

**NARRATIVA DEL ROL DE GÉNERO FEMENINO EN LA TRANSMUTACIÓN DE
LAS COMPOSICIONES VALLENATAS: UNA REVISIÓN DEL VALLENATO
COMERCIAL A LA NUEVA OLA.**

**ELÍAS MOISÉS RINCONES MOLINA
GISELA MARÍA CARRILLO ARIAS**

**UNIVERSIDAD POPULAR DEL CESAR
DEPARTAMENTO DE DERECHO, CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES
PROGRAMA DE SOCIOLOGÍA
VALLEDUPAR-CESAR**

2026

**NARRATIVA DEL ROL DE GÉNERO FEMENINO EN LA TRANSMUTACIÓN DE
LAS COMPOSICIONES VALLENATAS: UNA REVISIÓN DEL VALLENATO
COMERCIAL A LA NUEVA OLA.**

**ELÍAS MOISÉS RINCONES MOLINA
GISELA MARÍA CARRILLO ARIAS**

**UNIVERSIDAD POPULAR DEL CESAR
DEPARTAMENTO DE DERECHO, CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES
PROGRAMA DE SOCIOLOGÍA
VALLEDUPAR-CESAR**

2026

Contenido

Introducción	5
1. Narrativa del rol de género femenino en la transmutación de las composiciones Vallenatas: una revisión del Vallenato Comercial a la Nueva Ola.....	7
1.1. Línea de Investigación.....	7
1.2. Planteamiento del problema	7
1.2.1. Formulación de la pregunta de investigación	9
1.3. Justificación	10
1.4. Objetivos.....	12
1.4.1. Objetivo General.....	12
1.4.2. Objetivos específicos	12
1.5. Delimitación	13
1.5.1. Delimitación conceptual	13
1.5.1.1. Rol de género	13
1.5.1.2. Composición Vallenata.....	13
1.5.2. Delimitación temporal	14
1.5.3. Delimitación espacial.....	14
2. Bases referenciales.....	15
2.1. Antecedentes.....	15
2.1.1. Antecedentes Internacionales	15
2.1.2. Antecedentes Nacionales	16
2.1.3. Antecedentes Locales	17
2.2. Bases teóricas.....	19
2.2.1. Música e Interpretación	22
2.2.2. El vallenato desde la escena teatral: elementos artísticos.....	23
2.2.3. Rol de la mujer en la música Vallenata	26
2.2.4. Construcción de la mujer en la familia y la infancia	28
2.2.5. Violencia de género, una violencia simbólica	28
3. Marco metodológico	33
3.1. Tipo de investigación.....	33
3.2. Enfoque de investigación.....	33

3.3.	Método de investigación.....	33
3.4.	Técnicas de investigación.....	34
3.5.	Medios de análisis de la investigación.....	35
4.	Análisis de Resultados.....	36
4.1.	Elementos del discursivos que caracterizan la representación de la mujer en las composiciones de genero Vallenato.	36
4.2.	Comparación entre las formas de construcción simbólica del género femenino entre el vallenato comercial y el vallenato de la nueva ola.	39
4.3.	Enfoque crítico del discurso si las letras analizadas reproducen, transforman o cuestionan estereotipos machistas en el contexto cultural del vallenato.	44
	Conclusiones.....	47
	Referencias	49
	Anexos	54
	Anexo 1. Letra de las canciones del Estudio	54

Introducción

La música constituye una de las expresiones culturales con mayor capacidad para transmitir valores, emociones, creencias e imaginarios sociales, debido a que sus contenidos circulan de manera cotidiana y forman parte de las experiencias individuales y colectivas. Las canciones no solamente representan situaciones relacionadas con el amor, la familia, las relaciones sociales o las experiencias personales, sino que también contribuyen a construir formas de interpretar la realidad y de comprender los roles que ocupan hombres y mujeres dentro de la sociedad. En este sentido, las letras musicales pueden reproducir representaciones culturales existentes, pero también pueden cuestionarlas y generar nuevas maneras de comprender las relaciones sociales. Por esta razón, el análisis de la música desde una perspectiva sociocultural permite identificar discursos, valores y significados que, aunque pueden presentarse como expresiones artísticas, están relacionados con las dinámicas históricas y culturales de las comunidades.

En el contexto colombiano, el vallenato ocupa un lugar fundamental como expresión musical representativa de la región Caribe y como elemento asociado con la identidad cultural del país. Su importancia trasciende el ámbito estrictamente artístico, debido a que sus canciones han narrado experiencias relacionadas con el amor, el desamor, la familia, la amistad, las costumbres, las relaciones sociales y las vivencias de las comunidades. A través de sus letras se han transmitido formas particulares de comprender las relaciones afectivas y los comportamientos considerados socialmente aceptables. Dentro de estas narrativas, la representación de la mujer constituye un aspecto especialmente relevante, debido a que históricamente ha sido presentada desde diferentes posiciones, entre ellas como objeto de amor, musa, compañera, figura familiar, objeto de deseo o responsable de conflictos sentimentales. Estas representaciones permiten reconocer la manera en que determinados imaginarios de género han permanecido dentro de la cultura musical y, al mismo tiempo, cómo han comenzado a transformarse con los cambios sociales y culturales.

Desde esta perspectiva, resulta pertinente analizar las diferencias y continuidades existentes entre las formas tradicionales del vallenato y las composiciones asociadas con la denominada Nueva Ola. Mientras algunas expresiones del vallenato comercial han mantenido narrativas centradas en la experiencia masculina, la idealización femenina, la fidelidad, el desengaño y la atribución de responsabilidades dentro de las relaciones afectivas, las nuevas

generaciones de intérpretes y compositores han incorporado lenguajes más cercanos a las experiencias contemporáneas. Sin embargo, estos cambios no necesariamente representan una ruptura definitiva con los imaginarios tradicionales, puesto que pueden coexistir nuevas formas de expresar los vínculos afectivos con representaciones que mantienen elementos de dependencia, idealización u objetivación. Por ello, la comparación entre diferentes composiciones permite comprender el fenómeno como un proceso de permanencia, negociación y transformación de los significados asociados con la feminidad.

Desde una perspectiva interpretativa y cualitativa, el estudio entiende las letras vallenatas como producciones culturales que adquieren significado dentro de un contexto social determinado. En consecuencia, la investigación no pretende establecer únicamente si una canción presenta una representación positiva o negativa de la mujer, sino comprender cómo se construye dicha representación, qué papel ocupa dentro de la narrativa y qué imaginarios sociales pueden estar siendo reproducidos o transformados. El análisis discursivo permite, además, reconocer la importancia de la voz desde la cual se construye el relato, identificando el predominio de la perspectiva masculina y la limitada presencia de la mujer como sujeto de enunciación en algunas composiciones.

En este marco, estudiar la representación femenina en el vallenato adquiere relevancia tanto académica como social, porque permite comprender la relación existente entre música, cultura, género e imaginarios colectivos. Las canciones constituyen una memoria cultural que refleja transformaciones sociales, pero también puede contribuir a mantener determinadas concepciones sobre las relaciones entre hombres y mujeres. Por ello, esta investigación busca aportar a la comprensión crítica del vallenato como fenómeno cultural dinámico, identificando las continuidades de las representaciones tradicionales y las nuevas formas de resignificación de la figura femenina. De esta manera, el estudio permite reconocer que la música no es solamente entretenimiento, sino también un espacio simbólico en el que se construyen identidades, se reproducen valores y se disputan nuevas formas de comprender el papel de la mujer en la sociedad colombiana.

1. Narrativa del rol de género femenino en la transmutación de las composiciones Vallenatas: una revisión del Vallenato Comercial a la Nueva Ola.

1.1.Línea de Investigación

La línea de investigación *Desarrollo social y cultura en contextos locales* se aplica al presente estudio porque aborda una manifestación cultural propia de la región caribe que no solo refleja idiosincrasia sino que reproduce y transforma imaginarios sociales sobre la mujer dentro de la sociedad caribeña; sus gustos, intereses y demás narrativas que permiten crear un discurso que se reproduce de manera cultural en composiciones que provienen de las dinámicas sociales existentes pero que terminan por afianzar conceptos en generaciones, en este caso incide en la construcción de identidad y rol de género que incide en el componente social, se trata de estudiar la cultura local como escenario de desarrollo social, al tiempo que visibiliza las tensiones y transformaciones que experimentan las comunidades a través de sus expresiones artísticas.

1.2.Planteamiento del problema

La música puede entenderse como una manifestación cultural que trasciende lo estético y lo recreativo, al funcionar como un canal de transmisión de valores, creencias y representaciones que orientan la vida social (Muñoz, 2024). En ella confluyen significados simbólicos que configuran identidades colectivas y moldean comportamientos individuales, lo cual se vincula con lo que Remolina (2022), citando a Talcott Parsons (1971), denomina patrones normativos: estructuras culturales que permiten la continuidad de la sociedad mediante la transmisión de roles, expectativas y normas. Desde esta perspectiva, la música participa en los procesos de socialización al servir como mecanismo de continuidad del orden cultural. Aquello que se interpreta, se repite y se celebra en el ámbito musical no es un acto neutral, sino una práctica que puede contribuir a reproducir determinados imaginarios y relaciones sociales, entre ellos, los vinculados al género.

En América Latina, la música ha desempeñado un papel fundamental en la configuración de imaginarios colectivos (Alabarces y Jordán, 2024). Géneros tradicionales como el bolero, el tango, la ranchera o la salsa no solo relatan experiencias afectivas, sino que también difunden representaciones sobre la feminidad y la masculinidad que se han construido históricamente bajo parámetros patriarcales. En estos repertorios, la figura femenina suele ocupar lugares simbólicos asociados al amor, la belleza o el sufrimiento, mientras que la voz narrativa masculina tiende a situarse como protagonista y agente de acción. Este tipo de representaciones ha contribuido a

mantener una visión homogénea de los roles de género dentro de la cultura popular. Como plantea Laborde (2022), desde la óptica parsoniana, la cultura ofrece esquemas de orientación que facilitan la integración social, aunque esta integración puede implicar la reproducción de jerarquías y desigualdades de género.

En el marco del estructural-funcionalismo, Parsons concibe la cultura como un subsistema que proporciona normas y valores que orientan la acción social y garantizan la estabilidad del sistema en su conjunto (Giménez, 2021). A partir de este punto de vista, las producciones culturales, entre ellas las musicales, pueden ser analizadas como espacios donde se refuerzan ciertas estructuras simbólicas. En las letras de muchos géneros latinoamericanos se observan narrativas que reproducen una distribución desigual de los roles de género, en la cual lo femenino ocupa posiciones asociadas al ámbito emocional y lo masculino se vincula con la voz activa y racional. De este modo, la música no solo refleja una organización social determinada, sino que también puede contribuir a su continuidad al interiorizar estos patrones en las nuevas generaciones.

En el contexto colombiano, el vallenato es un ejemplo de esta dinámica. Nacido en la región Caribe, este género musical ha trascendido su carácter regional hasta consolidarse como un símbolo de identidad nacional y patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. Su práctica colectiva, transmitida entre generaciones, le confiere un notable poder de reproducción cultural, ya que sus letras y melodías se integran a la memoria social de las comunidades. Sin embargo, la tradición lírica del vallenato ha tendido a representar a la mujer desde una posición secundaria o simbólica, generalmente asociada al afecto, la inspiración o la nostalgia amorosa esto lo expone el trabajo de Guevara (2024) en el que se aborda este criterio.

A partir de este enfoque, puede considerarse que el vallenato ha funcionado como un subsistema cultural que participa en la construcción y reproducción de imaginarios sociales sobre los géneros. En sus letras, lo masculino suele ocupar el lugar del narrador y del sujeto de la acción, mientras que lo femenino aparece como destinatario o motivo del relato. Esta configuración puede interpretarse como un reflejo de estructuras sociales más amplias en las que persisten jerarquías entre lo masculino y lo femenino. Así, la música vallenata, al difundirse en contextos festivos, familiares y comunitarios, puede contribuir a naturalizar representaciones tradicionales de género y a perpetuar formas de desigualdad simbólica.

El vallenato tradicional, surgido entre las décadas de 1930 y 1950 en los departamentos del Cesar, La Guajira y Magdalena, se originó como una expresión narrativa de las experiencias

cotidianas del Caribe colombiano. A través del acordeón, la caja y la guacharaca, los juglares campesinos relataban sucesos, leyendas y vivencias del campo, consolidando una práctica artística vinculada a la oralidad y a la memoria colectiva (Martín, 2018). Durante las décadas siguientes, el género se consolidó con la creación de festivales como el de la Leyenda Vallenata, que contribuyó a su institucionalización y preservación (Britto et al., 2023).

Con la llegada de los años noventa y los inicios del siglo XXI, el vallenato experimentó transformaciones que dieron origen al denominado vallenato de la “nueva ola” o “vallenato comercial”, caracterizado por la incorporación de instrumentos y estilos provenientes del pop y la balada (Florez y Sarmiento, 2023). Aunque estas innovaciones ampliaron su alcance y modernizaron su estética, las letras continuaron reproduciendo representaciones tradicionales del género. En algunos casos, se introdujeron figuras femeninas con mayor visibilidad, pero el análisis de sus narrativas revela que muchas de estas imágenes siguen construidas desde una mirada masculina, donde la mujer aparece como destinataria del deseo o como objeto simbólico del relato (Guevara, 2024).

La relevancia social del vallenato en la vida cotidiana del Caribe colombiano convierte este fenómeno en un campo de estudio pertinente para comprender los procesos de reproducción cultural y las representaciones de género en la música popular. Si bien en las últimas décadas han surgido cambios discursivos, la persistencia de determinados estereotipos evidencia que el género musical continúa funcionando como un espacio donde se configuran y reafirman visiones tradicionales sobre lo femenino. Como plantea Atencia (2022), estas representaciones no solo afectan la manera en que se describe a la mujer dentro de la música, sino también las formas en que la sociedad legitima y comprende su papel en el entramado cultural.

1.2.1. Formulación de la pregunta de investigación

¿Cuál ha sido la transformación la narrativa del rol de género femenino en las composiciones vallenatas desde el vallenato comercial hasta la Nueva Ola?

1.3.Justificación

El vallenato constituye una de las manifestaciones culturales más representativas del Caribe colombiano y un referente de la identidad nacional, reconocido por la UNESCO como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Más allá de su dimensión artística, sus composiciones funcionan como expresiones simbólicas que transmiten valores, creencias y representaciones sociales sobre las relaciones humanas, entre ellas aquellas asociadas con el rol de la mujer. En este contexto, resulta pertinente analizar cómo las narrativas femeninas han evolucionado desde el vallenato comercial hacia la denominada Nueva Ola, identificando las continuidades y transformaciones presentes en la construcción del género femenino.

La investigación posee relevancia social porque permite comprender de qué manera un producto cultural de amplia circulación contribuye a la construcción y reproducción de imaginarios colectivos sobre el papel de la mujer. Las letras vallenatas forman parte de la cotidianidad de diversas generaciones y constituyen un medio de socialización que influye en la percepción de los roles de género, las relaciones afectivas y las dinámicas familiares. Analizar estas narrativas posibilita identificar si las representaciones tradicionales continúan legitimando estereotipos o si evidencian procesos de transformación acordes con los cambios sociales contemporáneos. De esta manera, el estudio aporta elementos para fortalecer la reflexión crítica sobre la equidad de género, la diversidad y la construcción de relaciones más igualitarias dentro del contexto sociocultural colombiano, particularmente en la región Caribe.

Desde el punto de vista teórico, la investigación aporta al fortalecimiento de los estudios sobre música popular, estudios culturales y estudios de género al integrar estos campos en el análisis de las narrativas presentes en las composiciones vallenatas. Aunque existen investigaciones que examinan el vallenato desde perspectivas históricas, musicales o sociológicas, aún es limitada la producción académica que analice de manera sistemática la transformación del rol de género femenino entre el vallenato comercial y la Nueva Ola. En consecuencia, el estudio amplía la comprensión de las relaciones entre cultura, discurso e identidad, aportando evidencia que permita explicar cómo las representaciones de la mujer responden a cambios sociales, culturales y generacionales. Asimismo, los hallazgos podrán servir como referente para futuras investigaciones sobre representaciones de género en otras manifestaciones musicales latinoamericanas.

En el ámbito práctico, los resultados proporcionarán información útil para diversos actores vinculados con la producción y promoción cultural, entre ellos artistas, compositores, productores musicales, instituciones educativas y gestores culturales. La identificación de los cambios y permanencias en las narrativas sobre el rol femenino permitirá generar procesos de reflexión orientados a promover representaciones más inclusivas y acordes con las transformaciones sociales actuales. Igualmente, la investigación podrá servir como insumo para el diseño de estrategias pedagógicas, proyectos de educación cultural y programas de promoción de la igualdad de género que utilicen la música como herramienta de análisis y sensibilización.

Desde la perspectiva metodológica, el estudio aporta un procedimiento sistemático para el análisis documental de composiciones musicales mediante categorías de análisis derivadas de los estudios de género y del análisis del discurso. La organización, clasificación y relación de las letras pertenecientes al vallenato comercial y a la Nueva Ola permitirá establecer criterios de análisis replicables en investigaciones similares. En este sentido, la investigación ofrece una ruta metodológica que podrá adaptarse al estudio de otros géneros musicales o expresiones culturales interesadas en comprender la construcción de representaciones sociales a partir de productos culturales.

En conjunto, la investigación resulta pertinente porque responde a un contexto en el que las discusiones sobre igualdad de género, transformación de los imaginarios sociales y responsabilidad cultural adquieren una creciente importancia. El análisis de las narrativas femeninas en uno de los géneros musicales de mayor influencia en Colombia permitirá comprender cómo la tradición musical dialoga con las dinámicas sociales contemporáneas, generando conocimiento científico que contribuya tanto al fortalecimiento de la producción académica como a la reflexión crítica sobre el papel de la cultura en la construcción de sociedades más equitativas.

1.4.Objetivos

1.4.1. Objetivo General

Analizar la narrativa del rol de género femenino en las composiciones vallenatas desde el vallenato comercial hasta la Nueva Ola.

1.4.2. Objetivos específicos

- Identificar los elementos discursivos que caracterizan la representación de la mujer en las composiciones de genero Vallenato.
- Establecer las formas de construcción simbólica del género femenino entre el vallenato comercial y el vallenato de la nueva ola.
- Interpretar desde el enfoque el discurso, si las letras analizadas reproducen, transforman o cuestionan estereotipos sobre la mujer en el contexto cultural del vallenato.

1.5. Delimitación

1.5.1. Delimitación conceptual

1.5.1.1. Rol de género

Se entiende por roles de género, el conjunto de ideas, comportamientos o formas de expresión asociados al género. Estos patrones comportamentales determinan las bases de las funciones que se espera que se desarrollen desde nuestro género. Así, la construcción de la identidad de género se puede estudiar a partir del análisis cultural y social del ambiente en donde se desarrolla el sujeto.

En su mayoría, el género y los roles que surgen en sistema social, están establecidos de forma binaria en hombre y mujer. A partir de esto se establece lo que es propio para hombre y para mujeres; y de forma transgresiva, han surgido movimientos de género no binarios que reclaman su presencia dentro de lo social.

1.5.1.2. Composición Vallenata

Entendidas como construcciones socioculturales que permiten analizar la evolución de las representaciones de la mujer en el discurso musical. La narrativa del rol de género femenino hace referencia al conjunto de significados, representaciones, atributos, comportamientos y funciones socialmente asignadas a las mujeres, los cuales son contruidos y transmitidos mediante discursos culturales que contribuyen a configurar imaginarios colectivos sobre la feminidad. Desde esta perspectiva, el género se comprende como una construcción social e histórica que se expresa y reproduce a través del lenguaje, las prácticas culturales y los productos artísticos. En consecuencia, las letras de las canciones constituyen espacios discursivos donde se manifiestan relaciones de poder, estereotipos, transformaciones sociales y nuevas formas de comprender la identidad femenina, permitiendo identificar tanto la permanencia de modelos tradicionales como la emergencia de narrativas más diversas y equitativas.

Por su parte, las composiciones vallenatas se entienden como expresiones discursivas propias de un género musical representativo del Caribe colombiano que, además de su valor artístico, cumplen una función comunicativa al transmitir experiencias, valores, prácticas sociales e imaginarios culturales. Para esta investigación, el análisis se circunscribe a las letras pertenecientes al vallenato comercial y a la Nueva Ola, por constituir dos momentos históricos que evidencian cambios en las dinámicas sociales, culturales y generacionales del país. El vallenato

comercial consolidó narrativas tradicionales sobre las relaciones de pareja y los roles de género, mientras que la Nueva Ola incorporó nuevas formas de representación influenciadas por transformaciones culturales, la globalización y la participación creciente de las mujeres en diferentes ámbitos sociales. Bajo esta delimitación conceptual, el estudio asume las composiciones musicales como discursos culturales susceptibles de análisis, en los cuales es posible identificar continuidades, rupturas y reconfiguraciones en la narrativa del rol de género femenino desde una perspectiva crítica del análisis del discurso y de los estudios de género.

1.5.2. Delimitación temporal

La presente investigación se delimita temporalmente al análisis comparativo de las composiciones pertenecientes al vallenato comercial y a la Nueva Ola, tomando como referente histórico el surgimiento de este último movimiento. De acuerdo con los antecedentes de la evolución del género, la Nueva Ola comenzó a consolidarse en 2003 con la aparición de Luifer Cuello como uno de sus principales exponentes, y alcanzó un mayor reconocimiento a partir de 2005 con el lanzamiento del álbum *La Hora de la Verdad* de Kaleth Morales, considerado un hito en la consolidación y popularización de este movimiento musical. En consecuencia, el estudio examina las transformaciones de la narrativa del rol de género femenino mediante la comparación de letras representativas del vallenato comercial producidas antes de 2003 y de composiciones de la Nueva Ola publicadas desde 2003 en adelante, permitiendo identificar las continuidades y cambios en la representación de la mujer a lo largo de esta transición histórica.

1.5.3. Delimitación espacial

El presente trabajos se enfocará en Colombia, en la región Caribe específicamente en las composiciones Vallenatas realizadas en la ciudad de Valledupar.



Ilustración 1. Ubicación geográfica de Valledupar. Google Maps, 2026.

2. Bases referenciales

2.1. Antecedentes

2.1.1. Antecedentes Internacionales

La música constituye un elemento central en la construcción de identidades culturales, sociales y profesionales, especialmente en contextos mediáticos donde las plataformas digitales han transformado los modos de producción, circulación y consumo de contenidos. Diversos estudios latinoamericanos han abordado esta relación entre la música, la identidad y los procesos comunicativos desde perspectivas socioculturales, ideológicas y de género. Dentro de este marco, la tesis de Vinueza (2021), titulada “Patrones de identificación de comunicadores profesionales de Quito, a partir de su consumo musical dentro de plataformas digitales”, aporta una mirada contemporánea sobre cómo los hábitos musicales se convierten en reflejo de las identidades profesionales y personales en el entorno digital.

Esta investigación, desarrollada en el contexto ecuatoriano y dirigida por Gonzalo Javier Ordóñez Revelo en la Universidad Andina Simón Bolívar, se inscribe dentro del campo de los estudios de recepción mediática y del consumo cultural, explorando cómo los comunicadores sociales de Quito configuran sus preferencias musicales y qué significados atribuyen a dichas prácticas. Desde un enfoque cualitativo, sustentado en entrevistas a 20 comunicadores residentes en Ecuador, el estudio indaga sobre los patrones de identificación del consumo musical digital, entendiendo este como un proceso simbólico en el que intervienen factores tecnológicos, sociales y emocionales.

Vinueza Piña plantea que la música, al igual que otros productos culturales, se convierte en un medio para expresar pertenencia, diferenciarse o integrarse dentro de determinados grupos sociales. En este sentido, el consumo musical no se reduce a una simple elección estética, sino que constituye un acto comunicativo que expresa modos de vida, valores y afiliaciones simbólicas. La investigación examina las preferencias de géneros, artistas, plataformas y dispositivos utilizados por los comunicadores, además de las circunstancias en que escuchan música, los significados que le atribuyen y las formas en que integran este consumo en sus rutinas diarias.

El estudio también resalta la importancia de las plataformas digitales como espacios de mediación cultural que no solo facilitan el acceso a la música, sino que reconfiguran las dinámicas tradicionales de consumo y circulación. Estas plataformas operan como nuevos entornos de

interacción en los que se generan comunidades simbólicas y se amplifican los procesos de autoexpresión. En este marco, el consumo musical se vincula estrechamente con la identidad profesional del comunicador, pues la selección de ciertos géneros o artistas se relaciona con el estilo de vida, los valores y las narrativas que cada individuo construye en su cotidianidad.

Vinueza Piña concluye que el consumo musical digital de los comunicadores de Quito está marcado por una diversidad de patrones de identificación, determinados por factores como el acceso tecnológico, la formación cultural, la socialización profesional y las influencias globales. Estos patrones revelan la manera en que los comunicadores reinterpretan su entorno mediático y cómo la música actúa como vehículo de expresión simbólica, permitiendo construir sentidos de pertenencia, resistencia o distinción dentro de su campo profesional.

2.1.2. Antecedentes Nacionales

En su obra “El sentimiento vallenato: juglares, compositores y mujeres como parte de una construcción ideológica del vallenato”, Guevara (2024) propone una reflexión profunda sobre la manera en que se ha constituido el vallenato como un fenómeno cultural e identitario. El autor plantea un sentimiento vallenato compartido por quienes forman parte de esta tradición, construido a partir de discursos narrativos que expresan emociones, memorias colectivas y visiones del mundo propios de la región. Su investigación se estructura en tres momentos. En el primero, realiza un recorrido histórico e ideológico sobre la formación del vallenato, evidenciando cómo se ha configurado su simbolismo y cómo ha sido asumido por los conocedores como un elemento de identidad cultural. En el segundo capítulo, analiza las figuras del *juglar* y del compositor, destacando la manera en que ambos elaboran sus discursos musicales en torno a la idea de sentimiento. A través de esta comparación, Guevara rebate la visión tradicional del juglar como simple transmisor oral de historias, proponiendo una nueva categorización que lo vincula con procesos creativos y reflexivos contemporáneos. Finalmente, el autor aborda el papel de la mujer en la música vallenata, evidenciando su progresiva incursión en un espacio históricamente masculino y su contribución a la transformación del discurso musical y cultural del género.

Por su parte, la investigación “La participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato” de Barrera Sánchez (2023) centra su atención en el papel de las mujeres dentro de la producción simbólica del vallenato. Desde un enfoque cualitativo de orientación interpretativa

y una perspectiva crítico-hermenéutica, Barrera analiza las prácticas y discursos que han determinado la presencia —y muchas veces la invisibilizarían— de las mujeres en este campo artístico. El autor parte de la idea de que el vallenato se moldeó bajo un orden patriarcal que limitó la representación femenina en las letras de las canciones y en los escenarios de interpretación y producción. Su estudio busca describir las formas de invisibilizarían experimentadas por las mujeres, así como los discursos que legitiman o naturalizan esta exclusión.

A partir de este análisis, Barrera Sánchez evidencia que, pese a las restricciones históricas impuestas por el patriarcado y las estructuras de la industria musical, las mujeres han tenido una participación en las *Narrativas Cantadas* y en las expresiones culturales vallenatas. En las últimas décadas, especialmente desde el siglo XXI, el autor destaca un cambio significativo en la percepción social del papel femenino, impulsado por el auge de las redes sociales y por una creciente conciencia sobre el machismo cultural. Sin embargo, persisten formas de resistencia y rechazo hacia la figura femenina como representante del vallenato tradicional, reflejando tensiones entre la tradición patriarcal y los nuevos discursos de igualdad y reconocimiento.

En conjunto, ambos estudios permiten comprender cómo el vallenato ha sido un espacio de construcción simbólica donde confluyen múltiples dimensiones: la ideología, la identidad cultural, la narrativa popular y las disputas de género. Mientras Guevara Sánchez profundiza en la transformación de las figuras del *juglar* y del compositor dentro del marco ideológico del *sentimiento vallenato*, Barrera Sánchez visibiliza las luchas y aportes de las mujeres que, desde sus prácticas artísticas, han cuestionado los límites del patriarcado musical. Así, estos antecedentes abren un campo de reflexión sobre el vallenato no solo como expresión artística, sino como fenómeno social en permanente diálogo con las transformaciones culturales y políticas del Caribe colombiano.

2.1.3. Antecedentes Locales

La literatura y la música vallenata han sido, históricamente, espacios de representación simbólica donde se expresan los imaginarios, emociones y tensiones sociales del Caribe colombiano. En este contexto, el estudio de la participación femenina dentro del vallenato se ha convertido en un campo de creciente interés académico, al visibilizar las transformaciones discursivas y estéticas que las mujeres han impulsado en un género tradicionalmente dominado por hombres. En esta línea, la tesis de Doris Patricia Barrios Castillo (2021), titulada “*Mujeres, composición y patriarcado. La poética vallenata en femenino*”, constituye un aporte significativo

para comprender la construcción de una voz lírica femenina en el ámbito de la composición vallenata.

El trabajo de Barrios Castillo se centra en el análisis de la obra poética de tres compositoras fundamentales: Rita Fernández Padilla, Graciela Ceballos Paccini y Danny Ceballos Paccini, estas últimas reconocidas por liderar la agrupación *Las Musas del Vallenato*. La autora examina cómo estas mujeres han configurado discursos propios que dialogan con las estructuras patriarcales del género, cuestionando los imaginarios tradicionales del rol femenino en el mundo musical y social vallenato.

El estudio asume las composiciones de Fernández y las hermanas Ceballos como piezas líricas de alta carga simbólica, donde la enunciación poética se convierte en un espacio de resistencia, identidad y afirmación del ser mujer. A partir del análisis textual, Barrios Castillo identifica temas recurrentes como la construcción identitaria femenina, la representación del amor desde una perspectiva autónoma, la tensión con las normas patriarcales y la búsqueda de reconocimiento dentro de un campo cultural históricamente masculinizado. Estos temas no solo evidencian una poética de la emancipación, sino también un ejercicio de reconfiguración de los imaginarios tradicionales que han sustentado la cultura vallenata.

Asimismo, la investigación aborda los escenarios simbólicos en los que se despliega la voz femenina dentro del vallenato, mostrando cómo las compositoras negocian, reproducen o subvierten los constructos performativos impuestos por el patriarcado —tales como las creencias, los roles y las actitudes sociales hacia la mujer—. En este sentido, la autora entiende la poética vallenata en femenino como una forma de diálogo con las estructuras sociales, en la que las mujeres no solo reinterpretan su papel, sino que reivindican la validez de sus experiencias y la legitimidad de su palabra artística.

Barrios Castillo también destaca el valor estético y literario de las propuestas de estas compositoras, quienes, mediante un lenguaje que transita desde lo discreto y emotivo hasta lo crítico y frontal, dinamizan una transformación dentro del discurso vallenato. A través de la sutileza o la confrontación, sus letras introducen nuevas formas de sensibilidad y de lectura del amor, el deseo, la memoria y la cotidianidad femenina. En consecuencia, estas creadoras no solo amplían el repertorio temático del género, sino que redefinen la figura de la mujer como sujeto poético y social, desplazándola del lugar de objeto idealizado al de agente activo en la creación simbólica.

2.2.Bases teóricas

Los roles estructurados han sido una de las formas más persistentes de clasificación social, que reducen la multiplicidad de identidades a moldes rígidos donde lo masculino y lo femenino aparecen como polos opuestos y complementarios, donde funcionan como atajos cognitivos que simplifican la realidad, pero también como mecanismos de control social. Walter Lippmann (1922) aquellas imágenes en la mente, construcciones culturales que filtran la percepción del mundo. Desde entonces, se ha reconocido que en el ámbito del género estas imágenes han asignado a los hombres cualidades de fuerza, racionalidad, competitividad y liderazgo, mientras que a las mujeres se le ha relegado a la sensibilidad, la belleza, el cuidado y la subordinación. Judith Butler (2007) llevó este análisis más lejos al sostener que el género no es un atributo natural, sino una práctica performativa, es decir, un acto repetido y sostenido en el tiempo que produce la ilusión de estabilidad (López y García, 2021).

Estos roles estructurados tienen consecuencias profundas en la vida de las personas. Al definir lo que se espera de hombres y mujeres, no solo limitan la libertad individual, sino que estructuran las instituciones sociales. Simone de Beauvoir (1949) lo expresó de manera emblemática al afirmar que “no se nace mujer: se llega a serlo”. En el campo de la comunicación, estudios feministas han evidenciado cómo los medios reproducen constantemente estas representaciones, desde la publicidad que sexualiza a las mujeres hasta las narrativas cinematográficas que las colocan como musas o víctimas. Esta constante repetición contribuye a naturalizar un orden social jerárquico que sitúa lo masculino como medida de valor y lo femenino como complemento subordinado.

Los problemas de género emergen de este proceso de naturalización, que convierte en diferencias biológicas lo que son construcciones sociales. Estos problemas no se reducen a conflictos individuales, sino que se materializan en estructuras sociales que condicionan el acceso a derechos, recursos y oportunidades. Nancy Fraser (1997) ofrece un marco analítico clave al distinguir entre problemas de redistribución y de reconocimiento. Los primeros se refieren a las desigualdades materiales, como la brecha salarial, la precarización laboral femenina o la exclusión de las mujeres de la propiedad de la tierra.

Raewyn Connell (1995), por su parte, introdujo el concepto de “orden de género” para señalar que la sociedad organiza sus relaciones en torno a una hegemonía masculina. Según Connell, existen masculinidades hegemónicas, subordinadas y cómplices, y su interacción

configura un sistema en el que lo masculino domina. Esto explica por qué los problemas de género no afectan únicamente a las mujeres, sino también a los hombres que no se ajustan a las normas de la masculinidad hegemónica, como ocurre con los hombres homosexuales, transgénero o aquellos que rechazan los ideales de dureza y agresividad. Pero, en general, este orden legitima y perpetúa la subordinación de lo femenino. Así, los problemas de género se hacen visibles en prácticas tan diversas como la violencia doméstica, el acoso laboral, la discriminación en la política, la falta de corresponsabilidad en las tareas de cuidado o las narrativas culturales que perpetúan la dependencia femenina (Pfari, 2020).

La desigualdad social a partir del género es, en consecuencia, la manifestación estructural de este orden patriarcal. No se trata solo de un problema de actitudes o de representaciones, sino de un sistema de distribución de recursos y poder profundamente desigual. Pierre Bourdieu (2000) introdujo la noción de “violencia simbólica” para explicar cómo las estructuras de dominación se reproducen de manera casi invisible, a través de la interiorización de las normas sociales por parte de los propios dominados. En el caso del género, esta violencia simbólica se traduce en que las mujeres aceptan como natural la división sexual del trabajo o la ausencia de representación en ciertos ámbitos, mientras que los hombres reproducen actitudes de dominio sin necesidad de recurrir a la coerción física. El “habitus” de género, según Bourdieu, se interioriza de tal manera que parece natural que las mujeres cuiden a los hijos o que los hombres ocupen los espacios de decisión.

Esta desigualdad se observa en múltiples ámbitos. En el mercado laboral, por ejemplo, las mujeres suelen concentrarse en empleos de baja remuneración y menor prestigio, mientras que los hombres predominan en cargos directivos y de mayor remuneración. Según informes de ONU Mujeres (2022), la brecha salarial de género a nivel mundial es de alrededor del 20%, y en América Latina alcanza cifras aún mayores en contextos rurales e indígenas. En la política, la representación femenina en los congresos sigue siendo limitada, a pesar de los avances derivados de las leyes de cuotas. En el ámbito educativo, aunque las mujeres han logrado una mayor presencia en la educación superior, siguen enfrentando techos de cristal que les impiden acceder a ciertas disciplinas y posiciones académicas. Estas desigualdades, lejos de ser casuales, son producto de una estructura cultural que legitima la diferencia como desigualdad.

La cultura desempeña un papel central en la reproducción de estas relaciones de poder. Desde la perspectiva estructural-funcionalista de Talcott Parsons (1951), la cultura cumple

funciones normativas que permiten la integración social, al proveer patrones de conducta que orientan a los individuos y aseguran la continuidad del sistema. En este sentido, los roles de género, transmitidos por la familia, la escuela, la religión y los medios de comunicación, contribuyen a mantener el equilibrio social. Sin embargo, este equilibrio se alcanza a costa de la subordinación femenina. Parsons entendía que la asignación de roles diferenciados —instrumentales para los hombres y expresivos para las mujeres— aseguraba la estabilidad familiar y social, pero este planteamiento ha sido duramente criticado por feministas al evidenciar que naturaliza una división jerárquica (Marañón, et al., 2021).

Bourdieu complementa esta visión al señalar que la cultura funciona también como un mecanismo de reproducción de desigualdades a través del *habitus*. La música, la literatura, el cine y los medios masivos no solo reflejan las relaciones de género, sino que las refuerzan. Por ejemplo, los géneros musicales latinoamericanos han construido una narrativa en la que las mujeres aparecen como objetos de deseo, musas inspiradoras o responsables del dolor masculino. El vallenato colombiano, el tango argentino o la ranchera mexicana han difundido imágenes femeninas centradas en la belleza, la fidelidad o la traición. Estas narrativas no son inocentes: constituyen un dispositivo de socialización que moldea la manera en que hombres y mujeres se perciben a sí mismos y a los demás. Al repetirse en festividades, medios de comunicación y tradiciones orales, se convierten en esquemas que parecen naturales, perpetuando el orden patriarcal.

La cultura como medio de reproducción también se evidencia en el lenguaje. Las expresiones cotidianas, los refranes y los chistes refuerzan roles que legitiman la desigualdad. Expresiones como “lloras como niña” o “los hombres no deben mostrar debilidad” son ejemplos de cómo la cultura reproduce normas de género que limitan la expresión emocional y consolidan una jerarquía simbólica. Michel Foucault (1975) agrega una dimensión importante al señalar que el poder no solo opera de manera represiva, sino también productiva: produce discursos, saberes y subjetividades. En el ámbito de género, esto significa que las instituciones producen discursos sobre lo que significa ser hombre o mujer, y esos discursos configuran las identidades.

No obstante, así como la cultura reproduce desigualdades, también puede ser un espacio de resistencia. Judith Butler propone que, si el género es performativo, puede ser resignificado a través de prácticas subversivas que desestabilicen las normas tradicionales. Los movimientos feministas y LGBTQ+ han utilizado el arte, la música y la literatura para cuestionar los roles y

abrir nuevas posibilidades de representación. La obra de escritoras como Rosario Castellanos en México o de cantautoras como Violeta Parra en Chile ha servido para visibilizar las voces femeninas y denunciar la opresión patriarcal. Estas expresiones culturales son ejemplos de cómo se puede disputar el espacio simbólico para transformar la manera en que se conciben las relaciones de género (Bartual y Fernández, 2021).

2.2.1. Música e Interpretación

La teoría y la práctica de la enseñanza y el aprendizaje de la expresividad están influenciadas por nuestra comprensión de la música, la interpretación y la expresión escénica. Por lo tanto, es importante explorar nuestra comprensión de estos conceptos y ser conscientes de que son difíciles de definir. La música puede describirse como una forma de comunicación interhumana en la que el sonido no verbal organizado por el ser humano puede transmitir significado relacionado con patrones de cognición emocionales, gestuales, táctiles, cinéticos, espaciales y prosódicos (Angulo, 2020).

Aunque la notación que se utiliza tradicionalmente para la música artística occidental contiene una representación del ritmo y el tono, la mayoría de los músicos estarán de acuerdo en que no puede representar todos los aspectos intuitivos necesarios para una interpretación expresiva transmitir todas las intenciones del compositor por no hablar de la gama completa de significados que una obra puede expresar. Según Díaz (2018), los artistas, profesores y académicos tienen una variedad de perspectivas interpretativas que van desde una *visión formalista* hasta una *visión subjetiva*.

Basado en la teoría transaccional de Rosenblatt (1938), Rodríguez (2019) hace una distinción entre un *eferente* y un *estético* lectura de una partitura. En una lectura eferente, el lector-intérprete lee la partitura de forma analítica, para saber qué tono, ritmos y dinámicas deben tocarse, mientras que una lectura estética incluye la reflexión y la creación de significado artístico. Rodríguez (2020) propuso que el evento sonoro que llamamos música es un evento en el tiempo; se construye y experimenta en la mente de los oyentes o ejecutantes cuando 'se encuentran' con una partitura anotada (Barrón, 2019).

Según Pardo (2018), el intérprete y el oyente, junto con los sonidos mentales o reales, crean un significado musical. La interpretación de la música por parte del oyente/intérprete puede variar con el tiempo dependiendo de las experiencias y el entorno. Asimismo, Pardo (2018)

propuso que “la música” no está en lo anotado, sino que viene a existir solo en el acto de hacer música. Por lo tanto, el significado musical surge cuando se ejecuta y escucha, y varía según el intérprete y la situación.

En consecuencia, parece probable que el significado expresado por un intérprete difiera de la intención del compositor o de la percepción del oyente, ya que las intenciones, su interpretación y su percepción del significado musical están incrustados en los contextos de sus mundos circundantes y afectados por su experiencia, expectativa, estado de ánimo, personalidad, preferencia, situación y entorno (Mascarell, 2018). Por lo tanto, no puede haber una interpretación "prototípica" o "modelo" de una composición, ya que puede haber varias interpretaciones apropiadas dentro de las limitaciones estilísticas. La teoría transaccional de la interpretación musical de Mota (2018) es importante para la educación musical, ya que implica que los educadores deben enseñar a los estudiantes a reflexionar y desarrollar su interpretación de una obra musical que puede variar según el intérprete y la situación (Barrón, 2019).

2.2.2. El vallenato desde la escena teatral: elementos artísticos

Inicialmente el vallenato se vinculó a la música, la danza y el lenguaje ritual dentro de un evento que aborda las preocupaciones existenciales de la comunidad a través de las expresiones de la cotidianidad y del abordaje del avance de la ciencia, de la relación hombre y naturaleza (Solano, 2019). Debido a la incorporación de cuerpos humanos en un grupo, un evento musical que es una ceremonia o un ritual, incluso una pequeña reunión comunal o familiar, se convierte necesariamente en un potenciador del espíritu comunitario. Hacer música juntos es simultáneamente construir una comunidad juntos, lo que muchos consideran el aspecto más adaptativo y evolutivamente significativo de la experiencia musical en todo el mundo (Barron, 2019).

Las canciones de la música Vallenata también funcionan como depósito de conocimientos y valores culturales que pueden transmitirse entre personas y generaciones. En las zonas rurales inicialmente del bajo magdalena, La Guajira y el Cesar, por ejemplo, una serie de canciones tradicionales brindaban una guía detallada para plantar y cosechar cultivos (Duarte, 2018).

Así la música Vallenata desde la dramatización de sus canciones ha recreado una serie de valores (Zabaleta, 2017):

- **Música en contextos comunales**

Sin embargo, el placer y las consecuencias sociales se amplifican cuando la música se experimenta con la familia o los compañeros y más aún cuando la música presenta una participación como cantar o bailar y para ello el Vallenato aborda el arte escénico. Las experiencias musicales comunitarias y los rituales colectivos en general mejoran la cohesión social y el comportamiento prosocial, presumiblemente a través de la euforia experimentada conjuntamente y la acción sincronizada (Restrepo, 2019).

- **Excitación sincrónica**

El aumento de la excitación fortalece los lazos sociales entre quienes participan en rituales de colaboración, independientemente de la presencia o ausencia de música, afecto positivo o coordinación física manifiesta (Duarte, 2018).

Las experiencias musicales comunales son típicamente de intensidad emocional moderada. Para los rituales musicales placenteros como lo es la piquería, la intensidad puede ser compatible con la alta frecuencia. Los rituales de alta intensidad, que incluyen cantos y trances fuertes y prolongados (Palacios, et al., 2015).

- **Acción sincrónica**

Aunque la acción sincrónica no es un requisito previo para la formación o el mantenimiento de los lazos sociales, la actividad sincrónica en grupos de cantores budistas y cantantes devocionales hindúes da como resultado una mayor identificación, confianza y generosidad entre los participantes que la actividad no sincronizada de los grupos de carrera a campo traviesa. Las consecuencias prosociales menores de las carreras a campo traviesa son inconsistentes con la afirmación de que los lazos sociales surgen de los aspectos energéticos de la creación musical (Calderón y Calderón, 2015).

Las consecuencias prosociales son evidentes incluso cuando la actividad sincrónica ocurre sin música. Por ejemplo, tres individuos inicialmente desconocidos que caminan al paso se evalúan más favorablemente que tríos similares que caminan juntos, pero no en sincronía. Las consecuencias prosociales de la actividad sincrónica en el Vallenato.

- **Imitación**

La acción sincrónica es una ruta hacia la vinculación social y el comportamiento prosocial en la niñez y la edad adulta. La imitación es otra. Un pilar importante de nuestra musicalidad y de nuestra propensión ritual es nuestra capacidad para imitar o proporcionar una copia fiel de las

acciones vocales y corporales de los demás. La interacción interpersonal ordinaria a menudo implica una imitación inconsciente o una copia de baja fidelidad que es provocada por las actitudes prosociales del imitador y tiene consecuencias prosociales para la persona imitada (UNICEF, 2020).

Se presume que tal mimetismo surge de la motivación para conformarnos o ser como los demás.

▪ **Música, significado y comunicación**

Para los miembros de muchas comunidades pequeñas, pasadas y presentes, los rituales musicales tienen significados que son transparentes dentro de la comunidad nativa pero opaca para otras. También puede haber diferentes niveles de significado, significados holísticos sobre rituales particulares, como una llamada para que llueva o para que los animales se presenten para la caza, y significados específicos vinculados a elementos individuales (Trozzo, et al., 2013).

Los teóricos de la música y los científicos consideran estos significados extra musicales, atribuyéndoles una importancia menor que los significados intramusicales que involucran la estructura interna de la música. Pero estos llamados significados extra musicales están muy convencionalizados, a diferencia de los significados idiosincrásicos (p. ej., 'nuestra canción') que suelen incluirse en esta categoría. Aunque la música carece de especificidad comunicativa en comparación con el lenguaje, su poder a veces supera al del lenguaje en los dominios social, emocional y espiritual. Además, en contextos en vivo, la música puede comunicarse con un mayor número de personas y a mayores distancias que el lenguaje (Gutiérrez, 2014).

Los puntos en común y las diferencias en las formas y funciones musicales entre culturas sugieren nuevas direcciones para la etnomusicología, la cognición musical y la neurociencia. Se considera que la cognición social y el aprendizaje iterado (de persona a persona) contribuyen de forma vital a la evolución del lenguaje. Su papel puede ser aún mayor en la evolución de la música (Fernández, 2018).

La música tradicional Vallenata fusiona expresiones culturales del norte de Colombia, los cantos de los pastores de vacas del Gran Magdalena y los cantos de los esclavos africanos con los ritmos de las danzas tradicionales de los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Estas expresiones también se mezclan con la poesía española y los instrumentos musicales de origen europeo. Las letras de la música tradicional Vallenata interpretan el mundo a través de historias

que mezclan realismo y fantasía, expresadas a través de canciones nostálgicas, alegres, sarcásticas y humorísticas. Los instrumentos tradicionales incluyen un pequeño tambor que se toca con las manos, un palo acanalado de madera que se toca con un peine de alambre y un acordeón.

La música Vallenata tradicional se divide en cuatro ritmos o compases principales conocidos como aires, cada uno de los cuales tiene un patrón rítmico distintivo de parrandas donde se reúnen amigos y familiares, jugando así un papel crucial en la construcción de una identidad regional compartida. También se transmite mediante la enseñanza en entornos académicos formales. Sin embargo, el elemento enfrenta una serie de riesgos para su viabilidad, en particular el conflicto armado en Colombia alimentado por el narcotráfico. Además, una nueva ola de vallenato está marginando la música Vallenata tradicional y disminuyendo su papel en la cohesión social. Por último, el uso de los espacios de la calle para las parrandas Vallenatas está disminuyendo, eliminando un espacio crucial para la transferencia intergeneracional de conocimientos musicales.

2.2.3. Rol de la mujer en la música Vallenata

El estudio de la mujer en la música vallenata requiere ser abordado desde una perspectiva teórica interdisciplinaria que articule elementos de la sociología de la cultura, los estudios de género y la musicología crítica. En este sentido, el vallenato, más que un género musical, constituye un sistema simbólico que narra, reproduce y resignifica las dinámicas sociales del Caribe colombiano. A través de sus letras, se configuran representaciones sociales que permiten comprender cómo se construyen imaginarios en torno a la mujer, su rol en la sociedad y su relación con el hombre. Estas construcciones no son neutras, sino que responden a contextos históricos, económicos y culturales específicos que han moldeado tanto la producción como la recepción de la música vallenata.

Desde una perspectiva cultural, el vallenato ha sido reconocido como un vehículo de identidad nacional y regional, en el cual convergen elementos de raza, clase y territorio (Wade, 2023). En este marco, la mujer aparece como un eje narrativo fundamental, frecuentemente representada como musa, objeto de deseo o figura idealizada. Esta representación no debe entenderse como una expresión estética, sino como una manifestación de relaciones de poder que reflejan estructuras sociales patriarcales. Tal como ocurre en otros géneros musicales latinoamericanos, las narrativas vallenatas tienden a consolidar una visión de la mujer asociada a

la emocionalidad, la dependencia afectiva y la subordinación, lo que contribuye a la reproducción de estereotipos de género.

En este contexto, resulta pertinente analizar cómo las composiciones musicales funcionan como representaciones mentales colectivas, en las que la figura femenina es construida desde una valoración subjetiva que se legitima socialmente. Esta idea se vincula con el planteamiento de que la música no solo comunica experiencias individuales, sino que también actúa como un mecanismo de socialización cultural. Así, la mujer en el vallenato se convierte en un símbolo que articula valores como el amor romántico, la fidelidad y la nostalgia, elementos profundamente arraigados en las dinámicas rurales y conservadoras del Caribe colombiano. Estas representaciones, aunque idealizadas, también evidencian tensiones relacionadas con la desigualdad de género y las expectativas sociales impuestas sobre lo femenino.

De acuerdo con Avendaño y Márquez (2023), la evolución del vallenato y su fusión con otros géneros, como el urbano, ha permitido la transformación de sus narrativas, incluyendo aquellas relacionadas con la mujer. En el tropipop, por ejemplo, se observa una reconfiguración de la figura femenina, donde se mantiene su centralidad como inspiración lírica, pero se introducen matices contemporáneos que reflejan cambios en las relaciones afectivas y en la percepción social del amor. No obstante, a pesar de estas transformaciones, persisten elementos tradicionales que continúan posicionando a la mujer dentro de esquemas narrativos convencionales.

Por otro lado, el análisis del vallenato protesta ofrece una perspectiva distinta sobre la representación de la mujer, al situarla dentro de contextos social y político. Vélez (2024) y Ayazo Vélez (2022) destacan que, en las composiciones de Máximo Jiménez, el concepto de “pueblo” se convierte en un eje central que articula las experiencias colectivas, incluyendo las de las mujeres. En este tipo de vallenato, la mujer no solo es musa, sino también sujeto social que participa en las dinámicas de resistencia y transformación. De manera similar, Luna y Espitia señalan que el vallenato protesta actúa como una expresión popular que visibiliza problemáticas estructurales, permitiendo una representación más compleja y menos idealizada de la mujer en contextos de violencia sociopolítica.

Asimismo, la producción musical campesina durante procesos históricos como la reforma agraria también aporta elementos clave para comprender el rol de la mujer en el vallenato. De las Salas (2023) evidencia que las canciones vinculadas a movimientos campesinos no solo reflejan luchas por la tierra, sino que también incorporan narrativas sobre la vida familiar y comunitaria,

donde la mujer desempeña un papel fundamental como sostén del hogar y agente de cohesión social representaciones, aunque menos centradas en la idealización romántica, siguen estando atravesadas por roles tradicionales de género.

2.2.4. Construcción de la mujer en la familia y la infancia

En relación con la construcción de la familia y la infancia, Jiménez (2024) analiza cómo la música de Diomedes Díaz ofrece una mirada sobre las dinámicas familiares en el Caribe colombiano, en las cuales la mujer ocupa un lugar central como madre y cuidadora. Esta representación refuerza una visión tradicional de la feminidad, asociada al ámbito doméstico y a la crianza, lo que limita su reconocimiento en otros espacios sociales. No obstante, también permite comprender cómo estas narrativas contribuyen a la transmisión de valores culturales y a la configuración de identidades desde la infancia.

Por su parte, los procesos de educación y apropiación cultural también influyen en cómo se percibe la mujer en el vallenato. Díaz Mendoza (2024) plantea que el uso de estrategias tecnológicas en la enseñanza del vallenato puede fortalecer la identidad cultural en jóvenes, lo que implica también la reproducción o cuestionamiento de las representaciones de género presentes en este género musical. En este sentido, la educación se convierte en un espacio clave para promover una lectura crítica de las narrativas tradicionales y fomentar nuevas formas de representación más equitativas.

En el ámbito de la comunicación participativa, Segura (2023) destaca la importancia del empoderamiento femenino a través de medios comunitarios, lo que permite visibilizar nuevas voces y experiencias de las mujeres. Este enfoque resulta relevante para el estudio del vallenato, en tanto abre la posibilidad de analizar cómo las mujeres no solo son representadas en las canciones, sino también cómo participan activamente en la producción y difusión de la música. De esta manera, se amplía la comprensión del rol femenino más allá de la figura pasiva de musa, reconociendo su agencia en el campo cultural.

2.2.5. Violencia de género, una violencia simbólica

Desde una perspectiva crítica, es necesario considerar también las narrativas de violencia de género presentes en otros géneros musicales, como el reggaetón, para establecer comparaciones que permitan contextualizar el vallenato. Medina Martínez, Berrio Sarmiento y Sandoval Romero (2024) señalan que muchas letras reproducen discursos que normalizan la violencia simbólica

hacia la mujer, lo que invita a reflexionar sobre la responsabilidad de la música en la construcción de imaginarios sociales. Aunque el vallenato presenta características propias, no está exento de estas dinámicas, especialmente en aquellas canciones que refuerzan la subordinación femenina o justifican comportamientos masculinos dominantes.

En términos de memoria colectiva, las narrativas vallenatas han sido fundamentales para preservar saberes populares. Flórez Fuentes y Sarmiento Flórez (2023) destacan el aporte de compositores como Alejandro Durán en la construcción de relatos que transmiten conocimientos y experiencias de generación en generación. En estos relatos, la mujer aparece como parte integral del tejido social, aunque su representación sigue estando mediada por las estructuras culturales predominantes.

Por otro lado, Baute (2022) aporta una reflexión sobre la literatura y la narrativa caribeña que permite contextualizar el vallenato dentro de un universo más amplio de producción cultural, en el cual la mujer es un personaje recurrente que encarna tensiones entre tradición y modernidad. Esta perspectiva resulta útil para comprender cómo las representaciones femeninas en el vallenato no son estáticas, sino que evolucionan en función de cambios sociales y culturales. Es importante reconocer que la música del Caribe, incluyendo el vallenato, está profundamente influenciada por procesos históricos de mestizaje y construcción identitaria. Rondón (2021) señala que las expresiones musicales afrocaribeñas han contribuido a la configuración de identidades híbridas, lo que también se refleja en las representaciones de género. En este sentido, la mujer en el vallenato puede ser entendida como un símbolo complejo que integra múltiples dimensiones culturales, raciales y sociales.

En este punto se encuentra el aporte de Pava (2024) quien en su trabajo de investigación dimensiona el vallenato no solo poema sino además desde la visión de Patillal una tierra de compositores todo ellos a partir de una realidad social imperante y, es que la composición de la música le canta a la naturaleza, las experiencias de vida pero sobre todo a las mujeres afirmación que se basa en la revisión del trabajo artístico de grandes compositores como es el caso de: Escalona, Julio Peralta, José Maestre, entre otros. Abordándolo desde una categoría de investigación vehículo de expresión cultural que ha creado una identidad entre el colombiano y el acordeón ya no desde un marco regional sino nacional hecho que concatena el criterio que forma con la mujer como inspiración y motivación de lirica.

En esta misma línea analítica, resulta pertinente profundizar en la manera en que la figura femenina trasciende su rol de inspiración estética para convertirse en un eje articulador de significados socioculturales dentro del vallenato. Desde una perspectiva hermenéutica, la mujer no solo es representada como objeto de contemplación lírica, sino como símbolo de valores, tensiones afectivas y construcciones identitarias propias del Caribe colombiano. Así, la narrativa musical configura imaginarios donde convergen el amor, el desamor, la nostalgia y la idealización, elementos que permiten comprender cómo las dinámicas de género se inscriben en el discurso poético-musical desde este enfoque evidencia que la composición vallenata, más allá de su función artística, actúa como un dispositivo de memoria colectiva en el que la mujer ocupa un lugar central en la configuración del relato cultural.

Esto es reconocido en la propuesta teórica de Medina et al., (2024) que surge de su investigación es que resulta relevante considerar que esta construcción simbólica de la mujer también responde a contextos históricos y estructuras sociales específicas, lo que sugiere la necesidad de analizar el discurso vallenato desde categorías críticas como género, poder y representación. En este sentido, la reiterada presencia femenina en las letras no solo refuerza su papel como musa, sino que también revela patrones discursivos que pueden reproducir o cuestionar imaginarios tradicionales. De esta manera, el vallenato se consolida como un campo de estudio fértil para examinar cómo la música popular articula relaciones entre cultura, identidad y sensibilidad colectiva, donde la mujer, lejos de ser un elemento accesorio, se posiciona como un componente fundamental en la producción y resignificación del sentido lírico.

Las representaciones sociales de la mujer en la canción vallenata se configuran como construcciones simbólicas que reflejan y reproducen las percepciones colectivas sobre lo femenino dentro del contexto sociocultural del Caribe colombiano. A través de las letras, la mujer es presentada en múltiples dimensiones: como objeto de amor e inspiración, como figura idealizada asociada a la belleza y la fidelidad, pero también como sujeto de conflicto en narrativas de desamor, traición o ausencia. Estas representaciones evidencian valores y creencias de la sociedad y contribuyen a la construcción de imaginarios sobre los roles de género, consolidando ciertas normas y expectativas sobre la feminidad. En este sentido, la canción vallenata funciona como un espacio discursivo donde se producen y reproducen significados sobre la mujer, los cuales, aunque tradicionalmente han respondido a visiones estereotipadas, también pueden reinterpretarse a la luz

de transformaciones sociales contemporáneas, permitiendo una lectura crítica de su papel en la cultura y la identidad colectiva.

Dentro de esta línea la categoría siguiente que aborda la composición teórica del tema lo expone Seni (2025) y, es que las composiciones vallenatas se convertían en representaciones mentales de una valoración subjetiva y que desde la promulgación de la letra se convertía en una manipulación simbólica para la aceptación cultural de toda la costa caribeña que giraba en torno al amor y a la mujer uno, desde la nostalgia y los valores sociales de una zona rural con una visión conservadora frente a los vínculos, la desigualdad entre los sexos y, la idealización de la mujer que llevaba a una dependencia de la mujer con respecto a su enamorado.

Lo anterior se expresa dentro del análisis de la composición de la canción de Alicia, tal como lo reconoce el autor:

Luego expresa el dolor que representó la pérdida de su adorada mujer, a la cual menciona por su propio nombre (“Se murió mi compañera, ¡que tristeza!, Alicia mi compañera, ¡que dolor!”) y, además, se expresa de él mismo como un tercero que está pasando el guayabo, es decir, el duelo (“... y solamente a Valencia, ¡ay hombre! el guayabo le dejó...” (p. 95).

Es así como nos describe una relación entre el sujeto/ juglar narra dentro de la composición vallenata hechos sensibles cotidianos relacionados principalmente el amor de mujer, que a pesar de lo anterior no renuncia a sus costumbres (la parranda, la fiesta) y por lo tanto ni a su identidad cultural, ni a su pasado e historicidad. Con este planteamiento, hay que comprender que dichas representaciones no operan de manera aislada, sino que se inscriben en un entramado sociocultural que legitima y reproduce determinadas estructuras de poder y roles de género. En este sentido, la canción vallenata actúa como un dispositivo discursivo que, al tiempo que exalta la figura femenina, también la sitúa dentro de marcos normativos tradicionales, donde predomina una construcción de la mujer asociada a la pasividad, la entrega afectiva y la subordinación emocional.

Esta dinámica refuerza patrones culturales propios de contextos rurales y conservadores, en los cuales la relación hombre-mujer se configura desde asimetrías simbólicas que son naturalizadas a través del lenguaje poético-musical. No obstante, este mismo espacio cultural abre la posibilidad de análisis crítico, en tanto permite evidenciar cómo estas narrativas han contribuido a consolidar imaginarios colectivos sobre la feminidad, así como a cuestionar su vigencia en escenarios contemporáneos donde emergen nuevas formas de representación y agencia femenina dentro del vallenato.

Esta perspectiva puede articularse con el enfoque de Edmund Husserl citado por Seni (2025) en la medida en que su método fenomenológico propone analizar cómo los fenómenos son vividos y significados en la conciencia de los sujetos. Desde esta óptica, las representaciones de la mujer en la canción vallenata no se entienden únicamente como construcciones externas o discursos impuestos, sino como experiencias intencionales que emergen de la vivencia de los compositores y de la colectividad que las interpreta. Es decir, el amor, la nostalgia, la idealización y las relaciones de poder presentes en las letras pueden abordarse como fenómenos que adquieren sentido en la conciencia, configurando una realidad intersubjetiva compartida. Así, aplicar la fenomenología implica realizar una “epoché” o suspensión de juicios para comprender cómo estas representaciones han sido constituidas, permitiendo analizar de qué manera la figura femenina es percibida, significada y naturalizada dentro del universo simbólico del vallenato, revelando no solo estructuras culturales, sino también la esencia de la experiencia vivida en torno a la mujer.

Lo anterior no es ajeno con la incursión de las mujeres en el género y la industria musical exponen Arango et al., (2025) que es una temática masculina con claras ejemplificaciones del rol pasivo femenino es el caso de los Embajadores del Vallenato con la canción “El santo Cachón” (1994) que expone claramente la infidelidad recurrente de una dama en dicho trabajo describen de manera superficial la dinámica de la mujer pasiva y, como su historia es difícil como voz propia dentro de los acordes.

El análisis teórico de la mujer en la música vallenata permite evidenciar que su representación está atravesada por una serie de factores históricos, culturales y sociales que configuran imaginarios colectivos sobre la feminidad. Si bien tradicionalmente ha sido presentada como musa e inspiración, también es posible identificar espacios de resignificación y transformación que abren la puerta a nuevas formas de representación más inclusivas y equitativas. De esta manera, el vallenato se consolida como un campo de estudio relevante para comprender las dinámicas de género en la cultura colombiana, así como las posibilidades de cambio en las narrativas musicales contemporáneas.

3. Marco metodológico

3.1. Tipo de investigación

La perspectiva metodológica definida para desarrollar esta investigación corresponde a la interpretativa; es una investigación orientada a las ciencias sociales, pretende percibir y comprender el mundo de la experiencia humana. (Cohen y Manion, 1994), y adicional a esto se logra reconocer por medio de esta, el impacto en la investigación de los antecedentes propios y de sus experiencias. (Sanabria, 2016).

El estilo interpretativo, surge como herramienta para las ciencias de gestión debido a que los métodos comúnmente utilizados por las ciencias naturales resultan inadecuados para abordar estudios de la realidad social (Lee, 1991), este enfoque toma las posturas del hombre mientras los procesos físicos y sociales creados por ellas se consideran distintos de la realidad física que es examinada por las ciencias naturales. Para ello se aborda un tipo de investigación cualitativa que se pretende establecer lo construido desde una narrativa musical del rol de la mujer desde el Vallenato.

3.2. Enfoque de investigación.

La investigación de este trabajo desarrollado es acción, que puede afectar en el imaginario social de los habitantes y que se puede desarrollar con propuestas de estudio para lograr el cambio y generar una propuesta que atraiga rubros para adecuaciones que permitan propiciar cambios en el proyecto. Es así como se realiza una formulación de una visión deliberativa, esta investigación pretende reconocer patrones culturales que se enfoquen en las composiciones de las últimas dos olas de Vallenato.

3.3. Método de investigación.

El trabajo de investigación se desarrolla bajo el método deductivo, para llegar a conclusiones generales a partir del análisis de hechos particulares. En este caso, se busca describir las dimensiones del imaginario social a partir de su impacto sociocultural, empleando como recursos la observación, el estudio y la interpretación de diversos sucesos reales que permitan llegar a conclusiones aplicables al contexto local. Se plantea una revisión documental de investigaciones previas y reflexiones teóricas, orientada a identificar las bases epistemológicas del

conocimiento que fundamentan el objeto de estudio y a sustentar la recopilación de datos. Este proceso permitirá establecer una articulación entre lo empírico y lo conceptual, integrando perspectivas que fortalezcan la comprensión del fenómeno.

El enfoque metodológico adoptado es cualitativo, dado que la recolección de información se realizará sin mediaciones numéricas, privilegiando la interpretación y el análisis de descripciones detalladas de situaciones que acontecen en la realidad económica local. Para ello se recurrirá al examen de fuentes primarias y secundarias, junto con relatos y experiencias de actores sociales vinculados al objeto de estudio. De este modo, será posible identificar categorías emergentes que configuren y den sentido al imaginario social en el contexto investigado.

3.4. Técnicas de investigación.

Para recoger datos para enriquecer el proceso investigativo se opta por la observación, buscando obtener la mayor cantidad de información posible, para lograr un análisis a los datos existentes, al permitir tomar notas sobre contexto observado, obteniendo definiciones de la realidad y la construcción de comportamientos reales. (Goetz y LeCompte, 1988).

Taylor y Bogdan (1992) afirman:

Las notas de campo deben incluir descripciones de personas, acontecimientos y conversaciones, tanto como las acciones, sentimientos, intuiciones o hipótesis de trabajo del observador. La secuencia y duración de los acontecimientos y conversaciones se registran con la mayor precisión posible. La estructura del escenario se describe detalladamente. En resumen, las notas de campo procuran registrar en el papel todo lo que se puede recordar sobre la observación. Una buena regla establece que, si no está escrito, no sucedió nunca. (p.75).

Los elementos del proceso de observación requieren que el observador lo defina, debe permanecer el mayor tiempo posible en contacto con la situación investigada. (Cerdeña, 1998). También se considera necesaria la aplicación de herramientas como la entrevista, al ser fundamental al realizar investigaciones sociales, al permitir la recolección de información desde ámbitos relacionados con el problema sobre el que se investiga, la persona entrevistada, la familia de esta y el ambiente en el que están inmersos (Pérez, 1994).

3.5. Medios de análisis de la investigación.

Para ello se realizará la triangulación de los datos desarrollando los siguientes pasos:

1. Complementariedad: para visualizar o examinar diferentes facetas del objeto de estudio, es decir, buscando diferentes perspectivas en las que se ha abordado el tema.

2. Inicio: se descubren paradojas y nuevas perspectivas del objeto.

3. Desarrollo. La aplicación del método deductivo e inductivo en el proceso de recolección de información.

4. Expansión: la utilización de técnicas de recolección de información diversas para desarrollar la interdisciplinariedad.

4. Análisis de Resultados

4.1.Elementos del discursivos que caracterizan la representación de la mujer en las composiciones de genero Vallenato.

El análisis de las composiciones vallenatas, particularmente en canciones como Mary de Kaleth Morales, Amor TBT de Mono Zabaleta, La falla fue tuya de Diomedes Díaz, Te dejé de Peter Manjarrés y Si no me abrazas de Jorge Oñate, permite evidenciar cómo la lírica musical configura representaciones sociales de la mujer que responden a estructuras culturales profundamente arraigadas en el Caribe colombiano. Estas construcciones pueden comprenderse desde una perspectiva cualitativa como sistemas simbólicos que articulan significados colectivos en torno a la feminidad, en los que convergen elementos estéticos, afectivos, morales y relacionales. En este sentido, la música vallenata actúa como un dispositivo cultural que no solo refleja la realidad social, sino que también contribuye a su reproducción y legitimación (Wade, 2023).

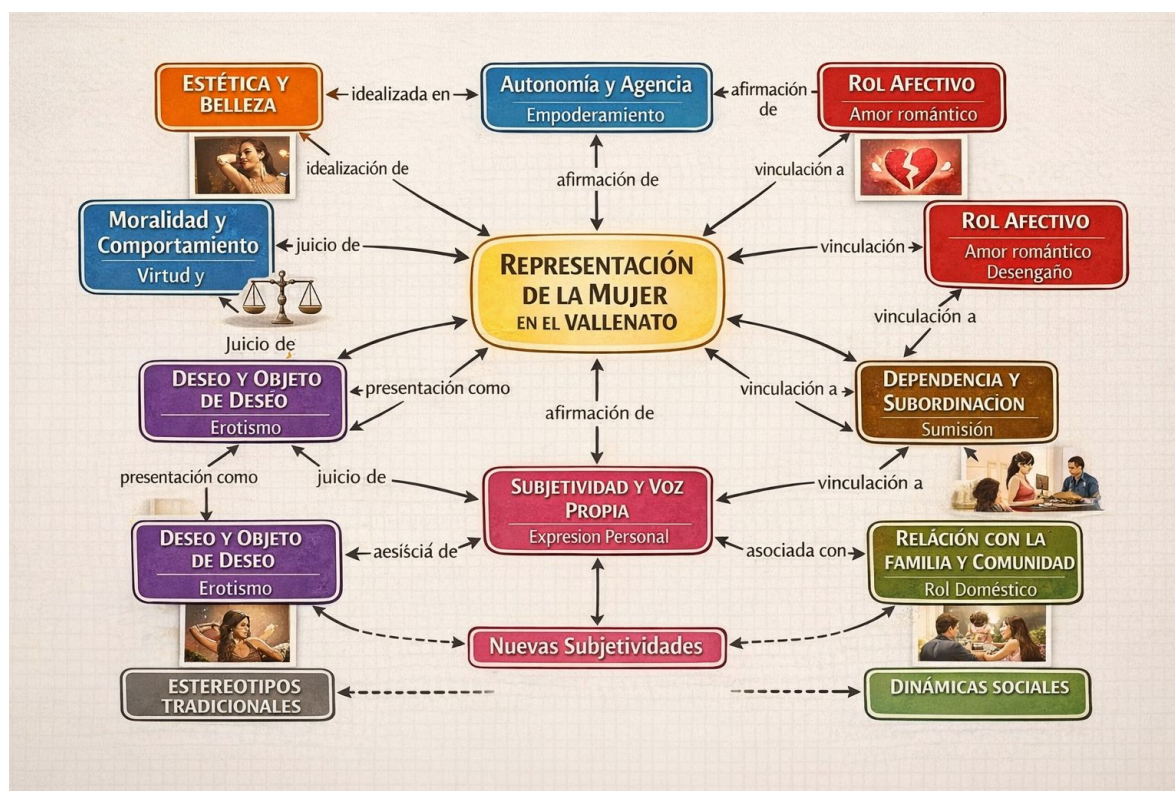
En relación con la dimensión de estética y belleza, las letras analizadas tienden a exaltar atributos físicos y simbólicos de la mujer, configurándola como objeto de admiración y deseo. Esta idealización responde a una construcción cultural en la que la feminidad se asocia con valores como la delicadeza, la ternura y el atractivo, lo que coincide con lo planteado por Avendaño Alzate y Márquez Henao (2023), quienes señalan que las narrativas musicales del vallenato y sus fusiones contemporáneas mantienen la centralidad de la mujer como figura estética y emocional. Sin embargo, esta representación también implica procesos de objetivación que limitan la autonomía femenina, al reducir su valor a características físicas o a su capacidad de inspirar al sujeto masculino.

Por otra parte, el rol afectivo constituye una de las dimensiones más recurrentes en la lírica vallenata, donde la mujer es representada en función de las emociones que suscita en el hombre, especialmente en torno al amor romántico, la fidelidad y el desengaño. En canciones como La falla fue tuya, se evidencia cómo la narrativa se construye desde la experiencia masculina del dolor amoroso, situando a la mujer como agente de conflicto o pérdida. Esta perspectiva coincide con lo expuesto por Jiménez (2024), quien plantea que la música vallenata, particularmente en la obra de Diomedes Díaz, reproduce imaginarios familiares y afectivos en los que la mujer ocupa un lugar central, pero subordinado a la experiencia emocional masculina. Así, la mujer es simultáneamente

idealizada y responsabilizada por las rupturas afectivas, lo que revela una tensión entre reconocimiento emocional y limitación de su agencia.

Gráfico 1

Redes semánticas de representación de la Mujer en el Vallenato.



Fuente: Elaboración propia (2026).

En cuanto a la dimensión de dependencia y subordinación, se observa que muchas composiciones refuerzan estructuras patriarcales a la mujer como dependiente de las decisiones masculinas o de las circunstancias impuestas por el hombre. Esta representación se alinea con lo planteado por Medina Martínez, Berrio Sarmiento y Sandoval Romero (2024), quienes evidencian que en la música popular latinoamericana persisten narrativas que reproducen desigualdades de género, naturalizando la subordinación femenina. En el vallenato, esta lógica se manifiesta en letras donde la mujer aparece como figura pasiva, cuya identidad y valor están condicionados por su relación con el hombre.

No obstante, es importante destacar que, aunque en menor medida, también emergen representaciones de autonomía y agencia femenina, particularmente en composiciones más

contemporáneas como Amor TBT, donde se vislumbran formas de resignificación del rol de la mujer. En este sentido, Segura (2023) plantea que los procesos de comunicación participativa y empoderamiento femenino han permitido la emergencia de nuevas narrativas que reconocen a la mujer como sujeto activo, capaz de tomar decisiones y expresar su identidad. Estas transformaciones, aunque incipientes, evidencian una tensión entre las estructuras tradicionales y las nuevas formas de representación.

La dimensión de moralidad y comportamiento social también resulta clave en la construcción de la figura femenina en el vallenato. Las letras tienden a categorizar a la mujer en función de su conducta, asignándole valores de virtud o transgresión que responden a normas sociales conservadoras. Este aspecto se relaciona con lo planteado por De las Salas (2023), quien señala que la música campesina y popular del Caribe colombiano refleja sistemas de valores que regulan el comportamiento social, especialmente en contextos rurales. En este sentido, la mujer es evaluada moralmente, lo que condiciona su representación y limita su libertad simbólica dentro de la narrativa musical.

Asimismo, la mujer como objeto de deseo constituye una categoría transversal en las composiciones analizadas, donde su cuerpo y su presencia se convierten en elementos centrales de la narrativa masculina. Esta construcción, aunque vinculada a la expresión del erotismo, también implica procesos de cosificación que reducen la subjetividad femenina. En este punto, resulta pertinente retomar a Wade (2023), quien señala que la música tropical en Colombia ha sido un espacio donde se articulan relaciones entre género, raza y nación, evidenciando cómo los cuerpos, especialmente los femeninos, son representados dentro de marcos culturales específicos que responden a dinámicas de poder.

Por otro lado, la relación de la mujer con la familia y la comunidad se manifiesta en aquellas letras que la vinculan con roles tradicionales de cuidado, maternidad y cohesión social. Esta representación coincide con lo expuesto por Flórez Fuentes y Sarmiento Flórez (2023), quienes destacan que las narrativas vallenatas han contribuido a la transmisión de saberes populares y valores comunitarios, donde la mujer ocupa un lugar central en la estructura familiar. Sin embargo, esta centralidad se limita al ámbito privado, lo que refuerza la división entre lo doméstico y lo público.

En cuanto a la subjetividad y voz propia, se observa que, aunque la mayoría de las composiciones están narradas desde una perspectiva masculina, existen momentos en los que la

mujer logra posicionarse como sujeto de enunciación, expresando emociones, deseos y resistencias. Esta dimensión puede interpretarse como un indicio de transformación en las representaciones de género, en línea con lo planteado por Vélez (2024), quien destaca que el vallenato, especialmente en su vertiente de protesta, ha sido un espacio para visibilizar voces y experiencias diversas dentro del “pueblo”. De igual manera, Ayazo Vélez (2022) señala que estas expresiones musicales permiten cuestionar las estructuras tradicionales y abrir espacios para nuevas formas de representación.

El análisis de estas categorías evidencia que la representación de la mujer en el vallenato está marcada por una tensión constante entre la reproducción de estereotipos tradicionales y la emergencia de nuevas subjetividades. Tal como lo plantea Rondón (2021), las músicas del Caribe son escenarios donde se negocian identidades y significados, lo que implica que las representaciones de género no son estáticas, sino dinámicas y en transformación. Así, el vallenato es un campo de estudio privilegiado para comprender cómo la cultura popular articula discursos sobre la feminidad, evidenciando tanto continuidades como rupturas en la construcción de la mujer en la sociedad colombiana.

4.2.Comparación entre las formas de construcción simbólica del género femenino entre el vallenato comercial y el vallenato de la nueva ola.

El examen exegético de las letras Mary, Amor TBT, La falla fue tuya, Te dejé y Si no me abrazas permite ir más allá de una lectura descriptiva para situar la representación de la mujer en el vallenato como un entramado discursivo donde se configuran sentidos, jerarquías y posiciones de sujeto. Comprender que la mujer no aparece simplemente como personaje, sino como un significante cultural cuya construcción está mediada por códigos narrativos que responden a una tradición interpretativa específica. En términos de análisis del discurso, lo que se observa es una economía del sentido donde la voz masculina organiza el relato, define los conflictos y asigna valores, configurando una estructura enunciativa que delimita el campo de acción simbólico de la figura femenina. Este fenómeno puede comprenderse a partir de lo planteado por Foucault (1972) citado por Flórez y Sarmiento (2023), quien sostiene que los discursos no solo comunican, sino que producen realidades y establecen regímenes de verdad; en este caso, el vallenato instituye una “verdad emocional” donde la experiencia masculina se universaliza y la mujer es interpretada dentro de ese marco.

En *La falla fue tuya*, el enunciado central no solo distribuye la culpa, sino que construye una lógica de imputación moral que opera como mecanismo de control simbólico. La mujer es configurada como sujeto transgresor a partir de una narrativa que no admite su voz ni su versión de los hechos. Este silenciamiento puede analizarse desde la noción de subalternidad desarrollada por Rondón (2021), en tanto la mujer no tiene posibilidad de enunciación propia dentro del texto, sino que es hablada por el sujeto masculino que monopoliza la interpretación de la realidad. De esta manera, la letra no solo narra una ruptura amorosa, sino que reproduce una estructura donde la legitimidad discursiva está concentrada en un solo polo, evidenciando una asimetría que trasciende lo individual y se inscribe en patrones culturales más amplios.

En contraste, *Si no me abrazas* introduce una modulación distinta del discurso, donde la mujer no es culpabilizada, pero sí instrumentalizada afectivamente. Aquí, el eje interpretativo se desplaza hacia una lógica de necesidad emocional en la que el sujeto masculino se presenta como vulnerable. Sin embargo, esta vulnerabilidad no implica una redistribución del poder simbólico, sino una reconfiguración de la dependencia: la mujer es construida como garante del equilibrio emocional del hombre. Esta dinámica puede leerse a la luz de la teoría de las estructuras simbólicas de la diferencia propuesta por Luce Ayazo (2022), quien argumenta que lo femenino ha sido históricamente definido en función de su utilidad para el sujeto masculino. En este caso, la mujer adquiere valor en tanto cumple una función de contención afectiva, lo que limita su constitución como sujeto autónomo dentro del relato.

Por su parte, *Te dejé* introduce una variación significativa en la medida en que el acto de abandono es enunciado desde el yo masculino, lo que abre la posibilidad de una autoincriminación parcial. No obstante, este gesto no implica necesariamente una ruptura con la estructura tradicional, ya que la narrativa continúa centrada en la experiencia del hombre y en su capacidad de reinterpretar los hechos. Desde la perspectiva de Medina et al., (2024)), podría decirse que el relato configura una identidad narrativa donde el sujeto organiza su experiencia a través de la memoria y la interpretación, pero dicha construcción sigue excluyendo la perspectiva femenina, que permanece implícita o subordinada.

En el caso de *Mary y Amor TBT*, propias del vallenato de la nueva ola, se observa una transformación en el tono y en la textura del discurso que sugiere un desplazamiento hacia formas más horizontales de relación. La mujer es representada en espacios cotidianos, en interacciones más cercanas y menos solemnes, lo que introduce una dimensión de proximidad afectiva que

contrasta con la idealización distante del vallenato tradicional. Este cambio puede interpretarse desde la noción de Habitus de Bourdieu (1991) citado por Wade (2023), en tanto refleja modificaciones en las disposiciones sociales y culturales de las nuevas generaciones, quienes construyen relaciones afectivas en contextos marcados por la urbanización, la mediatización y la globalización cultural.

No obstante, este aparente desplazamiento no elimina las estructuras profundas que organizan la representación. La mujer sigue siendo objeto de evocación y memoria, y su presencia está mediada por la experiencia masculina que la recuerda, la describe o la interpela. En términos de Derrida (1976) citado por Luna y Espitia (2025), podría afirmarse que la mujer funciona como un significante diferido, cuya identidad se construye en relación con el discurso que la nombra, pero que nunca se presenta plenamente como sujeto autónomo dentro del texto. Esta condición revela que, aunque el lenguaje se suaviza y se diversifica, las bases estructurales del relato permanecen relativamente estables.

En este sentido, el análisis comparativo entre el vallenato tradicional y la nueva ola no debe entenderse como una oposición dicotómica, sino como un continuum en el que coexisten elementos de permanencia. Las canciones analizadas evidencian que la representación de la mujer está atravesada por una tensión constante entre apertura y restricción, entre reconocimiento afectivo y limitación discursiva. Desde la sociología de la cultura, esto puede interpretarse como un proceso de negociación simbólica en el que los significados se reconfiguran sin romper completamente con las estructuras heredadas.

4.2.1. Abordaje dialectico de la letra.

El análisis exegético de las canciones *Mary* de Kaleth Morales, *Amor TBT* de Mono Zabaleta, *La falla fue tuya* de Diomedes Díaz, *Te dejé* de Peter Manjarrés y *Si no me abrazas* de Jorge Oñate permite establecer una lectura articulada entre texto y teoría, en la que cada unidad lírica funciona como evidencia empírica de estructuras simbólicas más amplias. Desde una perspectiva cualitativa interpretativa, la letra no se limita a narrar emociones, sino que configura un campo semántico donde se produce la feminidad como categoría cultural.

En *Mary*, la construcción discursiva de la mujer responde a una lógica de idealización afectiva que puede analizarse desde la teoría de la representación simbólica. La frase “*la que me está cambiando la vida*” sitúa a la mujer como agente transformador que se observa en lo descrito

por Baute (2022) pero esta agencia no es autónoma sino relacional: su valor emerge en función del impacto que genera en el sujeto masculino. Teóricamente, esto se articula con la noción de identidad relacional, donde el “yo” se define a partir del “otro”. Sin embargo, la afirmación “*pertenezco a ella*” introduce una ambigüedad relevante: aparentemente invierte la relación de poder, pero en realidad refuerza la lógica de apropiación simbólica, pues el vínculo sigue siendo definido por el hablante. La mujer no habla; es significada.

En contraste, *La falla fue tuya* responde a una estructura discursiva de imputación. En términos teóricos, esto puede leerse como un acto de atribución de responsabilidad dentro de un marco moral patriarcal. La narrativa organiza el conflicto desde una lógica binaria: inocencia masculina vs. culpa femenina. Este mecanismo coincide con Díaz (2024) quien aborda desde un análisis crítico del discurso se denomina “estrategia de legitimación”, donde el hablante justifica su posición mediante la deslegitimación del otro. La mujer es construida como desviación de la norma afectiva, lo que refuerza su subordinación simbólica.

Por su parte, *Si no me abrazas* desplaza el eje hacia la dependencia emocional. Aquí, la mujer es configurada como condición de posibilidad del equilibrio afectivo del hombre. Teóricamente, esto se puede explicar desde la economía emocional del discurso: el sujeto masculino externaliza su estabilidad en la figura femenina. No obstante, esta aparente valorización encierra una forma de instrumentalización, ya que la mujer adquiere sentido en tanto cumple una función específica (contener, cuidar, sostener). No hay reciprocidad discursiva; hay asignación de rol (Baute, 2022).

En *Te dejé*, el análisis revela un giro interesante en la estructura narrativa. El acto de abandono, enunciado en primera persona, introduce una dimensión reflexiva que permite pensar en una reconfiguración del sujeto masculino. Sin embargo, desde la teoría de la narrativa, este tipo de enunciación sigue siendo autorreferencial: el centro del relato continúa siendo la experiencia del hombre. La mujer como la describe Jiménez (2024) en la canción aparece como consecuencia del acto (la dejada), no como sujeto que interpreta o resignifica la ruptura. Esto confirma que incluso cuando hay autocrítica, la estructura discursiva no se descentraliza completamente.

En el caso de *Amor TBT*, se observa una transformación en el registro temporal y emocional. La evocación del pasado introduce una dimensión nostálgica que reconfigura la figura femenina como memoria más que como presencia. Desde la teoría del tiempo narrativo (De Las Salas, 2023), esto implica que la mujer es reconstruida a través del recuerdo, lo que intensifica su

idealización. Sin embargo, esta reconstrucción no es neutra: selecciona, omite y resignifica, produciendo una versión de la mujer que responde a las necesidades emocionales del presente del hablante.

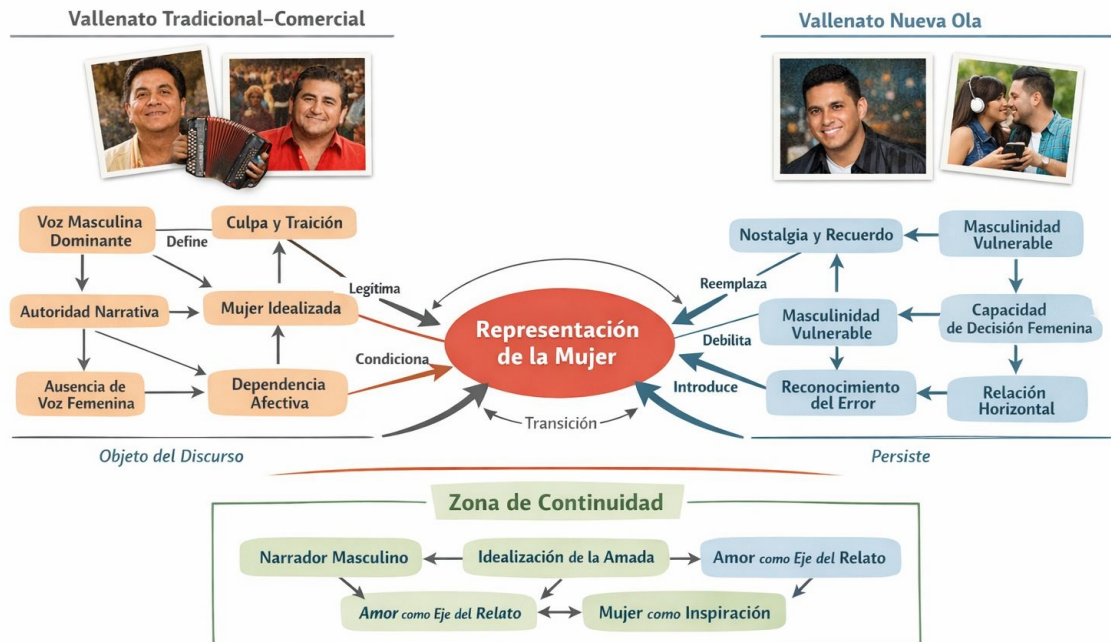
Volviendo a *Mary*, otro elemento clave es la frase “*tiene lo que yo necesito*”, que evidencia una lógica de funcionalidad afectiva. La mujer es valorada en función de su capacidad de satisfacer necesidades del sujeto masculino, lo que se alinea con teorías que explican la objetivación no solo en términos físicos, sino también emocionales. No se trata únicamente de un objeto de deseo corporal, sino de un recurso afectivo. De manera transversal, en todas las canciones analizadas se identifica un patrón estructural: la ausencia de voz femenina directa. Esto es fundamental desde una perspectiva exegética, ya que no solo importa lo que se dice, sino lo que no se permite decir. A la mujer se la representa constantemente, pero rara vez la representa a sí misma. Este silenciamiento no es casual, sino estructural, y responde a una tradición discursiva donde el sujeto de enunciación ha sido históricamente masculino (Segura, 2023).

Sin embargo, también es posible identificar matices. En las composiciones más contemporáneas (*Mary, Amor TBT*), el lenguaje se vuelve más cotidiano, menos solemne, lo que sugiere una transformación en la sensibilidad afectiva. La relación parece menos jerárquica, más cercana, más horizontal. Esta horizontalidad es parcial: aunque cambia el tono, la estructura profunda del discurso permanece estable. El análisis articulado entre teoría y letra permite afirmar que el vallenato construye a la mujer como una categoría simbólica múltiple: objeto de amor, sujeto de culpa, soporte emocional y figura idealizada. Estas representaciones no son homogéneas, pero comparten una constante: la centralidad de la mirada masculina como principio organizador del sentido. Así, cada canción no solo expresa una experiencia individual, sino que participa en la reproducción de un sistema cultural donde la feminidad es narrada, interpretada y, en gran medida, delimitada por el discurso masculino.

4.3. Enfoque crítico del discurso si las letras analizadas reproducen, transforman o cuestionan estereotipos machistas en el contexto cultural del vallenato.

Gráfico 2

Redes semánticas entorno a las dos corrientes del vallenato estudiada desde la representación de la mujer



Fuente: Elaboración propia (2026).

Desde un enfoque crítico del discurso, el análisis de las letras vallenatas permite comprender cómo estas no solo narran experiencias afectivas, sino que actúan como prácticas sociales que producen, reproducen y, en algunos casos, tensionan los estereotipos de género en el contexto cultural del Caribe colombiano. En términos metodológicos, el discurso musical puede asumirse como un campo de significación donde operan relaciones de poder, en el que las representaciones de la mujer están mediadas por estructuras simbólicas que históricamente han privilegiado la voz masculina como instancia legítima de enunciación. Así, el vallenato se configura como un espacio donde se articulan ideologías de género que, lejos de ser neutrales, reflejan y consolidan visiones tradicionales sobre la feminidad.

En esta línea, las categorías analíticas como estética y belleza, rol afectivo, dependencia, moralidad y subjetividad permiten evidenciar que gran parte de las composiciones reproducen esquemas discursivos que posicionan a la mujer dentro de marcos normativos restrictivos. Tal como lo plantea Medina Martínez, Berrio Sarmiento y Sandoval Romero (2024), la música popular latinoamericana ha tendido a consolidar narrativas donde la mujer es construida como objeto de deseo o como sujeto subordinado dentro de relaciones desiguales. Este patrón también se observa en el vallenato, donde la feminidad es frecuentemente definida en función de su relación con el hombre, lo que limita su autonomía simbólica y refuerza estructuras patriarcales.

Asimismo, desde la perspectiva de la construcción cultural de la identidad, Wade (2023) señala que la música tropical en Colombia ha sido un espacio clave para la producción de imaginarios sociales, en los cuales las representaciones de género están profundamente vinculadas a procesos históricos de formación nacional y regional. En este sentido, las letras vallenatas no solo reproducen estereotipos, sino que los naturalizan al integrarlos dentro de narrativas afectivas que son ampliamente aceptadas por la colectividad. La mujer aparece entonces como ideal, como objeto de amor o como figura moralmente evaluada, lo que contribuye a consolidar una visión homogénea y tradicional de lo femenino.

No obstante, el análisis crítico del discurso también permite identificar fisuras dentro de estas estructuras. De acuerdo con Segura (2023), los procesos de comunicación participativa han abierto espacios para el empoderamiento femenino, lo que se traduce en la emergencia de nuevas formas de representación en distintos ámbitos culturales, incluida la música. En el caso del vallenato contemporáneo, algunas composiciones evidencian intentos de transformación discursiva, donde la mujer comienza a ser representada con mayor agencia y capacidad de decisión. Aunque estos cambios no implican una ruptura total con los esquemas tradicionales, sí introducen matices que cuestionan la rigidez de los roles de género.

Por otra parte, el vallenato protesta ofrece un marco particularmente relevante para analizar la dimensión crítica del discurso musical. Vélez (2024) y Ayazo Vélez (2022) destacan que este tipo de composiciones ha permitido visibilizar problemáticas sociales y cuestionar estructuras de poder, lo que incluye, de manera indirecta, las relaciones de género. En este contexto, la figura femenina puede adquirir un carácter más activo, vinculándose con procesos de resistencia y transformación social. Sin embargo, estas representaciones siguen siendo minoritarias en comparación con el predominio de narrativas tradicionales.

En relación con la dimensión comunitaria, De las Salas (2023) evidencia que la música campesina costeña ha contribuido a la construcción de valores sociales donde la mujer desempeña roles fundamentales en la familia y la cohesión comunitaria. Aunque esta representación reconoce su importancia dentro del tejido social, también refuerza su vinculación con el ámbito doméstico, limitando su presencia en espacios públicos y de poder. Esta dualidad refleja cómo el discurso vallenato puede simultáneamente valorar y restringir la figura femenina.

Por su parte, Flórez Fuentes y Sarmiento Flórez (2023) destacan que las narrativas vallenatas funcionan como mecanismos de transmisión de memoria colectiva, lo que implica que los estereotipos de género presentes en las letras no solo responden a contextos actuales, sino que también perpetúan imaginarios heredados. En este sentido, la reproducción de roles tradicionales no es únicamente un fenómeno discursivo, sino también cultural, en tanto se inscribe en procesos de socialización que se extienden a lo largo del tiempo. El análisis desde el enfoque crítico del discurso permite afirmar que las letras vallenatas operan principalmente como reproductoras de estereotipos machistas, al consolidar representaciones de la mujer asociadas a la dependencia, la idealización y la subordinación. No obstante, también se identifican elementos de transformación que, aunque incipientes, evidencian la influencia de cambios sociales contemporáneos en la reconfiguración de las narrativas musicales. El vallenato es un campo discursivo en disputa, donde hay continuidades estructuras patriarcales y la emergencia de formas de representación que permiten una resignificación de la feminidad en la cultura colombiana.

Conclusiones

El recorrido analítico realizado a través de las canciones y de la red semántica permite afirmar que el vallenato constituye mucho más que un género musical: es un espacio de producción cultural de significados sobre el amor, el poder y el género. En sus narrativas se modelan sensibilidades, se legitiman comportamientos y se transmiten marcos de interpretación que luego circulan en la vida cotidiana de quienes escuchan y reproducen estas melodías. Por ello, estudiar la representación femenina en este repertorio implica observar cómo una sociedad piensa y reorganiza el lugar de las mujeres dentro de las relaciones afectivas.

La red evidenció, en primer lugar, la fuerza de una tradición donde la voz masculina ha sido históricamente el eje organizador del relato. En las canciones asociadas al vallenato comercial, particularmente en intérpretes como Diomedes Díaz y Jorge Oñate, el hombre ocupa la posición de quien narra, interpreta y otorga sentido moral a los acontecimientos. Esta centralidad le permite distribuir responsabilidades, decidir quién falló y establecer cuáles conductas resultan aceptables. En consecuencia, la mujer aparece mayoritariamente como figura observada: puede ser idealizada por su belleza, exaltada como refugio emocional o señalada como culpable del desengaño, pero casi nunca participa con una voz propia que contradiga o complemente la versión masculina.

Desde este punto de vista, la representación femenina queda atrapada en una tensión permanente entre veneración y reproche. Se ama a la mujer, pero bajo condiciones; se le atribuye un enorme poder afectivo, aunque limitado a satisfacer las necesidades del hombre. Esta lógica responde a estructuras patriarcales más amplias en las que el honor, la fidelidad y la reputación masculina dependen del comportamiento femenino. El vallenato, al repetir tales esquemas, contribuye a su continuidad simbólica.

Sin embargo, el análisis también mostró que estas formas no permanecen intactas. Con la emergencia de la nueva ola, visible en propuestas de artistas como Kaleth Morales, Mono Zabaleta y Peter Manjarrés, se perciben desplazamientos relevantes en el tono y en la distribución del poder narrativo. La acusación frontal pierde fuerza frente a la nostalgia; la certeza del hombre se abre a la duda; el orgullo cede espacio al arrepentimiento. La masculinidad que canta comienza a reconocerse vulnerable.

Este cambio no es menor. Cuando el protagonista admite su error o reconoce el valor del recuerdo compartido, está otorgando a la mujer un lugar distinto dentro de la trama. Ella deja de ser únicamente musa o culpable para convertirse en interlocutora posible, en alguien que puede

decidir si concede perdón, si regresa o si permanece ausente. Aparece así una noción incipiente de agencia femenina, es decir, de capacidad de actuar dentro del vínculo amoroso. No obstante, la red semántica permitió advertir que la transformación es parcial. Persisten continuidades fuertes: el narrador sigue siendo mayoritariamente masculino, el amor continúa organizando el universo temático y la mujer mantiene su función de inspiración. La nueva ola no rompe con la tradición, sino que la reinterpreta. Podría hablarse de un proceso de negociación cultural donde viejos esquemas conviven con sensibilidades emergentes.

Esta coexistencia revela la complejidad del momento histórico. Las audiencias actuales, más expuestas a debates sobre igualdad y derechos, demandan relatos menos autoritarios; al mismo tiempo, mantienen vínculos afectivos con imaginarios románticos heredados. El vallenato responde a esa doble exigencia modulando su discurso: suaviza la sentencia sin abandonar la emoción intensa que caracteriza al género.

En términos generales, la conclusión principal es que la música funciona como un archivo vivo de las transformaciones sociales. A través de sus letras puede rastrearse el paso de una feminidad definida por la obediencia hacia otra que, aunque todavía mediada por la mirada masculina, empieza a reconocerse como sujeto con capacidad de elección. Este tránsito no es lineal ni definitivo, pero señala aperturas importantes.

Comprender estas dinámicas resulta fundamental para cualquier análisis académico del género musical, pues permite superar la idea de que las canciones son simples expresiones artísticas aisladas. En realidad, participan en la construcción de realidades, ofreciendo modelos de relación que influyen como hombres y mujeres interpretan sus experiencias amorosas. Así, el estudio de la representación femenina en el vallenato confirma que cada verso es también una declaración cultural. En ellos se disputan sentidos sobre quién ama, quién decide y quién tiene derecho a narrar. Y precisamente en esas disputas se pueden leer los movimientos, aún inacabados, hacia configuraciones más dialogadas y menos jerárquicas entre los géneros.

Referencias

- Acevedo, D. (2016). Fenómeno cultural del vallenato en las tradiciones del municipio de Nobsa, Boyacá. Universidad Pedagógica Nacional.
- Alabarces, P., y Jordán González, L. (2024). *Canción con todos. Culturas populares, subalternidades y decolonialidades en América Latina*.
- Angulo (2020). Shakespeare canta. Universidad del Bosque.
- Arango, Carlos; Cardona César; Duque Carlos y Chinchilla, María José. (2025). El bajo eléctrico en el vallenato: industrias culturales, música y comunicación “Vallenatico, pero con datos”. Centro de estudios en Diseño y comunicación. Pp 17-47.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=10545334>
- Arias Vallejo, M. A. (2025). La Producción de un territorio sonoro: apropiación, identidad y negociación del Vallenato en Bogotá.
- Atencia Fernández, E. E. (2022). Composición de cuatro obras a dos guitarras, utilizando los aires del vallenato y recursos del tratamiento armónico.
- Avendaño Alzate, P. A., & Márquez Henao, D. (2023). Tropipop: Una historia de amor: composición de un EP con raíces de los géneros urbano y vallenato.
<https://repositorio.itm.edu.co/server/api/core/bitstreams/38430f5d-08a5-469c-ab85-e49bff680d67/content>
- Ayazo Vélez, F. (2022). La resistencia de un ideal. Aproximaciones a la noción de Pueblo en algunos corridos guadalupanos y vallenatos de protesta de Máximo Jiménez y Julián Conrado. Universidad de Antioquia. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10495/32088>
- Barrera, W. A. B. (2023). La participación de las mujeres en las Narrativas Cantadas del vallenato.
<https://repository.uniminuto.edu/server/api/core/bitstreams/39340045-721f-4ec3-8264-29f27ee82af0/content>
- Barrios Blanco, F. J. (2021). Timbalería: nuevas sonoridades en el género vallenato entre los años 2000 y 2020.
- Barrios Castillo, D. P. (2021) Mujeres, composición y patriarcado. La poética vallenata en femenino. Facultad de Ciencias Humanas. Maestría en Literatura Hispanoamericana y del Caribe. Universidad del Atlántico.
- Barros Mattos, M. A. (2024). Latidos del Vallenato: una historia heredada.
- Bartual, M. L., & Fernández, A. P. (2021). ¿Existen los estereotipos de género en la actividad física y el deporte en una muestra de adolescentes de Barcelona? Revista Española de Educación Física y Deportes, (434), 56-65.

- Baute, A. S. (2022). de alonso sánchez Baute. *51JULIO-DICIEMBRE 2022*, 95. <file:///C:/Users/rodri/Downloads/cbenavides,+ELC51.pdf>
- Britto Jiménez, G. K., Villalba Contreras, V. E., & Bovea Ramos, Á. E. (2023). Fortalecimiento de las habilidades comunicativas: leer y escribir, mediante el análisis de canciones vallenatas tradicionales con estudiantes del grado quinto. *Revista Unimar*, 41(1), 64-81.
- Calderón & Calderón. (2015). El teatro, Una forma creativa de construir memoria. Pontificia Universidad Javeriana.
- Callie (2022). El Vallenato forma la estructura familiar. Undergraduate Spanish Journal. Pp 1-4. <https://scholar.smu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=tertulia>
- Céspedes Guevara, Julián. (2019). Construcción y comunicación de significados en la música popular. *CS*, (5), 167-218. <https://doi.org/10.18046/recs.i5.456>
- Contrera Delgado, F. V., Lizarazo Díaz, M. A., & Reyes Caro, P. L. (2024). Estrategia didáctica para la implementación de los aires del vallenato en el grado tercero del Gimnasio Cerromar de Riohacha.
- Cordovino. (2019). Las canciones y el texto teatral en maestra vida y opera no malandro: un caleidoscopio de voces, música y cultura. Instituto latinoamericano de Arte e historia.
- De agreda. (2018). La representación teatral como técnica didáctica para la enseñanza de la gramática en el texto dialógico en ELE. Universidad Complutense de Madrid.
- De la Hoz & Sanjuanelo. (2019). Las leyendas no nacen solas: el origen de un mito llamado Vallenato. XVIII congreso colombiano de historia.
- de las Salas, F. A. M. (2023). Las canciones de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos y la producción musical del campesino costeño durante la reforma agraria. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 18(1), 12-27. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8753519>
- Díaz Mendoza, M. A. (2024). Estrategias tecnológicas adaptativas para promover la identidad cultural vallenata en estudiantes de secundaria y media del departamento del Cesar– Colombia. <https://repositorio.cuc.edu.co/entities/publication/f880a065-b0bc-4cfb-ab35-aa3100f8d07d>
- Díaz, José Luis. (2018). Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral. *Salud mental*, 33(6), 543-551. Recuperado en 09 de abril de 2022, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-33252010000600009&lng=es&tlng=es.
- Duarte, M. (2018). El vallenato entre el Mainstream y lo tradicional. Propuesta digital-radial para rescatar la tradición del Vallenato. Pontificia Universidad Javeriana.

- Esquivel. (2010). Teatro la candelaria: rasgos de una dramaturgia nacional. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Fernández Deagustini, María del Pilar. (2018). A dramaturgia musical de Ésquilo. *Synthesis (La Plata)*, 17, 120-125. Recuperado en 09 de abril de 2022, de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0328-12052010000100010&lng=es&tlng=es.
- Florez Fuentes, C., & Sarmiento Flórez, M. (2023). *Aporte de las narrativas de Alejandro Durán al reconocimiento de los saberes populares y memoria colectiva de los niños de la Escuela del Vallenato de El Paso, Cesar* (Doctoral dissertation, Corporación Universitaria Minuto de Dios). <https://repository.uniminuto.edu/server/api/core/bitstreams/5151d833-fbba-441f-82b7-c212d0233f13/content>
- Flórez Vergara, J. (2023). Tres hitos femeninos en el género vallenato.
- Giménez Montiel, G. (2021). *Teoría y análisis de la cultura. Volumen I*. ITESO.
- Guamán López, D. A. (2024). La narrativa visual en la promoción y reconocimiento de los grupos de danza folklórica en la ciudad de Ambato.
- Guevara Sánchez, G. (2024). El Sentimiento Vallenato: juglares, compositores y mujeres como parte de una construcción ideológica del vallenato. Universidad de Antioquia. Disponible en: <https://hdl.handle.net/10495/44538>
- Gutiérrez, S. (2014). L canción favorita: reflexiones interpretativas de cinco canciones académicas basadas en cuentos, mitos y leyendas. Pontificia Universidad Javeriana.
- Jiménez, A. (2024). Infancia, crianza y familia en el Caribe colombiano. Una mirada a través de la música de Diomedes Díaz Maestre. In *6tas Jornadas de Estudios sobre la Infancia*. <https://www.aacademica.org/6jornadasinfancia/2>
- Laborde, J. (2022). *Mujeres y disidencias en la música: un estado de la cuestión de las problemáticas feministas contemporáneas en el campo musical argentino (2016-2020)* (Bachelor's thesis, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación).
- López-Zafra, E., & García-Retamero, R. (2021). Are gender stereotypes changing over time? A cross-temporal analysis of perceptions about gender stereotypes in Spain (¿Están cambiando los estereotipos de género con el tiempo? Un análisis transtemporal de las percepciones sobre los estereotipos de género en España). *International Journal of Social Psychology*, 36(2), 330-354.

- Luna, S. A., & Espitia, J. C. A (2025). Máximo Jiménez: el vallenato protesta como expresión popular en el contexto de la violencia sociopolítica en Colombia. Un análisis sobre el papel de los medios de comunicación en la difusión de la canción social. <https://apidspace.javeriana.edu.co/server/api/core/bitstreams/03122b36-c4a7-498b-9773-677b2899d073/content>
- Marañón, F., Muñiz, C., & Barrientos, R. (2021). Los estereotipos de género en las campañas electorales de 2018 en México. Análisis de la representación de la mujer en los spots electorales. *Revista de Comunicación*, 20(2), 207-221.
- Martín, J. (2018). De la telenovela al Vallenato memoria popular e imaginario de masa en Colombia. *Contratiempo*.
- Mascarell, P. (2018). El teatro infantil de Elena Fortún y la canción de raigambre popular. *Anagnórisis*.
- Medina Martínez, M, Berrio Sarmiento, V y Sandoval Romero, M. (2024). Más allá del “perreo”: Un enfoque crítico a las narrativas de Violencia de Género enfocadas a la mujer en el Reggaetón, por intérpretes colombianos y puertorriqueños /. Corporación Universitaria del Caribe - CECAR. Disponible en: <https://repositorio.cecar.edu.co/handle/cecar/10515>
- Medina, Abel; Yaguna, Janeca; Yaguna, María. (2022). Representaciones sociales en la canción Vallenata: religión, magia y crítica social. Editorial Uniguajira. https://www.academia.edu/129916418/_Representaciones_sociales_en_la_canci%C3%B3n_vallenata_FINAL
- Muñoz Viana, I. (2024). Del margen al mainstream: La fetichización y apropiación de la identidad de la precariedad en la sociedad de consumo.
- Orlandini Robert, Luis. (2012). La interpretación musical. *Revista musical chilena*, 66(218), 77-81. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902012000200006>
- Palacios, Giraldo, Tamayo & Giraldo. (2015). El vallenato en la industria cultural. Corporación universitaria adventista.
- Pardo Siabatto, Camilo. (2018). Cine para los oídos. Un análisis del diseño de sonido de la película Babel. *Dixit*, (29), 4-19. <https://dx.doi.org/10.22235/d.v0i29.1694>
- Pava, Sara. (2024). Patillal, la tierra de compositores: Relatos del acordeón sobre el pueblo de los poetas que le dieron vida al Vallenato. Trabajo de grado para optar el título de comunicador social. Pontificia Universidad Javeriana. <https://apidspace.javeriana.edu.co/server/api/core/bitstreams/d0d6fd5e-f89c-404e-9149-46fb48454c89/content>
- Pfari, M. I. R. G. (2022). Los estereotipos de género y su incidencia en la violencia contra la mujer. *Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar*, 6(6), 1599-1614.

- Remolina Ramírez, C. (2022). Las representaciones sociales de mujer. El caso de las canciones más escuchadas en Colombia 2017 - 2020. Universidad Francisco de Paula Santander. Disponible en: <https://repositorio.ufps.edu.co/handle/ufps/8631>
- Restrepo, C. (2019). Análisis métrico de la literatura publicada sobre música Vallenata. Revista ibera América de ciencia de la información.
- Rodríguez Pendás, Susana. (2020). Correspondencias entre música y palabra, un introspectivo viaje sinestésico entre ambas. *Revista Humanidades*, 10(2), 187-195. <https://dx.doi.org/10.15517/h.v10i2.41242>
- Rodríguez, L. (2019). Cantando narramos, cantando recordamos, cantando resistimos. Pontificia Universidad Javeriana.
- Rondón, C. M.(2021) La identidad cubana y afrocaribeña desde el estilo interpretativo de David Álvarez y Juego de Manos: algunas notas críticas del fonograma Mamasonga. Por: Yaisel Madrigal Valle (musicólogo). : <https://cidmucmusicacubana.wordpress.com/2021/11/10/mamasonga-dedavid-alvarez-y-juego-de-manos-otra-manera-de-abordar-la-identidad-cubana-yafrocaribena/>
- Segura, K. S. (2023). Comunicación participativa para el empoderamiento femenino: el caso de "Mujeres en la Radio". *Quórum Académico*, 20(2), 38-60. <https://www.redalyc.org/journal/1990/199078625003/199078625003.pdf>
- Seni Medina, G. (2025). Análisis fenomenológico de las composiciones del género musical vallenato originario o juglar. *Mediaciones*, 34(21), pp. 85-98. <https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.21.34.2025.85-98>
- Solano, F. (2019). Versos del amor amor. Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- UNICEF. (2020) ¿Qué historias se aplauden cuando se terminan? Recuperado de:
- Vargas, S. (2018). Vallenato y discurso, una aproximación a partir de sus canciones. Corporación Universitaria minuto de Dios.
- Vélez, F. A. (2024). Si no hay quién labre la tierra,¿ cómo vivimos? Noción de ‘Pueblo’ en el vallenato protesta de Máximo Jiménez. *Escritos*, 32(68), 1-17. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/escritos/article/view/8379>
- Wade, P. (2023). *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Universidad de los Andes. https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=DoPIEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=el+rol+de+la+mujer+en+la+m%C3%BAstica+vallenata&ots=BK8808AMyB&sig=cWiSuMYorLbcdWhDfEie2q-_AWM&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- Zabaleta, I. (2017). El vallenato de protesta: la obra musical de Máximo Jiménez. Universidad Nacional de Colombia.

Anexos

Anexo 1. Letra de las canciones del Estudio

Mary

Canción de Juank Ricardo y Kaleth Morales

Mary, lleva por nombre
La que me está cambiando la vida
La que me alegra con su sonrisa
Mary, vuelvo y repito
Ella me ha dado el corazoncito
Y tiene lo que yo necesito
Un, dos, tres, se preparan que vamo' a beber
El festín es por esa mujer
Que robó mi alma
Un, dos, tres, ya no sé ni lo que voy a hacer
Al seguir así, enloqueceré
Hoy o mañana
Y por eso ahora he decidido que
Solamente ella, es la que encaja en mi vida
Es la que encaja en mi alma
Y entre más pasan los días, más la quiero
Pertenezco a ella y no son locuras mías
Y si estoy loco, de malas
Porque estamos en sintonía todo el tiempo
Mary, lleva por nombre
La que me está cambiando la vida
La que me alegra con su sonrisa
Mary, sin apellido
Porque no quiero comprometerla
Todos saben ya quién es ella
Mary, ve que me hizo
Si solamente pienso en tenerla
Y siempre tengo ganas de verla
Un, dos, tres, esta noche voy a celebrar
Haber conocido esta mujer
Que robó mi alma
Un, dos, tres, como un día dijo Rafael
La parranda es para amanecer
Hasta mañana

Y por eso ahora he decidido que
Solamente ella, es la que encaja en mi vida
Es la que encaja en mi alma
Y entre más pasan los días más la quiero
Pertenezco a ella, y no son locuras mías
Y si estoy loco de malas
Porque estamos en sintonía todo el tiempo
Mary, lleva por nombre
La que me está cambiando la vida
La que me alegra con su sonrisa
Mary, vuelvo y repito
Ella me ha dado el corazoncito
Y tiene lo que yo necesito
Mary, sin apellido
Porque no quiero comprometerla
Todos saben ya quién es ella
Mary, ve que me hizo
Si solamente pienso en tenerla
Y siempre tengo ganas de verla
¡Mary!

#Amordetbt

Canción de Daniel Maestre y Mono Zabaleta · 2021

Por qué andas diciendo qué, qué te ando llamado y que ando de cansón, y que yo ando enviándote
notas de voz, cuando ni tú número tengo yo aquí.

Pues te lo acepto pa qué, qué te he molestado y tenías la razón, que me emborrachaba y te armaba
uno show, pero eres pasado ya moriste en mí.

Mi pasado no fue el mejor, porque antes de romper los dos,
salíamos de una discusión, y seguías con el tema.

Por qué si el tóxico soy yo, cuando pregunten qué pasó,
me echas toda la culpa a mí, sigas con el dilema.

Y ya tus besitos para que, mataste lo que hubo entre tú y yo,
así que no hables lo que no es, por qué ya este pecho te olvidó.

Lo nuestro no es más que un TBT, un tiempo perdido eso eres tú,
siento que bastante te rogué, y andabas con otro que se yo.

Pues ya me aburrí de tus tintas escenas, hoy te digo a otro perro con ese hueso, hoy veo que este
amor fue de telenovelas, del premio

Nobel ganaste el primer puesto.

Y ya tus besitos para qué, mataste lo que hubo entre tú y yo,
así que no hables lo que no es, por qué ya este pecho te olvidó.

Y ya tus besitos para qué, mataste lo que hubo entre tú y yo,
así que no hables lo que no es, por qué ya este pecho te olvidó.

Lo nuestro no es más que un TBT, un tiempo perdido eso eres tú,
siento que bastante te rogué, y andabas con otro que se yo.

Pues ya me aburrí de tus tontas escenas, hoy te digo a otro perro con ese hueso,
hoy veo que este amor fue de telenovelas, del premio

Nobel ganaste el primer puesto.

Y ya tus besitos para qué, mataste lo que hubo entre tú y yo,
así que no hables lo que no es, por qué ya este pecho te olvidó.

La Falla Fue Tuya (Omar Geles)
Canción de Diomedes Díaz y Juancho Rois · 1992

Ay, mi amor
Cuánto me duele
Ay, yo sé bien que te he sido infiel
Pero en el hombre casi no se nota
Pero es triste que lo haga una mujer
Porque pierde valor y muchas cosas
Yo no sé, yo no sé qué voy a hacer
Porque tú, porque tú me heriste el alma
Tanto que yo te amaba mujer
Yo sí te adoraba como Dios manda
Sabes bien que no ha sido mi culpa
Que muriera ese amor tan divino
Sabes bien que la falla fue tuya
No debiste hacer eso conmigo
Yo, yo soy un hombre, un hombre bueno
Que ha tratado siempre de ser feliz
Tú, no me respondes todo lo bello
Te acabaste y también me acabaste a mí
Sabes bien que no ha sido mi culpa
Que muriera ese amor tan divino
Sabes bien que la falla fue tuya
No debiste hacer eso conmigo
Dios le dijo al hombre: "pórtese bien"
"Haga mal pero nunca haga la guerra"
Muchos no le han querido obedecer
Por eso en el mundo hay tantos problemas
Y también le dijo a la mujer
Cuide bien del hombre que la quiera
Sabe usted que no puede serle infiel
Porque pierde mi bendición eterna
Entonces, ya sabes que has perdido
Sabes bien que no ha sido mi culpa
Que muriera ese amor tan divino
Sabes bien que la falla fue tuya
Que alce la mano si existe un hombre
Que haya tropezado solo a una mujer
No ninguno lo hace y la que escoge

Es porque la quiere y la adora también
Sabes bien que no ha sido mi culpa
Que muriera ese amor tan divino
Sabes bien que la falla fue tuya
No debiste hacer eso conmigo
Ay, hombre
Uy

Te Deje

Ayyy te ame, pero te deje por mala
 Ay te ame, pero te deje por loca
 Te di, pero te quite mi alma
 Ay te ame, pero te deje por loca
 Se me hizo imposible seguirte queriendo
 Seguirte entregando mi vida
 Me obligaste a matar el amor
 A olvidar la ilusión que en el pecho tenia
 Un hombre como yo bueno y sentimental
 No se humilla más bien se respeta
 Pero eso no nunca te importo
 Jugaste conmigo y quieres que vuelva
 Pero te deje te deje te deje te deje por mala
 Por loca
 Porque no le diste valor al amor que te di
 Te deje te deje por loca
 Por mala, por loca
 Porque un solo dueño no alcanza pa' tu corazón
 Ayy porque jugaste con mi vida
 Mi alma y mi buena fe
 Ayy porque jugaste con mi orgullo
 Por eso es que te deje
 Y es que te deje te deje te deje te deje por mala
 Por loca
 Porque un solo dueño no basta pa' tu corazón
 Pero te deje te deje por mala
 Por loca, por mala
 Porque una aventura te gusta más que un fiel amor
 Ayyy yo se que te estoy haciendo falta
 Porque como yo, solo soy
 Yoyoyoyoyoyoyoyoyoyoyoooooooo
 Te pueden comprar con oro y plata
 Pero es que tu pechichon soy yoo
 Y no vas a encontrar en la tierra un mortal
 Que te quiera como yo te quise
 Se que vas a llorar intentando olvidarme

Porque eso va a ser imposible
Nunca más besaras esta boca
Porque simplemente no me da la gana
Pero yo no te puedo negar que tus labios de miel
A mí me hacen falta
Ayy te deje te deje te deje te deje por mala
Por loca
Porque un solo dueño no alcanza pa' tu corazón
Te deje te deje por mala
Por loca, por mala
Porque no pudiste entender el amor que te di
Ayy porque jugaste con mi vida
Mi alma y mi buena fé
Porque jugaste con mi orgullo
Por eso es que te deje
Y es que te deje te deje te deje te deje por mala
Por loca
Porque no pudiste entender el amor que te di
Te deje te deje por mala
Oye por loca, oye por mala
Porque un hombre viviendo en tu alma
Es muy poco pa' ti
chorus
Pero te dejé
Te safé
Te corté
(Uhh crazyy)
Por mala
Por loca
Por mala
Porque un solo dueño no alcanza pa' tu corazón
Te deje te deje por mala
Uuh por loca, uhh por mala
Porque no le diste el valor al amor que te di

Si No Me Abrazas
Canción de Jorge Oñate

Hoy que te vuelvo a encontrar
el tiempo me trae de ti los más bellos recuerdos
quisiera abrazarte de nuevo
y se bien que no puedo
de pronto me callo y sonrió
recuerdo que te he perdido
que no fui valiente para detenerte
malgastaste mi tiempo con otros amores
y tú me esperabas linda como siempre
y un día te cansaste de tantos engaños
pero hoy como siempre juro que te amo
y si vuelves conmigo no vuelvo a perderte
Que triste es el tiempo si no me abrazas
bendita mi vida si tú me amas(bis)
ven dame tu mano regresa pronto
no dejes mi vida que muera solo
Que triste es el tiempo si no me abrazas
bendita mi vida si tú me amas (bis)
Hoy que me encuentro sin ti
recuerdo vivir junto a ti los más bellos momentos
cuando me encontraba contigo en la plaza del pueblo
fue bello ese amor escondido
benditos mis días contigo
pero me encargaba de arruinar mi suerte
y con el tiempo deje de merecerte
y ahora estoy muy mal porque no estás conmigo
y ahora que tengo tiempo para amarte
tu andas de la mano de alguien diferente
y verte con él es mi peor castigo

Que triste es el tiempo sino me abrazas

bendita mi vida si tú me amas(bis)

Regresa conmigo no seas tan mala

ya no más castigo sé que aún me amas

Que triste es el tiempo sino me abrazas

bendita mi vida si tú me amas(bis)