la resignificación de la mujer como sujeto asignándole roles y actitudes que apuntan hacia su objetualización. Ello explica porque la idea de mujer y los conceptos asociados a esta, se encuentran históricamente ligados a la percepción de objeto. Wittig (1981), en su trabajo *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, plantea la necesidad de visibilizar a la mujer como sujeto al tiempo que devela la consecución de tal fin depende de la superación de la opresión. Para esta autora es menester que toda mujer sea capaz de tomar conciencia frente a su condición y entienda que pertenece a una clase oprimida por los hombres y por el poder heteronormativo: “Cuando descubrimos que las mujeres son objeto de opresión y apropiación, en el momento exacto en que somos capaces de reconocer esto, nos convertimos en sujetos en el sentido de sujetos cognitivos” (p.41). Al admitir esa opresión, la mujer pasa de ser un objeto pasivo a un sujeto con capacidades para luchar por sí misma y por su clase, dado que goza de una identidad que la hace luchar por quién es, por lo que quiere y al mismo tiempo por su grupo: “la conciencia de la opresión no es solo una reacción contra la opresión: supone también una total reevaluación conceptual del mundo social, su total reorganización con nuevos conceptos, desarrollados desde el punto de vista de la opresión” (p.41). En este mismo orden de ideas, podemos encontrar en las canciones vallenatas sujetos enunciantes femeninas que buscan subvertir la condición de objeto que les ha

sido impuesta socialmente. Esto se evidencia al menos en dos fases. En una primera, la mujer es capaz de admitir que está siendo subyugada y oprimida por la sociedad a la que pertenece, manifiesta que se siente utilizada como objeto. En una segunda fase del planteamiento de su discurso, se erige frente a ese condicionamiento, rompiendo con los esquemas sociales impuestos. De esta manera, podemos encontrar canciones significativas tales como “Entre dos amores”, “Declaración de amor”, “No puedo amarte” que presentan este escenario en el cual las hablantes reevalúan su condición y reorganizan la información en torno a su lugar en la sociedad.

Como se puede observar, la compleja tensión que articula los roles y la construcción del género es uno de los factores fundamentales dentro de la dinámica del análisis propuesto en este trabajo. En este margen trazado es imprescindible el aporte de Judith Butler (1998) en su ensayo “Actos performativos y constitución de género”. La autora opta por invitar a sus lectores a repensar al sujeto, de hecho, a deconstruir las categorías que socialmente se le atribuyen. En este sentido, sexo, género, identidad, lenguaje son construcciones sociales y por lo tanto cánones que se ejecutan en relación con una norma heterosexual masculina, norma que a su vez busca reafirmar un sistema binario (hombre-mujer) y que constituye la conducta de todo individuo en un acto performativo. La filósofa post-estructuralista analiza en particular el género como el producto de una repetición de actos estilizados que la audiencia social lleva a cabo. Estos actos son el cimiento de la identidad de género y son realizados por los actores (hombres y mujeres) de forma continua a través del tiempo con distinciones claras para cada uno. En este planteamiento, la autora propone que no existe una esencia determinada para hombres y mujeres dada por la naturaleza, sino que ellos construyen su identidad a partir de una serie de actos performativos que a su vez responden a una serie de normativas y convenciones vigentes impuestas por el sistema hegemónico. Por consiguiente, considera que, si estos actos sufren alguna alteración o se llevan a cabo de manera

arbitraria, se estaría subvirtiendo el orden establecido y allí se encontrarían las posibilidades de transformar el género. Esta repetición de actos estilizados puestos en escena por hombre y mujeres, son llevados a cabo de manera arbitraria por algunas enunciantes femeninas en las canciones, puesto que no se ajustan a las construcciones sociales establecidas para ellas y de este modo, estarían subvirtiendo de una u otra forma el sistema patriarcal. Esto representaría, como se dijo antes, una oportunidad para la desconstrucción del género en términos de conductas sociales.

Es por ello que el trabajo antes mencionado es relevante en la medida en que permite comprender a la mujer como un sujeto histórico que puede modificar sus actuaciones con relación a su pasado, presente y porvenir; respondiendo así a las distintas condiciones históricas y socioculturales en las que se encuentre inmersa y de las que es partícipe activa o pasivamente. Así, lo postulado por Butler es pertinente para este análisis en tanto que muchas de las mujeres que aparecen enunciadas en las canciones vallenatas estudiadas reflejan bien sea, una complicidad con los roles asignados por el poder del patriarcado o, un distanciamiento discreto o explícito frente a los mismos. Entonces, en esta dinámica performativa se estaría hablando primeramente de mujeres que reproducen el libreto dado por el sistema hegemónico o que lo reinventan contra-hegemónicamente. La repetición del libreto implica continuar la línea trazada por el sistema hegemónico y cumplir con el papel asignado para las mujeres dentro de una sociedad patriarcal. Tal libreto contendría en sus páginas no solo los actos correspondientes a su rol de mujer, sino la esencia misma de su existencia en la cual se plasma la imagen de la “supermujer” y con ello, todas las cualidades necesarias para la crianza de sus hijos. En la construcción de su “personaje” se incorporan la maternidad y la crianza como si fueran connaturales al ser mujer, delimitándolas como las funciones femeninas por excelencia (Barreto, 1995, p.369).

Por otro lado, un libreto contra-hegemónico, sometería todas estas concepciones estereotipadas a una dinámica de cambios, cuestionando las imágenes dominantes y la posibilidad de conferir, desde ese sesgo, nuevos significados a la mujer. Es decir, a partir de este “libreto” la mujer podría vincularse a otros espacios sociales y asumir la validez de sus sentimientos e ideales. Ahora bien, si se tiene en cuenta que este proceso se gesta en un escenario poco adecuado y desfavorecedor es significativa una opción procesal, es decir, la de la mujer que reinterpreta, reformula o subvierte parcialmente el libreto que se le ha asignado al interior del discurso vallenato.

Esta alternativa es comprensible cuando se asume la realidad de las compositoras como productoras de un discurso nutrido del libreto dado por el patriarcado para darle vida a sus obras estéticas. De manera que si lo proyectan tal cual se espera o si reescriben total o parcialmente los códigos que aparecen en él, de por sí implica una forma de empoderamiento que puede tornarse consciente e intencional o inconsciente y catártica. Igualmente, el mismo fenómeno se suscita en el público quienes toman el discurso propuesto y lo asumen en virtud de distintas situaciones del contexto, apropiándolo consciente o inconscientemente. Al respecto, Cuder (2003) afirma: “esgrimiendo la consigna de que escribir y leer no son actos neutrales, sino que se producen mediante procesos sociales muy complejos, conscientes e inconscientes, el feminismo insistió en que el significado de un texto no se limita a lo que su autor pretendió” (p.73).

El enfoque anteriormente planteado suscita varios escenarios posibles en el análisis de las canciones, donde consciente o inconscientemente compositoras y público interactúan mediante un discurso que se apega al libreto, lo modifica en parte o lo reinventa por completo.

Paralelamente al enfoque de género y la lectura desde la escenificación social (símbolos, roles, actitudes, espacios, intencionalidades) que esto supone la presente investigación

evidentemente orbita en torno al análisis discursivo al menos por dos razones. La primera, se relaciona con la condición textual lírica de las canciones que poseen un discurso constituyéndolas en materia de estudio por su naturaleza gramatical y las estructuras lingüísticas y semánticas que intervienen en su composición; no en vano se ha referenciado al respecto el trabajo de Escamilla (2005). La segunda, no obstante, y con la que se guarda mayor filiación por integrarse con los estudios de género, es el análisis crítico del discurso o ACD propuesto por Van Dijk (1999), que implica el abordaje de aspectos cognitivos y sociales como la memoria, las creencias, las relaciones, la ideología y la forma como estos se imbrican con los conceptos de poder y control. En esta perspectiva se analizan no solo las estructuras discursivas escuetas sino las que desde lo implícito se constituyen en factores esenciales en esa dimensión discurso-sociedad. Este ámbito del análisis proporcionará a la investigación herramientas conceptuales para estudiar “el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político” (Van Dijk, p.23).

Ahora bien, en la dinámica de análisis propuesta por Van Dijk subsiste la consideración plena de que el abuso de poder de los grupos e instituciones dominantes puede, en tal caso, ser críticamente analizado desde una perspectiva que es coherente con la de los grupos dominados. El ACD es así una investigación que intenta contribuir o dotar de poder a quienes carecen de él, con el fin de ampliar el marco de la justicia y de la igualdad social (Van Dijk, 1999). Asimismo, a la luz de esta postura, será posible analizar críticamente el sistema patriarcal, como conjunto de normas e ideologías que subyugan a la mujer y la circunscriben a una serie de actividades. En ese contexto, en las canciones vallenatas se estudiará desde este trabajo cómo opera la memoria social,

la construcción histórica de creencias sobre la mujer y el papel que juega el componente ideológico en la acentuación de prácticas o su rechazo.

De igual manera, este enfoque de estudio permite la posibilidad de tomar partido de manera explícita en los asuntos políticos y sociales, sin que por ello se descalifique su fundamento académico, denominándola “acientífica” o “política”, pues, como lo afirma Van Dijck (1999) “toda investigación es política en sentido lato, incluso si no toma partido en asuntos y problemas sociales” (p.24). De hecho, el mayor interés del ACD son los problemas sociales y políticos, los cuales hacen parte de la presente investigación que se preocupa por nociones como poder y control, ambas relacionadas con la mujer y la forma como las canciones vallenatas escritas por mujeres consolidan o desvirtúan estos factores en el marco de lo que el patriarcado pretende, es decir, si las composiciones vallenatas transmiten en sus versos a una mujer que acoge los principios del sistema heteronormativo y los pone por obra o, una mujer que decide romper los paradigmas y desvincularse de esta base de conductas sociales impuestas culturalmente. En este orden de ideas, el ACD no es solo un análisis descriptivo de las situaciones que estudia, sino que va más allá del texto y ahonda en cuestiones que implican lo que circula en los discursos a nivel social, político, cultural e incluso histórico, o sea, entra en el plano de lo explicativo y puede responder a estas preguntas tales como: ¿cómo son capaces los grupos dominantes de establecer, mantener y legitimar su poder, y qué recursos discursivos se despliegan en dicho dominio? “El ACD proporciona detallados y sistemáticos análisis de las estructuras y estrategias de texto y habla, y de sus relaciones con los contextos sociales y políticos” (Van Dijck, 1999). En otras palabras, existen estructuras específicas y estrategias discursivas particulares que reproducen el poder social de los grupos dominantes. A la luz de lo anterior, la aplicación de esta perspectiva de análisis a las canciones permitirá también encontrar esas estructuras y estrategias que permiten la reproducción

del sistema patriarcal a través de la música vallenata escrita por mujeres sobre todo a partir de la manera como las enunciantes conciben y proyectan sus relaciones con los hombres.

Un entorno teórico tentativo del ACD involucra hablar de los micro y macro niveles del orden social. En el nivel micro se encuentran los actores sociales que interactúan en el discurso y el macro comprende los grupos dominantes que ostentan el poder. Aterrizando este marco teórico al presente trabajo, habría que afirmar que en el micro-nivel se encuentran las compositoras vallenatas como productoras de un discurso que utiliza un código prestado o no; y en el macro nivel se ubicaría el sistema patriarcal, como grupo social que dirige las acciones de sus miembros. A su vez, este panorama conceptual establece que los actores sociales actúan no solo de manera individual, sino como miembros de un grupo y de culturas; en este caso, las creadoras musicales actuarían muchas veces en nombre del patriarcado, algunas de forma más fidedigna desligándose de esta relación. De igual manera, sus productos estéticos son parte de este entorno más vasto, y no correspondería solo al trabajo de una compositora, sino al de todo un sistema que la determina. En este sentido, los actores y sus acciones, que incluyen el discurso y sus contextos, proporcionan un marco que permite comprender cómo los usuarios del lenguaje consiguen ejercer, reproducir, o desafiar el poder social de los grupos.

CAPÍTULO II

PRIMERA ETAPA DEL VALLENATO FEMENINO:

HACIA UNA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA

La construcción identitaria de la mujer y su comprensión en el marco de la contemporaneidad reviste una enorme complejidad. Por un lado, se encuentra lo dado, o sea, lo que es. Su carácter, voluntad, criterio e ideales; todos estos, aspectos de algún modo matizados socialmente o influenciados por el entorno. Por el otro, se sitúa lo que culturalmente se le ha impuesto, la configuración de su feminidad a partir de un deber ser, es decir, lo que sociedad espera que ella sea bajo unos criterios y cualificaciones gestadas al interior del patriarcado. Bajo este condicionamiento un tanto dialéctico, surge la controversia frente a cómo construir su identidad y reconocerse dentro de un contexto que pretende determinarla y asignarle una manera de ser y de concebirse individual y colectivamente.

Ahora bien, precisamente podría pensarse en la ruptura de este binarismo cuando la mujer asume su construcción, es decir, cuando se contempla, reformula y decide sobre su vida. La capacidad decisoria evoca un acto de libertad y la supresión de los paradigmas que pretenden fijarla o categorizarla de un modo u otro. Ese acto de espontaneidad es también un acto de revelación porque implica un descubrimiento del ser no conforme a las posibilidades socialmente planteadas o en contraposición a ellas, sino como ella lo decida. Además, esa acción subversiva implica la toma de una posición y la búsqueda de un lenguaje, un discurso donde se siente a gusto y con el

que puede comunicarse a partir de sus propias experiencias. En esta perspectiva, la estética se presenta como una apuesta para esa aventura de la espontaneidad, al tiempo que desde lo simbólico le permite tejer una construcción de su identidad.

El lenguaje es entonces posibilitador de la adquisición de una identidad porque a través de él se expresa y configura su propia perspectiva. Es decir, a través de las palabras, no solamente los hombres sino también las mujeres, simbolizan los elementos y experiencias significativas desarrolladas en su entorno. Así mismo, construyen un discurso en el cual se reflejan sus ideas, pensamientos, imaginarios, formas de vida, sentimientos, valores, visión del mundo, etc. Esto se debe a que las palabras permiten construir una “semántica de la vida”, experiencia que como lo advierte Borrás (2005), también permite evidenciar cómo han vivido las mujeres, qué sueñan, cuál es su lugar en la familia y en la sociedad y cuáles son sus proyectos e ilusiones.

Es por ello por lo que, el acto de hablar en la mujer, en este caso a través de la enunciación en las composiciones vallenatas, cobra tanta importancia estética y socialmente, puesto que, como lo señala Soriano (2014), no hace parte de los roles asignados para ella. En este sentido, es ineludible aludir al concepto de nomofática, propuesto por Michelle Le Doeuff (1998), el cual “nos incita a designar y pensar los límites asignados al discurso de las mujeres y por tanto a explorar, escrutar, la posición “mujer” que se construye en las prácticas discursivas” (citado en Soriano, 2014, p.3).

Ahora bien, si ya hablar, es decir, construir un discurso y que esté sea escuchado constituye en sí un acto de mucha relevancia para la mujer, cuánto más lo es el hecho de hablar a partir de un código, no precisamente propio, pero si más auténtico. Esta acción se constituiría en

un verdadero reto y logro para la mujer en cuanto al papel que esta juega en la sociedad y de esta manera ella estaría generando un desafío a las prácticas patriarcales.

En las composiciones vallenatas analizadas dentro del corpus de esta investigación, es destacable que la espontaneidad y autenticidad discursiva marcan un interesante derrotero para la construcción de la identidad por parte de las enunciantes. Se puede decir que el discurso se va hilando en torno a las experiencias vividas, la mujer habla desde lo que siente, piensa y cree, pero, también desde lo superado y aprendido. La voz de las enunciantes se abre paso a partir de una personalización del discurso, donde la mujer enfrenta lo social y se escinde de las convenciones para mostrarse tal cual, sin atisbo de ser contravenida.

En el ámbito de la enunciación dentro del vallenato femenino, resulta interesante la propuesta estética de la cantautora Rita Fernández Padilla, quien aboga por la recreación de los espacios y el estilo costumbrista para anudarse a la tradición y validar así su ejercicio creador. Como artista su actividad implica una novísima experiencia en la producción vallenata, además, en sus letras tiende a enfocar un uso discreto de la enunciante femenina para dar la idea de un proceso de enunciación neutro. Esta modalidad atiende primeramente al uso que los intérpretes vallenatos podrían hacer de sus temas musicales, es decir, al componente de difusión. Pero, también a la posibilidad de expresar de una manera soterrada experiencias, sentimientos e ideales que hacen parte de la identidad femenina y su visión del mundo. El lirismo de sus canciones y su apego por las raíces culturales le permiten además ahondar en la comprensión del Caribe y descubrirse por medio de este quehacer como una esteta, algo que cultural y genéricamente no comportaba con el perfil femenino.

Así, en uno de sus primeros trabajos, la canción “Reflejo de amor” (1969), grabada con la agrupación *Las universitarias*, y que luego incluiría el reconocido exponente Alfredo Gutiérrez en su álbum *El rebelde* (1970), la compositora comienza a explorar la enunciación neutra como estrategia para difundir su actividad musical: “de la serranía se oye un acordeón// y una melodía del más puro amor// si en la noche triste sientes mi canción// este es el reflejo de mi gran amor”. Aunque, el canto no busca en esencia subvertir la imagen del amor, tal y como la plantea el discurso oficial, si implica una reforma en tanto introduce a la mujer como artista y como productora de un discurso propio.

Ahora bien, la artista samaria va madurando en su proceso creativo y se adentra más en otros aspectos como el carácter y las actitudes que puede asumir una mujer socialmente. Por ejemplo, en la canción “Casi ni te mire” (1973) se aborda el motivo sentimental contemplado desde la indiferencia a causa de un episodio de traición en el pasado. El hombre de quien habla la enunciante y que corresponde al destinatario de la canción tuvo un amorío con ella tiempo atrás, pero resultó engañándola. El trato indiferente por parte de ella supone un rezago de aquella experiencia vivida: “una pequeña sonrisa me diste cuando pasé//pero yo era indiferente que casi ni te mire//si tú al pasar por mi lado, pensaras en la traición//te vendría el remordimiento de no tener compasión”. Por otro lado, la superación de esta vivencia sitúa a la mujer en un marco de posibilidades donde está inserta la alternativa de rehacer su vida: “aquel amor que tú dejaste// ya no lo vas a reponer//sigue tu vida de ambulante, //que ya yo tengo a quien querer” a lo que agrega: “una razón no me hace falta//ya de esas cosas me olvidé//como yo tengo quien me quiera//así tranquila viviré”. El desborde de espontaneidad muestra un grado de independencia en las actitudes de la mujer, su comportamiento frente a la galantería es frío, pues ella asume su propia vida amorosa.

La posibilidad expresiva de la mujer es evidentemente una idea que va tomando forma en la apuesta estética de Fernández. En el tema “Tiempos felices” (1974), grabado junto a la intérprete Cecilia Meza, el discurso se plantea alrededor de los valores y principios que se circunscriben a la experiencia de la mujer vallenata. En este caso la amistad emerge como un elemento articulador que se gesta principalmente en medio de los cantos de acordeón: “Pero queda en la memoria recuerdos de un acordeón// que cantaba con el alma y con gran inspiración”. El verso anterior hace referencia concretamente a la despedida de un amigo y los momentos compartidos con este: “Que triste es la despedida cuando un amigo se va// como un sueño que termina lleno de felicidad”. El tono nostálgico y provinciano de la canción nos permite evocar un ambiente de camaradería y confianza compadresca que ubica a la enunciante como una artista de música vallenata que comparte con otros que ostentan su mismo oficio, en este caso estetas que por rasgos culturales y tradicionalmente adscritos corresponderían a la imagen masculina.

Este marco de igualación con los artistas y exponentes masculinos del vallenato de su época sitúa a Rita Fernández, a través de la colocación del discurso en boca de su enunciante, en una posición donde la mujer se contempla en el oficio de composición, se introduce en un ámbito donde tiene poco reconocimiento, pero, donde sin duda es capaz de ejercer un rol que hasta el momento por las asignaciones contextuales y los prejuicios sociales estaba vetado su acceso. El ingreso a estos espacios comprende socialmente la posibilidad de ser escuchada y generar un discurso propio.

El proceso de introducción de Rita Fernández en la música vallenata posee un enfoque de doble alcance. Por un lado, se involucra soterradamente en los temas sociales que implican a la mujer como en el tema “Las canarias” (1969) y, por el otro, mantiene su enlace con los elementos regionales y culturales de la tradición caribe como se ve en “Camino a San Sebastián”.

En “Las canarias” Fernández propone como escenario la ciudad de Santa Marta, retratando algunos sitios estratégicos del desarrollo de esta urbe como la avenida Campo Serrano, cerca a la cual se erigía la capitalizadora de la que se hace mención en la canción. En el texto, la enunciadora habla sobre las mujeres apodadas como “las canarias” para hacer referencia a una nueva generación de samarias jóvenes estudiantes o profesionales que transitan por la avenida “La Campo Serrano” y que ejercen como secretarias y aprendices en “la capitalizadora”, recibiendo formación en una de sus aulas para, posteriormente, desempeñarse en esta actividad técnica comercial comúnmente atribuida a la figura femenina: “en un gran aula tienen sus secretarias muy de amarillo”. En el discurso del tema musical se observa como la enunciante presenta la creencia social: “todas las muchachas son// elegantes y presumidas//porque sirven de atracción// cuando caminan por la avenida” que tiende a objetualizar a la mujer como parte del paisaje y amenizar la vista de los hombres que transitan por aquel lugar. Sin embargo, la misma enunciante contraviene este discurso tradicional para generar una crítica sugestiva: “y les llaman las canarias//pero que cosa tan rara // si llegan muy retrasadas// les pueden cortar las alas”. Así las cosas, aunque la mujer es mostrada como un ser digno de admiración y belleza, elegancia y ostentación, la rigidez del mismo sistema laboral muestra una realidad distinta para ellas. La expresión “les pueden cortar las alas” vehicula claramente la idea de que los sueños y la realización femenina está mediada por el criterio social y el mercado laboral que no ofrece ningún contexto de negociación para ella, fuera de la exigencia de perfección, cumplimiento y sobre todo de belleza.

En el tema musical “Camino a San Sebastián” la autora Rita Fernández se adhiere a uno de los elementos de la tradición vallenata que consiste en la adjetivación y/o descripción paisajística: “Cuando llegué a San Sebastián// que cosa bella// pude yo apreciar/hermosa tierra”. En las letras no solo se hace referencia a los espacios: “En aquel silencio de la cordillera//ya se ven

los cerros del Magdalena” sino también a las culturas y etnias que hacen parte del contexto Caribe “que paisaje tan hermoso el que tienen los Arhuacos/ y ese clima incomparable/ es un pueblo misterioso”. Este ejercicio de caracterizar los espacios le otorga a las composiciones un matiz clásico, por cuanto se busca resaltar los espacios de provincia, sus valores, riquezas y sus raíces culturales. De igual manera, permite pensar que la compositora converge con la tradición para legitimar su ejercicio estético y para decantarse desde el ámbito de sus experiencias en el reconocimiento de lugares y sitios emblemáticos del paisaje vallenato. En la canción también se aprecia cómo la mujer puede ser aventurera, recorriendo los paisajes de la geografía Caribe, describiendo con el mismo derroche creativo de los juglares del sexo opuesto.

No obstante, el progreso del estilo musical y la apuesta estética de Fernández comenzarían a consolidarse en composiciones con las que lograría fundir los dos ejes de su interés creativo, es decir, la expresión femenina y los elementos culturales del Caribe. En la composición “Tierra blanda” (1976) la poeta y exponente de la música vallenata, Rita Fernández, emplea la metáfora como recurso estético clave en la generación del discurso. La enunciante trivializa la imagen del varón mediante descripciones que vulneran los atributos y símbolos conferidos a los hombres dentro del sistema heterocentrado. Para ello recurre a una interesante antítesis entre dos imágenes. Por un lado, presenta a la montaña como símbolo de imponentia, dominio y firmeza, todas estas características de las que el varón echa mano para sustentar su identidad y posición dentro de la sociedad: “una fuerte montaña era como tú//al comenzar el tiempo...”. Otros símbolos que se pueden apreciar en la canción y que guardan correlación con el mismo referente son el sol y el cielo: “el amor que comienza se eleva a la altura del sol y del cielo”. Por otro lado, la enunciante contrasta estos símbolos mofándose de ellos y sustituyéndolos por otros que contravienen la esencia atribuida a los primeros: “que me demostró// ¡qué frágil eras tierra! //tierra blanda y

liviana//y yo que creía tener mi montaña”. El mismo cuadro se repite en: “cayó un fuerte aguacero//no lo resistió mi débil montaña”. Nótese que, en esta nueva caracterización del destinatario, la descripción busca degradarlo o reducirlo. Términos como “frágil”, “liviano” y “débil” minimizan su anterior condición. Así, aquella fuerte montaña pasa a ser tierra blanda, al igual que las experiencias asociadas a ese primer símbolo: “...tu amor fue frío// que en la tierra blanda quedan//perdidos recuerdos...//que fueron una montaña desaparecieron”.

Aunque se entiende que todo texto una vez entregado al público es objeto de múltiples interpretaciones, también es claro que el ejercicio de la composición se nutre de la experiencia vital de la compositora. En este orden de ideas, es relevante mencionar que las canciones “Tierra blanda” y “Sombra perdida” guardan un parentesco en torno a la vivencia que suscitó su aparición en la escena musical. Según biógrafos⁴ de Rita Fernández, la autora tuvo una experiencia amorosa fallida con un médico bogotano que le manifestó se divorciaría de su esposa para casarse con ella. No obstante, el galeno andino jamás cumplió su promesa, razón por la cual Fernández decide emplazarlo y vengarse subrepticamente a través de ambos temas. Este detalle, del origen andino del pretendiente, también explicaría en parte porque decide adoptar la imagen de la montaña para criticar la imagen masculina.

De igual manera, es pertinente destacar que la canción “Tierra blanda” también ofrece un escenario diferente para la identificación de la mujer como sujeto mediante una construcción simbólica que le permite reconocerse como esteta. De esta manera, la enunciante femenina asume una actitud de empoderamiento y se refugia en el arte y en la cultura de su región como posibilidad de ser y realizarse pues este acto la reposiciona en un nivel demiúrgico, del que presumen los

⁴ Fredy González Zubiría ahonda en la vida y obra de Fernández para la revista *Entornos*, destacando apartes de sus relaciones familiares y amorosas.

artistas. Así, versos como: “¡yo recorreré caminos! // ¡buscaré el olvido!, // atravesaré montañas, //subiré a la sierra...” dan evidencia de ese empoderamiento que revela a la mujer como un sujeto capaz, independiente y dueña de su futuro. Seguidamente, la enunciante añade: “dejaré la tierra blanda, //cambiaré mis penas// ¡me enamoraré del valle! // ¡que es mi tierra buena!”. Aquí se puede inferir que la mujer decide dejar atrás los agravios para relanzar su vida y construir su identidad desde el oficio estético y cultural.

En el mismo trazado estético y con un molde mucho más cuidado la compositora Rita Fernández escribiría el tema musical “Sombra perdida”. La canción se volvería todo un éxito para la agrupación *Binomio de oro* y su vocalista principal Rafael Orozco, convirtiéndose en clásico de la música vallenata. En la letra del tema se aborda como tópico una experiencia frustrante a nivel amoroso. El desencanto, la indiferencia y la decepción son los sentimientos que emergen en este canto. El ejercicio de enunciación se produce en tres tiempos: pasado, presente y futuro. En un primer momento, la enunciante define a su destinatario: “que fuiste tú para mí”. En este verso se evoca el pasado y la mujer se atribuye la facultad de poder definir al hombre. Este acto, sugiere además de un empoderamiento discursivo, su emancipación frente al sistema dominante que concibe que solo el hombre puede definirse a sí mismo y a la mujer. A esta acción disruptiva, le sigue una serie de metáforas que buscan ampliar el espectro crítico donde se valora el proceder del destinatario: “un grito que se ahogó en la distancia//un sol que murió con la tarde//un cielo colmado de estrellas// en noche veranera fuiste tú para mi” y añade: “tú fuiste el ave de paso//que vino a posar en mi vida”. El uso del recurso metafórico permite entrever algunos rasgos o características despectivas en torno al compañero desleal y para ello degrada y desmitifica símbolos asociados a su masculinidad. Así, el grito que se relaciona con el poder social, la capacidad del varón para hacerse escuchar e imponer un discurso, aquí aparece ahogado en la distancia; es decir, el haberse

comportado de este modo y distanciado de la enunciante le posibilita a ella apropiarse de un lenguaje y despojarle de su estatus de dominio. Igualmente, la expresión “un sol que murió con la tarde” atiende a una desacralización de un símbolo representativo de las masculinidades. El sol se vincula como lumbrera, es decir, como ese elemento imprescindible en la naturaleza, que además se ubica en una posición privilegiada, pues está por encima de todos. De esta forma, el hombre ha sido posicionado en la sociedad como el portador del conocimiento, quien brilla por sí mismo y brinda iluminación a la especie humana. Inversamente, la mujer es asociada con la luna, puesto que socialmente se cree no tiene luz propia, o sea, no puede brillar por sus propios méritos y talentos, sino que se sustenta por el resplandor del sol, en este caso, la cobertura masculina. No obstante, el sol del que habla la canción “Sombra perdida” es uno que murió con la tarde, al término de una jornada, es decir, uno que se escondió detrás de las montañas. Esta metáfora también se refiere a la finalización de una etapa en la vida de la enunciante, un capítulo antes compartido con su destinatario que da por terminado. Este mismo énfasis se extrapola a la siguiente imagen: “un cielo colmado de estrellas en noche veranera”. Esta figura atiende inicialmente a un episodio significativo del amorío entre la enunciante y su destinatario, tal vez un momento que otrora fue representativo en la consolidación de su relación ahora rota. Así mismo, es oportuno destacar que el cielo es también un símbolo de las masculinidades usado por diferentes culturas alrededor del mundo, entre ellas, la griega, la cual tiene mayor influencia en Occidente. De este modo, el hombre es el cielo, establecido arriba, el firmamento, lo etéreo y supremo, también, el espacio sobrecogedor del que brota la lluvia y cuyo poder fértil fecunda la tierra. Mientras, la mujer está representada en la tierra, es decir, es materia sólida, apostada en la parte baja del planeta, susceptible de ser labrada, conquistada, sometida y fecundada por el varón.

En la canción, la enunciante sugestivamente deja ver lo que su desleal compañero representó para ella encarnando la idea patriarcal de un perfil masculino que, sin embargo, se deconstruye en algo momentáneo y ficticio. Esta deconstrucción es relevante en la medida en que denuncia y exhibe el carácter performativo del sistema heterocentrado, desnudando los roles y símbolos asociados tanto al hombre como a la mujer, como algo efímero, fingido, asignado y no innato, o sea, algo eminentemente social.

Como último apartado del primer segmento de la canción, la poeta plantea la metáfora: “tú fuiste el ave de paso//que vino a posar en mi vida”. La imagen connota el mismo carácter de las anteriores. Como se aprecia, la designación del ave de paso es una expresión popular que provee de transitoriedad a la experiencia vivida con su destinatario masculino, resaltando la filiación pasajera, el poco talante del varón y la imposibilidad de consolidar algo estable y duradero con él. En cuanto al contenido del segundo verso: “que vino a posar en mi vida” se puede interpretar que la enunciante posee un campo definido y delimitado, un territorio semántico, donde apropia un rol de autodeterminación, siendo ella quien confiere acceso al varón, huésped despedido luego de su reprochable comportamiento. Precisamente, es ese verso el que introduce el segundo escenario temporal del discurso donde la mujer continúa definiendo al varón, esta vez desde el presente.

El enfoque de la enunciante se profundiza en el fragmento que corresponde al pre-coro y coro de la canción: “hoy solo eres sombra perdida, //vagando en recuerdos de ayer” y: “hoy solo eres sombra de mi vida, //y las sombras pasan y se olvidan”. En esta oportunidad, la hablante recurre a una imagen con un significado despectivo para despojar totalmente al varón de las connotaciones simbólicas de la luz y el sol. Por ello, valida el uso de la sombra en la temporalidad presente, de manera que apunta a lo que ahora significa para ella. La sombra corresponde denotativamente a una región de predominio de la oscuridad, porción de espacio que se desprende

como producto de la proyección de la luz sobre un objeto opaco. En esencia, la sombra es un opuesto de la luz, el resultado de una intersección entre una fuente luminosa y un cuerpo, a menudo asociada al ámbito místico. Así, la sombra comporta la connotación de inseguridad, espectro fantasmagórico de una persona ausente o difunta, pero también una apariencia inestable, incierta, fría y triste. Por consiguiente, al categorizar al destinatario masculino por medio de esta aseveración, la enunciante pone de relieve un símbolo que disloca al varón del dominio semántico y social atribuido. Igualmente, le asigna a través de la calificación perdida, un matiz que refuerza lo expresado, como también se corrobora en la línea: “vagando en recuerdos de ayer” donde el sujeto masculino adquiere la connotación de errante, sin dirección, ni propósito, supeditado al pasado y la conveniencia social. Cabe destacar, que el proceso deconstructivo se intensifica en el verso: “hoy solo eres sombra de mi vida//y las sombras pasan y se olvidan”. Como se puede observar, dentro de la metáfora, la enunciante femenina se describe ahora como eje y sujeto activo, mientras su excompañero sentimental es solo una proyección, un apéndice que además está puesto en estrechez por su naturaleza pasajera y temporal (las sombras pasan y se olvidan). De este modo, mientras ella merma la construcción simbólica del varón que socialmente ha sido impuesta y, con la que en algún momento estuvo conforme, ahora es capaz de contemplarse vivaz, incólume y consistente, incluso con una aspiración propia: la estética.

En un tercer segmento de la canción, la enunciante pone de manifiesto un marco temporal futuro en el que continúa definiendo al varón: “quien tú serás al volver//hoy quieres regresar a mi vida//diciéndome cosas bonitas”. Allí deja en claro, que la pretensión de su excompañero sentimental no tiene arraigo en sus intereses personales, retomando a través del coro de la canción que prosigue a esa estrofa que, para ella, él es “*sombra perdida*”, “*sombra de su vida*”. También, critica el intento discursivo del varón al tiempo que rememora otro episodio significativo de su

amorio para situarlo como algo pasado: “hoy quieres que alumbre la luna//como en aquellas noches nuestro amor alumbró” que, sin embargo, no tiene lugar en su vida: “prefiero sentir yo tu ausencia//saber que no estás en mi vida//hoy solo eres sombra perdida”. Así las cosas, la mujer construida en el discurso de este tema musical, es una que se separa de los cánones sociales y que adopta una conciencia despierta y autónoma frente a la posibilidad de proyectar su vida.

En el año 1982 la agrupación *Binomio de Oro* se decantaría por incluir un nuevo tema musical de Rita Fernández Padilla en la producción Festival Vallenato. La composición seleccionada sería “Las dudas del amor” que, a ritmo de paseo, plantearía un escenario lírico en el que predominan la nostalgia, el contexto provinciano, el río y el mar como elementos culturales representativos del Caribe. El motivo de esta canción es la inseguridad sentimental del destinatario frente a la relación amorosa. Es por ello que la enunciante pone sobre la mesa los posibles caminos que puede tomar el hombre en cuanto al futuro de su romance. De esta manera, se establece un marco de actuaciones independientes entre la pareja: “me alejaré//pero después//pero después//tú me estarás buscando”. En esta perspectiva, la mujer toma partido dentro de la relación y se muestra auténtica comunicativamente, aconseja a su compañero sentimental y lo invita a superar la indecisión: “piénsalo bien//porque después si te arrepientes//ya no habrá remedio”. El juego con los elementos hídricos del Caribe también permite identificar la vacilación e incertidumbre latente: “las aguas se precipitan//cuando llega la creciente” para luego añadir: “y en tu corazón palpita//las dudas de amor ausente” y en: “entre las olas// que vienen y van//te vas a buscar tu mar de tormentos”. Así, la enunciante espera una decisión por parte del destinatario: “y si la duda ha desaparecido// será mejor//que te quedes conmigo”, como también se evidencia en: “yo no sabré//que podrá ser de ti//queriéndome así//destruyes dos vidas”. Aunque, es claro que para ella la ruptura amorosa supone la destrucción de su vida tal y como ha sido planteada socialmente, no

es menos cierto que confía en poder sustituir esa pérdida a partir de su oficio estético: “que yo sigo con mis cantos// alimentando mi vida//que yo sigo con mis cantos// alimentado mi vida”.

La autonomía desde el empoderamiento estético parece ser la alternativa que Fernández termina por consolidar en su propuesta artística como estrategia para la construcción identitaria femenina. La autonomía así planteada no significa asilamiento ni desvinculación de otros procesos y movimientos sociales, se entiende más bien como la capacidad para autodeterminarse en lo político, lo individual, lo afectivo, lo sexual, lo teórico, lo organizativo. Autonomía para definir estrategias, alianzas, reivindicaciones para construir espacios propios, para identificarse como género, para ganar conciencia colectiva. Autonomía para ver y dejar de ser en razón de los(as) otros(as) (Sánchez, 1995, p.396).

De acuerdo con este planteamiento, la mujer a través del oficio estético se puede ver reflejada tal y como quiere, algo semejante a lo planteado por Borrás (2000) “De modo que, entre espejos y máscaras, la mujer debe abandonar la máscara impuesta y descubrir su verdadero rostro en el espejo”. De esta manera, es válido afirmar que en una primera etapa del vallenato femenino, un período cuya máxima exponente es Rita Fernández Padilla, la mujer se identifica a través del arte como espejo que le permite reconocerse espontánea y auténticamente como sujeto, autónoma y posible, una construcción performativa e identitaria que se produce en el hacer estético.

CAPÍTULO III

SEGUNDA ETAPA DEL VALLENATO FEMENINO:

EVOLUCIÓN EN EL PARADIGMA DE CONSTRUCCIÓN PERFORMATIVA.

Desde el principio de la civilización y la formación de la familia patriarcal hace más de 3000 años se ha legitimado una radical separación entre los roles de hombres y mujeres, asignando a cada uno actividades específicas y distintas (Barreto, 1995). Es así como las mujeres son identificadas dentro del espacio privado, ejerciendo funciones consideradas de menor relevancia como amas de casa, esposas, madres abnegadas y quienes tienen la juiciosa tarea de la reproducción y la estabilidad de la familia. Por otro lado, a los hombres se les asocia con el espacio público, o sea, con las actividades que tienen que ver con el desarrollo de la economía, la productividad, la cultura, el deporte, el arte. En razón de lo anterior, se puede inferir que la mujer a lo largo de la historia ha tenido poco acceso al espacio público de las artes y la cultura, debido a que estos estereotipos sobre lo masculino y lo femenino se convierten en obstáculos para la inserción de cada uno de los géneros en espacios diferentes a los establecidos. Es decir, la cultura dominante ha confinado de forma intrínseca a la mujer con el hogar y la familia, mientras que al hombre lo relaciona como el proveedor de los recursos y la autoridad del hogar.

Sin embargo, las mujeres no se conformaron con las características potestativas vehiculadas socialmente, y empezaron su lucha por adquirir derechos políticos y civiles en Latinoamérica desde el siglo XIX que les permitieran transgredir los roles tradicionales y acceder a otros espacios, antes negados para ellas. Es así como la mujer comienza a vincularse a espacios

laborales y académicos, sobre todo en las generaciones femeninas de estratos altos, poniendo en tela de juicio las imágenes dominantes direccionadas por la tradición judeocristiana que orientaban el modelo de la familia ideal, bajo la figura de San José y María. Estos nuevos roles adquiridos por las mujeres en sus luchas crean en ellas nuevos intereses, distintos a conseguir una pareja estable y realizarse como esposas y madres.

Es así, como las mujeres se debaten entre la coexistencia de ambos intereses, el de convertirse en esposas y por ende madres; es decir, asentarse en el espacio privado o el de involucrarse en otro tipo de escenarios como el educativo y el laboral, que la ubican en un espacio público. El primero, responde a una reproducción del sistema patriarcal y el segundo a un desafío de la mujer hacía el sistema dominante. Empero, hay unas que se ven obligadas a asumir ambos roles, como se explicó antes, lo que significa que la mujer se debate permanentemente entre un pensamiento tradicional y el advenimiento de nuevos valores.

La comprensión de este escenario tan complejo donde la mujer debe oscilar entre dos paradigmas de construcción performativa puede ser abordada a partir del análisis de los discursos que esta produce y con los que participa socialmente. Al estudiar el discurso como una acción social a través de la cual se realizan acciones específicas, se debe tener en cuenta elementos distintos a los que se engloban desde los conceptos y las categorías lingüísticas, pues de otra manera este análisis no podría ofrecer una visión completa y adecuada del objeto de estudio. En este sentido, es preciso apelar a un análisis crítico del discurso, es decir, a un estudio interdisciplinar que convoca elementos de diferentes ciencias sociales y humanas que van desde lo literario, político, discursivo y sobre todo cultural para conseguir un análisis pertinente y coherente de la relación discurso-sociedad.

Lo anterior aplicado al presente trabajo de investigación nos permitiría develar y analizar aquello que no aparece de forma explícita en las estructuras discursivas de las canciones vallenatas escritas por mujeres, descubriendo las estrategias implícitas que producen la reproducción o escisión frente al sistema patriarcal. Es así, como a grandes rasgos se pueden clasificar las canciones compuestas por mujeres al menos en dos grandes grupos. En el primero, se ubicarían los temas musicales que responden a mecanismos discursivos que propenden por reproducir una ideología, es decir, aquellos que enmarcan a la mujer en una posición de inferioridad o dependencia del hombre. En un segundo grupo, se encontrarían las canciones en las cuales la mujer decide romper con los paradigmas establecidos y resistir a las estrategias de legitimización de las relaciones de género impuestas por el patriarcado.

Asimismo, es necesario explicar que este escenario dicotómico se relaciona con las creencias y costumbres que se han arraigado en una cultura como la Caribe, donde se premia el machismo y las actitudes patriarcales son galardonadas. Esto se constituye en la base principal de los discursos públicos que se vehiculan a través de los diferentes medios, instituciones sociales y por supuesto las canciones; y que tienen poder de influencia sobre quienes los escuchan. En este sentido, la relación discurso/ cultura es dialéctica, o sea, la cultura define el discurso, y de igual modo, los discursos mantienen o transforman las ideologías subyacentes en la sociedad. En este orden de ideas, es posible que los discursos que se transmiten en las canciones vallenatas y que son difundidos a gran escala ejerzan influencia en quienes los escuchan, bien sea para reproducir ciertas conductas sociales o, para desafiarlas. En el caso de la actividad discursiva de las compositoras, estas ponen en escena a través de las enunciantes de sus canciones a mujeres que, en palabras de Soriano (2014), oscilan entre representar roles prescritos socialmente o desestructurar, des-

identificar y desestabilizar las imágenes dominantes que las dibujan dentro de las narrativas hegemónicas.

Así, es importante advertir en cuanto a los aspectos del orden performativo abordados en las canciones escritas por las autoras analizadas en el presente trabajo que, como se pudo observar en el capítulo anterior, mientras Fernández se centra más en el oficio estético femenino como posibilidad de construcción subjetiva; las hermanas Ceballos, además de profundizar en este terreno, se interesan por aquellos íntimamente ligados al factor social y moral.

3.1 Reproducción discursiva y construcción performativa alineada con el sistema

Las filiaciones o reproducciones entre las enunciantes femeninas y el patriarcado se producen cuando en la mujer subsisten los rasgos tradicionales que les han sido fijados para regir sus pensamientos, acciones e interacciones sociales y que fundamentan la construcción de su identidad. Estas concepciones culturales dominantes actúan como parámetros rígidos y establecen pautas predeterminadas en las cuales las mujeres deben “encajar”. En este sentido, son vehículos de identificación de género en el cual las mujeres deben “subirse” llevando a cuevas actitudes como una conciencia subordinada, paciencia, delicadeza, el renunciar a la razón y a un discurso propio, silenciar su propia voz y, desistir de sus sueños y proyectos personales, por el deberse a otros. El altruismo, la realización de actividades y prácticas sociales consideradas de menor relevancia socialmente, la subvaloración, la confinación al espacio privado y la magnificación de la función materna, como valores derivados de la tradición judeocristiana, que presenta a la virgen María como el modelo que orienta el quehacer cotidiano.

La construcción performativa de la mujer y los roles asociados a esta, tal y como están planteados en las canciones de las hermanas Ceballos, dan cuenta en primera instancia de una influencia del discurso oficial, sus imágenes y predicamentos sociales. Así, aunque los temas puedan ser comprendidos como intentos por darle una voz propia a la mujer y por instantes se observa ese interés, es claro que a la larga terminan por alinearse en parte con el sistema heteronormativo, sus asignaciones genéricas y prácticas comunicativas.

Ahora bien, hay algo que es necesario esclarecer, la reproducción del discurso masculino convive parcial o totalmente en las letras de las canciones vallenatas por ser un género musical anclado a una tradición masculinista. A esta realidad no escapan ni siquiera las compositoras cuyos temas han sido estudiados en el presente trabajo, aun ni las de una etapa más reciente. Este aspecto, no debe ser utilizado para invalidar sus propuestas estéticas y mucho menos para invisibilizar su trabajo o desconocer sus aportes dentro de la búsqueda de una identidad femenina y la ruptura de cánones y elementos performativos heteronormativamente asignados, pues también desde su quehacer artístico y en su haber musical tienen muchas canciones en las que sí rompieron con el discurso patriarcal.

No obstante en esta perspectiva, el presente análisis aborda primero las canciones de las hermanas Ceballos que contemporizan con el patriarcado y por lo tanto incorporan elementos, creencias y enunciados, coadyuvando al sostenimiento del sistema hegemónico, tales como: “Me dejaste sin alma” en el que se recrea el amor socialmente idealizado, es decir, la vida de la mujer que depende de la compañía de un hombre; “No volverá” y “Vuelve conmigo” que exploran la ausencia y la presencia del hombre como motivo inspirador para proseguir la vida, respectivamente. En estas canciones la mujer se observa frágil, necesitada y carente de la valía propia para enfrentar la sociedad y los retos que esta le impone, así, el acompañamiento del varón

es imprescindible para su realización. Otro de los temas musicales en los que se nota un mensaje similar es “Que tiene ella que no tenga yo”. Esta canción, presenta por una parte una evidente comparación entre mujeres y por la otra, deja fluir una coexistencia de rivalidad y competencia femenina, asentadas en el cumplimiento de una expectativa masculina que busca ser satisfecha.

Para el estudio de las modalidades de reproducción del discurso masculino en las composiciones de *Las Musas del vallenato* (hermanas Ceballos) es necesario agruparlas de acuerdo con el tipo de alineación realizada por las enunciantes en el marco performativo. En este sentido, se puede establecer la disposición de dos secciones. La primera, donde se focaliza el fenómeno de objetualización de la mujer a través de un discurso de dependencia con respecto al varón y, la segunda, en la que se hace énfasis en la subordinación femenina y cómo el patriarcado utiliza la culpabilidad como estrategia para profundizar esta práctica y creencia social.

La objetualización de la mujer: dependencia

Una de las formas en que se puede evidenciar que la mujer presente en los cantos vallenatos de las hermanas Ceballos reproduce el poder heteronormativo, es precisamente la reiterada narrativa en algunos temas, donde se muestra incapaz de pensar, actuar y hablar por sí misma. Ella está dominada por el hombre, quien es el que siempre toma las decisiones, al tiempo que el proceder y el destino de la mujer están vinculados al liderazgo masculino. Además, dicha práctica y molde social es permitido, aceptado y defendido por ella misma. Es decir, la imagen, el “yo” de la mujer como ser existencial, se desdibuja, convirtiéndose en un ser inerte, sin vida y proyectos propios. Esto podría concordar con lo que Van Dijk (1999) denomina como la relación desigual de poder, es decir, hay un grupo social que está por encima del otro. Esto porque en términos generales, el poder se define como el control sobre los demás. En este caso, los hombres ejercen un fuerte control

sobre las mujeres y eso se evidencia en la forma en que es planteado el discurso en las canciones. El objeto no puede hacer nada por sí mismo, le es imposible pensar y actuar por sí solo, necesita de un sujeto que lo conduzca a realizar alguna actividad impuesta, dada su incapacidad para actuar individualmente. Es decir, el objeto es y hace a través de un sujeto que lo conduce y lo domina. Este patrón de objetualización se puede evidenciar en algunas de las características atribuidas a varias mujeres que actúan como enunciantes en las composiciones de *Las musas del vallenato*. Estas mujeres aparecen como objetos, porque no son capaces de pensar, decidir, ni actuar por sí mismas, sino que lo que dicen y hacen es producto de la dominación que sobre ellas ejerce algún hombre.

El proceso de condicionamiento anteriormente mencionado se puede subrayar en la canción “Me dejaste sin alma”, de la compositora Graciela “Chela” Ceballos. En primer lugar, se observa desde el título del tema musical que la enunciante ha sido desposeída de su esencia vital, el alma. En el pensamiento occidental la vida del sujeto está planteada como la unión entre el alma y el cuerpo. El alma corresponde al ente espiritual que habita el cuerpo, su naturaleza es abstracta, sin ella no hay aliento de vida. También, se asocia como sustancia inmaterial, etérea, poseedora de las habilidades sensoriales e intelectuales del ser humano. De este modo, el cuerpo sin el alma es solo un recipiente, un objeto imperfecto y débil, incluso, dentro de la tradición judeocristiana. un motivo recurrente de pecado. En este sentido, un cuerpo sin alma es inerte por considerarse que esta es la que otorga vida, sentido y propósito a sus acciones. De manera que, cuando la enunciante asume ese enfoque como ser discursivo se está objetualizando. Esto se corrobora en los versos de la canción donde se configura la imagen de una mujer a la que no le pertenecen sus sueños e ilusiones, no posee un proyecto de vida propio, sino que representa los ideales y esquemas mentales de su pareja, así como de la sociedad que la juzga y oprime. La hablante de la canción es una mujer

afectada por el abandono de su compañero: “por qué ahora me abandonas vida de mi vida”, que interpreta además que con su partida también se van sus ilusiones y sueños: “Tu más que nadie conoce mis sentimientos, //Se van mis ilusiones dejas mi alma herida”. Esta mujer había depositado sus sueños y futuro en su compañero, es decir, a través de él, ella iba a poder realizarse como persona. En otras palabras, la mujer aludida necesita del hombre para poder lograr sus metas y propósitos, no es una mujer capaz de actuar y valerse por sí misma porque solo concibe posible realizarse a través del otro: “Dime por qué te llevas toditos mis sueños//si sabes que estoy tan enamorada” y cuyo única alternativa es la resignación: “y a llorar en silencio por no poder verte, // que puedo hacer si es que tú eres la vida mía”.

En la canción “Me dejaste sin alma” el oyente lírico es un hombre que tiene el control y el dominio absoluto de la relación dado por ella. Él ocupa un lugar de privilegio al tener en sus manos las decisiones trascendentales de la relación, como darla por terminada sin tener en cuenta los sentimientos de la mujer. Es un hombre indiferente y frío ante el sufrimiento de su pareja, al cual no le importa el estado, ni los sueños que ella pensó materializar a través de su compañía. En la canción, se percibe también, cómo la sujeto enunciante no encuentra explicación para que el hombre la haga sufrir y se vale de las palabras mencionadas por él en el pasado para consolarse y tratar de hacer válida su acción. Es decir, para ella son más importantes las palabras mencionadas por su pareja en el pasado, que las acciones negativas que él tiene en el presente: “Si apenas hasta ayer decías que me querías/ cómo es posible que me hayas olvidado.”

Sobre el escenario dibujado en el párrafo anterior, Wittig (2006) sostiene que la dependencia absoluta o casi absoluta de la mujer hacia el hombre “significa que la mujer en cuanto persona física pertenece a su marido. El hecho de que una mujer dependa de su marido está implícito en la regla” (p.27). Esta situación también se enmarcaría en lo que se define como

objetualización y es evidente dentro de las canciones tomada como ejemplo, en la cual, la mujer manifiesta una fuerte necesidad afectiva por su pareja porque sus planes y proyectos de vida dependen de él.

Al respecto, Castelló (2000) sostiene que “La dependencia emocional se define como un patrón persistente de necesidades emocionales insatisfechas que se intentan cubrir de manera desadaptativa con otras personas” (p.2). De esta forma, la mujer asume un rol psicodependiente, acepta la objetualización y fortalecen la creencia que el hombre es el único que puede satisfacer sus necesidades materiales y suplir sus anhelos emocionales. Mientras, el hombre se empodera como protector y garante, único respaldo social de la mujer porque ella ha sido desposeída de la subjetividad que la asiste mediante el discurso de dependencia.

La subordinación de la mujer: culpabilidad

En la sociedad occidental el pensamiento judeocristiano asimila a la mujer con la “carne enemiga” y dado que ella siempre es “alteridad”, representa el peligro y la tentación para el hombre, citando las palabras de Tertuliano: “¡Mujer, eres la puerta del demonio!” Esta caracterización refleja una construcción performativa y con ello el despliegue de unas creencias y discursos asociados al ser, hacer y pensar femeninos. De Beauvoir en *El segundo sexo* (2005) apunta a describir estas conductas que el patriarcado le ha asignado históricamente a la mujer como un factor con tinte religioso y moral que se profundiza en las prácticas sociales y las interacciones de la mujer con el sexo opuesto: “Todos los padres de la iglesia insisten en que Eva fue quien condujo a Adán al pecado”. Esta aseveración explica un poco el dibujo que la sociedad ha venido consolidando en torno a la mujer, una imagen de culpa y autocensura.

Durante siglos, la culpa y el cuestionamiento son dos estados emocionales que han acompañado la vida de las mujeres. Estos sentimientos presentes en las generaciones femeninas de todos los estratos y condiciones sociales a lo largo de la historia han terminado por confinar a la mujer a determinados espacios y prácticas sociales, especialmente mediante valores transmitidos por el sistema a manera de creencias y actitudes.

Como se mencionó en la sección inicial del presente capítulo, muchas mujeres ingresaron durante los siglos XIX y XX al mercado laboral generando un fenómeno social novedoso que le otorgaba a ellas un nuevo estatus; sin embargo, esa transformación implicó un choque con el sistema heteronormativo. De esta forma, si bien se ampliaron las posibilidades y concepciones de la mujer como sujeto de derecho, también creció en la población femenina la sensación de culpa por deslindarse de los modelos ideales destinados para ella.

Pese a los progresos notables alcanzados por la mujer en la dinámica social, es claro, que todavía hay una impronta cultural y discursiva que conlleva a que la mujer se sienta culpable y se cuestione. De ahí, que sus estados sentimentales y emocionales en los distintos ámbitos de su vida personal, incluyendo su relación de pareja y proyectos de vida, estén salpicados de creencias hostiles frente a su condición femenina, entre ellas la de vivir sobrecogida de temores en los sitios externos, o creer que merece sufrir, padecer dolor y ser subvalorada. Al respecto, Barreto (1995) afirma: “la mujer aprende desde niña a reprimir sus sentimientos, a culparse por cualquier situación” (p. 366). En especial, cuando está en una relación amorosa la mujer trata de asumir el rol social que le permita realizarse sentimentalmente. Lo inquietante del tema es que la no consolidación de la relación o la falta de correspondencia con la expectativa de la sociedad (el fracaso) no solo tiende a imprimirle culpa por las acciones propias sino también por las de su compañero.

Ahora bien, en el análisis de algunas de las canciones estudiadas se puede observar cómo las enunciantes experimentan estos estados de culpa y cuestionamiento. Por ejemplo, en el tema “Me equivoque”, de las hermanas Ceballos, puede apreciarse desde el título de la canción que la mujer se cuestiona y culpa a sí misma por el fracaso de su relación sentimental. La mujer asume toda la responsabilidad y peso de la desilusión amorosa y además transmite un estado de absoluta subordinación a su expareja: “por Dios que me equivoqué// sé que te falle perdóname” y adiciona: “Ay corazón como te estoy queriendo //yo sin su amor me he sentido muriendo”.

Otro de los temas musicales que explora el mismo fenómeno es “¿Que tiene ella, que no tenga yo?”. Desde el mismo título de la canción se puede deducir que la mujer se siente subvalorada, al poner en duda su estima y compararse con otra mujer. Es decir, se cuestiona a sí misma, aceptando de alguna forma que tiene ausencia de alguna virtud o cualidad que provocó que su compañero le haya sido infiel. Además, al interrogar a su pareja, se deduce que ella está asumiendo una posición donde la otra mujer posee más y mejores cualidades, que han influenciado a su compañero para establecer una nueva relación con otra persona: “Dime que te hizo falta mi amor//Será que no soy la mujer que soñaste”. Lo mismo sucede en versos como: “que tiene ella que no tenga yo// que tiene ella que me roba tu vida”, también: “yo sé que esa mujer que ahorita tienes//no es nada comparándose conmigo//no tiene ni moral para ofenderme”. Esta última frase, donde aparentemente intenta superponerse a la identidad de la otra mujer, termina por posicionarla en una actitud repetidora del mensaje patriarcal en el que las mujeres compiten por el amor de un hombre. Además, de las expresiones ya analizadas y que son muestra de estas reproducciones discursivas, es interesante observar cómo también se reitera en la canción la creencia sobre la incapacidad de la mujer para concretar una relación sentimental con un hombre a no ser por el uso de artes místicas: “Dime mi amor por qué tu no la dejas//es lo que de ella te tiene embrujado”. En

el mismo hilo discursivo, la enunciante calca expresiones del ámbito popular para establecer generalizaciones que perpetúan estereotipos tanto para mujeres como para hombres, un ejemplo de esto se encuentra en los versos: “ay por qué será que ustedes los hombres//cuando una más los quiere//nos pagan con engaños”.

En concordancia con lo dicho hasta aquí, es válido afirmar que el escenario de subordinación al que se encuentra esclavizada la mujer se sostiene en gran medida con la atribución de creencias y viceversa. De este modo, se genera un círculo de sometimiento pues, por un lado, las creencias fomentan la autocensura femenina y la generación de sentimientos de culpabilidad y, por el otro, la ejecución de estas prácticas normalizadas produce un discurso que fortalece las creencias. Este marco de autoseñalamiento se repite, por ejemplo, en la canción “No volverá” de Danny Ceballos. En este tema musical, también se encuentra plasmado un cuestionamiento y un sentimiento de culpa de la mujer. La hablante lírica se achaca la responsabilidad del fracaso de la relación amorosa por haber juzgado sin razón, según ella, a su pareja y tomar decisiones sin tener en cuenta la opinión de su compañero: “Yo sé que hice mal, // le pedí que se fuera, // no quise escuchar // lo que él me decía, // Tanto me insistió, // le dije cosas que no sentía”. Esto produce que su amado actúe obligado por las circunstancias que ella misma provocó: “Destrocé en un instante su mundo, // con mi orgullo le dije adiós”. En este sentido, la sujeto enunciante se muestra en una actitud de arrepentimiento frente a la conducta que asumió con su pareja, se autodescribe como orgullosa e ignorante, incapaz de salvaguardar sus propias relaciones. Al sostener que se arrepiente de no haberlo escuchado ni atendido a sus palabras, pues esto le costó su felicidad y su futuro con él, reafirma también, dentro de este contexto de reproducción del discurso masculino, que no oír al hombre es un acto de condena para la realización femenina.

El consabido círculo de sometimiento expuesto en el párrafo anterior, también se puede evidenciar en la composición “Vuelve conmigo”. Allí, la sujeto enunciante expresa no solo una posición individual, sino que generaliza la conducta femenina al cantar “es cierto que a nosotras las mujeres” atribuyéndole al género femenino el orgullo y la irracionalidad como características fijas y, restándole responsabilidad el actuar masculino: “perdemos a quien nos quiere//por orgullo, sin razón”. Es decir, la hablante lírica justifica en cierta forma el proceder de los hombres, como respuesta a las actuaciones de las mujeres e incluso reproduce la estrategia discursiva de ruego, como una muestra más de su actitud subordinada: “Quisiera que tú a mí me perdonaras //no soporto está condena //de vivir y sin tú amor” y añade: “Pero no puedo, no puedo vivir sin ti mi amor”.

A manera de conclusión de este apartado, se puede afirmar que, ante las actitudes cuestionables de los hombres, las mujeres se consideran culpables y esto responde a imaginarios culturales acerca de la figura femenina que se han instalado en la sociedad y que se valoran como verdaderos por ser parte de un discurso normalizado, afectando así la autoestima de la mujer y generando un escenario donde sus roles se fundan performativamente desde la subordinación y el servilismo, pues la mujer se concibe incapaz de asumir una construcción de sí misma que no sea la de servir a los intereses masculinos.

3.2 La escisión: posibilidad de empoderamiento femenino

La reproducción del discurso patriarcal tiene lugar cuando las mujeres se insertan a su grupo de referencia, adaptándose a patrones establecidos para ellas, los cuales se convierten en pautas de comportamiento y se revisten de verdades absolutas, inmutables y perdurables en el tiempo, propias del grupo humano al que pertenecen. Por lo tanto, esta actitud es un motor para la construcción de

seres masificados, que reproduce de manera mecánica las ideologías y que utiliza las instituciones sociales como la familia, las escuelas, la religión, el trabajo y los medios de comunicación para tal fin. Por el contrario, cuando las mujeres desdibujan estas imágenes que direccionan y fijan sus comportamientos y “modos de ser”, saliéndose de los parámetros establecidos para su grupo social, resquebrajando las representaciones estereotipadas sobre lo femenino, se habla de transgresiones o “desafíos” al patriarcado. Esta escisión o ruptura en las cualidades potestativas se da cuando el sujeto potestativo es capaz de desequilibrar actitudes patriarcales que van en detrimento de su dignidad. Además, toma voz y acción en los asuntos que le conciernen, insertándose dentro del espacio público o realizando actividades consideradas de mayor relevancia socialmente. En este sentido, en el caso de la música vallenata el oficio de la compositora es esencial para desplegar en su proceso de enunciación transgresiones respecto al sistema heterocentrado. Esto se sustenta en tanto que, al adquirir la condición de mujer vinculada al espacio público, logra acceder a contextos y roles que ostentan mayoritariamente hombres. Por eso su actividad es precisamente relevante porque se constituye en uno de los modos como la mujer logra desde su ejercicio estético, visibilizarse, acceder a un discurso y participar en un territorio ocupado conceptualmente por el patriarcado. En este sentido, es preciso verificar cómo se desarrolla esa ruptura en el canon formal de la composición, atribuida generalmente a los hombres y, conocer qué aspectos correspondientes a la imagen de la mujer se vehiculan en las canciones a partir de una construcción donde son precisamente mujeres quienes se apropian de este quehacer en el género vallenato. Como último aspecto a considerar es válido, decantar este análisis en los hallazgos que se suscitan en torno a la mujer como compositora, es decir, como productora de un acto discursivo de carácter literario y la propuesta en materia feminista que se surte con este ejercicio.

En este mismo orden de ideas, es esencial analizar las composiciones vallenatas de las hermanas Ceballos y su agrupación *Las Musas del vallenato*, por cuanto en el proceso de enunciación y construcción discursiva, las hablantes de sus temas musicales se desmarcan totalmente del carácter neutro empleado por Fernández, mostrándose claramente desde su rol femenino.

En primera instancia, las compositoras ponen en escena un discurso paralelo al que oficialmente se ha trazado en cuanto a la relación de hombres y mujeres. Por ejemplo, en el tema musical “Dueña de tu amor” de Chela Ceballos, se explora desde el título de la canción una modificación performativa del rol potestativo. En este caso, se sugiere como paratexto una caracterización que corresponde generalmente dentro del discurso hegemónico al varón. Sin embargo, en el marco de la enunciación, la hablante da cuenta de su posición de poseedora. Como dueña, se desplaza del rol de objeto con el que tiende a ser construida la imagen de la mujer. No obstante, este desplazamiento es parcial, pues la letra de la canción sugiere en varios apartes una relación de dependencia emocional: “me da miedo que me olvides//no imaginas cuanto yo necesito de ti” o en “y soy tan feliz//mi refugio está en tus brazos y en la intimidad” donde incluso la felicidad de la mujer parece estar ligada a la compañía masculina. A simple vista, el tema podría reproducir un discurso heteronormativo; empero, la propuesta discursiva nos ofrece una perspectiva diferenciada. Esto se puede observar en versos como: “sé que a ti te pasa igual” para referirse a la experiencia de distanciamiento o separación del compañero: “siento tuyo mi universo tuya es mi verdad//tú eres todo lo que quiero//yo soy todo lo que quieres”. De lo anterior se deduce que subsiste en el discurso una igualación no solo de estatus, sino también de los sentimientos prodigados. Por otro lado, cuando se habla de la verdad, la negociación entre enunciante y destinatario se constituye a partir de una aceptación por parte del hombre quien asume como suya

la verdad, es decir, el discurso declarado por la mujer. Los rasgos señalados anteriormente, implican una superación del discurso oficial, porque además de permitirse expresar sus sentimientos, la mujer se permite sentir, actuar de manera espontánea, o sea, desarrollar acciones como un sujeto.

La construcción subjetiva de la mujer se puede observar en el tema: “estoy enamorada” de Chela Ceballos. La canción denota desde el principio una ruptura con lo socialmente establecido. Primero, plantea las creencias asociadas al discurso oficial que enmarcan y condicionan la forma como una mujer se enamora: “dicen por ahí//que uno y que se enamora una sola vez//dicen también//que el amor llega y que se puede perder”. Segundo, contrapone a las creencias y normas de la sociedad desde su propia experiencia: “hoy comprobé//que con el tiempo todo puede cambiar//me enamoré otra vez// ¡ay que locura! si vieran como está”. Esta nueva configuración de la mujer, aparte de evidenciar una superación del componente social que, incluso, pretende determinar la manera como debe relacionarse sentimentalmente, le concede un posicionamiento distinto frente a la forma como asume su amorío: “llego el amor//quien lo creyera y me adueñé de su ser” al igual que en: “una ilusión//a veces es muy distinta a la realidad//sueño de amor//un reto más para mi feminidad”. Los versos anteriores enmarcan una escisión normativa en la medida que la hablante se proyecta en el amor desde su experiencia (la realidad) y no desde las expectativas sociales (ilusión) de manera que es capaz de fabricar su propio “sueño de amor”, aunque eso implique un “reto” por el hecho de ser mujer. Otro de los aspectos relevantes de esta canción, es la consolidación sentimental de la pareja en términos igualitarios: “qué hermoso es lo grande que sentimos los dos” escenario que se corrobora al hacer referencia de los sentimientos de su compañero: “y ahora él se ha enamorado de mi sonrisa//y ahora él se ha enamorado de mi mirada//y ahora el se ha enamorado quien lo creyera//se ha enamorado es verdad”. Así, no solo ella se ha

enamorado, el también. En este estado de cosas, la relación sentimental se presume como algo entrañablemente subjetivo de ambos, es decir, la mujer se siente libre de proclamar sus deseos, emociones y expectativas.

En el ámbito de la escisión discursiva el tema “Declaración de amor” (1995) de Danny Ceballos, propone un esquema similar de quebrantamiento de la norma social respecto a cómo hombres y mujeres pueden comunicar públicamente un interés amoroso. En este sentido, se ha impuesto un discurso machista que focaliza el cortejo, la galantería y la declaración masculina como actos de conquista, pues ello supone el trato de la mujer como un objeto susceptible de ser apropiado. Por el contrario, se considera un tabú que una mujer pueda declarar su amor. Ello puede sonar socialmente atrevido, tener tintes sexuales o escandalosos e incluso ser banalizado o tergiversado. cualquier cosa que la mujer busque declarar es un impertinente, aún más cuando se trata de sus sentimientos. De este modo, “Declaración de amor” supuso para la agrupación musical “*Las musas del vallenato*” un hito en la internacionalización de su carrera, porque las situó en un espacio crítico vigilado por la moralidad y discreción. A mediados de la década de los noventa, el tema musical se convirtió en un símbolo de la expresión romántica femenina. En un contexto caribe donde se estipula que la mujer debe guardar silencio, la canción recogió el eco de una generación femenina que insistía en ser escuchada, romper moldes y estructuras que condicionaban su voz para expresarse con espontaneidad. La composición de Danny Ceballos, señala entre sus versos que la enunciante es una mujer arriesgada: “tengo que decirte lo que siento// pues ya no puedo ocultarlo” también en: “quiero que tu sepas que te amo/ que de ti me he enamorado// es una declaración de amor”, que además es connotadora de la moralidad campeante: “ya me siento decidida a decirte que siento// te parecerá muy raro lo que estoy haciendo”, y de la crítica social que ello conlleva: “dicen que cuando una se declara// ha perdido los esquemas” o en: “pero, cuando

una está enamorada// no conoce de fronteras”. El tema musical, aunque se compromete con una visión distinta de la mujer y la construcción de un discurso autónomo por parte de esta, no deja de tener cierto dialogo con el sistema patriarcal y los supuestos sociales: “quisiera que tú fueras dueño de mi corazón”.

Ahora bien, en la canción “Entre dos amores” (1996) Chela Ceballos consolida la imagen de una mujer que se emancipa en cuanto a la resolución de su vida amorosa. La enunciante en el tema musical se permite expresar libremente algo que socialmente esta censurado, esto es, la relación de una mujer con dos hombres: “los amo a los dos y decidir me cuesta”, “y bien tarde cuando me di cuenta// que a los dos los amaba”. Es importante anotar, que la hablante lírica relata y describe la naturaleza del triángulo amoroso dejando en claro que es ella quien persiste en mantenerlo: “yo no sé cómo explicar uno es mi señor// y lo quiero tener hasta la muerte” y luego agrega: “el otro es pasión, locura quizá//su amor es de locura que quema”. Como se puede advertir en el discurso las expectativas de la mujer y sus intereses se privilegian incluso superponiéndose a los dilemas morales: “cosas que a veces por la rutina// en un matrimonio siempre pasan” y en: “si yo vivo en un mundo que nunca es eterno//por qué juzgar mi comportamiento”. Así las cosas, la mujer se apropia de una identidad donde es ella quien asume las decisiones sobre su vida amorosa rompiendo con la ambigüedad social que permite a un hombre relacionarse con varias mujeres y ostentar de ello, mientras que en su caso tiende a sufrir señalamiento: “y es distinto porque son amores diferentes//y aunque esto no lo entienda la gente//no puedo vivir sin los dos”, lo mismo se percibe en: “creo que es mejor soportar//que antes de llegar a perderlos”, “pero quien puede evitar esta tentación//que a veces da sentido a mi vida, quizá para completar la felicidad”. Nótese que el empoderamiento femenino se traslada aquí a un ámbito de realización donde el amor es parte de la agenda, no siendo menos relevante el acto de poder comunicarlo.

La ruptura y superación de tabúes en cuanto a la vida amorosa de las mujeres es, efectivamente, uno de los aspectos de escisión discursiva que se intensifica en las canciones de *Las Musas del vallenato*. Así, en la canción “Que importa la edad” Graciela Ceballos teje un discurso alrededor del tema de la diferencia de edades entre una mujer y un hombre vinculados amorosamente. El conflicto pasaría inadvertido si quien enuncia fuese un hombre, es decir, quien pretende cortejar y establecer una filiación íntima. No obstante, lo que plantea el tema musical es el quebrantamiento de un tabú, o sea, que la enunciante, en este caso, una mujer mayor, asuma la conquista de un varón menor que ella. Entre los versos que permiten sostener esta subversión directa de la norma moral y el establecimiento social, están: “yo sé que todos dicen // que yo no debo ser//la mujer que comparta su vida”, al igual que en: “no me importa que diga la gente si sientes quererme//yo me arriesgo y mi reto a brindarte lo que otras no pueden//quien dijo que la edad es razón pa’ dejar de quererte”. La enunciadora no solo manifiesta una actitud retadora, sino que enfrenta los prejuicios de la comunidad: “que soy mayor que tú no quieren entender//dicen que yo te di algo para beber//no saben que es amor que sentimos los dos ellos no entienden, //que es un capricho más, luego me dejarás//y hasta dicen que yo te debo manejar”. La hablante lírica aparece aquí también como una denunciante y transgresora de las imposiciones sociales, creencias que deslegitiman el valor o sentido de su relación amorosa. Expresiones como: “yo te di algo para beber”, “que es un capricho”, “luego me dejaras”, o “yo te debo manejar”, permiten establecer un discurso que ha sido normalizado en la sociedad. La naturalización de esos enunciados configura simbólicamente a la mujer al menos de tres formas. La primera, porque se asiste a un espectáculo donde la mujer echa mano de sortilegios, brujerías o hechizos para atraer al varón. En este sentido, la creencia se basa en que la mujer no puede conquistar por sus propios méritos o porque posea un discurso válido en las interacciones, dado que pensar esto revertiría la imagen y el discurso dominante que el patriarcado le ha atribuido a las masculinidades.

En distintos periodos de la historia se han validado múltiples consideraciones acerca de la mujer y sus atributos. Entendiéndose estos, como el conjunto de cualidades y aspectos físicos y psicológicos que le permiten acceder a relaciones de poder, bien sea, al mismo nivel de sus semejantes o, por encima de ellos. Esta comprensión cultural genera el despliegue de una serie de discursos de corte social, político, antropológico, económico e incluso religioso, donde se le asigna un valor y una explicación a dicho valor, en relación con las capacidades, cualidades y aspectos fisiológicos e intelectuales de la mujer.

De manera que estos comportan, tanto a nivel individual como colectivo, la prevalencia de unas creencias y tradiciones que se perpetúan a través del tiempo y se enquistan en la cotidianidad. Es así, como se asume, por ejemplo, tal y como lo explica Beauvoir (2005), que las mujeres no poseen atributos propios para conquistar al hombre, sino que estas siempre han recurrido a distintas estrategias de conquista externas a ellas, como la hechicería y la magia para atraer a los hombres. Este panorama descrito a la luz de las consideraciones beauvoirianas evidencia un menoscabo permanente a la imagen de la mujer como proyección de sí misma, de su valor propio e identitario y de su autonomía. En otras palabras, el expresar sus sentimientos y emociones a un varón y conseguir su interés, implica para la mujer recurrir a dotes externos que además están viciados por conductas reprobadas socialmente y prácticas condenadas.

Del mismo modo, el lenguaje tiende a otorgarle esa dimensión a las palabras que se usan para referirse a este acto de enamoramiento. Términos como “encantar”, “hechizar”, “embrujar”, “cautivar”, suelen ser identificados con las acciones de seducción, persuasión y convencimiento ejecutados por la mujer respecto a su semejante masculino. Este horizonte se torna aún más crítico si se analiza que históricamente se ha conjeturado la idea de que es el varón quien corteja a la mujer, es decir, es el quien propicia el acto de enamoramiento. De modo que, cuando una mujer

transgrede o al menos intenta, ser ella la que exponga sus sentimientos para atraer al varón, sea considerada desafiante, atrevida e irreverente.

La moral pública tiende a condenar las expresiones autónomas de la mujer, pues reconocerles méritos y valores propios a sus atributos significa también otorgarles poder. En este sentido, los atributos femeninos, así como las habilidades propias de la mujer en virtud de su carácter social son contemplados de forma sesgada por la sociedad. En primera instancia, se le rinde culto a la corporalidad femenina cuando sus atributos físicos responden a unos cánones, que entre otras cosas ha validado el varón, pero que le representan una aceptación social por cuanto son instrumentalizados como objetos de placer masculino. Es por ello que, signos naturales como el envejecimiento y la maternidad que afectan esa imagen construida por el varón en torno a la estética femenina, ocasionan que la mujer ya no sea considerada de la misma forma y que la sociedad le imponga como norma de vida la soledad o la convivencia con un hombre de su misma o superior edad.

Así mismo, subsiste respecto a los atributos físicos e intelectuales de la mujer, la creencia de que estos son excluyentes, o sea, que una mujer no puede ser bonita y al mismo tiempo inteligente, mayor y atractiva, porque estos patrones socialmente son vistos de manera contradictoria. Creencias como la expuesta anteriormente, suelen estar culturalmente arraigadas, por ello, la función de las corrientes de pensamiento contemporáneo no es solamente la de exhibir esta situación, sino la de desmarcar la imagen de la mujer de tales aseveraciones.

Ahora bien, en el marco crítico social que aborda la canción “Que importa la edad”, se deja en claro, que la segunda forma por medio de la cual la sociedad configura simbólicamente a la mujer es mediante la nulidad o ausencia de su participación en las relaciones amorosas. De este

modo, las acciones de la mujer no son trascendentes frente a la autonomía y dominio masculino, así, cuando una mujer enamora a un hombre y logra persuadirlo de estar con ella, lo que se cree es que él está *encaprichado* y que luego la dejara por otra, pues él, como varón, es quien determina y ofrece un destino a sus relaciones amorosas y no a la inversa.

Una tercera creencia criticada en el seno de esta canción de *Las Musas del vallenato* es la deslegitimación de la virilidad y hombría del varón cuando es persuadido por una mujer amorosamente: “y hasta dicen que yo te debo manejar”. Esta creencia conmina a la mujer a ejercer un rol pasivo en el planteamiento de una posible relación, debido a que el sistema impone a los hombres que si una mujer les persuade en cualquier escenario incluso el sentimental le está restando hombría y autoridad. La exploración de este estatus de dominio permite reconocer un poder discursivo asignado al varón, y un rol ejecutivo dentro del entramado social. Ambos no son negociables con una mujer porque conlleva al prejuicio y al escarnio público. No obstante, a la enunciante le interesa mostrar como ella ha podido romper con las creencias que la sociedad intenta endilgarle a su relación amorosa, como las supera e invita a su destinatario a hacer lo mismo: “y si algún día decides dejarme que sea porque quieres// somos libres de pensar y actuar para qué nos detienen// mientras tanto vivamos tan solo la felicidad”. Lo allí planteado es un mensaje franco sobre el ejercicio de la libertad y el trato equitativo que hombres y mujeres deben gozar dentro de la sociedad para escoger, asumir y vivir sus relaciones como lo deseen. Este posicionamiento desmarca notoriamente a la enunciante del discurso oficial, así como de las prácticas y normatividades morales y culturales, incluso, políticas.

En este apartado de canciones que se desmarcan de la construcción performativa normalizada, vale la pena estudiar el tema musical “Cambia o me pierdes” compuesta por Graciela Ceballos. Allí, la hablante lírica se presenta como una mujer que se desplaza de las convenciones

y adjetivaciones que la sociedad busca endilgarle a su comportamiento. En su título, la canción echa mano de la función apelativa o conativa para hacer referencia a un marco imperativo que sitúa al hombre en un escenario de condicionamiento. En estas circunstancias, la mujer pretende establecer un dominio sobre la conducta masculina a sabiendas que la sociedad aprueba el proceder machista y promiscuo del hombre mientras le asigna a ella la aceptación y resignación al respecto como parte de su rol femenino. El contexto recreado en la canción es el de una mujer que explora las acciones propias, pero también las de su compañero: "...cómo le hago entender//que no es la manera de amar así a una mujer", lo mismo que en "luchó cada día por cambiarlo//buscando maneras a ver si lo hago reaccionar//pero parece un imposible" y "cuántos hombres no desean tener a una mujer así como yo". Este último verso muestra a una mujer que se reconoce valorada y deseada, es decir, se identifica con una estima, unas cualidades y que además no pretende adoptar la imagen de perfección que la sociedad busca imponerle: "yo no soy perfecta lo sé". En este sentido, la norma social y moral evoca el ideal de una mujer perfecta cuando su virtud está por encima de su estima y su deber por encima del ser, o sea, que es abnegada y prefiere aceptar la conducta del hombre para mantener el hogar. Lo anterior se corrobora cuando la enunciante versa sobre la creencia que la sociedad ha planteado al respecto: "es que por ser hombre tú puedes//tenerme por siempre de esclava y atada a ti" y de la que discrepa seguidamente en la misma estrofa: "ya me cansé de tus mentiras//por eso ahora mismo//te voy a poner a decidir". La hablante en la canción es una mujer decidida, que no está dispuesta a ceder a la pretensión social que autoriza la promiscuidad de su compañero. Adicionalmente, se erige como sujeto con expectativas propias: "sé que puedo conseguir a un hombre fiel//que me sepa amar". El verso citado es, de hecho, el prelude de una declaración que resignifica la identidad femenina, su rol social y su expectativa de realización: "un fracaso no quiere decir//que una mujer no pueda empezar//por el contrario se ha de superar//tengo derecho a ser feliz". Esta subversión involucra un cambio respecto a la dinámica

social y la opción que tiene toda mujer de reconfigurar sus acciones. De ahí, que la enunciante sentencie: “cambia si no me pierdes”.

En un horizonte similar al anterior, se presenta el tema musical “Lo que dice mi negro”, de la cantautora Chela Ceballos. En esta canción, la construcción discursiva de la mujer reviste una complejidad creciente en la medida que la hablante lírica se distancia de su propio discurso para controvertir el de su destinatario que en este caso nuevamente es un hombre. Dentro de este panorama, es claro que se pone de manifiesto un escenario donde la mujer se ha ido del hogar haciendo uso de su autonomía, aunque ello no sea bien visto socialmente.

Así, en el primer segmento de la canción (estrofa inicial y coro) se reconstruye el discurso masculino no solo para cuestionar lo que el hombre expresa a su compañera, sino también lo que hace: “tú me faltas como a mi propia vida//y ahora necesito que vuelvas//son las palabras que desde hace días// me dices suplicando perdón”, lo mismo que en: “que cantarás canciones, pa’ que el mundo se entere y esto me dices://a donde voy que no vuelva, si necesito tus besos,//mi corazón es de ella, es lo que dice mi negro”. Aparte de las expresiones anteriores, la enunciante tiende a presentar el discurso masculino como promesas sin evidencias: “me dices suplicando perdón//que serás solo mío, que ya no habrá más otra, //que cambiaras conmigo, que me harás muy dichosa” y en “si en realidad tuyo es mi cariño, no puedo negar que aún me quemas// hoy me prometes, me juras y gritas, no puedo vivir sin mi negra”. Este análisis del discurso masculino supone unas lecturas de sus intencionalidades al tiempo que configura un empoderamiento femenino. La idea anterior se ve claramente demostrada en la segunda estrofa donde la enunciante habla desde su propio discurso para evaluar la proposición masculina: “yo ya no sé si pueda creerte, //si siempre me has jurado lo mismo, //si el perdonarte te hará diferente, //no sé si vuelvas a jugar conmigo”. Así mismo, en uno de los versos se presenta una valoración del constructo social descalificando al

varón en razón del discurso ético que se le ha impuesto a la mujer por parte de la sociedad: “porque serán así si uno se porta bien”. Como se observa, la hablante se persuade en torno a que el cumplimiento de la norma social, es decir, una conducta ética bajo la imposición patriarcal no le exime de sufrir el agravio de la infidelidad y el abandono.

Entre los trabajos de composición que interactúan con los asuntos de género, la composición “No puedo amarte” de Chela Ceballos connota un carácter particular. En la canción, se puede apreciar a una mujer que se posiciona de forma autónoma en relación con sus sentimientos, expectativas y propósitos. De este modo, la hablante lírica se dirige al hombre que la pretende para manifestarle que no está interesada en su propuesta amorosa: “cómo te podré yo explicar//que eres solo mi amigo, //cómo te lo haré yo entender//que no siento lo mismo”. El diálogo es franco y directo, develando a una mujer que construye sus relaciones y se determina sentimentalmente de manera independiente y no conforme a las aspiraciones masculinas: “yo sé que eres especial, //y quizá nadie podrá//amarme como tú lo sabes tal vez, //pero no lo voy a aceptar escúchame es la verdad”. Como se puede advertir, la mujer se niega a conceder y a aceptar un amorío por el simple hecho de que le “conviene” o que el hombre es un “buen partido”, dictámenes sociales que implican un compromiso. Sin embargo, si bien, le confiere validez a las cualidades del pretendiente deja en claro que se propone actuar con libertad, pues solo lo ve como un amigo: “trata de entenderlo//solo como amigo te quiero”, “solo te quiero como amigo de ayer//que eres mi amigo ay ombe”.

De acuerdo con el panorama que sugiere el análisis de las anteriores canciones, las hermanas Ceballos como compositoras y exponentes del vallenato femenino, promueven en sus versos un interés por cuestionar las construcciones y arquetipos, así como los roles y asignaciones sociales que les han sido impuestos a las mujeres. En este sentido, la canción “La amante perfecta” pone de relieve una problemática social donde la mujer además de ser instrumentalizada tiende a

ser ocultada, moralmente reprobada y sin embargo, utilizada por el mismo sistema patriarcal para argüir en favor del dominio y potencial masculino. Esta forma de machismo objetualiza a la mujer, imponiéndole el carácter de servidora al interés del hombre. La amante es una mujer desposeída de valor subjetivo por la sociedad, una forma de alteridad que, sin embargo, no encaja en el canon moral, aunque el varón la use para satisfacerse sexualmente. El estigma de la amante comporta inclusive un grado de rivalidad, pues ella es la otra, es decir, una intrusa dentro de lo que la sociedad presume una relación estable, así, mientras ella afronta el señalamiento, la crítica e incompreensión, el hombre no sufre ninguna afrenta. Este esquema favorece el sostenimiento del *estatus quo*, pues de alguna manera conlleva al disenso entre la población femenina, inhibiendo posibles intentos de sororidad. El tema musical “La amante perfecta” además de haber sido un éxito en la carrera artística de *Las Musas del vallenato*, supone una evolución en la construcción del discurso femenino al interior de esta música de acordeón. Este cambio consiste en darle voz al personaje marginal de la amante. De manera, que es ahora ella quien asume la enunciación, manifestando sus sentimientos: “te vas y en mis ojos se quedan//tantas lagrimas viejas//de tantas noches sedientas de ti” y: “aunque a otra pertenezcas//yo qué hago si este amor es así”. La enunciante es capaz de reconocerse como un sujeto oprimido por la sociedad, pese a que cumple a cabalidad con el rol antagónico y despectivo que se le ha impuesto: “sé que como amante yo soy perfecta//sé que soy la otra, la sinvergüenza//la que a todo mundo se oculta//por conveniencia”. Adicionalmente, la denominación de amante perfecta sugiere una crítica al sistema heteronormativo pues el adjetivo “perfecta” implica que, aunque ella ha desempeñado todas las acciones vinculadas a ese papel, incluyendo la de ocultarse y complacer servilmente a un hombre, esto no ha redundado en su felicidad o realización. La hablante lírica también se permite a través de esa catarsis pasar del autocuestionamiento al descubrimiento de sus propias expectativas y metas, por eso reta al varón destinatario a tomar una decisión en pro de la relación: “consumiéndome sola//por boba// que

estúpido sentir//pero hoy// te marchas o te quedas// por siempre y si me amas/que lo hagas dignamente” y agrega: “te quedas con la amante o la esposa, te tocó decidir”. Si bien, en un primer momento la mujer experimentaba culpabilidad: “y yo por mi mala cabeza te quiero”, luego, se desmarca de esa performatividad y descreo del rol asignado: “sé que en la cama yo soy tu dueña//pero se acabó nuestra farsa”.

Del análisis de la canción “La amante perfecta” se desprenden también varios aspectos relacionados con las creencias en torno a los atributos de la mujer que los hombres han validado para autorreconocerse socialmente. Beauvoir (2005) afirma que la mujer se constituye en alteridad, refiriéndose a que el hombre se afirma a través de ella, y la reduce a la esclavitud, pero a su vez, esa que lo limita y lo niega se convierte en alguien necesario. La mujer es pues la alteridad necesaria para el hombre, ese objeto “privilegiado” a través del cual él encarna carencias y sueños, confirmando su libertad por medio de ella.

De igual manera, la historia nos muestra que, desde los primeros tiempos del patriarcado, los hombres fueron quienes tuvieron los poderes y esto convirtió a la mujer en alteridad. Esta condición servía a los intereses ontológicos y morales de los varones, pero a su vez, estos necesitaban afirmar su existencia y virilidad a través de ellas. El sistema dominante asume la postura de que la mujer depende absolutamente del hombre, sin embargo, el hombre solo puede trascender cuando la alcanza y la encarna a ella.

Esta teoría nos permite comprender entonces, que el hombre no establece una relación con la mujer basado en los atributos de ésta, sino en que ella le es necesaria para afirmar su propio ser, para alcanzar un estatus social, y para poder realizarse y confirmar su propia libertad, a través de una libertad dócil. No obstante, como también se deja entrever en la canción, esta creencia ha

cambiado y la mujer no solo ha encontrado espacio en el terreno público, que antes estaba negado para ella, sino que se ha deslindado de ciertos estigmas asociados con su papel en la sociedad.

CONCLUSIONES

El Caribe desde su ámbito sociocultural puede tener matices de diversidad, multilateralidad y comprensiones polimórficas, es decir, presentar una situación o fenómenos desde diferentes formas; también la mujer a la hora de ejercer su oficio como compositora o de abordar la feminidad y dialogar con los imaginarios culturales desde la puesta en escena de una enunciante, puede asumir perspectivas variadas y no una propuesta unívoca como se tiende a pensar.

Visto así, el estudio de las canciones vallenatas escritas por mujeres representa una evolución en los estudios feministas y académicos, puesto que ya existe un discurso oficial alrededor de las canciones escritas por los compositores tradicionales, pero, un estudio de este tipo merece la oportunidad de ser tenido en cuenta sobre todo considerando el escenario en el cual surge: el vallenato. Es bien sabido, que este género musical está marcado por una impronta machista que lo persigue desde sus inicios y que cohibió a la mujer de ser parte de este proceso, hasta finalizado el siglo XX. Por ello, es muy importante resaltar el aporte de las compositoras como productoras de una estética innovadora y una apuesta significativa para la construcción performativa e identitaria de la mujer a partir su ejercicio de enunciación.

Las compositoras Rita Fernández y *Las Musas del vallenato* marcan una pauta y un alto en la historia del vallenato al construir su propia estética en un género en el cual las masculinidades ostentan el poder y la posición privilegiada. Estas dos exponentes se pueden relacionar con las etapas que dieron lugar al posicionamiento de la mujer al interior de un discurso y una expresión musical que era ajena a su espectro social. En sus canciones se plasman sus visiones del mundo, su

propuesta como poetas populares, y se evidencian los elementos culturales que subyacen a sus canciones y en las que presentan tanto filiaciones con el discurso oficial como importantes escisiones de este. La generación de esta estética constituye un avance en el sentido que la mujer pasa a destacarse en el vallenato no como figura u objeto de inspiración sino como modeladora de su propia realidad discursiva.

En este sentido, es importante mencionar entre los hallazgos del presente trabajo que los aspectos relacionados con el papel de la mujer como enunciante en el vallenato femenino y su relación con el patriarcado; apunta a perspectivas discursivas que oscilan entre la reproducción y la escisión. En cuanto a la reproducción, se pudo evidenciar una conexión entre las enunciantes y el sistema dominante, dado que las mujeres allí construidas discursivamente aceptan las normas, roles y actitudes potestativas que se les otorgan, lo cual es válido dentro de ese escenario. En las canciones analizadas dentro de este ámbito de alineación, la mujer se comprende desde el fenómeno de objetualización a través de la dependencia o, a partir de la subordinación como culpable. Esta situación atiende particularmente a una circunscripción al espacio privado, en el cual debe representar la virtud, abnegación y sacrificio.

Así mismo, dentro del proceso de enunciación en las composiciones vallenatas femeninas se puede constatar la existencia de un nuevo escenario donde performativamente la mujer se escinde del marco de referenciación patriarcal, adoptando un discurso propio y tomando distancia del sistema dominante. Este accionar, le permite expresarse públicamente y despojarse de los roles que tradicionalmente se le han asignado, romper con las creencias y actitudes atribuidas genéricamente y, asumir nuevas actividades. La subversión del orden patriarcal establecido implica una reconfiguración de su identidad a partir de sus propios intereses y expectativas.

En esta perspectiva, Fernández establece a través de sus canciones que la estética es un espontánea y auténtica posibilidad de construcción identitaria y realización femenina. Así, su proceso de afirmación se cierra en torno a la música como proyección articuladora de su vida.

En el caso de las hermanas Ceballos, estas se vinculan con el ideal de negociación de roles. De este modo, su apuesta es también la estética, pero, una que apunta al abordaje de los aspectos sociales y morales en la dinámica interpersonal de hombres y mujeres. El tema amoroso, el empoderamiento femenino y una progresiva mirada en torno a la construcción subjetiva desde los deseos y aspiraciones propias, exponen a una mujer que se está transformando, que está viviendo la experiencia de sentir y atreverse a decir lo que siente.

Estos hallazgos no cierran las oportunidades de seguir indagando en el campo del vallenato femenino como expresión literaria cargada de un discurso y características propias. Por el contrario, se constituyen en la antesala para un abordaje más profundo donde hay muchos elementos por analizar. Entre ellos, la manera como el vallenato femenino también se vehiculó tomando las canciones de compositores varones, transformando el proceso de enunciación, reasignando el rol de la enunciante y validando desde la interpretación musical una apuesta estética novedosa alcanzando su mayor auge a mediados de los años noventa.

De esta manera, para futuros trabajos de investigación se podría tomar como punto de referencia la vida y obra de Patricia Teherán, no solo desde el rescate musicológico, sino a partir de la transposición del lenguaje y la capacidad para establecer una caracterización auténticamente femenina en su interpretación.

Otro foco de investigación que vale la pena ser tenido en cuenta en próximos trabajos, puede ser el aspecto religioso que sin duda es un factor recurrente en las composiciones femeninas,

aunado también a una tradición cultural y regional que entiende la fe como un aval divino para interactuar moralmente y naturalizar sus acciones. Esa validación de las acciones de las enunciantes apelando a la figura divina para normalizar su proceder, es de algún modo, una reutilización de un código dentro del sistema heteronormativo.

De igual manera, dentro del estudio de otras temáticas sería interesante ahondar en las nuevas generaciones de compositoras, qué clase de composiciones se están haciendo, qué tipo de enunciantes aparecen o, si han logrado consolidar un discurso propio. De igual forma, indagar sobre el rol de las compositoras en la actualidad y los temas que ocupan su quehacer. Así como, qué tipo de discursos proponen, qué tipo de enunciación se está forjando, qué enfoque se tiene frente a la figura del varón y que visión tienen de sí mismas en sus composiciones.

Queda pues abierta la discusión y el propósito de seguimiento investigativo respecto a la poética vallenata femenina, el rol de las mujeres compositoras, el alcance y naturaleza de las propuestas estéticas de este ramo y, las relaciones de intersección o distanciamiento construidas con el discurso oficial y, por ende, con el patriarcado en su ejercicio creativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Atuesta Mindiola, J. (2015). Cuarenta años de la muerte de la vieja Sara. *El Pilón*. Recuperado de: <https://elpilon.com.co/40-anos-de-la-muerte-de-la-vieja-sara/>
- Atuesta Mindiola, J. (2016). El Plan, cuna de la dinastía Zuleta. *El Espectador*. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/entretenimiento/musica/el-plan-cuna-de-la-dinastia-zuleta/>
- Ariza, O. (2010). La picaresca en las canciones vallenatas como manifestación concreta de una ideología. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 12, pp.91-102.
- Barreto, J. (1995). Estereotipos sobre la feminidad: mantenimiento y cambio. En M, Velásquez. *Las mujeres en la historia de Colombia. Mujeres, historia y política*. Bogotá: Norma.
- Beauvoir, S. (1980). *El segundo sexo*. Barcelona: Egales.
- Borrás, L. (2000). *Introducción a la crítica literaria feminista. Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria.
- Butler, J. (1990). Actos performativos y construcción del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. En S, Case. *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*. Johns Hopkins University Press.
- Cuder Domínguez, P. (2003). Crítica literaria y políticas de género. *Feminismo/s*, 1, pp.73-86.
- De la Fuente García, M. (2001-2002). El análisis crítico del discurso: Una nueva perspectiva. *Contextos*, XIX-XX, (37-40), pp.407-414.
- Escamilla, J; Morales, E; Grandfield, H. (2005). *La canción vallenata como acto discursivo*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Epalza, G. (2017). Los ojos y la mirada femenina en la canción vallenata [Tesis de maestría]. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Franco, J. (1986). Apuntes sobre la crítica literaria feminista y la literatura hispanoamericana. En S, Sosnowski. *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones*. Barcelona: Icaria.
- Gilard, J. (1987) Vallenato: ¿cuál tradición narrativa?, *Huellas*, 19, pp. 60-68.
- González Zubiría, F. (2020, 12 de octubre). Las sombras perdidas de Rita Fernández Padilla. Entornos. Recuperado de [http://revistaentornos.com /](http://revistaentornos.com/)

- Hernández Muñoz, V; Domínguez Torres, M. (2015). La mujer puede perdonar hasta dos, el hombre ni una perdona. Representaciones sobre la infidelidad en el discurso de oyentes vallenatos. *Quórum Académico*, 1, (12), pp. 81-101.
- Jiménez, C.M. (2015). Las mujeres en el vallenato. *El Pilon*. Recuperado de: <http://elpilon.com.co/las-mujeres-en-el-vallenato>.
- Martínez Mullet, O; Esalas Marrugo, R. (2014). Roles y expectativas de género en siete canciones vallenatas: Una aproximación desde la teoría de la valoración [Tesis de pregrado]. Cartagena: Universidad de Cartagena.
- Mosquera, M.R. (2016). La esencia femenina de la dinastía Zuleta. Ministerio de Cultura. Recuperado de: <https://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/La-esencia-femenina-de-la-Dinast%C3%ADa-Zuleta.aspx>
- Lorde, A. (1988). Las herramientas del amo nunca desarmarán la casa del amo. En Ch, Moraga; A, Castillo. *Esta puente, mi espalda. Voces tercermundistas en los Estados Unidos* (89-93). San Fransisco, California: Ism Press.
- Londoño Vásquez, D; y Frías Cano L. (2011). Análisis crítico del discurso y arqueología del saber: dos opciones de estudio de la sociedad. *Palabra clave*, 1(14), pp. 101-121.
- Mateo Palmer, A.M; Álvarez Álvarez, L. (2004). *El Caribe en su discurso literario*. México: Siglo XXI.
- Posada, C. (1986). *Canción vallenata y tradición oral*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Sánchez, O. (1995). El movimiento social de mujeres. La construcción de nuevos sujetos sociales. En M, Velásquez. *Las mujeres en la historia de Colombia. Mujeres, historia y política*. Bogotá: Norma.
- Varela, N. (2008). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: B.S.A Ediciones.
- Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos*, 186, pp. 23-36.
- Velásquez, M. (1995). Proceso histórico y derechos de las mujeres años 50 y 60. En M, Velásquez. *Las mujeres en la historia de Colombia. Mujeres, historia y política*. Bogotá: Norma.
- Villota Benítez, M. (2017). Rita Fernández Padilla: la eterna juglaresa. *Semana*. Recuperado de: <https://www.semana.com/cultura/articulo/perfil-entrevista-de-rita-fernandez-padilla/525940/>
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales.

ANEXOS

No. 1: TABLA DE CANCIONES

	Canción	Compositora	Intérprete	Álbum	Año
1	Las canarias	Rita Fernández	Las Universitarias	<i>Las universitarias</i>	1969
2	Reflejo de amor	Rita Fernández	Rita Fernández	<i>Las universitarias</i>	1970
3	Casi ni te mire	Rita Fernández	Rita Fernández	<i>Rita Fernández, la reina del vallenato</i>	1973
4	Camino a San Sebastián	Rita Fernández	Rita Fernández	<i>Alma vallenata</i>	1974
5	Tierra blanda	Rita Fernández	Jorge Oñate	<i>Siempre unidos</i>	1976-1979
6	Sombra perdida	Rita Fernández	Rita Fernández	<i>Binomio de oro. De caché</i>	1980
7	Las dudas del amor	Rita Fernández	Binomio de oro	<i>Festival vallenato</i>	1982
8	Dueña de tu amor	Graciela Ceballos	Danny Ceballos	<i>Corazón de piedra</i>	1994
9	Me dejaste sin alma	Graciela Ceballos	Danny Ceballos	<i>Corazón de piedra</i>	1994
10	Lo que dice mi negro	Graciela Ceballos	Danny Ceballos	<i>Corazón de piedra</i>	1994
11	Estoy enamorada	Graciela Ceballos	Danny Ceballos	<i>Encantadoras</i>	1994
12	La amante perfecta	Danny Ceballos	Graciela Ceballos	<i>Encantadoras</i>	1994
13	Cambia o me pierdes	Graciela Ceballos	Danny Ceballos	<i>Declaración de amor</i>	1996
14	Declaración de amor	Danny Ceballos	Danny Ceballos	<i>Declaración de amor</i>	1996
15	Entre dos amores	Graciela Ceballos	Danny Ceballos	<i>Declaración de amor</i>	1996
16	Qué tiene ella que no tenga yo	Graciela Ceballos	Danny Ceballos	<i>Vuelve conmigo</i>	1997
17	Vuelve conmigo	Danny Ceballos	Danny Ceballos	<i>Vuelve conmigo</i>	1997
18	No puedo amarte	Danny Ceballos	Graciela Ceballos	<i>Vuelve conmigo</i>	1997
19	Qué importa la edad	Graciela Ceballos	Danny Ceballos	<i>Tocando corazones</i>	2000
20	No volverá	Danny Ceballos	Danny Ceballos	<i>Tocando corazones</i>	2000
21	Me equivoqué	Graciela Ceballos	Danny Ceballos	<i>Tocando corazones</i>	2000

ANEXO NO. 2: LETRAS DE CANCIONES

1. Las canarias (1969)

Autora: Rita Fernández

Es un bello atardecer
El que se ve en la Camposerrano
Cuando salen en bandada
Aquellas canarias en el verano
La capitalizadora tiene su nido muy escogido
En una gran aula tienen
Sus secretarias muy de amarillo
Todas las muchachas son
Elegantes y presumidas
Porque sirven de atracción
Cuando caminan por la avenida (bis)
Y les llaman las canarias
Pero qué cosa tan rara
Si llegan muy retrasadas
Les pueden cortar las alas (bis)

2. Reflejo de amor (1970)

Autora: Rita Fernández

De la serranía
se oye un acordeón
y una melodía
del más puro amor

Si en la noche triste
sientes mi canción
y ese es el reflejo
de mi gran amor

Aunque estés muy lejos
siempre soñaré
Y de tu recuerdo de amor
yo viviré

Y si estoy contigo
que más pediré
De todas las penas así
me olvidare

Mi alma siente pena
y sufre por ti
al sentirte lejos
me siento morir

Y si mi cariño
ya no puede ser
me queda el consuelo
de volverte a ver

Aunque estés muy lejos
siempre soñaré
Y de tu recuerdo de amor
yo viviré

Y si estoy contigo
que más pediré
De todas las penas así
me olvidaré

3. Casi ni te mire (1973)
Autora: Rita Fernández

Una pequeña sonrisa
me diste cuando pasé
Pero yo era indiferente
que casi ni te mire
Si tú al pasar por mi lado,
pensaras en la traición
Te vendría el remordimiento
de no tener compasión
Aquel amor que tú dejaste
Ya no lo vas a reponer
Sigue tu vida de ambulante,
que ya yo tengo a quien querer
una razón no me hace falta
ya de esas cosas me olvidé
como yo tengo quien me quiera
Así tranquila viviré
aquel amor que tu dejaste
ya no lo vas a reponer
sigue tu vida de ambulante
que ya yo tengo a quien querer
una razón no me hace falta

ya de esas cosas me olvidé
como yo tengo quien me quiera
Así tranquila viviré.

4. Camino a San Sebastián
Autora: Rita Fernández

Yo salí de aquí
Para conocer
Y poder llegar
Hasta la sierra (bis)
Cuando llegue a San Sebastián
Que cosa bella
Pude yo apreciar
Hermosa tierra
Qué difícil es
Venir a verla
Y cruza el camino
Lleno de piedra
Qué paisaje tan hermoso
El que tienen los arhuacos
Y ese clima incomparable
Es un pueblo misterioso
Y en aquel silencio
De la cordillera
Ya se ven los cerros
Del Magdalena (bis)
Guardan a San Sebastián
Y a su gente ingenua
Donde no hay lamento
Ni se sienten penas
Tienen sus murallas
Sabor de miedo
Y en ella se notan
Tiempos muy viejos
Y muy cerca la nevada
Incomparable belleza
Para darle a los arhuacos
Casi toda su grandeza

5. Tierra blanda (1976)

Autora: Rita Fernández

Una fuerte montaña era como tú
Al comenzar el tiempo...
Pero pronto el invierno
Todo lo arrasó,
sólo queda una historia.
Una historia de amor
Que me demostró
¡Qué frágil eras tierra!
Tierra blanda y liviana
Y yo que creía
Tener mi montaña.

1º coro

Ahora que vuelva el invierno
¡Cantará mi río!
Y se sentirá en la sierra
Que tu amor fue frío.
Que en la tierra blanda quedan
Perdidos recuerdos...
Que fueron una montaña,
Desaparecieron.

-2-

El amor que comienza
Se eleva a la altura del sol y del cielo.
Y cuando es verdadero
Ni el viento que sopla
Lo baja hasta el suelo.
Cayó un fuerte aguacero,
No lo resistió
mi débil montaña
Y así quieres que sienta
Que su corazón todavía es sincero.

2º coro

¡Yo recorreré caminos!
¡Buscaré el olvido!
Atravesaré montañas,
Subiré a la sierra ...
Dejaré la tierra blanda,
Cambiaré mis penas.

¡Me enamoraré del Valle!
¡Que es mi tierra buena!

6. Sombra perdida (1980)

Autora: Rita Fernández

Que fuiste tú para mí,
un grito que se ahogó en la distancia
un sol que murió con la tarde
un cielo colmado de estrellas
en noche veranera
fuiste tú para mí,
tú fuiste el ave de paso
que vino a posar en mi vida
Hoy solo eres sombra perdida,
vagando en recuerdos de ayer. (Bis)
Hoy solo eres sombra de mi vida,
y las sombras pasan y se olvidan. (Bis)
un cielo colmado de estrellas
en noche veranera fuiste tú para mí,
tú fuiste el ave de paso
que vino a posar en mi vida
Hoy solo eres sombra perdida
vagando en recuerdos de ayer.

Quien tú serás al volver,
hoy quieres regresar a mi vida
diciéndome cosas bonitas
hoy quieres que alumbre la luna
como en aquellas noches
nuestro amor alumbró
prefiero sentir yo tu ausencia
saber que no estás en mi vida
Hoy solo eres sombra perdida
vagando en recuerdos de ayer (Bis)
Hoy solo eres sombra de mi vida
y las sombras pasan y se olvidan (Bis)
Hoy quieres que alumbre la luna
como en aquellas noches
nuestro amor alumbró
prefiero sentir yo tu ausencia
saber que no estás en mi vida
Hoy solo eres sombra perdida
vagando en recuerdos de ayer

7. Las dudas del amor (1982)

Autora: Rita Fernández

Me alejaré, pero después, pero después
tú me estarás buscando
Me alejaré, pero después, pero después
tú me estarás buscando.

Y no comprendo cómo es tu cariño
si tanto tiempo me estás aguantando

Las aguas se precipitan
cuando llega la creciente
Las aguas se precipitan
cuando llega la creciente
y en tu corazón palpitan
las dudas de amor ausente
y en tu corazón palpitan
las dudas de amor ausente

Entre las olas que vienen y van
te vas a buscar tu mar de tormentos
Entre las olas que vienen y van
te vas a buscar tu mar de tormentos

Piénsalo bien porque después
si te arrepientes ya no habrá remedio
Piénsalo bien porque después
si te arrepientes ya no habrá remedio

Y si la duda ha desaparecido
será mejor que te quedes conmigo
Y si la duda ha desaparecido
será mejor que te quedes conmigo.

Que yo sigo con mis cantos
alimentando mi vida
Que yo sigo con mis cantos
alimentando mi vida

Pero si me quieres tanto
no busques mi despedida

Pero si me quieres tanto
no busques mi despedida

Yo no sabré que podrá ser de ti
queriéndome así, destruyes dos vidas
Yo no sabré que podrá ser de ti
queriéndome así, destruyes dos vidas

8. Dueña de tu amor (1994)

Autora: Graciela Ceballos

Ahora que no soy la dueña de tu amor
la dueña de tu vida y de tu corazón
voy a confesarte
como yo me siento
cuando no te tengo
cuando estamos lejos

Que me pasa
que no dejo de pensarte ni un momento
que me invade la nostalgia por tus besos
me da miedo que me olvides
no imaginas cuánto yo necesito de ti
y me falta
cuando llaman al teléfono
y no se de ti
y si paso un día sin verte
me siento morir
y no puedo respirar
sé que a ti te pasa igual
y lloro

Coro
Y ya no puedo vivir sin tu amor
siento que voy a morir y te extraño
y ya no puedo vivir sin tu amor
mi amor cuida mi corazón
porque yo
no se vivir sin tu amor
mi amor cuida mi corazón
porque yo
ya no se vivir sin ti
Estando entre tus brazos me siento tan bien
y empiezo a recordarte y me tiembla la piel

solo con un beso me robas mi aliento
y con un suspiro
enciendes mi cuerpo
y soy tan feliz
mi refugio está en tus brazos y en la intimidad
siento tuyo mi universo
tuya es mi verdad
tú eres todo lo que quiero
yo soy todo lo que quieres
sé que soy tu amor
me lo dices me demuestras que vives por mi
te confieso tenía miedo de entregarme a ti
si es tu amor mi sufrimiento
me condeno en este infierno
y lloro

Coro

Ya no puedo vivir sin ti ...

9. Me dejaste sin alma (1994)

Autora: Graciela Ceballos

No te imaginas el daño que me haces,
El sufrimiento que me estas causando,
No te imaginas lo que yo te estoy queriendo,
Si tú eres dueño de todos mis besos.
Siento un vacío profundo aquí en mi cuerpo
Y un gran dolor si nuestra relación acabas,
Dime porque te llevas toditos mis sueños,
Si sabes que estoy tan enamorada.
Porque ahora me abandonas vida de mi vida,
Tú más que nadie conoce mis sentimientos,
Se van mis ilusiones
dejas mi alma herida,
Escúchame por Dios que estoy muriendo.
Que tengo que olvidarte
pero te diré,
Que nadie puede amarte
como te amo yo,
Que va a arrepentirte
extrañarás mi piel,
Y un día te dejarán
como me dejas hoy.

Coro

Y te amo tanto, tanto,
que no se estar sin ti a mí lado amor,
yo te amo tanto, tanto, que sin ti la vida se me va
Y Te amo tanto, tanto,
que no se estar sin ti a mí lado amor,
te amo y no puedo evitar
que te amo con el alma
y te amo tanto amor

II

Tú me has dejado las manos vacías
Y roto el corazón en mil pedazos
Si apenas hasta ayer decías que me querías
Como es posible que me has olvidado.
Tendré que acostumbrarme a no tenerte,
Y a soportar la angustia y la melancolía
Y a llorar en silencio por no poder verte,
Que puedo hacer si es que eres tú la vida mía
Pero sé que mañana sufrirás mi ausencia
Vas a sentir morir al escuchar mi nombre,
Y te perturbarás por sentir mi presencia,
Porque mi amor ya no te corresponde
Y mientras tanto sufro por no poder ser,
Quien tiene tu cariño
y me roba el amor
Me iré con los recuerdos
a calmar mi sed
Y a esconder esta angustia
con esta canción.

Coro

Y te amo tanto, tanto....

10. Lo que dice mi negro (1994)

Autora: Graciela Ceballos

Tú me faltas como a mi propia vida
Y ahora necesito que vuelvas
Son las palabras que desde hace días
Me dices suplicando perdón
Que serás solo mío,
que ya no habrá más otra,
Que cambiaras conmigo,

que me harás muy dichosa,
Que cantaras canciones,
pa' que el mundo se entere
y esto me dices:

Coro

A dónde voy que no vuelva,
Si necesito tus besos,
Mi corazón es de ella,
es lo que dice mi negro. (Bis)
Ya yo no sé, si volver contigo,
si me has causado mil penas
Si en realidad tuyo es mi cariño,
no puedo negar que aún me quemas
Hoy me prometes me juras y gritas,
no puedo vivir sin mi negra.

Coro

Y a donde voy que no vuelva, si necesito tus besos,
Mi corazón es de ella, es lo que dice mi negro. (Bis)

II

Yo ya no sé si pueda creerte,
si siempre me has jurado lo mismo,
Si el perdonarte te haga diferente,
no sé si vuelva a jugar conmigo.
Porque serán así,
si uno se porta bien,
No entiendo la razón,
que no vives sin mí
Y dices que cambiarás,
que al mundo gritarás
y me repites:

Coro

A dónde voy que no vuelva, si necesito tus besos...

11. Estoy enamorada (1994)

Autora: Graciela Ceballos

Dicen por ahí
que uno y que se enamora una sola vez
dicen también
que el amor llega y que se puede perder

hoy comprobé
que con el tiempo todo puede cambiar
me enamore otra vez
ay que locura si vieran como esta...

Ay tiene un mirada que no puedo entender
él me descontrola y me pone a temblar
cuando veo su boca me enloquezco otra vez
ay Dios mío que diera por poderlo besar

Sueño con sus manos recorriendo mi piel
y mi cuerpo entero ardiendo de pasión
él no se imagina que estoy loca por él
él no se da cuenta como lo quiero yo

Coro
Y estoy enamorada de su sonrisa
y estoy enamorada de su mirada
y estoy enamorada como una niña enamorada

Y estoy enamorada de su boca
de su sonrisa tierna que me provoca
estoy enamorada quien lo creyera enamorada

II
llegó el amor
quien lo creyera y me adueñe de su ser
estoy feliz
tantos desvelos y por fin lo logré
una ilusión
a veces es muy distinta a la realidad
sueño de amor
un reto más para mi feminidad

Ay sé que con el tiempo todo bello será
ahora él me seduce y me contempla también
dejó de gustarme para amarle aún mas
qué hermoso es lo grande que sentimos los dos

No existen razones pa quererme cambiar
dice que me adora y que solo quiere ver
un mundo distinto ya formando un hogar
se desvive en mi
yo me desvivo por él

Coro

Y ahora él se ha enamorado de mi sonrisa
y ahora él se ha enamorado de mi mirada
y ahora él se ha enamorado quien lo creyera
se ha enamorado.

Y estoy enamorada de su boca
de su sonrisa tierna que me provoca
estoy enamorada como una niña enamorada

12. La amante perfecta (1994)

Autora: Graciela Ceballos

Te vas cuando no quieres irte,
cuando logras herirme
con este absurdo y raro proceder,
te vas
y en mis ojos se quedan
tantas lagrimas viejas
de tantas noches sedientas de ti
y yo por mi mala cabeza
te quiero y con tus manos grotescas
me muero que a otra pertenezcas
yo qué hago si este amor es así
ya sé que en tu cuerpo me duermo
soñando y al final me despierto
llorando porque tú te marchaste
con ella después de amarme así.

Coro

Ay sé que como amante yo soy perfecta
Sé que soy la otra, la sin vergüenza
La que a todo mundo se oculta
Por conveniencia.
Sé que como amante yo soy perfecta
Sé que en la cama
yo soy tu dueña
pero se acabó
nuestra farsa
es mi demencia.

Hoy yo me debato en mis dudas
con constante locura
y es que me llesves a la intimidad

porque necesito olvidarte
y no logro aguantarme
solo un instante sin sentirte a ti
y yo me asfixio sin tu boca rosada,
sin tu pecho haciéndome de almohada
consumiéndome sola
por boba que estúpido sentir
pero hoy te marchas o te quedas
por siempre y si me amas lo hagas dignamente
te quedas con la amante
o la esposa
te tocó decidir
ay tengo que olvidarme de mi pasado,
tengo que olvidarme de que te amo,
tengo que olvidarme de todo
eres casado,
tengo que olvidar este sentimiento
que cada día se me crece por dentro,
tengo que olvidarme de todo
Dios mío cómo hago.

Coro
Sé que como amante yo soy perfecta
Sé que yo soy la otra, la sin vergüenza
la que a todo mundo se oculta
por conveniencia.
Sé que como amante yo soy perfecta
Sé que en la cama yo soy tu dueña
pero se acabó
nuestra farsa
es mi demencia.

13. Cambia o me pierdes (1996)

Autora: Graciela Ceballos

Dios mío cómo le hago entender
que no es la manera de amar así a una mujer
quisiera poderlo dejar
demostrarle que sin su amor
soy más feliz,
pero no es verdad,
sufro mucho y no hay razón
si nunca le he sido infiel,
no le he mentado y nunca lo haré

pero cuando ve que me voy
me convence de su amor
que él va a cambiar,
que otro va ser
luchó cada día por cambiarlo
buscando maneras a ver si lo hago reaccionar
pero parece un imposible
ya me estoy cansando
creo que esto se va terminar
me parece que tiene otra
y no veo manera
ay para que él me trate así,
si yo le entregado mi vida
y si no me quiere no sé qué va ser de mí.

Coro

Que te amo tanto mi vida
pero tú no lo entiendes,
no me digas mentiras
cambia si no me pierdes.

Dios mío, no quiero sufrir más
sé que puedo conseguir a un hombre fiel
que me sepa amar
un fracaso no quiere decir
que una mujer no pueda empezar
por el contrario
se ha de superar
tengo derecho a ser feliz,
cuantos hombres no desean tener
a una mujer así como yo,
yo no soy perfecta lo sé
pero si hablamos de amor
he dado todo, todo lo que soy.
Sabes, casi nunca te veo
siempre llegas tarde
y una excusa tienes pa' mi
apenas ayer me dijeron
que andabas con otra
y ahorita me siento morir
es que por ser hombre tú puedes
tenerme por siempre de esclava
y atada a ti
ya me cansé de tus mentiras

por eso ahora mismo
te voy a poner a decidir.

Coro
Que te amo tanto mi vida, pero tú no me entiendes
no me digas mentiras
cambias si no me pierdes

14. Declaración de amor (1996)

Autora: Danny Ceballos

Tengo que decirte lo que siento
pues ya no puedo ocultarlo
en mi pobre corazón.

Quiero que tu sepas que te amo
que de ti me he enamorado
es una declaración de amor.

Ya me siento decidida a decirte que siento
te parecerá muy raro lo que estoy haciendo
pero es que tú me gustas mucho
y a cada momento te busco
por eso quisiera que tu
fueras dueño de mi corazón

Dicen que cuando una se declara
ha perdido los esquemas
por su desesperación.
pero cuando una está enamorada
no conoce de fronteras
y se lanza al abismo de amor.

Quise tanto que supiera lo que estoy sintiendo
ojalá no te aproveches de mis sentimientos
pero es que tú me gustas mucho
y a cada momento te busco
por eso quisiera que tu
fueras dueño de mi corazón

Tengo que decirte lo que siento
pues ya no puedo ocultarlo
en mi pobre corazón.

Quiero que tú sepas que te amo
que de ti me he enamorado
es una declaración de amor.

Tengo que decirte lo que siento
pues ya no puedo ocultarlo
en mi pobre corazón.

Quiero que tu sepas que te amo
que de ti me he enamorado
es una declaración de amor.

15. Entre dos amores (1996)

Autora: Graciela Ceballos

Quisiera gritar y confesar mi pena
que no se sortear en el amor mi vida,
pues dos hombres son motivo de mi condena,
los amo a los dos y decidir me cuesta.

Me encontraba en un mal momento de la vida,
cosas que a veces por la rutina
en un matrimonio siempre pasan.
Y me lanzaba a un abismo que no conocía
y bien tarde cuando me di cuenta
que a los dos los amaba,
no pensaba que esto un día pudiera pasarme
es difícil cuando no se puede escoger un amor,
y es distinto porque son amores diferentes
y aunque esto no lo entienda la gente
no puedo vivir sin los dos.

Yo no sé cómo explicar
uno es mi señor
y lo quiero tener hasta la muerte
es fundamental lo quiero junto a mí,
con él ya me he labrado la suerte.
El otro es pasión, locura quizás
su amor es de locura que quema,
yo no los puedo evitar son parte de mi
quizás esa será mi condena.

Coro

Dios mío, decime qué tengo que hacer con esta pena
o dame fuerza para yo poder dejarlos,
si por mi pena crece este amor por los dos qué hago,
si yo pudiera de alguna forma sortearlo.

Mi vida cambio y todo por un momento,
sé que no estás bien lo que estoy haciendo con ellos,
quisiera escuchar a mi conciencia primero
pero no hay razón ante un corazón incierto.

Yo no quiero olvidarme de lo que yo siento
es más fácil vivir este infierno
que empezar a olvidar
tantas cosas que he vivido yo sin comprenderlos
pero ahora no sé si me arrepiento
no quiero vivir más,
si yo vivo en un mundo
que nunca es eterno
porque juzgar mi comportamiento
si algún día acabara,
pues la vida se vive una vez
y no hay regreso
cuando acaba todo
queda muerto para que querer sufrir más.

Creo que es mejor soportar
todo este dolor
que antes de llegar a perderlos
yo no podré continuar
vivir sin los dos
me moriría tras cada recuerdo,
pero quien puede evitar esta tentación
que a veces da sentido a mi vida
quizás para completar la felicidad
que casi siempre tengo perdido.

16. ¿Qué tiene ella, que no tenga yo? (1997)

Autora: Graciela Ceballos

En tu vida hay otra mujer
que me está robando la mitad de mi vida
y aunque tú lo niegues
yo lo sé muy bien
te conozco

no digas mentiras

Yo, ya no sé qué voy a hacer
si cada día tú estás más alejado de mi
Dime qué te ha dado esa mujer a ti
ay que ahora conmigo ya no eres feliz
que te aparta de mi mundo
y me deja sin salida.

Dime cómo te olvidas de las noches
y el amor que te he dado en todos estos años
ay porque será que ustedes los hombres
cuando una más los quiere,
nos pagan con engaños

Qué tiene esa mujer que yo no tenga
que es lo que tiene
que te ha deslumbrado
cómo hizo pa' borrar me de tu mente
dejarme en tus recuerdos
dejarme en tu pasado
Que tiene ella que no tenga yo
qué tiene ella que me roba tu vida
qué tiene ella que no tenga yo
dime mi amor por qué me lastimas
qué tiene ella, qué tiene ella
que no tenga yo
qué tiene ella que no tenga yo
dime mi amor porque me lastimas

Dime qué te hizo falta mi amor
será que no soy la mujer que soñaste
si es así mi vida
por qué no hablas hoy
yo me marcho porque
tú me engañaste

Me dabas la luna y el sol
que por mi tu jamás mirarías nadie
hoy ya no me explico porque la traición
si tienes mi vida,
todito mi amor
oh será que yo no tengo
lo que la otra te da antes

Yo sé que esa mujer que ahorita tienes
no es nada comparándose conmigo
no tiene ni moral para ofenderme
le faltará paciencia para vivir contigo

Dime mi amor por qué tú no la dejas
es lo que de ella te tiene embrujado
Dios mío ya no me causes esta pena
no juegues con mi vida, ven quédate a mi lado

Qué tiene ella que no tenga yo
qué tiene ella que me roba tu vida
qué tiene ella que no tenga yo
dime mi amor por qué me lastimas
qué tiene ella, que tiene ella
qué no tenga yo

Qué tiene ella que no tenga yo
dime mi amor por qué me lastimas
qué tiene ella, qué tiene ella
que no tenga yo
qué tiene ella que no tenga yo
dime amor.

17. Vuelve conmigo (1997)

Autora: Danny Ceballos

Quisiera que tú a mí me perdonaras
no soporto está condena
de vivir yo sin tú amor
lo siento
si ya sé
soy orgullosa
pero arreglemos las cosas,
te lo pido por favor.
Es que los celos que yo siento contigo mi amor
me descontrolan y me hacen perder la razón
como quisiera borrar todo lo que sucedió.

Coro
Pero no puedo, no puedo vivir sin ti mi amor
no puedo, no puedo me muero de dolor
no puedo, no puedo, vuelve conmigo porque yo te amo

porque te necesito yo te amo
porque sin ti no hay vida, yo te extraño
aunque te encuentres lejos yo te amo
vivir sin ti, no puedo amor
sé que sufres por no tener mi amor
no seas tonto, oye tú corazón
necesito que me des tú perdón
es que no puedo, no puedo vivir sin ti mi amor
no puedo, no puedo me muero de dolor
no puedo, no puedo vuelve conmigo porque yo te amo
porque te necesito yo te amo
porque sin ti no hay vida yo te extraño
aunque te encuentres lejos yo te amo
vivir sin ti no puedo amor.
Mi cielo si tan solo contestaras
regálame una llamada
dime si tengo tú amor o no
es cierto a que a nosotras las mujeres
perdemos a quien nos quiere
por orgullo sin razón
yo sé que tú me estas deseando lo mismo que yo
deja ese orgullo y volvamos a darnos amor
quizás te parezca extraño que te pida perdón.

18. No puedo amarte (1997)

Autora: Graciela Ceballos

Cómo te podre yo explicar
que eres solo mi amigo,
cómo te lo haré yo entender
que no siento lo mismo,
no puedo mirarte y no puedo amarte
como un hombre cualquiera
trata de entenderlo
solo como amigo te quiero.

Dios cómo pudo pasar
si soy tu amiga no mas
es tan difícil para mí comprender,
mi mejor amigo esta
enamorado de mí,
y como amigo no te quiero perder
piensa que esto va a pasar

que es un capricho no más,
te confundiste por mi trato tal vez,
tú lo puedes superar
pues yo no voy a aceptar
solo te quiero como amigo ya bien.

Que eres mi amigo ay ombe
mi corazón lo siente,
no puedo amarte porque
te quiero diferente.

Que eres mi amigo ay ombe
mi corazón lo siente,
no puedo amarte porque
te quiero diferente.

Yo te quiero es la verdad
pero no como quieres,
lo que quiero es tu amistad
y tu mi amor prefieres,
no desees mis besos,
no no no
no digas que por mi te mueres
yo te doy un tiempo por favor
mira que me hieres.

Por qué me pasa esto a mí,
por qué él se va a enamorar
si su amistad
todo lo que vive en mi
no quise hacerte este mal,
mucho menos confundir,
tus sentimientos de amor
con la amistad,
yo sé que eres especial,
y quizás nadie podrá
amarme como tú lo sabes tal vez,
pero no voy a aceptar
escúchame es la verdad,
solo te quiero como amigo de ayer

Que eres mi amigo ay ombe
mi corazón lo siente,
no puedo amarte porque

te quiero diferente.

Que eres mi amigo ay ombe
mi corazón lo siente,
no puedo amarte porque
te quiero diferente.

Que eres mi amigo ay ombe
mi corazón lo siente,
no puedo amarte por que
te quiero diferente.

19. Que importa la edad (2000)

Autora: Graciela Ceballos

Yo sé que todos dicen
que yo no debo ser
la mujer que comparta su vida

Que soy mayor que tú
no quieren entender
dicen que yo te di algo para beber
no saben que es amor que sentimos los dos
ellos no entienden
que es un capricho más
luego me dejaras
y hasta dicen que yo te debo manejar
quien dice que la edad maneja al corazón
no se puede

Coro
Desde que entro a mi vida
me siento enamorada
su juventud me dio el amor
que yo necesitaba
eres la fuerza que me invade
y me hace vivir
cuando estás cerca
todo cambia
tú me haces sentir

No me importa que diga la gente
si sientes quererme

yo me arriesgo
y me reto a brindarte
lo que otras no pueden
quién dijo que la edad
es razón pa dejar de quererte

Coro

Desde que entro a mi vida
me siento enamorada
su juventud me dio el amor
que yo necesitaba

II

Nadie puede entenderme
no lo premedite
esto ha llegado a ser sin pensarlo

Es que mi corazón se ha vuelto a enamorar
al principio pensé no va a pasar que va
pero el me dio su amor
y lucha por los dos
no se detiene
cuanto dure
no sé el tiempo lo dirá
sabe que soy mayor
y eso a él le gusta mas
dice que si hay amor
es la mejor razón porque él me quiere

20. No volverá (2000)

Autora: Danny Ceballos

Yo sé que hice mal,
le pedí que se fuera,
no quise escuchar lo que él me decía,
Tanto me insistió,
le dije cosas que no sentía,
Destrocé en un instante su mundo,
con mi orgullo le dije adiós.

Lo aparté de mí
y no quise ver toda la verdad,
Me llené de rabia por lo que decían todos los demás,

Y sí él me llamaba
no le contestaba,
no le quería ni hablar,
Quise darle celos y hacerle lo mismo pa' verlo sufrir,
él me vio con otro, y se fue con otra, que mal me salió,
Pensé que con eso volvería a mis brazos a pedirme perdón.
Yo no sé si deba alejarme, o tal vez vuelva a conquistarte.

Coro
Y yo no sé, yo no sé,
que será de mi vida,
Yo no sé, yo no sé,
sí lo amo eternamente,
Pero ya para que,
si hoy hay otra en su vida,
Y yo no lo valoré
cuando él decía quererme. (Bis)

Dios que pensará,
creerá que no lo quiero,
que jugué con él y con sus sentimientos,
Que lo iba a dejar,
no sabiendo mi amor tan sincero,
Que mis celos y mi desespero
me hicieron causarte este mal.

Tarde me di cuenta
que muchos querían lo nuestro acabar,
Ella era su amiga,
pude comprobarlo,
me siento tan mal,
Hoy su indiferencia me está lastimando,
sé que no volverá,
Triste y solitaria aprendí
que nunca se debe juzgar,
Sin haberle dado a la otra persona la oportunidad,
Porque no se sabe si al pasar el tiempo,
a uno le pase igual.
Yo no sé si deba alejarme,
o tal vez vuelva a conquistarte.

21. Me equivoqué (2000)

Autora: Graciela Ceballos

Hoy que lo vi
después de tanto tiempo pasado
vi que el amor que sentía por él
no ha terminado que va
vieja ilusión porque te robas mis sentimientos
si un día acabo su amor
se ha convertido en tormento

Si solo ayer lo recuerdo
tan enamorado brindándome amor
yo que era toda su vida
tan solo jugaba con mi corazón
y él me pedía que cambiara
porque en otros brazos no sería feliz
mientras yo me aprovechaba
pensaba que el siempre sería para mi

Ay corazón como duele por dentro
yo sin su amor me he sentido muriendo
serás feliz como no puede hacerte una vez
como he de hacer pa'que vuelva conmigo otra vez

Coro
por Dios que me equivoqué
sé que te falle perdóname...(bis)

II
A quien amaré
quien será la dueña de tus besos
con quien estará
quien es dueña de tus sentimientos
será que al final te olvidaste de mi por completo
o me extraña
o soy yo quien vive de recuerdos

Hoy estará en otros brazos
tal vez ni siquiera se acuerde de mi
le llevaran serenatas
le inventaran cosas
y lo harán reír
quiero pensar que aún es tiempo

de hacer que de nuevo me vuelvas a amar
y así poder aliviarte
todo el sufrimiento
que te hice pasar

Coro

Yo creo que es mejor despedirnos
es triste muy duro lo sé
yo nunca voy a olvidarte
te juro por Dios no podré

Tú has sido el amor de mi vida
pero has sido también dolor
y ya no soporto otra herida
me voy amor adiós