



Convergencia. Revista de Ciencias Sociales

ISSN: 1405-1435

revistaconvergencia@yahoo.com.mx

Universidad Autónoma del Estado de México

México

Muñoz, Paloma

Las Mujeres en las Músicas Populares

Convergencia. Revista de Ciencias Sociales, vol. 12, núm. 37, enero-abril, 2005, pp. 361-374

Universidad Autónoma del Estado de México

Toluca, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10503713>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Las Mujeres en las Músicas Populares

Paloma Muñoz

Universidad del Cauca

Resumen: Es un relato que intenta mostrar cómo en un proceso investigativo de varios años sobre la música popular en contextos culturales diversos, pude sentir y develar el papel que juega la mujer y la expresión musical en dichos contextos. En la iconografía y representación de los textos de las canciones en la región andina de Colombia, específicamente en los departamentos de Boyacá y el Cauca, encontré algunos ejemplos de esa relación que se establece entre lo femenino y lo masculino en los textos cantados y su papel en algunos géneros musicales investigados; en los cuales a la mujer se le representa tanto como motivo de inspiración a la que se le enamora, pero también se le acusa.

Palabras clave: mujer, región, género musical, masculino, femenino, contextos culturales.

Abstract: *It is a narration which attempts to show how, in an investigative process of several years about folk music in different cultural contexts, I could feel and throw light on the role which woman plays and the musical expression in these contexts. In the iconography and text representation of the Colombian Andean region songs, specially in the departments of Boyaca and Cauca, I found some examples of that established relationship between male and female, in sung texts and its role in some explored music gender, in which woman is not only represented as a motif of inspiration for winning her heart but she is also accused.*

Key words: *woman, region, musical gender, male, female, cultural contexts.*

Hablando de mujeres y traiciones... estribillo de una ranchera mexicana muy popular en nuestro territorio colombiano y que en algunas regiones lo vuelven vallenato, en otras bambuco, o en últimas, termina convirtiéndose en un tema que va acorde con el ritmo de moda. Esto nos revela cómo en la gente se establecen redes simbólicas de apropiación y expresión que nos brindan una significación de las músicas en contextos culturales determinados.

Músicas que nos permiten entender ciertos procesos de socialización que se han dado en períodos históricos, en contextos y acontecimientos relevantes, como por ejemplo, los medios de comunicación, en especial la radio; los cuales han influido en el comportamiento y hábitos de la gente. A este fenómeno que se vive en forma cotidiana y de manera intensa con la música, ya sea llamada masificación, alienación, comercialización, denuncia, alegría o consumismo es a lo que los sociólogos han denominado como

“fenómeno de la canción”. Es decir, que la música cumple un papel identitario y de cohesión social que puede servir a varios intereses.

Con la investigación musical que he adelantado hasta ahora en los departamentos de Boyacá y el Cauca, Colombia, seleccioné un muestrario de canciones para examinar los textos en los que tuve en cuenta el análisis de contenido, o sea, sobre el estudio del mensaje que transmiten los textos, su significado, qué tratan de decir y expresar a través del mensaje literario (Martín, 1974: 362). Fue importante también observar cómo ciertos géneros musicales que por su representatividad regional se pudo develar la función social de dichos géneros y el papel de los músicos, pero sobre todo, a través de este análisis, encontré cómo se trata a la mujer y se la representa.

Para hacer el análisis tomé 37 canciones de merengues andinos boyacenses, 20 bambucos caucanos, específicamente algunos bambucos patianos y 10 piezas de algunos géneros musicales populares que tienen incidencia en la población andina colombiana. Géneros musicales seleccionados por el proceso investigativo adelantado hasta el momento como son: el merengue boyacense por su popularidad en el sector campesino y los barrios populares de las ciudades de la región, y los bambucos por ser el género o mejor un sistema musical, una estructura común de un amplio repertorio y trayectoria, el más tradicional y característico de la zona andina y de la Costa Pacífica de Colombia, y que se ha extendido por todo el país. Tiene su origen en la región andina caucana como producto cultural mestizo, catalogado como el “ritmo nacional” por excelencia y enriquecido con una larga historia.

Los textos cantados del merengue andino boyacense

El merengue andino boyacense: Es un género musical alegre, rápido, destinado para la fiesta y el baile, que surge a partir de los años 50. Está relacionado con todo aquello que signifique diversión, es un ritmo de goce. Ha desarrollado una mentalidad popular en el campo y en los sectores urbanos de las ciudades de Boyacá y en la capital del país, Bogotá. A través del merengue han logrado interpretar sus sentimientos, necesidades con la tierra, el amor y la vida. El merengue boyacense es de origen y expresión campesino, los músicos son agricultores jornaleros y mineros. Los concursos a través de la radio han sido los espacios para que los conjuntos musicales se den a conocer. Concursos dedicados exclusivamente al sector campesino, en

los que se puede apreciar que algunas emisoras lo hacen con el fin de impulsar la música; pero, por otro lado, sólo los utilizan con fines comerciales y politiqueros (Muñoz, 1990a: 10).

Los grupos musicales están conformados por personas de una misma familia: hermanos, primos y vecinos de la misma vereda. En las fiestas les pagan con trago y comida, es una forma de pago tradicional generalizada en el ámbito de las músicas populares. En las agrupaciones no se encuentra ninguna mujer de manera activa en la música. Durante la investigación, tan sólo se hallaron dos grupos musicales que tenían dos mujeres, respectivamente, un par de niñas que tocaban la guacharaca, agrupaciones que provenían de una organización campesina.

La simbología que aparece en los textos de las canciones son respaldadas también por las observaciones directas y de convivencia en este medio cultural, en donde se puede apreciar que la canción es un retrato de la vida; en este caso la del campesino boyacense.

Al tenerse en cuenta los textos cantados y la semejanza étnica cultural, aparece la institución de *la familia y el amor*, dándole prelación al hombre sobre el ser femenino. El sistema que prevalece en esa relación de los sexos, funciona mediante el condicionamiento en la parte económica, religiosa y política: el poder que en todas sus formas recibe el apoyo cultural mediante un sistema de control que lo hace perdurar.

Ejemplo: Canción “Nubia” Los Ruiseñores de Santander.

*Y no hay mujer más querida como la esposa que tengo yo
Pues para mí es la preferida siempre la llevo en mi corazón
Ella es juiciosa y muy cariñosa conmigo siempre lo ha sido así
Porque ella dice que a mí me ayuda y que me quiere hasta el morir*

Predominan ciertas simbologías entre lo femenino y lo masculino mediante un hecho concreto como músico, o sea *el trovador*, que en este caso es el campesino que expresa a través de la canción lo que siente al objeto del deseo, en este caso, la mujer. Se pudo encontrar que la mujer en este género musical no canta, no enamora, pero es el motivo de inspiración, el adorno a la que se le canta, se le enamora y también se le acusa.

Existe una multiplicidad de tareas para la mujer campesina en su hogar, pero se marca la tendencia del equipamiento de tareas por sexo dentro y fuera del área hogareña; es así como vemos en los textos

cantados que la mujer debe ser para ocupar su lugar, cada uno ocupa su rol. Aparecen, entonces, valores que predominan en esta cultura como el de la *mujer verdadera*, la que está detrás de las ventanas (sitio proxémico o sea la relación del hombre o de la mujer con el espacio), a la que se le canta en los balcones, es decir, a la que permanece en la casa.

Ejemplo: Canción “Mujer Traidora” Rómulo Caicedo

*Yo encontraré en la vida una mujer verdadera
Con ella sería feliz si para ella yo viviera
Esto lo digo así porque soy muy desdichado
Porque la que más quería por otro me ha abandonado.
Anda mujer traidora, anda yo te he de ver
Pero ya será tarde si tratas de volver.*

Ejemplo: Canción “Serenata a mi amor” Los Ruiseñores de Santander

*Asómate a la ventana
Que soy yo el que te vengo a cantar
Escucha negrita linda
Mi serenata que vengo a dar.*

A ella se le canta con palabras diminutivas como: amorcito, versitos, piquito de oro, negrita, etc. También se la relaciona con el color en semejanza con la *naturaleza*. La naturaleza es bella, es pura, es hermosa como las flores, “tus ojos verdes esmeraldas”, “tus labios color de rosa”, etcétera.

Ejemplo: Canción “Bella Carmencita” Los Alegres del Guavio.

*Paseando por la sabana yo encontré a mi noviecia
Ella es una bella chica y se llama Carmencita.
Yo te pido Carmencita a bailar este merengue al estilo enamorado.
Tan linda que es su boquita tan bella como una flor
Con un beso que me diste me has robado el corazón.*

Otro ejemplo: Canción “Si tu supieras” Los Alegres del Guavio

*Si tu supieras en el momento que yo te vi, te conocí
Eran tus ojos dos esmeraldas llenas de amor y de frenesi.
Rubia tu cabellera que cae como un rosal
En tu lindo cuerpecito que yo quiero acariciar
Si tú me dieras más cariñito sería el arrullo para los dos
Serán oladas que van y vienen en entre mis sueños oigo tu voz.
Yo me enamoro de las mujeres con labios rojos como un clavel
Tenerla siempre entre mis brazos y así besarla con gran placer.*

Sin embargo, para poder obtener este amor es necesario conseguir trabajo; aparece como un requisito social, pues para darle estabilidad al amor o sea “casarse”, hay que trabajar.

Ejemplo: Canción “Tengo que buscar trabajo” Los Alegres de Occidente.

*Tengo que buscar trabajo porque me caso a final de mes
Con una linda muchacha chiquinquireña
Que yo encontré.
Ella es una bella chica que hace unos días yo conocí
Ahora me caso con ella para si puedo vivir feliz.*

En oposición a esa mujer verdadera, aparece en algunas composiciones esa *mujer traidora*, la responsable del engaño, de la infelicidad, la culpable del sufrimiento. El hombre no aparece como el responsable de su infelicidad, sino que recae sobre la mujer que engaña en el amor. Para él nunca es tarde tener la oportunidad de ser feliz, además se valora como si su amor fuera el más importante y sin falta. Es necesario anotar que en algunos compositores e intérpretes de gran trayectoria en la farándula y que ha tenido mucha incidencia en la música de esta región se devela esa marcada tendencia. Rómulo Caicedo, Guillermo Buitrago y otros sirven de modelo para imitar por las agrupaciones campesinas, a medida que los grupos se relacionan con el estilo o forma de los más comerciales van adquiriendo este estilo de composición literaria.

Ejemplo: Canción “Si volvieras a mi lado” Los Inocentes, Marapí. Grabación en el concurso de guitarra de Plata campesina.

*Si volviera a mi lado conmigo serías feliz
Y no olvides este amor que te quiso de verdad
Mira que el mundo da vueltas y te puede castigar
Nunca escojas corazones por allá hacerlos sufrir
Es mejor con uno solo y pasar la vida feliz.*

Es interesante encontrar la relación de la mujer con las *guitarras*. Las guitarras en este caso se vinculan con la parranda y la noche, están junto al que canta, el trovador; por lo tanto su relación con las mujeres es para la diversión, para gozar y bailar.

Ejemplo:

*Con toditas las muchachas yo me voy a parrandear
Con el son de las guitarras que ya empiezan a sonar
Que vengan toditas ellas, que nos vamos a bailar
Porque se prendió la fiesta qué bueno para gozar.*

En los textos revisados se encuentra esa relación de las mujeres: las “buenas” que sirven para la casa, el matrimonio, la que espera en su rol de mujer abnegada y sufrida; y las “otras”, las de la noche, las del goce, las ligeras, de momento, del trago y las cantinas. Esa categorización está muy marcada en los textos literarios de las canciones en esta región. Si tenemos en cuenta que el merengue es un género musical fiestero, se puede deducir que de acuerdo con el género musical hay un cierto comportamiento en los roles que deben jugar los hombres y las mujeres. No es gratuito que en las agrupaciones no haya mujeres, pues el género denota ser de parranda y no es muy bien visto que las mujeres ocupen estos lugares. De ahí que:

El viejo proverbio de “la mujer en la casa; el hombre en la calle” refleja la tradición arraigada de que los asuntos públicos incumben exclusivamente al hombre. Las mujeres se encargan de las funciones reproductivas y tienen muy pocas oportunidades de desenvolverse en otros campos. Según Elsa Chaney, el modelo hispanoamericano de esposa y madre como vocación honorable ha influido en la vida de todas las mujeres, cualquiera que sea su origen étnico o clase (Yudelman, 1988: 6).

Las generaciones jóvenes actuales campesinas viven una completa ambigüedad en sus premisas culturales. No se puede desconocer la situación económica y política que experimenta la región. Pues lo económico determina un motivo de composición social y en sus canciones se refleja también esta problemática de los pobladores. En Boyacá, la mayoría vive en áreas rurales, muchas familias campesinas se mantienen de la producción agrícola; por consiguiente los músicos son agricultores, cuyas familias viven del minifundio en el altiplano (Fals Borda, 1975: 9 y 10). En el norte de Boyacá se da la aparcería y arrendatarios cuyos niveles de producción no pueden mantener a la familia sino en niveles de subsistencia. La situación de vida de los músicos campesinos es, y en general la del campesino boyacense, la de ser agricultores sin tierra, tienen que emigrar hacia otras partes como Bogotá, Venezuela, Tolima, en busca de recursos económicos, en trabajos no calificados. Los jóvenes abandonan su lugar de origen, unos a prestar el servicio militar o a trabajar como celadores y guardas residenciales, mientras que las mujeres se emplean en el servicio doméstico. Este factor social de la migración es uno de los tantos problemas que vive el campesino colombiano, pero en el boyacense el problema está enmarcado en la tenencia de la tierra y los bajos ingresos rurales por parte del Estado. Algunos estudios muestran que:

Cuando las mujeres emigran a la ciudad (más mujeres que hombres lo hacen en América Latina y en algunas islas del Caribe) muy pocas poseen la formación necesaria para encontrar trabajo en el sector estructurado. Por consiguiente, pasan directamente de la agricultura al servicio doméstico o las ventas. Varios estudios han revelado que el 67% de las mujeres en América Latina y un número elevado de mujeres en el Caribe trabajan en esas categorías (Yudelman, 1988: 7).

Es por esto que los textos reflejan un contexto social. A través de ellos se logra vislumbrar la profundidad o la simpleza de sus creaciones. Se observa cómo es la vida del campesino y cómo se desenvuelven los personajes. Textos literarios que con la utilización del lenguaje cotidiano, además de su vida marginal, se reflejan los temas de contenido comercial trágicos y facilistas, de influencia de la ranchera y de la radio.

Cultura musical del Cauca

El Cauca es un departamento diverso en términos musicales. La música y la fiesta son los espacios en donde se reafirma la convivencia y se revela la conciencia plural. En este territorio del sur de Colombia hay sonoridades musicales de bambuco y otros géneros musicales que se han revestido de tradición étnica y tienen raíces de lucha, resistencia y persistencia; son tradiciones musicales con un profundo significado cultural y social. El bambuco es un fenómeno de comienzos del siglo XIX que apareció en el Gran Cauca y se dispersó rápidamente por el sur, incluso probablemente hasta el Perú, siguiendo la Campaña Libertadora. Hacia el norte de Colombia se difundió a través de las riberas del Cauca y Magdalena, convirtiéndose, en menos de 50 años, en música y danza nacional (Muñoz, 2001: 63, 64).

El bambuco se encuentra en el Cauca en las flautas y tambores de las chirimías de la Cordillera Central: en el Macizo Colombiano, la meseta de Popayán y en el oriente caucano entre los indígenas paeces y guambianos. En el Cauca este género musical es netamente instrumental, lo que en otras partes se denomina “bambuco fiestero”. Excepto entre las comunidades afrocolombianas de la Costa Pacífica, el Patía y norte del Cauca, entre quienes es instrumental, cantado y representado.

Las agrupaciones musicales tanto en los indígenas paeces y guambianos, las chirimías de Popayán y los grupos campesinos están conformados por hombres. Es un género netamente instrumental, en

donde se observa que las mujeres no tocan instrumentos, sólo lo bailan, y eso cuando lo requiere la parte ritual entre los indígenas.

Según las fuentes (Miñana, 1997a: 10):

El bambuco en el siglo XIX era una música relacionada con el pueblo, con las clases bajas, con los trabajadores del campo. A veces no era bien vista por la cultura “oficial” e incluso se prohibió en la iglesia pues era amigo y todavía lo es hoy en el Cauca andino y del Pacífico de los aguinaldos en Nochebuena. El bambuco estaba ligado con la imagen de la mujer que acompañó a las tropas, con la trabajadora del pueblo: las ñapangas caucanas, las cintureras del Tolima y del Huila, las guaneñas y bolsiconas de Nariño, las juanitas del Valle, las chapoleras de la región antioqueña, las peonas, las vivanderas, las de medio pelo.

Sin embargo, hoy no se ve esto; en la práctica musical actual se niegan sus orígenes y esa diversidad. ¿Qué pasó entonces con la participación de la mujer en este género, con una trayectoria tan amplia en tiempo e historia? En ese orden semiótico la mujer –en este caso indígena y mestiza– no aparece en la vida activa musical.

Si así no más, a pesar del reconocimiento que recibió el bambuco en todas las clases sociales de Colombia en el siglo XIX, ese bambuco caucano expresado en flautas y tamboras no tuvo reconocimiento en los grandes salones; porque el bambuco conocido nacionalmente pasó a las salas de concierto, en donde se estilizó y fue llevado al virtuosismo académico. Se quedó vivo en las calles de Popayán, ciudad capital del Cauca, en las fiestas de veredas y resguardos, en las alumbranzas en el Macizo Colombiano, en las fiestas del *Kuc 'h Wala* o fiesta de navidad de los paeces, en la fiesta de la virgen del Tránsito en el Patía y en las balsadas y fiestas de currulao de la Costa Pacífica.

Se podría plantear a manera de hipótesis que la no participación activa de la mujer en esta música, a medida que se fue adentrando hacia la cordillera en esa influencia colonial, fue adaptándose más a los modos y creencias de la vida hispana. Los catequistas de la Colonia en su esfuerzo por cambiar costumbres y sentimientos a los propósitos de una estructura colonial hispanizada del Nuevo Mundo tomó la música como poderosa herramienta de evangelización: “Si para más admiración y atención de los infieles les pareciere cosa conveniente, podrán usar de música de cantores y de ministriiles altos y bajos para que provoquen a los indios a se juntar” (Puertas, 1988: 67).

Esa práctica religiosa española se distinguía por la presencia de instrumentos y ritos consolidada alrededor de la misa y el oficio divino,

alternando sesiones rezadas con otras cantadas en canto llano o polifonía. El musicólogo Egberto Bermúdez (1995: 46) comenta que:

En 1547 comienzan a llegar varias comunidades religiosas, como por ejemplo: Conventos dominicos, franciscanos, agustinos, mercedarios y Jesuitas. Con Obispo a bordo para la formación de dichas instituciones, se procedió de acuerdo a los cánones españoles especialmente siguiendo el uso de las catedrales de Toledo y de Sevilla. El Obispo Juan del Valle procede a la erección del obispado de Popayán y provee de los siguientes cargos eclesiásticos musicales: el del Chantre cuyo oficio era el de cantar el facisto (libro de coros), enseñar el canto y organizar el coro de la iglesia. Debía ser docto y perito en música a lo menos en canto llano y el organista quien debía cuidar y tocar el órgano.

Esta estructura se preservó durante muchos años. Así en los campos del Cauca, la práctica religiosa española se distinguía por la presencia de diferentes instrumentos musicales, y por las fiestas relacionadas con los santos patronos y el culto a la virgen. Ritmos militares y cantos religiosos empezaron a invadir los territorios de este continente en una práctica musical europea, en donde no tenía participación la mujer.

Todo lo contrario ha sucedido en las comunidades de procedencia afro. Si nos adentramos en la historia de la música colombiana se puede observar que ha hecho más énfasis en el origen y desarrollo del bambuco en lo europeo, despojándolo de la pluralidad de los aportes que la diversidad le hace, desconociendo el origen africano del bambuco.

La iconografía musical del dibujo tan representativo sobre *Danza de bambuco en la aldea del Bordo (Cauca)*, plumilla de Sirouy, de 1875 (Puertas, 1988: 126) nos muestra la presencia de unos instrumentos, de una escena musical y de danza simbólicas contenidas en ella, de una pareja de hombre y mujer que bailan bambuco, un bambuco negro.

Documentos que confirman la presencia de ese bambuco que nació en las haciendas esclavistas de sus valles: norte del Cauca, Valle del Cauca y Valle del Patía. No olvidemos que Popayán fue una sociedad esclavista de dos siglos que comercializó con los negros esclavos desde el sur del Cauca, extendiéndose hasta Buga, Cartago y el Chocó pasando por Cali y el Pacífico. Un bambuco interpretado por una mezcla de instrumentos hispanos como el violín y las guitarras, con nativos como la tambora y cununos. Los esclavos traían en sus ritmos danzarios y sus cantos, unas condiciones para el nacimiento del

bambuco viejo o currulao, que en el Valle del Patía da origen al bambuco patiano (Muñoz c, 2001: 327).

Las relaciones del bambuco con África son evidentes. Naranjo (1940: 214) indicó que:

El baile de esos negros del Sudán, que describe Mr. Merian G. Cooper, es exactamente el bambuco. No hay diferencia. Lo baila la mujer huyendo de su pareja, baila dentro del círculo de los espectadores, las manos en la cadera, ora avanzando, ora haciendo quites al hombre que baila con ella.

Esa influencia de lo africano y la participación activa de la mujer se evidencia en el bambuco patiano. Género musical fundado con raíces africanas, producto de una transculturación hispana. Recibió influencias de los negros que procedían de todas partes del país. El Valle del Patía fue poblado por negros libertos que huían de todas partes: de Panamá, Chocó, Valle del Patía, de Iscuandé, Barbacoas y de las minas de Almaguer, que buscaron refugio en el Palenque del Castigo que se conformó a comienzos del siglo XVII.

Al contrario de Popayán la unidad económica del Patía fue *el platanar*, los negros con sus familias, constituidos en pequeñas parcelas, localizadas a las orillas de los ríos y quebradas y en los intersticios de las haciendas, se organizaron en la producción de artículos de primera necesidad como plátano, maíz y yuca, en el mazamorreo (lavado del oro de los ríos, de manera artesanal), la pesca y el abigeato. Componiéndose así, el negro y su familia en la célula fundamental de la sociedad patiana.

Las mujeres se encargaban de las actividades del *platanar*, cuyo trabajo cobró vital importancia pues fue considerado el apoyo fundamental para la consolidación familiar y como buen complemento de las actividades agropecuarias que realizaba el hombre, quien se encargaba de conseguir la carne, elemento imprescindible en la dieta alimenticia del patiano. Esta relación y diferenciación entre sexos es una interacción social constituida en una relación histórica dinámica y cambiante hasta hoy.

Una sociedad matrilineal, en una estructura de parentesco, creó múltiples vínculos familiares en cada vereda en el Valle del Patía, a tal punto que todos fueron parientes de todos.

La música del Patía antes de ser un deparador de goce estético ha sido una plegaria, una acción de gracias, una magia, un encantamiento, una narrativa, una poesía-danza, un psicodrama. Podemos observar

cómo las coristas del Patía, mujeres ancianas que cantan se denominan como “cantaoras”, porque cantan y oran a la vez. En una atenta observación se puede apreciar que se mantienen elementos o rasgos de lo africano en los cantos, danzas, ceremonias y en la corporalidad.

Un bambuco que según cuentan los narradores del Patía antiguamente lo interpretaban cantado, por lo general las mujeres negras, acompañadas por uno o dos tambores nativos. Es una expresión de bambuco distinta, pues en las otras partes del Cauca la mujer indígena y mestiza no ha tenido parte activa en su interpretación y composición.

En las comunidades afro, las mujeres son de vital importancia. En las fiestas, ellas son las organizadoras, conocedoras de la música, los cantos y danzas. Tratándose de las culturas afrocolombianas la mujer es la encargada de la transmisión de la tradición. Se pudo observar en los pobladores afros del norte del Cauca y Costa Pacífica, en donde la mujer también es la dinamizadora social tanto en las fiestas como en las distintas acciones de la comunidad.

Las músicas y danzas de las comunidades afrocolombianas son expresiones que van ligadas a una serie de celebraciones, que aseguran la sobrevivencia de la familia extensa, la fraternidad cultural, la unión comunitaria, la tradición religiosa y el encuentro.

El canto cumple un propósito colectivo: por medio de él se busca integrar. Por eso en los pobladores afros del Cauca aparecen las mujeres liderando los cantos con las coristas y cantaoras que persisten con mayor vigor en las supervivencias del legado cultural africano.

Conclusiones

Esto devela que en el orden estructural de la sociedad los géneros musicales también se clasifican de acuerdo con esa estructura mental y de concepciones de la vida. Si el género musical es marginal, con mayor razón las mujeres están incluidas en una doble marginalidad. Se puede apreciar tanto en el merengue andino boyacense como en el bambuco andino en el Cauca, en los cuales las mujeres tras de ser discriminadas socialmente lo son también en el medio musical.

Por eso en los espacios académicos, en los lugares donde hay mejores niveles de organización social, la mujer tiene mayor participación activa en el mundo musical. Mas esta participación todavía no garantiza la conciencia de género de las mujeres.

El problema de la significación de la música, de lo que representa o comunica, va más allá de la obra musical, del intérprete o compositor; hay un mundo complejo de relaciones sociales y culturales en las que se mueve. La significación va cambiando de cultura a cultura y de época a época. Qué significación tiene la música, tiene que ver con el quién y cuándo, por qué la música, dado el complejo mundo de factores y relaciones que intervienen en ella, puede cargarse de múltiples significaciones de acuerdo a cada cultura, a cada grupo social. De ahí que se hable de músicas como distintas expresiones que tienen unas características propias de comportamiento, de diferencias y que le dan identidad.

Miñana afirma que (1986b: 44):

La música es un modo de comunicación, busca transmitir algo con unos códigos, es un sistema de signos compartido dentro de una cultura determinada. La música nos dice mucho de la forma de ser de un pueblo, de un grupo humano, de una cultura, de la sociedad que la hizo, pero lo dice a su manera, lo dice con sonidos, no con palabras o con dibujos (...) No sólo las obras musicales son históricamente determinadas sino también el mismo lenguaje musical y los métodos de análisis, ambos son producidos y manejados socialmente.

Es evidente que el significado que pueda tener un género o simplemente en una pieza musical en donde las mujeres son excluidas o maltratadas dentro del proceso de creación y difusión musical, es una práctica social; porque se representan esquemas con unas categorías sociales y una infinidad de relaciones existentes que han trascendido por años y siglos, las cuales se consolidan culturalmente. Pero esas razones culturales y sociales pueden y deben crear nuevas significaciones, nuevos planteamientos, nuevos sentidos más críticos de transformación y participación.

Vale la pena preguntarse: ¿por qué razón habiendo recibido un mismo tipo de dominación y colonización tanto en la cultura indígena como afro, las afro mantienen comportamientos de vida colectiva y la concepción de la mujer como eje dinamizador de su cultura?

Pareciera que la música que se relaciona con procedencias africanas es un medio poderoso de control social e interacción comunal, en el que el espíritu, la mente y el cuerpo se unen, con un concepto más amplio de lo estético, que confiere sentido.

Los significados de los géneros musicales se construyen desde una compleja red de relaciones, en el caso del merengue andino boyacense y el bambuco que no son sólo expresiones formales de la música, sino

espacios fundamentales donde conformamos nuestra vida social, afectiva, que se materializa en nuestros cuerpos, en nuestros entornos. Es decir, hay que indagar en esos cuerpos que se expresan en un contexto desde unos sentires tanto femeninos como masculinos, porque desde lo femenino hay mucho para versar textos cantados y tocados.

tmunoz@unicacua.edu.co

Paloma Muñoz. Musicóloga, investigadora de las músicas tradicionales regionales, docente de la Universidad del Cauca del departamento de Educación y Pedagogía de la Facultad de Educación, integrante del grupo investigativo de Educación Artística. Ha participado orientando talleres al Grupo “Mayras” de la Universidad sobre resonancias femeninas para la paz y la convivencia. Participó del grupo de género de Funcop y coordinó la Gaitana, proyecto mujer del Consejo Regional Indígena del Cauca.

Recepción: 17 de noviembre de 2004

Aprobación: 15 de diciembre de 2004

Bibliografía

- Bermúdez, Egberto (1995), *La música en el Arte Colonial de Colombia*, Santafé de Bogotá: Fundación Editorial de Música, segunda edición Banco de Colombia.
- Fals Borda, Orlando (1975), *El hombre y la tierra en Boyacá*, Bogotá: Carlos Valencia editores.
- Martín, Alonso (1974), *Gramática del Español Contemporáneo*, Madrid: Guadarrama.
- Miñana Blasco, Carlos (1997), “Los caminos del bambuco del siglo XIX”, en Revista *Acontratiempo*, Santafé de Bogotá: Ministerio de Cultura y Dimensión Educativa.
- _____ (1986), *Escuchando música en grupo. Audición Musical y dinámicas grupales*, Bogotá: Dimensión Educativa.
- Muñoz, Paloma (1990), “El Merengue Cundiboyacense”, en Revista *Acontratiempo*, núm.7, Bogotá: Dimensión Educativa.
- _____ (2001), “La Cultura Musical”, en *Territorios Posibles. Historia, Geografía y Cultura del Cauca*, Popayán: Editores Guido Barona, Cristóbal Gnecco Valencia, Universidad del Cauca.
- _____ (2001), “El bambuco patiano: evidencia de lo negro en el bambuco”, en *Estudios Afrocolombianos. Aportes para un estado del arte*, Popayán: Universidad del Cauca, serie Estudios Sociales, colección Culturas y Educación.
- Naranjo, Enrique (1940), “El Origen del bambuco”, en Revista *Popayán*, Órgano del Centro Departamental de Historia, Popayán: Talleres Editoriales del Departamento del Cauca.

Convergencia núm. 37, enero-abril 2005, ISSN 1405-1435, UAEM, México
Universidad del Cauca, Colombia

Puertas Zuluaga, David (1988), *Los Caminos del triple*, Bogotá: Ediciones AMP Damel.
Yudelman Rally W. (1988), *Una apertura a la esperanza. Estudio de cinco organizaciones femeninas de desarrollo de América y el Caribe*, Fundación Interamericana, EU.