

Relaciones de género en la Música Popular Antioqueña (MPA).

Estudio de caso en El Carmen de Viboral.

Juan Pablo Echeverri Vera

Trabajo de grado para optar por el título de Antropólogo

Asesora:

Andrea Lissett Pérez Fonseca

Doctora en antropología social.



Universidad de Antioquia

Facultad Ciencias Sociales y Humanas

Departamento de Antropología

Medellín

2018

Tabla de contenido

1. Introducción.....	5
2. CAPÍTULO I: reflexiones conceptuales.....	17
2.1 Reflexiones acerca de las relaciones de género.	17
2.2 Reflexiones acerca de la música popular.....	27
2.2.1 ¿Qué es lo popular?.....	28
2.2.2 ¿Qué es la música popular?.....	36
3. CAPÍTULO II: contextualización.....	41
3.1 ¿Qué es la música popular antioqueña?.....	41
3.2 La MPA en el Carmen de Viboral	46
3.2.1 Cómo, cuándo y dónde se escucha la MPA en el Carmen de Viboral...53	
4. CAPÍTULO III: relaciones de género en la música popular antioqueña.....	60
4.1 El ser hombre en la MPA.....	62
4.1 El ser mujer en la MPA	83
5. CAPÍTULO IV: la parranda como expresión cultural de la sexualidad.....	98
6. CAPÍTULO V: el despecho como sentimiento de la canción popular.....	113
7. Conclusiones.....	124
8. Referencias.....	133

Índice imágenes y esquemas.

Imagen 01 Zona de influencia del MPA en Colombia.....	42
Imagen 02 Plano del casco urbano del Carmen de Viboral con los establecimientos comerciales donde se escucha MPA.....	51
Imagen 02.1 Recuadro azul amplificado de la imagen 02.....	59
Imagen 03 Área de los cañones de los ríos Melcocho y Sto. Domingo.....	53
Imagen 04 Actores de la MPA en el Carmen de Viboral.....	56
Imagen 05 esquema anual de la escucha de la MPA por género musical.	58
Imagen 06 Esquema piramidal de los estereotipos femeninos en la MPA.....	126
Esquema 01 Estereotipos de género masculino dentro de la MPA.....	62
Esquema 02 Estereotipos de género femeninos dentro de la MPA.....	83

Índice canciones.

1. Soy soltero.....	65
2. Mal marido.....	66
3. Me tomas y me dejas.....	69
4. Dueño de ti.....	69
5. Descachalandrado.....	75
6. El Ques, Ques, Ques.....	77
7. Ganado marcado.....	82
8. La gran señora.....	87
9. Por mis hijos.....	90
10. Ni plata ni nada.....	93
11. Aquí está el bobo.....	94
12. Pájaro loco.....	100
13. Seguro que sí.....	103
14. El trovador del Valle.....	103
15. Muñeco de vitrina.....	105
16. Vecina con antena.....	107
17. El desempleado.....	110
18. Imelda se reveló.....	111
19. Pobre perro.....	114
20. La aventura.....	119

INTRODUCCIÓN

Las relaciones de género en la música popular antioqueña es un tema que surge por la curiosidad de entender el cómo es entendida la masculinidad y feminidad en el Departamento de Antioquia -y área de influencia-, a través de los estereotipos de género que reproducen las músicas populares de la región. La música popular antioqueña (MPA) es un conjunto de ritmos musicales que surgieron, o se asentaron, en la ciudad de Medellín con la llegada de campesinos de las áreas rurales del departamento a mediados del siglo XX, donde fueron reconfigurados por la industria musical y, a su vez, esparcidos por la radio logrando una afinidad tanto con el oyente de la ciudad como el del campo hasta hoy en día (Gutiérrez, 2005).

La MPA está dividida en dos géneros musicales según la temática de la canción, la música parrandera y la de despecho (Bermúdez 2006-2007). Musicológicamente la MPA está compuesta por el trío de cuerdas andino (guitarra, tiple y requinto) e instrumentos acompañantes que varían según el género musical: acordeón y violín en despecho, y güira en parranda.

Desde sus inicios, la MPA ha tenido intérpretes masculinos y femeninos -principalmente en despecho-, siendo la presencia masculina más fuerte en número de exponentes y relevancia que la femenina, incluso, en la parranda es casi nula la presencia femenina (Gutiérrez, 2005). La diferencia entre la presencia por sexo de los intérpretes en la MPA es uno de los focos principales donde se pueden entender las relaciones de género dentro de la MPA, sin embargo, el foco de esta monografía de grado es la forma en que expresan de manera directa e indirecta los pensamientos que tienen los habitantes de la región antioqueña sobre cómo son entendidos la mujer y el hombre socioculturalmente por medio de las letras de las canciones que son asimiladas como populares por los mismos habitantes.

La música como manifestación cultural de una comunidad brinda cosmovisiones, conceptos, imaginarios, patrones y normas culturales con las que se rigen los individuos, entre los aspectos sociales que enmarca la música está la sexualidad con su capacidad organizativa para dividir el mundo entre lo que corresponde a la esfera masculina y la femenina, además de resaltar el papel reproductivo -fundamental para la supervivencia de la especie humana-. La música, aparte de ser una manifestación cultural, es un medio de comunicación donde se

transmiten premisas, valores y concepciones culturales propias de una comunidad, dicho de otra forma, la estructura cultural que organiza el mundo social. Es por ello que la música funge un papel de mediador entre la estructura operante y el individuo en dicha sociedad. Más aún si es un ritmo de carácter popular donde el mensaje transmitido llega a un conglomerado más amplio que un ritmo folclórico¹.

En la música popular se busca una conexión simbólica entre el oyente (o consumidor), el mensaje (la letra) y el intérprete musical, bajo una lógica de entretenimiento apropiada por la industria musical. La música popular no es un producto de la industria musical, es una creación de bases folclóricas resignificada en ambientes masivos o por medio de la misma industria musical, siendo la MPA un ejemplo de ello. En esta monografía no se puede sustentar la postura de la música popular como folclórica o como masiva, porque es un híbrido de ambas, o bueno la MPA lo es. García Canclini afirma: “lo popular se constituye como consecuencia de las desigualdades entre capital y trabajo, pero también por la apropiación desigual -en el consumo- del capital cultural de cada sociedad, y por las formas propias con que los sectores subalternos reproducen, transforman y se representan sus condiciones de trabajo y de vida” (1987, p.12). Condiciones de vida que pueden ser entendidas como folclor que a su vez es masivo visto desde las relaciones de poder.

La MPA posee un rasgo singular en su denominación, su carácter de popular deviene de la forma en que fue nombrada por la industria musical, esta música se etiquetó bajo el nombre de “popular” porque era la música de las clases populares recién llegadas a Medellín y era usual escucharla en espacios populares de la ciudad (Davila, S.F). Fue una etiqueta bajo la que se promocionó la música y la manera que fue clasificada por sus oyentes, además de que la mayoría de sus intérpretes provienen de zonas rurales de la región lo que incrementa el rasgo folclórico sin dejar por fuera lo masivo.

Un rasgo en común que mencionan diferentes autores, de una forma directa o indirecta, es el vínculo que tiene la música popular con los medios masivos². Desde principios del siglo XX

¹ Un ritmo folclórico es una música representativa de una comunidad que no suele ser consumida a gran escala como lo es un ritmo popular, también son ritmos en los que se ha cimentado la idea de un estado nación (véase Ulloa,2014)

² Ver Adorno (1976), García Canclini (1987), Quintero (1999), Gutiérrez palacio (2005), Bermúdez (2006) & (2007), Blanco (2005) & (2013), Hernández & Maia (2013) y Ulloa (2014).

los medios masivos hacen parte de la cotidianidad latinoamericana, primero con el radio y después la televisión, ambos han sido espacios donde la música popular ha podido estar y proliferar. Hay autores como Luis G. Gutiérrez (1999) afirma que la música popular es un fenómeno de la cultura de masas propiciada con la llegada de los medios masivos. Además ¿Qué sería de la música popular sin los medios masivos de comunicación y entretenimiento? No hay que olvidar que, gracias a estos medios de comunicación, géneros populares como el bolero, tango y las rancheras se escuchan hoy en toda Latinoamérica con una amplia acogida.

Esta monografía es relevante para los estudios de género ya que busca develar la forma en que las mujeres y los hombres deben comportarse en sociedad siguiendo unos parámetros que rigen sus relaciones sociales, económicas y familiares según lo que expresa la MPA en sus canciones. También es un tema de interés del cual se puede comprender el por qué de problemáticas actuales que afectan a hombres y mujeres que tiene un trasfondo cultural. Por último, su importancia radica en mostrar el cómo se han nombrado y entendido todo lo que no es visto como una mujer o un hombre, en otras palabras, la comunidad trans.

Académicamente, las relaciones de género en la MPA ofrecen un campo estudio poco trabajado y menos bajo la perspectiva de género. Particularmente esta monografía es una red de temas académicos que podrían ser catalogados en dos campos: música popular y estudios de género. El primer, campo viene de los estudios musicales que fueron tomados por las ciencias sociales entre las cuales se destaca la sociología de la música, teniendo como exponente a Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno, quien desde la mitad del siglo XX ya había pensado la relación música-sociedad, destacando la música como un campo disciplinar relevante para la comprensión de las sociedades, añadiendo que en ella se reflejan las contradicciones de la sociedad y su historia (citado en Hernández & Maia, 2013, p.210).

La música popular es un tema pertinente del cual se ha hablado en toda Latinoamérica desde diferentes disciplinas, en especial de las ciencias humanas, su importancia ha sido tal que existe en la actualidad una asociación internacional para el estudio de la música popular, la IASPM-AL (Internacional Association for the Study of Popular Music) por sus siglas en inglés y el AL como acrónimo de América Latina. Esta asociación desde el año 1997 ha estado haciendo congresos bianuales sobre la Música Popular en la región, aportando a la reflexión multidisciplinar del tema en diferentes épocas, contextos y estéticas.

Sobre el segundo campo, las relaciones de género, desde España se cuenta con una producción teórica en relación a la música popular y género. Es pertinente mencionar que en el país ibérico la música popular esta encasillada con la etiqueta “urbana”³. El dúo hispano-brasilero Nieves Hernández & Ari F. Maia (2009-2013), Laura Viñuela (2003) Carmen C. Piñero (2001) y Teresa Cascudo (1998) son algunos de los ejemplos de los estudios que se hacen desde este país académicamente. La mayoría de los estudios encontrados que abordan el tema de género en la música se remiten a exponer el papel que han tenido las mujeres y como se las ha ignorado en la historia de la música por parte de la industria musical⁴. Hernández & Maia son una excepción a la regla, siendo el primero español y el segundo brasilero, se han enfocado en hacer un análisis de las interpretaciones que hacen los oyentes de la música bajo el espectro de género. Utilizando los recursos que tiene a su alcance -en su caso los estudiantes- han producido un grueso material teórico sobre relaciones de género en la música desde el 2009, con investigaciones tanto en España como en Brasil. Estos han llegado a una conclusión relevante: se presta más atención a la letra de una canción cuando esta no tiene un ritmo “alegre” que provoque bailar (2013, p.42).

El libro *Género y cultura popular*⁵ (2008) editado por Isabel Clúa, es una recopilación de artículos que, como su título lo indica, exponen la relación que hay entre la cultura popular y género. Otro libro que vale traer a colación es *Género, poder y tradición al baile de la gaita el caimán le repica. Estudio de la música de gaitas y tambores de la Costa Atlántica colombiana (San Jacinto, Ovejas y Bogotá) desde una perspectiva de género*, escrito por Alejandra Quintana Martínez (2006), donde se explora como a partir de la música se perpetúan las relaciones y roles bipolares que son dados al nacer según el sexo del infante.

Al llegar al objeto de estudio de esta investigación, la música popular antioqueña, se pueden mencionar las tesis de grado realizadas por Luis G. Gutiérrez Palacio (2005) *La música popular en Medellín 1900 – 1950* y Santiago Castro Villada (2015) *De el grillo al*

³ Se desconoce el por qué de esta etiqueta, puede que sea porque la rural este asociado a lo folclórico, pero son simples conjeturas. También vale la aclaración que lo que llaman “popular” está ligado a música que ha tenido buena acogida en las masas de oyentes.

⁴ Consúltese Nieves Hernández Romero & Ari F. Maia (2013) *Músicas populares urbanas, relaciones de género y persistencia de prejuicios. Análisis de la comprensión de seis canciones por jóvenes españoles y brasileño*. En el artículo hay todo un capítulo dedicado a “Música y mujeres”.

⁵ Las palabras en itálica son para resaltar títulos de algún libro, expresiones locales, extranjerismos y nombres propios.

apachurrao, historia del desarrollo de la música parrandera Paisa en Medellín. La primera tesis hace mención de la música popular en general en la primera mitad del siglo XX que se escuchaban en la ciudad de Medellín y el papel que tuvieron los medios masivos en la difusión y acogida de géneros propios y foráneos. La segunda se enfoca en solo un género musical -parranda- y en el cómo se produjo hasta llegar a ser la música predilecta para escuchar en la temporada de fiestas del mes de diciembre. Ambos artículos destacan la idiosincrasia y el carácter diferenciador de esta región del país, la cual ha desarrollado ámbitos musicales diferentes apoyados por empresas y medios de comunicación que lograron expandir la zona acción fuera de los límites del departamento, pero sin llegar a tener la hegemonía que tienen otros tipos de géneros como lo son el vallenato y la salsa en el país.

La música antioqueña de la que hablamos se puede dividir en dos grupos la de “despecho” y la “parrandera” según su temática, sin importar que ambas hablan de diferentes temas y sus ritmos sean muy diferentes -unoailable y el otro no- se caracterizan por ser géneros propios de la región y que, de una u otra forma, reflejan diferentes aspectos de la sociedad “antioqueña”⁶. Sobre la música parrandera se destaca el libro *La música parrandera paisa*, de Alberto Burgos Herrera (2000) como la única obra dedicada a este género musical, esta obra se tiene que mencionar si se desea hablar del tema, en ella el autor hace un recorrido histórico de como se creó este ritmo en la ciudad de Medellín gracias a la migración campesina de mediados del siglo XX, además muestra los lugares donde se escuchaba, quienes lo escuchaban y el qué se transmitía con esta música que llegó a ser censurada por la iglesia por su carácter “inmoral”. Dos artículos que vale la pena resaltar sobre la música popular de esta región son: *Del humor y el amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (2006-2007)* de Egberto Bermúdez e *Imaginarios urbanos en Medellín registrados en la música parrandera paisa 1938-1965 (s. f.)* de Julio César Dávila. El primero hace mención del como surgieron esos dos géneros musicales en la ciudad de Medellín de la mano de la naciente industria fonográfica que se asentaba en la ciudad a mitad del siglo XX y la fuerte relación que ha tenido la música popular con los “mass media”;

⁶ Con “antioqueña” se hace referencia a la población que habita el departamento de Antioquia, en especial a los habitantes que comparten costumbres, creencias, expresiones culturales que pueden ser englobados en una unidad territorial como son la vocación comercial-minera, la ascendencia campesina, la fe católica, un regionalismo marcado, entre otras. Vale hacer la aclaración que no todas las regiones del departamento comparten las mismas expresiones, ni valores culturales.

mientras que el segundo es un archivo histórico que refleja todo lo espacios, imaginarios, personajes, actividades que estaban relacionados con la música parrandera de ese entonces.

Por último, las relaciones de género dentro de la música popular es un campo que, como dice Adorno: “la música refleja las contradicciones de la sociedad y su historia” (citado en Hernández & Maia, 2013, p.210), lo cual permite ver como son entendidos los géneros y sexos dentro de una comunidad. El texto *Con la tinta de mi sangre. Amor y desamor en las canciones de despecho en Antioquia (2009)* de Juan David Arias, brinda un acercamiento de lo que expresan- o a lo que le cantan- las mujeres y los hombres por su lado. Las mujeres resaltan su papel biológico al afirmar su maternidad y de cierta forma buscan visibilizar su situación de subalternidad ante la dominancia masculina en esta sociedad patriarcal, exigiendo un mejor trato, pero sin confrontar su papel en la sociedad. Por su parte los hombres le cantan a la mujer deseada, en las desventuras del amor. En lo que coinciden ambos sexos es en expresar como es entendido el ser mujer y ser hombre en esta sociedad.

En esta investigación se utilizaron aportes provenientes de las nuevas corrientes teóricas de la subjetividad y teorías estructuralistas en la interpretación de los esquemas construidos a partir de la concepción expuesta del cómo ser hombre y mujer en la MPA. La investigación se apoyó en un enfoque estructuralista que permitió el análisis de un producto cultural -la MPA- para intentar desentrañar la estructura mental que organiza el mundo social, en este caso, la estructura sobre las relaciones de género entre hombres- mujeres y entre ellos mismos. Levi Strauss (1974) entendía que el mundo estaba organizado en pares binarios que daban forma a una estructura mental, cuya interpretación del mundo a su alrededor estaba clasificado en pares contrapuestos. Uno de esos pares es lo masculino y lo femenino, que es un par de opuestos hegemónicos en la organización social de las comunidades. La diferencia biológica marca el filtro social de la división del trabajo y los roles sociales en los que cada sexo se tiene que desempeñar para encajar en la estructura sociocultural de la comunidad. Además, las relaciones de género operan en el nivel inconsciente donde la comunidad no tiene previamente elaborado un modelo -como, por ejemplo, el sistema legal-, sino que saben cómo actúan, pero no es una cuestión que han necesitado explicitar (Levi-Strauss, 1974)⁷.

⁷ Levi-Strauss cita a Franz Boas para mencionar en los niveles en los que actúan los modelos: “Los modelos pueden ser conscientes o inconscientes, según el nivel en el que funcionan. Boas, a quien corresponde el mérito

A través de las canciones populares se llegó a esquemas de lo masculino y lo femenino, donde se enmarcaba una idealización del ser según su sexo, una correspondencia entre lo que es pedido por la sociedad a cada individuo según el género adjudicado por su cuerpo con la construcción propia de la imagen de sí y sobre el como el individuo quiere ser entendido en sociedad. En otras palabras, un ideal de género que buscan hombres y mujeres para tener más estatus en la comunidad y ser más respetados, una escala social donde cada individuo nace en una posición social pero que sabe que puede ser ascendido o degradado según sus acciones. El ideal a ser en la MPA es ser **señor**⁸ y **señora**, siendo ambos la posición máxima de estatus que un individuo puede optar cumpliendo con unos requisitos previos -dinero para los hombres y virtud para las mujeres-, u obrar de la forma no debida y terminar en etiquetas de **güevon** o **puta**, las posiciones sociales más degradadas para cada género.

Pierre Bourdieu (1998) aporta un nuevo elemento concerniente a la discusión, las relaciones de poder, diciendo que existe una correspondencia entre la estructura social y las estructuras mentales, entre las divisiones objetivas del mundo social, sobre todo entre dominantes y dominados en los diferentes campos, y los principios de visión y división que les aplican los agentes (citado en Bourdieu & Wacquant, 1995, p.21). El agregar a la discusión de las relaciones de género en la MPA la idea de las relaciones de poder orienta la discusión hacia un eje transversal donde la estructura social es mediada por las condiciones de poder que ejerce un género sobre el otro, lo que ayuda a entender la relación de dominio que ejercen los hombres sobre las mujeres y el por qué el estatus de la mujer se ve mediado por el número de hombres con las que haya estado. Es en la experiencia de la subyugación femenina y dominación masculina donde las relaciones de género tienen cabida, ya que estas están intrínsecamente relacionadas con las relaciones de poder que operan en las estructuras sociales como ha argumentado Bourdieu.

Además de exponer la importancia que juegan las relaciones de poder dentro del género, Bourdieu desarrolla el concepto de *habitus*. Entendido como un principio generador de las estrategias que permite a los agentes enfrentar situaciones muy diversas, un producto de la

de esta distinción, ha mostrado que un grupo de fenómenos se presta mucho mejor al análisis estructural cuando la sociedad no dispone de un modelo consciente para interpretarlo o justificarlo (1911, página 67)". (1974, p.303)

⁸ Las palabras en negrilla son los estereotipos construidos a partir de las características de género extraídas de las canciones populares, o palabras que requieren ser resaltadas por su importancia en el escrito.

interiorización de una multiplicidad de estructuras externas. El *habitus* es creador, inventivo, pero dentro de los límites de sus estructuras (Wacquant, 1991, p. 25). Siendo este concepto una herramienta útil para comprender las relaciones de género desde lo general a lo particular complementando el enfoque estructuralista (véase el capítulo III).

Las relaciones de género en la MPA es un tema que requiere ser localizado en contexto cultural donde se pudiera etnografiar la cotidianidad de los individuos que habitan en el área de influencia de la MPA (véase imagen 01). Por lo cual era necesario seleccionar un municipio para hacer el estudio de caso y así poder contrastar la información etnográfica de la fuente documental (las canciones) con la información construida en campo con habitantes que han estado bajo influencia de la MPA desde temprana edad. El Carmen de Viboral resultó ser el lugar propicio para esta investigación por diferentes factores: cercanía a Medellín (lugar de donde surge la MPA), una fuerte conexión con la vida rural -el municipio cuenta con 56 veredas-, posee varias cantinas y espacios comerciales donde predomina la MPA, y es un municipio activo en materia de eventos culturales donde se promueven ritmos típicos, populares y extranjero. Además, se contaba con varios acercamientos previos con dos familias residentes del municipio, una de ellas ha vivido en él desde hace varias generaciones atrás y la otra ha estado viviendo en municipios cercanos al Carmen de Viboral, pero han residido sus familias siempre en el Carmen.

Metodológicamente hablando, se hizo un análisis exhaustivo de 70 canciones populares⁹, de las cuales se extrajeron las referencias- o expresiones típicas- que indican una cualidad, positiva y/o negativa, de lo que es considerado como masculino o femenino en la MPA. Estas referencias fueron agrupadas en estereotipos de género propios de la región **-macho, marrano, la otra, marica, perro viejo, dama, pendejo, güevon, señora, traga'o, mujer alegre-**, estereotipos que responden a un rol social **-marido, padre, madre, soltero, -,** y en estereotipos construidos para agrupar referencias sobre lo que es ser hombre y mujer **-mujer interesada, mujer deseada, ideal a ser masculino, ideal a ser femenino-**. Estereotipos que forman un modelo donde cada uno está relacionado con otros ya sea por su similitud -

⁹ Las canciones fueron recopiladas de diferentes medios electrónicos y con algunas de ellas no se tuvo la certeza de la fecha de lanzamiento, ni si era de su autoría el componente lírico. Inclusive hubo canciones de las cuales no se pudo encontrar su fecha de publicación. El único dato certero es que son canciones reconocidas entre el pueblo por los interpretes que en esta investigación se muestran, los cuales en su mayoría son los autores de las mismas canciones.

güevon-pendejo-, su oposición **-macho ≠ marica-**o por desprenderse de otro **-madre→ madre soltera** - Es ahí en la elaboración de esas relaciones que se forma el modelo que muestra la estructura operante en las relaciones de género dentro de la MPA (véase capítulo III).

Después de haber optado por el municipio del Carmen del Viboral como estudio de caso se entabla comunicación con dos familias residentes del pueblo, con las cuales ya había un acercamiento previo. La Familia López compuesta por padre, madre, hija mayor e hija menor, la hija mayor para el momento de la investigación estaba recién casada por lo cual era contada dentro de la familia¹⁰. Y la Familia García conformada por padre, madre, hijo mayor, hijo del medio e hija menor; el hijo mayor está comprometido con la madre de su hija, ambas residen con la Familia García¹¹ y son contadas dentro de la misma. Inclusive el hospedaje durante campo fue con una de las familias.

El tiempo de campo en el Carmen de Viboral fue de aproximadamente de un mes, estando 20 días de corrido en el pueblo entre noviembre y diciembre, con varias visitas de fines de semana durante el segundo semestre de 2017. En ese tiempo se presenciaron las Fiestas del Campesino (24-25 de junio), las Fiestas de la Loza (7-10 de diciembre) y una fiesta privada del club de pesca del Carmen del Viboral. Se contó el apoyo de dos músicos locales¹² Diego Arbeláez y Alejandro Trujillo, uno de los artistas más reconocidos dentro del pueblo *Paso Lento*¹³ (Julio Jaramillo) y la directora de turismo del municipio del Carmen de Viboral. Con todos ellos se hicieron entrevistas abiertas donde se indagó por la música popular, su significado para los habitantes y el cómo veían las diferencias de género dentro del municipio. Se realizó un grupo focal sobre lo que significa ser mujer en el Carmen de Viboral con las mujeres de la Familia García -madre, hija menor y la mujer de hijo mayor-.

¹⁰ Se tiene la creencia cultural que cuando un hijo se casa ya no hace parte del núcleo directo de la familia porque sale a formar su familia en compañía de su compañero/a sentimental fuera del seno de la familia, pero es común ver hijos formando su familia en la misma casa donde viven sus padres y hermanos.

¹¹ Sucede un tipo de residencia patrilocal en esta familia, en el momento de la investigación el hijo mayor junto con su señora e hija vivían en la casa familia, pero estaban construyendo en un terreno colindante a la casa su propia vivienda.

¹² Se les llama músicos porque ambos tienen pregrado en música de una universidad, además son artistas musicales reconocidos dentro del Carmen del Viboral.

¹³ Nombre artístico.

Mientras se estuvo en el municipio se seleccionaron varios establecimientos locales que fueran afines a la MPA, entre ellos estaban las únicas dos cantinas que quedan en el municipio *Donde Bejuco* y *Donde Garabato*, siendo el primero el local seleccionado para hacer seguimiento. *Donde Bejuco* es un barcito - un espacio de no más de 3mt² – dirigido por Bejuco (Iván Arias) con su pareja (Flor), es lo que se podría llamar una hemeroteca de música popular antigua, un lugar como ningún otro en el Carmen de Viboral. Un espacio que funciona de jueves a lunes desde las 10am hasta las 10pm entre semana y los fines de semana hasta la media noche, un horario que se ajusta a una clientela poca trasnochadora -campesinos de las veredas cercanas al casco urbano y adultos mayores-, y que es en su mayoría masculina.

Se visitaron otros establecimientos, pero la música era más variada, otros lugares donde era frecuente escuchar la MPA fueron los prostíbulos. Igual que *Donde Bejuco*, los prostíbulos son lugares, principalmente, de ocio y recreación masculina. Las mujeres en el Carmen de Viboral no están apartadas de la MPA, la escuchan más que todo desde sus hogares y en los bares que no están en la zona de tolerancia (véase imagen 02.1). En la casa donde me hospedaba se escuchaba todo el día la emisora *Olimpica* 94.9FM, con la que se hizo un análisis del contenido radial, la cual terminó siendo un complemento en la investigación.

La información construida en campo sirvió para completar el esquema con estereotipos de género masculinos y femeninos no mencionados por las canciones, pero que son expresados por la gente del común, además de ayudar a contrastar la información recolectada de las canciones. Lo anterior sirve para concluir que sólo con la fuente documental (las canciones) no se logra dar con la estructura operante en las relaciones de género de los habitantes de este municipio, en especial, con los estereotipos femeninos presentados en la MPA, los cuales solo dan una pequeña muestra del espectro sobre cómo es entendida la mujer socioculturalmente en la región.

Ambos esquemas (véase esquema 01 y esquema 02) coinciden en presentar un ideal a ser, el cual es evidenciado en campo como un meta a lograr por los habitantes del municipio según su sexo. líricamente desde la MPA se cuenta con estereotipos de género tanto en la parranda como en el despecho, sin embargo, el esquema masculino se ve más nutrido de estereotipos que el femenino gracias a que en la parranda, a modo de sátira, se ridiculiza el ideal a ser con estereotipos que no contradicen la estructura pero que, si muestran rangos intermedios y más

cotidianos del ser hombre, situación que no ocurre con el ser mujer. En términos de las relaciones de género en la MPA el despecho es de opuestos donde el ideal a ser está en un extremo y su contraparte en el otro con muy pocos estereotipos o roles en el medio. La ventaja, etnológicamente hablando, de la parranda radica en su capacidad de mostrar de manera cómica la realidad con sus diferentes aristas y personalidades, de cierta forma abstracta pero precisa en la representación de estereotipos y/o roles de género más mediados y no tan extremos como los del despecho (capítulo III).

El análisis de relaciones de género en la MPA revela una sociedad patriarcal donde las mujeres son vistas en el ámbito doméstico y el hombre en el económico. Una sociedad donde las mujeres no se conciben a sí mismas sin una pareja masculina a su alrededor a menos de que sean madres solteras – mujeres que estuvieron con un hombre en algún determinado momento de su vida-. Una sociedad donde el valor de un hombre radica en su capacidad de generar riqueza y donde su masculinidad no puede ser dudada. Una sociedad que no concibe a los individuos fuera de la etiqueta de hombre o mujer porque incluso los individuos trans son tomados según el género al que se parezcan físicamente en una escala inferior a cualquier otro individuo que haya aceptado la condición de género que le fue asignada según su sexo biológico. Y una sociedad que veta y condena la sexualidad explícita pero que la celebra implícitamente. (véase capítulo IV).

La monografía es presentada en cinco capítulos: *reflexiones conceptuales, contextualización, relaciones de género en la música popular* dividida en dos (la masculinidad entendida en la MPA y la feminidad entendida en la MPA), *la parranda como expresión cultural de la sexualidad*, y *el despecho como sentimiento de la canción popular*. En el primero capítulo se expone los referentes teóricos y conceptuales utilizadas en la investigación, el segundo es un contextualización etnográfica acerca de lo que es la MPA y el municipio del Carmen del Viboral, el tercero es un diálogo entre de los esquemas realizados y la información construida en el Carmen de Viboral, el cuarto y el quinto son capítulos temáticos elaborados a partir de un rasgo específico de cada género musical, la sexualidad en la parranda y el sentimiento de despecho en el despecho.

Por último, a modo de conclusión se expone la importancia del acercamiento previo y conocimiento sociolingüístico en el análisis de una fuente documental como son las canciones

de la MPA. Este apartado es una síntesis de los temas principales de cada capítulo, con su respectiva discusión, que fueron abordados en la construcción temática sobre el como son entendidas las relaciones de género en la música popular antioqueña, mostrando al final las concepciones más relevantes del como son entendida la feminidad y masculinas en esta región del país.

2. CAPÍTULO I. Reflexiones Conceptuales

La construcción conceptual en un ejercicio de investigación es un proceso donde se dialoga con diversos autores para llegar a un consenso sobre como abordar un tema y las variables a tener presente. Este capítulo es el producto de la construcción teórica -metodológica del como se abordó las relaciones de género en la música popular antioqueña, el capítulo está dividido en dos partes: la reflexión en torno a las relaciones de género y las reflexiones sobre la música popular. En la primera parte se habla del modelo utilizado para ordenar y clasificar las relaciones de género dentro de la MPA por medio de las referencias de género extraídas de las canciones populares, mientras que la segunda se enfoca en exponer teóricamente lo popular, para después poder hablar de lo que significa la música popular.

2.1 Reflexiones acerca de las relaciones de género

En esta monografía se tiene que especificar que el tema abordado son las relaciones de género y no género por sí sólo. La palabra género, según la RAE (Real Academia Española)¹⁴, posee múltiples acepciones- sin contar las palabras compuestas que llevan género- de las cuales solo una es la de interés para la investigación. A primera vista la palabra *género* puede confundir, es por eso la importancia de aclarar que son las relaciones de género, porque de otro modo “género en MPA” podrían referenciar a los géneros musicales que constituyen la música popular de la región. Primero vale aclarar que por género se entenderá:

Conjunto de características sociales, culturales, políticas, psicológicas, jurídicas y económicas que la sociedad asigna a las personas de forma diferenciada como propias de hombres y mujeres. Los géneros son construcciones socioculturales que varían a través de la historia y se refieren a los rasgos psicológicos y culturales que la sociedad atribuye a lo que considera "masculino" o "femenino" mediante la educación, el uso del lenguaje, la familia, las instituciones o la religión. (Barba, 2016)

El tema de investigación evoca muchos pensamientos como: el papel que ha tenido la mujer en la música popular -siguiendo el enfoque clásico de los estudios de género-, la música popular como instrumento para avalar la relación vertical entre hombres con mujeres, referirse únicamente a los cantautores de las canciones y hacer un balance histórico por su protagonismo, entre otros que podrían llegar a la mente del lector. Lo que se busca es ver el cómo a partir de las letras de las canciones del género popular se revelan relaciones de género

¹⁴ Véase <http://dle.rae.es/?id=J49ADOie>

en la región que han sido forjadas a través de imaginarios del cómo ser un hombre y una mujer, imaginarios que trascienden el espacio público hasta forjar unas supuestas formas de relacionamiento íntimo entre los individuos. Lo cual, de cierto modo, valida los pensamientos que evoca el tema.

Los estudios de género surgieron gracias a los estudios feministas y estudios sobre la sexualidad que cobraron importancia durante el siglo XX, desde la teoría feminista se veía la categoría de género como una etiqueta para enmarcar los estudios sobre la mujer¹⁵. Estos estudios se han centrado en estudiar el papel de la mujer en la sociedad y resaltar su labor en la historia de la humanidad, sin embargo, el espectro de género permite estudiar otras expresiones de género diferentes a la femenina, incluso son estudios que se pueden aplicar a lo masculino desde la academia. No se puede sostener la idea que académicamente los estudios de género sean estudios de la mujer o lo que implica serlo en la sociedad, la mujer es uno de los temas que se pueden abordar desde estos estudios, mas no el único.

Joan Scott (1996) resalta que la categoría de género ha estado en constante reformulaciones hasta llegar a ser definido como una “construcción sociocultural” que hacen las comunidades para dividir -usualmente en dos- las labores y los roles sociales bajo criterios biológicos (p.7). La importancia de esta categoría radica en su capacidad de trabajar con los imaginarios de “dos” roles -femenino y masculino- que se le asignan al ser humano en sociedad. Las relaciones de género son entendidas como la manera en la que tanto hombre como mujeres se relacionan entre sí. En estas relaciones se trabajan principalmente con estereotipos fijados en el imaginario de las personas de cómo debe ser un hombre y una mujer, y en el cómo cada uno se debería comportar respecto al otro.

Hay que resaltar que las categorías “hombre” y “mujer”, que son por excelencia las que se utilizan para dividir el espectro sexual del ser humano, son categorías vacías y rebosantes. “Vacías porque carecen de un significado último, trascendente. Rebosantes, porque aun cuando parecen estables, contienen en su seno definiciones alternativas, negadas o eliminadas” (Scott, 1996 p. 35). Estas dos categorías forman en sí un sistema dual organizacional propio de la estructura operante en la sociedad trabajada.

¹⁵ Véase Joan W. Scott (1996) *El género una categoría útil para el análisis histórico*.

Las relaciones de género hacen parte de una estructura global socialmente dispuesta en el mundo social. Estas son unos de los modelos que actúan en la siquis humana de forma universal por ser una de las formas más simples de organizar el mundo social según las diferencias biológicas que tenemos dentro de la misma especie. Y claro, el sexo desde lo biológico es el filtro utilizado para designar el rol social a cumplir -género- del individuo para que proceda de acuerdo a la estructura. Aunque esta estructura funcione de forma implícita en los individuos, puede ser expuesta al entendimiento del interlocutor por medio de modelos, los cuales teniendo a su disposición esquemas, representan de forma explícita el cómo operan. Tal como lo afirma Claude Levi-Strauss en su teoría estructuralista.

Las investigaciones estructurales carecerían de interés si las estructuras no fueran traducibles a modelos cuyas propiedades formales son comparables, con independencia de los elementos que las componen. El estructuralista tiene por tarea identificar y aislar los niveles de realidad que poseen un valor estratégico desde el punto de vista en que él se coloca; dicho de otra manera, que pueden ser representados en forma de modelos, sea cual fuere la naturaleza de estos últimos. (1974, p.306)

Esta investigación se vale del modelo teórico-metodológico estructuralista para delimitar los pares opuestos de lo femenino -entendido como lo asignado a la mujer- y lo masculino -lo asignado al hombre- como reguladores de las relaciones de género en el contexto de la MPA, los cuales a su vez usan estereotipos de género por medio de relaciones de oposición, similitud y antagonismo para mostrar la forma en que se ejecutan las relaciones de género. La MPA desde el espectro de género se clasificó en las canciones que son interpretadas por hombres o mujeres, con esta primera clasificación se observa las formas en que cada sexo hacer referencia de sí mismo y de su opuesto. Habiendo hecho el filtro de sexo, se procesa a extraer los estereotipos explícitos que mencionan las canciones **-macho, la otra, marica, perro viejo, dama, pendejo, güevon, señora, traga'o, mujer alegre-**, los cuales son complementados con los estereotipos implícitos que reflejan un rol social **-soltero, marido, esposa, soltera, madre, padre-**, a los que se les suma estereotipos construidos para agrupar referencias sobre lo que es ser hombre y mujer que quedan al "aire"-**mujer interesada, mujer deseada, ideal a ser masculino, ideal a ser femenino-**.

En el imaginario de género que ofrecen las canciones populares ambos sexos corresponde a una imagen social asignada de lo masculino y lo femenino, teniendo un tercer género en el cual son entendidos las personas que no están conformes con el género que les fue asignado

al nacer, en otras palabras, la comunidad trans. Desde la mirada de la MPA las trans son hombres¹⁶ que se visten y actúan como mujeres ante la sociedad pero que socialmente es sabido que su sexo corresponde al masculino, entonces no son entendidos/entendidas como mujeres, ni mucho menos como hombre, simplemente están catalogados en una escala de inferioridad en la estructura correspondiente a lo masculino y son representadas bajo el estereotipo del **marica** (esquema 01).

Las categorías de masculino y femenino revelan sistemas políticos, económicos, religiosos y familiares que rigen la sociedad. No se puede hacer un estudio de relaciones de género sin tener en cuenta el cómo funcionan las formas de gobierno que tienen, el mundo ritual-simbólico de ellos, los modos de subsistencia y sus respectivas relaciones comerciales, y sobre todo el sistema familiar de las comunidades. Estando en campo dos aspectos que surgieron sobre las relaciones económicas y familiares fueron la camaradería entre hombres y la consolidación de la red familiar de las mujeres. Entre los hombres del Carmen del Viboral existe un código de comportamiento y de unión comercial bajo lazos de camaradería creada para el bien de los mismos. Ejemplo: cuando un hombre está bebiendo en un bar/cantina sabe que la camaradería aplica con los hombres que son sus amigos, el cantinero y con los que haya hecho algún trato económico, esos hombres -no aplica mujeres- en caso de que se pase con los tragos van a brindarle su ayuda para que llegue bien a su casa o por lo menos lo montan a un taxi para que llegue bien. Varias veces mientras deambulaba por las calles del Carmen a media noche o más tarde era usual ver hombres que llevaban a otro hombre medio arrastrado, visiblemente borracho; también presencié como desde un bar se le pedía un taxi a un hombre pasado de tragos para que llegara a su casa, incluso le ayudaban a entrar al vehículo y le daban la dirección al taxista.

Las redes de consolidación familiar fueron algo que percibí en las dos familias con las que se tenía un *rapport* previo. En una de las familias la madre era la encargada de llamar y estar al tanto de las novedades en materia de salud, relaciones sentimentales, compromisos sociales-religiosos -bodas, primeras comuniones, bautizos, entierros, etc- de la familia extendida de su esposo y la de ella; también son las mujeres las que encargan mantener la familia extendida

¹⁶ No se pudo constatar en el trabajo de campo alguna presencia de mujeres que actúen y vistan como hombres, mucho menos son mencionadas en la MPA.

cerca por medio de invitaciones a tomar el *algo*¹⁷, hacer la natilla con buñuelos típica de la temporada decembrina, un sancocho, hacer una tarde de juegos de mesa, entre otras actividades que sirvan de excusa para mantener la familia reunida. Con la otra familia, estuve en una visita a la casa de la madre del padre de la familia, las visitantes eran la madre y la hija menor de la familia, la visita terminó siendo un *algo*. Lo que percibí de esa visita era que la madre de la familia estaba más pendiente de la madre de su esposo que el mismo esposo, incluso al terminar la visita esta le entrega un par de billetes doblados para que se bandease económicamente.

Nancy Chodorow (1978) da a la familia un papel crucial en la inculcación de los roles de género en la sociedad. La familia es la institución primaria donde el individuo aprende los patrones culturales presentes en una comunidad dada, es la encargada de mostrar al infante desde temprana edad el cómo debe de actuar según su género, aprendizaje que después se reafirma en la interacción social con otras personas dentro y fuera del círculo familiar.

El usar el modelo estructuralista no fue deliberado, pues a medida que se iba recopilando la formación extraída de las canciones populares, la oposición con la se tornaban ciertos estereotipos de géneros iba generando una suerte de esquema, que a su vez podía ser visto desde el ámbito femenino como desde el masculino donde surgían puntos de encuentro interrelacionados para ambas categorías. Un esquema en el que no se concibe lo masculino sin lo femenino y viceversa; en el que los estereotipos funcionan como entes mentales ordenadores de las relaciones de género. Por esa razón, el modelo teórico-metodológico planteado por Levi-Strauss es traído en esta investigación para ofrecer un marco claro de como ordenar los esquemas para que den cuenta de la estructura, por medio de pares binarios.

A lo anterior vale aclarar que para Levi-Strauss, en una estructura, los modelos deben cumplir con cuatro condiciones:

- En primer lugar, una estructura presenta un carácter de sistema. Consiste en elementos tales que una modificación cualquiera en uno de ellos entraña una modificación en todos los demás.
- En segundo lugar, todo modelo pertenece a un grupo de transformaciones, cada una de las cuales corresponde a un modelo de la misma familia, de manera que el conjunto de estas transformaciones constituye un grupo de modelos.

¹⁷ Comida pequeña que se sirve entre el almuerzo y la cena a eso de las 4-6 pm.

- En tercer lugar, las propiedades antes indicadas permiten predecir de qué manera reaccionará el modelo, en caso de que uno de sus elementos se modifique.
- Finalmente, el modelo debe ser construido de tal manera que su funcionamiento pueda dar cuenta de todos los hechos observados. (1974, p.301)

Teniendo en cuenta que Levi-Strauss buscaba construir esquemas desde lo particular para formular estructuras generales capaces de ser aplicadas a cualquier sociedad. Su lógica no podría ser utilizada sin extrapolar el mismo esquema construido a otra comunidad. Lo cual no es el caso de esta investigación. Por ende, las cuatro condiciones previstas no aplican completamente al modelo construido en esta investigación. Lo que no se desestima del aporte teórico de Levi-Strauss son sus precisiones metodológicas y la capacidad que tiene estos de revelar una estructura de forma tácita.

Partiendo de que las relaciones de género funcionan como entes mentales ordenadores y que están inscritos en una estructura social, Pierre Bourdieu trae un nuevo elemento concerniente a la discusión, las relaciones de poder: “Existe una correspondencia entre la estructura social y las estructuras mentales, entre las divisiones objetivas del mundo social, sobre todo entre dominantes y dominados en los diferentes campos, y los principios de visión y división que les aplican los agentes”. (Bourdieu & Wacquant, 1995, p.21)

Esta visión es compartida por Joan Scott, ella hace un aporte sustancial al exponer que las relaciones de poder hacen parte de la lógica de género a la par de ser un elemento ordenante de las diferencias biológicas del cuerpo humano. Scott propone una definición de género bajo dos dimensiones: el género como un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género como forma primaria de relaciones significantes de poder (1996, p.23). Mary Douglas (1970) plantea un enfoque de género en las mismas dimensiones de Scott. Aunque Douglas nunca trabajó género en sus estudios de la religión, reconoce que: “Los dos sexos pueden servir como modelo para la colaboración y la diferenciación de las unidades sociales” (p.16). Respondiendo esta afirmación a la primera dimensión de Scott, Douglas resalta el valor que brinda ver las relaciones de género como un sistema jerarquizado que aplica en muchos estudios sociales, tal como lo es el simbólico/religioso. Género no es sólo como se identifican los cuerpos sexuados en la sociedad, es todo un sistema interaccionado que obedece a las relaciones de poder

establecidas en una comunidad. Un punto omitido en el análisis estructuralista, pero que es sumamente esencial en la concepción del género a nivel colectivo y personal.

Bourdieu, al igual que Scott, observan y comprenden lo relevante de entender el género dentro de las relaciones de poder desde el punto en que se entiende que el cuerpo masculino es diferente del femenino y viceversa, ya que estas son las que configuran la realidad social de los individuos dentro de una comunidad.

La paradoja consiste en que son las diferencias visibles entre el cuerpo femenino y el cuerpo masculino las que, al ser percibidas y construidas de acuerdo con los esquemas prácticos de la visión androcéntrica, se convierten en el garante más indiscutible de significaciones y de valores que concuerdan con los principios de esta visión del mundo; la diferencia entre los cuerpos biológicos en fundamentos objetivos de la diferencia entre los sexos, en el sentido de géneros construidos como dos esencias sociales jerarquizadas. (2000, p.37)

Además de exponer la importancia que juegan las relaciones de poder dentro del género, Bourdieu elabora el concepto de *habitus* como un principio generador de las estrategias que permiten a los agentes enfrentar situaciones muy diversas, un producto de la interiorización de una multiplicidad de estructuras externas, el *habitus* reacciona a las sollicitaciones del campo en una forma coherente y sistemática. El *habitus* es creador, inventivo, pero dentro de los límites de sus estructuras (Wacquant, 1991, p. 25). Siendo este concepto una herramienta útil para comprender las relaciones de género desde lo general a lo particular complementando el enfoque estructuralista aportado por el modelo ya construido con los estereotipos de género (véase el capítulo 3).

La idea de *habitus* no contradice la estructura elaborada con el esquema, porque como dice Bourdieu este actúa dentro de los límites de la propia estructura. Su gran aporte a la comprensión de las relaciones de género es que permite contrastar el esquema elaborado con los estereotipos de género que aportan las canciones con las actitudes y comportamientos de los individuos en campo. Un aspecto que en el que no se centra Levi-Strauss, pero que los pensadores teóricos posteriores -como lo es Bourdieu- si dieron la relevancia que necesitaba. Un esquema construido a partir de los productos culturales ofrece, en primera instancia, una estructura sólida basada en patrones, relaciones de oposición, parentesco o pares opuestos donde el individuo y su subjetividad no interfiere en la estructura es solo un medio para llegar a lo general de lo que es la estructura. Ya si el individuo confronta o no es aceptado bajo esta

lógica que opera la estructura sería descartado en el análisis estructuralista. Con el *habitus*, se entiende que incluso ese individuo que desencaja está consciente de la estructura a la que se está oponiendo y de las relaciones de poder que se ejercen en esta.

En la MPA se conciben los géneros masculino y femenino, pero hay un lugar para lo que no aplica esa lógica bajo la etiqueta de **marica** -las mujeres trans-, el cual también funge como estereotipo negativo masculino. El modelo -o esquema- que habla sobre el cómo operan las relaciones de género en la música popular no concibe otro género para lo que es el **marica**, aunque no sea visto ni como hombre ni como mujer. Dentro de la narrativa de las canciones se expresa a este -el **marica**- como lo punible para las mujeres, pero que en los hombres es el aceptado (desfogue sexual), lo cual le asigna unas características propias de lo femenino avaladas por la estructura y como una forma de ser mujer bajo sus estereotipos (prostituta), sin ser reconocido como una mujer. Por más que se asignen características femeninas se entiende que ese sujeto hace parte del esquema de lo masculino en la estructura de las relaciones de género. Ahí la noción de *habitus* ofrece una perspectiva analítica para comprender el cómo ese individuo interioriza la estructura en la que esta, pero con la cual no se identifica.

Ahondando en los aportes de las nuevas corrientes teóricas donde la subjetividad cobra importancia en la comprensión del humano. Sherry Ortner¹⁸ retoma los varios conceptos como lo son el de Bourdieu de “habitus” y el de Sewell de “agency” para hablar de subjetividad. Bourdieu ya entendía que el sujeto interioriza las estructuras de la sociedad externa formando “habitus” que lo hacen pensar, actuar y sentir de manera consistente con los límites de la estructura. A lo que Giddens sugiere que el sujeto es, por lo menos, parcialmente consciente de estos “habitus” sin que sea de una manera inconsciente como lo plantea Bourdieu; Sewell también responde a la idea de Bourdieu haciendo un énfasis en la importancia de un elemento de agenciamiento en todos los sujetos ante la estructura (Ortner, 2006, p.40)¹⁹.

¹⁸ Esta autora se basa en los pensamientos de Clifford Geertz para sentar las bases de lo que denomina la subjetividad.

¹⁹ Frase original en inglés: For Bourdieu, the subject internalizes the structures of the external world, both culturally defined and objectively real. These internalized structures form a habitus, a system of dispositions that incline actors to act, think, and feel in ways consistent with the limits of the structure... For Giddens and Sewell on the other hand, while subjects are understood to be fully culturally and structurally produced, there is also an emphasis on the importance of an element of “agency” in all social subjects. As against Bourdieu’s insistence on the deeply internalized and largely unconscious nature of social knowledge in acting subjects,

Teniendo ya expuesto los planteamientos teóricos, Ortner los conecta con la noción de subjetividad afirmando:

I see subjectivity as the basis of “agency,” a necessary part of understanding how people (try to) act on the world even as they are acted upon. Agency is not some natural or originary will; it takes shape as specific desires and intentions within a matrix of subjectivity – of (culturally constituted) feelings, thoughts, and meanings... By subjectivity I will always mean a specifically cultural and historical consciousness. (2006, p. 41)

Ella misma aclara que ve la subjetividad en dos niveles: individual y colectivo. En el individual aprueba la idea de Giddens de que el sujeto es parcialmente consciente y que tiene cierto grado de reflexividad sobre sí mismos y sus deseos. En el colectivo usa la palabra “consciencia” en la acesión de Marx y Durkheim como una sensibilidad colectiva de un conjunto de actores socialmente interrelacionados (Ortner, 2006, p.41-42).

Así, después de haber explicado las fuentes desde donde se basa define la subjetividad como: “By subjectivity I will mean the ensemble of modes of perception, affect, thought, desire, fear, and so forth that animate acting subjects. But I always mean as well the cultural and social formations that shape, organize, and provoke those modes of affect, thought, etc” (Ortner, 2006, p.37). La cual se complementa con la idea de Veena Das que, a su vez, refleja las relaciones de poder que existen en la cultura, las cuales son reflejadas en la subjetividad del individuo “Como lo han argumentado muchas de las contribuciones recientes a la teoría del sujeto, la experiencia de convertirse en sujeto está vinculada de importantes maneras a la experiencia de la subyugación”. (2008, p. 218)

Es en la experiencia de la subyugación y dominación donde las relaciones de género tienen cabida, ya que estas están intrínsecamente relacionadas a las relaciones de poder que operan en las estructuras sociales como ha argumentado Bourdieu, quien pone un elemento vital: la comprensión de género y su lugar en las relaciones de poder que se ejercen en el individuo, el cuerpo.

Giddens emphasizes that subjects are always at least partially “knowing,” and thus able to act on and sometimes against the structures that made them.

La experiencia práctica del cuerpo, que se engendra al aplicar al propio cuerpo los esquemas fundamentales derivados de la asimilación de las estructuras sociales y que se ve continuamente reforzado por las reacciones, engendradas de acuerdo con los mismos esquemas, que el propio cuerpo suscita en los demás, es uno de los principios de la construcción en cada agente de una relación duradera con su cuerpo. (2000, p.85)

El cuerpo es, a la vez, instrumento de opresión y campo de resistencia. En él la estructura de las relaciones de género opera y es concedida por medio de las diferencias con otros cuerpos. No obstante, es el medio que usan los individuos para discordar con lo que socialmente es impuesto al nacer. La subjetividad como la configuración de formas de actuar, ser y sentir de acuerdo a condicionantes históricos y sociales se vale del cuerpo como medio de estudio, y metodológica indaga por esas historias de los que, de una u otra forma, han visto como su integridad se ve comprometida al confortarse la estructura establecida por la sociedad.

Esta perspectiva es importante para analizar cómo se desarrolla la personalidad de un individuo cuando ésta está mediada por la cultura y a su vez por modelos de dominación sociales. Es muy distinto entender lo que puede ser para un hombre (refiriéndome en el sentido de género masculino) la familia social, económicamente, afectivamente y culturalmente que para una mujer. La frase que mejor puede resumir lo que es la subjetividad es “una conciencia específicamente cultural e histórica” (Ortner, 2006). La manera en que ha sido criado, aceptado socialmente y los papeles que funge un individuo en la sociedad definen en buena parte su comportamiento y su subjetividad ante el mundo.

En el tiempo en el que conviví con la Familia López una noche estaban despiertas la madre e hija menor esperando a que llegara el padre de la familia. La madre sabía que su esposo iba a llegar borracho, pero quería estar despierta para recibirlo y darle la cena, la cual ya tenía casi todo preparado, solo faltaba calentar la carne. Ella había hecho una ensalada y había cocinado papas de acompañante, incluso había tenía un jugo recién hecho para recibirlo y que tuviera para beber toda la noche, como a él le gustaba. Eran casi las once de la noche cuando arriba su marido, estaba tan borracho que yo tuve que ayudarlo a entrar desde el portón hasta la cocina de la casa. La madre de la familia apenas sintió el taxi llegar se puso a cocinar la cocinar. Así lo primero que recibió el padre de la familia su cena caliente y un buen vaso de jugo para acompañarlo, como estaba tan borracho, su esposa le dio la comida

como si fuera un bebe a punta de cucharadas, mientras lo hacía se nota lo bien que ella se sentía al estar sirviendo a su esposo y sabiendo que él estaba bien atendido. Un tipo de gratificación que se reflejaba en su rostro al saber que estaba cumpliendo con su rol de madre y esposa que procura que sus familiares estén bien. Este pasaje es una muestra de la subjetividad de una madre que sabe cuál es su rol que debe seguir según su estructura social y que se siente satisfecha con ese rol.

Siguiendo a Bourdieu en su escrito sobre la dominación masculina (1998) se puede entender el género visto bajo los sistemas del pensamiento universal como:

Los esquemas de pensamiento de aplicación universal registran como diferencias de naturaleza, inscritas en la objetividad, unas diferencias y unas características distintivas (en materia corporal, por ejemplo) que contribuyen a hacer existir, al mismo tiempo que las «naturalizan» inscribiéndolas en un sistema de diferencias, todas ellas igualmente naturales, por lo menos en apariencia; de manera que las previsiones que engendran son incesantemente confirmadas por la evolución del mundo, especialmente por todos los ciclos biológicos y cósmicos. (2000, p.20)

Lo importante y por lo cual traigo a colocación esta definición que podría aplicar a diversos conceptos socioculturales, no sólo género, es el valor universal con el que los seres humanos interpretamos aspectos naturales de su entorno y de su ser. Género no puede ser visto sin sexo por más que difieran en su significado. El ser humano está condicionado por la biología a ser XY o XX. Ya el cómo actúan y se identifica esos seres está condicionado es por la cultura. “Al carecer de otra existencia que la relacional, cada uno de los dos sexos es el producto del trabajo de construcción diacrítica, a un tiempo teórico y práctico, que es necesario para producirlo como cuerpo socialmente diferenciado del sexo opuesto (desde todos los puntos de vista culturalmente pertinentes”. (Bourdieu, 2000, p.38)

2.2 Reflexiones acerca de la música popular

La música popular es sin duda el eje central de esta investigación, sin embargo, este concepto en sí mismo es un poco complicado de abordar por todas las variables que tiene y por lo amorfo que es lo “popular” en sí. La música como expresión cultural de cierta comunidad (folclor) es fácil de identificar, más lo popular no es tan fácil, ya que en él se emplean lógicas de consumo. Se suele ver lo popular en términos binarios de contrapartes y similitudes. Lo mismo pasa cuando se habla de la música popular -al igual que todas las manifestaciones de

la cultura popular- se suele pensar siempre en oposición a algo más, ya sea la música de conservatorio, la “hegemónica”, la “cultura”, etc.... Además de que esta se suele confundir con la música folclórica o pensando que son lo mismo o similares. Antes de continuar con esta discusión sobre la música popular, hay que examinar ese segundo concepto “lo popular”. ¿Qué es lo popular? ¿Para quienes aplica? Y ¿Qué relación tiene con los medios masivos?

2.2.1 ¿Qué es lo popular?

“Lo popular” como categoría analítica surge con el romanticismo alemán, bajo la etiqueta de folklore. En esta se buscaban expresiones auténticas, comunitarias, espontáneas de las sociedades de base que iban en contra de los ideales de la cultura de las élites (Ulloa, 2014, p.64). Bajo esta premisa los intelectuales alemanes como Johann Gottfried Von Herder se empezaron a interesar por estas manifestaciones culturales “auténticas” de los pueblos, principalmente europeos, colocando lo popular o folclórico -para ese entonces se pensaban que eran lo mismo- en oposición a lo “culto” o de élite. Las investigaciones realizadas por los folcloristas fueron utilizadas por el proyecto de estado/nación que los países implantaron para sostener su gobernabilidad y dar una idea de representación ficticia en el gobierno a las masas en su época, basados en la lógica de un pueblo un gobierno²⁰.

Ante esta idea de lo popular por parte de los folcloristas, Néstor García Canclini resalta que la caracterización de lo popular entendido como el conjunto de gustos, hábitos sensibles e intelectuales “espontáneos” de un pueblo es inadecuada ya que no diferencian entre los intereses de los aparatos estatales y/o privados con los del pueblo (1987, p.5). García Canclini (2004) y Alejandro Ulloa Sanmiguel (2014) son enfáticos al decir que esta concepción de lo “popular” como sinónimo de folklore también llegó a Latinoamérica y se utilizó en los diferentes proyectos de estado/nación. Estos proyectos se fundamentaban -y se fundamentan- en la recolección de las prácticas y creencias que tienen las poblaciones que habitan dentro de sus fronteras. García Canclini critica a los folcloristas que ayudaron a esta empresa, especialmente por el carácter anacrónico con el cual buscaban preservar la “identidad

²⁰ Mareia Quintero (1999) diferencia la música popular de folclórica al mencionar que la popular era difundida por los medios electrónicos y que en esa época eran catalogadas como “vulgar” “plebeya” “aplebeyada”, “ligera”, “populista”, “populachera”, “sub-música” y “fácil”. Todo esto en oposición a la culta y refinada música de conservatorio, mientras que la folclórica quedaba relegada al marco de la música de la nación

nacional” que habían ayudado a construir, y que por medio de los museos se intentaba mantener esas costumbres “embalsamadas” que forjaban la “identidad nacional”.

En cuanto a los estudios folclóricos latinoamericanos, estuvieron ligados, como en Europa, a la formación, de la conciencia nacional, sirvieron para redefinir el lugar de los sectores populares en el desarrollo de cada país y de los propios intelectuales que se ocupaban de conocerlos. El escaso rigor de estos trabajos deriva de la ideología romántica o la metodología empirista con que fueron realizados, la falta de formación profesional o el saber anquilosado de muchos folcloristas y la subordinación de sus tareas a la fundamentación política de identidades nacionales entendidas como tradiciones embalsamadas. (1987, p.2)

A medida que pasa el tiempo, lo folclórico se encasilla en la idea de un estado/nación, por lo cual surge la necesidad de separar folklore de lo popular por no ser una el reflejo de lo otro. Sin embargo, de esta separación queda la idea de lo popular como contrario a la cultura de las élites (lo culto). Lo popular vuelve a cobrar importancia gracias a los cambios socioeconómicos producidos en los años 40 del siglo pasado: la industrialización y urbanización acelerada, las migraciones masivas campo-ciudad, la expansión de los mercados -tanto cultural como económicamente-, la inclusión de nuevos sectores en la lógica del mercado y los conflictos entre clases son los que muestra la necesidad de estudiar “lo popular” (García Canclini, 1987, p.2). Ante estos cambios Canclini define lo popular así:

Lo popular se constituye como consecuencia de las desigualdades entre capital y trabajo, pero también por la apropiación desigual -en el consumo- del capital cultural de cada sociedad, y por las formas propias con que los sectores subalternos reproducen, transforman y se representan sus condiciones de trabajo y de vida. (1987, p.12)

Bajo esta lógica entra un nuevo agente a lo popular -o la cultura popular si se prefiere nombrar- el consumo. Edward T. Hall (1984) define la cultura popular como “aquello consumido por las masas”. A lo cual Hernández & Maia argumentan:

Hall demuestra, bajo la idea de la cultura masificada se esconde la asunción de que ésta es una cultura suministrada directamente por la industria para mantener vigentes los imaginarios que convienen al poder, lo cual implica, en segundo término, entender a ese público consumidor de cultura popular como una masa de ignorantes que se deja domesticar por las estructuras dominantes. Hall señala, además, cómo esa idea se contrapone con la de una cultura «auténticamente» popular, no comercial, lo cual es inviabile porque «no hay ninguna cultura popular autónoma auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerza de las relaciones del poder cultural». (2013, p.211-212)

Es una idea muy polémica reducir lo popular a lo masificado, pero si en algo tiene razón Hall es en que no existe ninguna cultura popular auténtica, más ahora que existe la globalización -que se dio gracias a la expansión de los mercados- permitiendo que cada vez las comunidades estén en contacto con culturas cada más distantes y disimiles. No se puede obviar que es un poco ingenua la idea de los folcloristas – y de algunos antropólogos- de concebir a las comunidades como sociedades cerradas con nula interacción con las demás que habitan un mismo territorio.

No se puede negar el papel de la industria en la cultura popular, ellos son los que producen los bienes que terminan siendo consumidos por la población, pero es polémico pensar los consumidores como una “masa de ignorantes” que se deja dominar por los deseos de la sociedad hegemónica. García hace un aporte substancial para entender que las masas no son unos simples títeres a favor de la industria cultural.

Para entender la eficacia persuasiva de las acciones hegemónicas hay que reconocer, según la expresión de Godelier, lo que en ellas existe de servicio hacia las clases populares. Si no pensamos al pueblo como una masa sumisa que se deja ilusionar siempre sobre lo que quiere, admitiremos que su dependencia deriva, en parte, de que encuentra en la acción hegemónica cierta utilidad para sus necesidades. (2004, p.8)

Es claro pensar que, si no hay una utilidad para las clases populares, estas no lo consumirían, así sea en el campo del entretenimiento como lo es la música. Esta idea se retomará después para ejemplificar la relación que existe la cultura popular y los medios masivos.

En este punto es donde surge la ruptura con lo folclórico en todo sentido. Lo popular se nutre de la capacidad de consumo promovido en las masas, de manifestaciones culturales híbridas en constante interacción con las de otros grupos humanos y de procesos de dominación que introducen por medio de la tecnología un producto de consumo. Carlos Monsivais (1978), teniendo en cuenta lo anterior, define la cultura popular como:

Lo que hoy conocemos como "cultura popular" es el resultado de un largo proceso mediante el cual, a partir de las innovaciones tecnológicas, un proceso de dominación ideológica desplaza y oprime los intentos de mantener una tradición, de erigir una "singularidad" cultural y artística. Tal "singularidad", aprovechándose del primer impulso de una industria cultural, se mantiene unos años y produce mitos ambiguos y productos originales que, surjan como surjan, son asimilados con celeridad por la avidez masiva que los torna cultura popular. En este sentido, me ubico desde el principio: entiendo por cultura

popular aquello asimilado orgánicamente a la conducta y/o a la visión de las clases mayoritarias. (P 98)

Se podría decir que tanto Monsiváis como Hall, relegan lo popular a un lugar donde el individuo es víctima inconsciente de la dominación simbólica ejercida por la industria. Lo cual sería una interpretación válida, pero solo vista desde el punto de vista de las relaciones de poder sin tomar la percepción, la resignificación y el gusto personal que tienen los consumidores con lo popular. Monsiváis claramente lo dice “aquello asimilado orgánicamente”, pero lo que no menciona es que es en el gusto personal donde el consumidor decide si quiere entrar de manera activa al ciclo de consumo que implica lo popular o si decide hacerlo pasivamente. No se puede negar que las “clases mayoritarias” -masas- consumen lo popular, lo que sí es discutible es el cómo lo consumen y cómo lo resignifican.

Para entender a fondo lo que implica la “cultura popular” se tiene que ver también desde el punto de vista del consumidor que es el que, por así decirlo, mantiene vivo lo popular. Ulloa articula una propuesta para entender y poder estudiar la cultura popular en cuatro ejes:

- a) Concebir la cultura como una estructura de comunicación.
- b) Desligar la cultura popular de su adscripción fija a una clase social específica, como si fuera algo inherente a ella.
- c) Asumirla como un lugar de intersecciones y procesos de negociación, siempre contextualizados históricamente, antes que como oposiciones binarias.
- d) Redefinir la cultura popular por su diferencia con la cultura hegemónica contemporánea, pero matizada por la ambigüedad, por intersecciones y procesos de negociación simbólica. (2014, p.70-71)

Como se puede observar, la propuesta de Ulloa es muy diferente a la idea que se tenía de lo popular con los folcloristas. El primer eje cambia el paradigma para entender lo popular, con este se pasa verlo como una “estructura de comunicación”, pasando de ser lo popular una expresión espontánea de una sociedad a un diálogo entre diferentes sectores donde la industria y el consumidor forjan lo popular. Tal como lo expresa el tercer eje: “lugar de intersecciones y procesos de negociación”. Lo popular tiene múltiples formas de surgir en la sociedad, puede hacerlo como una forma de folclor que alcanza niveles geográficos y poblacionales por fuera de su área cultural. También puede aparecer como una forma

desmenuzada de lo “culto” para las masas donde no se requiera del estudio previo para su disfrute. Una forma clásica en la que emerge lo popular es a través de los medios de comunicación que ponen al alcance de muchos un producto cultural sin importar si su origen es “culto” o “marginal”.

El segundo y el cuarto eje a simple vista se puede decir que se contradicen, pero al leer atentamente, se percibe que lo que el autor no quiere es clasificar la cultura popular a las clases bajas de una sociedad, sino tomarla como diferente de la cultura hegemónica o *alta cultura*, con la que no se siente identificados buena parte de una sociedad, o como dice Monsiváis “las clases mayoritarias”. Ulloa busca que se deje el imaginario de que lo popular = clase baja, entendiendo que no importa el origen socioeconómico, solo lo comercial que pueda ser al gusto de las clases mayoritarias; existen manifestaciones culturales de la clase baja que no son populares porque no han sido mediatizadas, lo mismo sucede con los productos culturales de las clases hegemónicas que por más que sean mediatizados requieren de un gusto -y educación de ser necesaria- y un contexto económico flexible para ser acogido por las masas. Este aspecto es el que resalta Ulloa mostrándolo como diferente de la cultura hegemónica sin ser, por ende, netamente de las clases bajas.

La visión que propone Ulloa es próxima a la reflexión que propone García Canclini de unir los estudios de la comunicación con los de antropología. Justamente por ser resultado de esa intersección de conocimientos, la definición de la cultura popular que propone Ulloa es la que mejor encaja para esta monografía:

La cultura popular contemporánea es un lugar de intersecciones, inestable, cambiante, donde se funden lo más antiguo y lo más nuevo; fraguada con residuos, incluidos los de la cultura erudita; hecha más de fragmentos y reciclajes que de elementos fijos y estáticos; mediatizada por la industria y el mercado con el soporte de las nuevas tecnologías digitales; considerablemente intervenida por ellas, en intensa interacción con las anteriores, en el marco de la globalización económica y la mundialización cultural. (2014, p.76)

Esta definición no sólo afirma las relaciones de poder que operan dentro de la cultura popular, sino que abre al dialogo entre las interacciones con su homónimo la cultura erudita o “cultura”; además de ser un espacio de visibiliza los aportes tradicionales (antiguos) o significativos de

las clases populares de donde, en su gran parte, moldean el gusto que rige la demanda y la oferta en el mercado.

De hecho, a esta cultura popular la va configurando el fervor de las masas que recién paladean sus posibilidades expresivas, su hambre por acceder a una visibilidad que les confiere un espacio social de cualquier índole, el que – en este caso - integrarán y agrandarán con los métodos a su disposición: ridas y tumultos/ aplausos y chiflidos/ ruidos obscenos y carcajadas. Esta empresa cultural (en el sentido antropológico) dispone de una característica fundadora: su habilidad manifiesta al proporcionarles a proletarios y lumpen lo que sólo la indiferencia ante los pelotones de fusilamientos, los campos de batalla y las tomas de ciudades habían podido adjudicarles a los ejércitos campesinos: voz y figura nacionales. (Monsiváis, 1978, p. 101)

¿Para quienes aplica lo popular?

García Canclini tiene la respuesta a esa pregunta:

El éxito público de la denominación radica justamente en su capacidad de reunir a grupos tan diversos, cuya común situación de subalternidad no se deja nombrar suficientemente por lo étnico (indio), ni por el lugar en las relaciones de producción (obrero), ni por el ámbito geográfico (cultura campesina o urbana). Lo popular permite abarcar sintéticamente todas estas situaciones de subordinación y dar una identidad compartida a los grupos que coinciden en ese proyecto solidario. Por eso, el término popular se ha extendido como nombre de partidos políticos, revoluciones y movimientos sociales. (1987, p.1)

Lo popular en otras palabras es lo que no abarca lo hegemónico. Pero como lo hegemónico es tan amorfo en sí -igual o más que lo popular- una persona que pueda estar por estrato económico en la hegemonía social, puede estar por sexo, raza o cualquier otro motivo en lo subalterno de la sociedad. Por eso, no responde a una clase como dice Ulloa (2014), pero tampoco está totalmente desligada de estructuras socioeconómicas que rigen a una sociedad.

¿Qué relación tiene lo popular con los medios masivos?

Al estar el consumo implicado en lo popular, es importante preguntar por la relación que pueda existir entre los medios de producción y lo popular. Entender cómo se producen, distribuyen y consumen los bienes que articulan lo popular -ya sea desde los implementos domésticos hasta los libros que una sociedad toma como parte de su identidad o un producto producido para que los consumidores se entretengan- es una tarea que revela patrones culturales de una comunidad que han sido explotados comercialmente hasta el punto de ser tan acogido por la población que se vuelve un elemento representativo de la misma:

El consumo abarca los procesos sociales de apropiación de los productos, y por tanto de lucha entre las clases por participar en la distribución y hacer presentes sus demandas en la planeación social. Es también el concepto clave para explicar la vida cotidiana, desde el cual podemos entender los hábitos que organizan el comportamiento de diferentes sectores, sus mecanismos de adhesión a la cultura hegemónica o distinción grupal, su subordinación y resistencia (García Canclini, 1987, p.7).

En el consumo no solo aplica la lógica del mercado, también en la comprensión de los procesos sociales y en este mismo sentido, como plantea García Canclini, se ve revelado la cotidianidad en un mundo cada vez más global. Los medios masivos (mass-media) son espacios creados gracias al avance tecnológico que han permitido hacer de la comunicación algo colectivo y con margen de recepción mucho más. Su presencia es tan fuerte que ya es normal tener un artefacto tecnológico que nos comunica sobre algún tema. Umberto Eco mencionaba ya en 1965 sobre la difusión de bienes culturales que hace posible la tecnología -desde la cerámica hasta los microchips, pasando por las ondas radiales-, y que constituye un fenómeno de consumo, sólo que hoy en día se observa a un nivel macroscópico (p.55).

En este punto de la discusión toca volver a ver lo popular desde una relación binaria, esta vez con lo masificado. Al dejar atrás lo folclórico como sinónimo de lo popular, surge la pregunta de si ¿lo popular es sinónimo de lo masivo? Primero habría que preguntarse por ¿qué es lo masivo -o cultura de masas-? para después poder ver si hay correlación entre lo masivo y lo popular.

Edgar Morin (1984) acerca de la cultura de masas declara:

Los mass media son los canales universales de las diferentes culturas, a excepción de aquellas que están condenadas a la clandestinidad o al underground. La cultura de masas no es una emanación cuasimecánica de los mass media. Es en todo caso, la cultura que se ha desarrollado en y por los mass media, según una dinámica histórica propia de la sociedad moderna industrial-capitalista-burguesa, a partir de un mercado abierto por las técnicas de difusión masiva donde los productos culturales se han propuesto como mercancías según la ley de la oferta y la demanda. (citado en Ulloa, 2014, p.69)

El énfasis que hace en los medios masivos (mass media) es lo que caracteriza a la cultura de masas, además de estar mediada por las relaciones de oferta y demanda del mercado. En esta los productos culturales se ven mediatizados por los mass media hasta el punto de lograr que más y más personas conozcan del producto, se familiaricen con él y hasta logran que lo tomen como propios. Hasta este punto cultura popular y de masas están muy relacionadas, pero se diferencian en que la primera tiene una relación diferenciadora con la hegemónica, mientras

que la segunda opera en la lógica de los medios masivos, que son, en su gran mayoría, empresas de la cultura hegemónica.

Sobre la relación que existe entre lo popular y lo masivo, García Canclini aporta:

Lo masivo es la forma que adoptan, estructuralmente, las relaciones sociales en un tiempo en que todo se ha masificado: el mercado de trabajo, los procesos productivos, el diseño de los objetos y hasta las luchas populares. La cultura masiva es una modalidad inescapable del desarrollo de las clases populares en una sociedad que es de masas. (1987, p.5)

En consideración a lo anterior se debería entender que lo masivo es lo que surge de la unión de la producción realizada por la industria cultural - mass media- y la demanda que hacen las clases populares propia de las sociedades industriales²¹. En cambio, lo popular puede surgir desde la comunidad sin necesidad de ser producidas por la industria cultural, y solo en su afianzamiento se logren aprovechar los medios de la anterior para su consolidación.

Lo popular no aparece como lo opuesto a lo masivo, sino como un modo de actuar en él. Lo masivo no es sólo un sistema vertical de difusión e información; también es la expresión y amplificación de los varios poderes locales, que se van difundiendo en el cuerpo social (García Canclini, 1987, 6-7). Gracias a los medios masivos se han podido mantener muchas manifestaciones culturales- como el tango, el bolero, el vals, entre otros- que de la mano de la industria cultural lograron perdurar en el tiempo, siendo muestras actuales de cómo lo popular se puede enriquecer, incluso salvaguardarse -retomando un poco la idea de los folcloristas- por los medios masivos.

Ulloa (2014) en su definición de popular reconocía la relación que esta tiene con los medios masivos, y de cómo lo popular está inscrito dentro de las dinámicas del mercado. Vale la aclaración que lo popular puede volverse fácilmente masivo cuando la comunidad ve en éste valores culturales con los cuales se identifica y sean directamente los medios masivos los que introduzcan los productos. Del mismo modo algo masivo se puede volver popular cuando la comunidad empiece a sentirse identificado con el mismo.

²¹ Humberto Eco (1965) anota que: “La cultura de masas no es típica de un régimen capitalista. Nace en una sociedad en que la masa de ciudadanos participa con igualdad de derechos en la vida pública, en el consumo, en el disfrute de las comunicaciones: nace inevitablemente en cualquier sociedad de tipo industrial” (p.51).

2.2.2 ¿Qué es la música popular?

Teniendo aclarado lo “popular” se puede abordar el siguiente núcleo teórico, la música popular. La música popular tiene un “sinfin” de significados desplegados por cada autor que aborda el tema para que encaje mejor con sus objetivos. Antes de centrarse sobre lo que es la música popular y qué la identifica, toca analizar qué es la música en sí y que conlleva el estudio de la misma, en especial la popular.

La música es una expresión cultural de una comunidad, en la cual instrumentos, personas y ambientes están en constante interacción. La música es un espacio donde los valores culturales se ven reflejados por medio de sus bailes o letras, incluso transmite prácticas culturales a través de sus instrumentos. En el contexto actual, la música está ampliamente mediatizada e industrializada supliendo una necesidad de entretenimiento en las diferentes sociedades. Su importancia va desde fungir un papel importante en la internación humana, pasando por ser entretenimiento hasta llegar a ser un regulador emocional. En consonancia con lo anterior, Julián Céspedes menciona: “la música es hoy en día mucho más que un objeto de entretenimiento, se ha convertido en una herramienta importante para la regulación de nuestros estados afectivos y en una referencia fundamental para la expresión de subjetividades e identidades colectivas”. (2010, p.169)

El espectro de estudio de la música es amplio, se puede abordar como forma de representación cultural, espacio de entretenimiento o como lugar donde confluyen emociones. Para entender los significados que hay en la música hay que indagar por las intenciones de quienes las producen, las interpretaciones de quienes la escuchan, las sensaciones que transmiten los instrumentos, los mensajes que hay en las letras, el cómo-cuándo-dónde se escuchan, entre otros factores. Jean Nattiez (1990)²² propuso un modelo para analizar la construcción de los mensajes que se expresan en la música, resaltando que el mensaje pretende enviar el emisor no es mismo que interpreta el receptor.

Tanto para Céspedes (2010) como Hernández & Maia (2013) los significados de la música no se pueden restringir a la letra que hay en las canciones. Ellos en sus investigaciones

²² Teoría semítica de Nattiez: propone estudiar la música en dos procesos, el poético y el estético. En el poético se analiza el proceso de creación de la música y en el estético el proceso de construcción de significado que hacen los oyentes.

revelan que no siempre se presta atención a la letra, colocando la significación en factores externos. Tal como lo exponen en una de las conclusiones:

Esta escucha irreflexiva, asociada a los sentimientos provocados por la música y a determinados contextos y actividades, sin percibir muchos de los mensajes contenidos en ella y, desde luego, sin apenas detenerse en el análisis de todos los elementos que rodean y participan en la creación y distribución de la música, es algo que hemos constatado a lo largo de nuestras investigaciones, a pesar de que muchos de los sujetos entrevistados defendían su independencia y su autonomía de criterio. (Hernández & Maia, 2013, p. 211)

La música se puede pensar como un campo donde las ideas progresistas tienen cabida, un ejemplo son las canciones militantes suramericanas²³, pero también es un espacio donde las ideas conservadoras se implantan. Son estos matices tan diversos los que hacen del campo musical una gran “mina” por explotar en el estudio de las relaciones de género. Hernández & Maia mencionan:

Podría pensarse que la expansión de la música tiene un carácter progresista, democrático y esclarecedor, la posibilidad de transformar a un público cada vez mayor. Pero esta expansión también puede ser conservadora en la medida en que una serie de estereotipos sean afirmados en las propias músicas y las prácticas sociales ligadas a ellas. De hecho, el carácter connotativo de la música propicia su asociación inconsciente con espacios, personas y sus relaciones; en el momento en el que todos ellos estén impregnados de atributos de género, conservadores estos, inevitablemente y de forma también inconsciente, se extenderán a las músicas además de los propios mensajes que, explícita o implícitamente transmitan por sí mismas. (2013, p.208)

Luis G. Gutiérrez (2005) divide el mundo musical en 3 géneros: la música folclórica, la clásica y la popular. La folclórica la entiende a ver como la música autóctona que corresponde, más que todo a etnias específicas, caracterizadas por lenguajes y metalenguajes propios, recibe además la aceptación de toda la comunidad. La clásica está “compuesta por piezas clásicas e interpretada por profesionales de conservatorio que llegan a un sector específico de la comunidad y se acentúan hasta hacer parte de la sociedad” (p.11). Por último, la popular “es la música con la que se identifica el mayor número de individuos de una comunidad, no es ni folklórica ni tradicional, pero sus sonidos, muchas veces elaborados de

²³ Véase la obra de Pablo Villa (2014) *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay and Argentina*.

fusiones de las dos anteriores, convocan audiencias y generan la difusión masiva de los medios por su aceptación en la sociedad” (p.11).

Las precisiones mencionadas antes sobre lo que es la música y lo que implica su estudio, son más relevantes si se desea entender la música popular. Entre los autores que han trabajado el tema se puede clasificar en los que la relacionan con lo masivo (Rojas 1996), lo folclórico (Sánchez 1940, Millet 1940) o como la oposición a la música de conservatorio (Céspedes 2010). Aspectos que fueron antes abordados en la categoría de lo popular. La única definición que vale la pena retomar por el gran valor identitario que le adjudican al canto popular es la que hace Eduardo Chávarri:

El canto popular no es la canción creada por un individuo, sino la canción que sintetiza la fisonomía espiritual de un pueblo, su patriotismo, sus amores, sus dolores, sus alegrías, su delicadeza de alma, la rudeza de su virilidad, en una palabra, su carácter, expresión libre, sincera, que es patrimonio de todos, porque todos sienten así, porque todos ven en ella las propias emociones, las suyas (...) cuando se habla de aquel (del canto popular) no se piensa en la creación aislada de un individuo, sino en algo que refiere a la conciencia colectiva, libremente exteriorizada. (citado en Gutiérrez 2005 p. 13-14)

La definición está muy ligada de lo que se puede llamar folclórico, pero antes de asumir la música popular como folclórica toca resaltar que “cualquier estilo musical puede convertirse en “popular”, esto pasa cuando una comunidad se identifica con la música por cualquier motivo (económico, político, cultural) y la hace propia de sus costumbres” (Gutiérrez, 2005, p.12). No necesariamente tiene que ser creada por la misma comunidad, si no que al entablar una relación identitaria con la música esta puede volverse popular y empezar a producirse desde la misma comunidad.

Alrededor de la música popular existen ciertos estigmas y apelativos que han utilizado los medios por su carácter “inmoral”, “vulgar”, “profano”, entre otras etiquetas que responden a un a criterios racistas y clasistas impuestos por los medios de comunicación y por las personas que gustan de la música “cultura” (Quintero, 1999). Estas críticas se basan sobre todo en las letras y bailes que conforman el repertorio de la música popular, ante lo cual Ulloa dice:

El argot, el chiste, el doble sentido, el chisme, la picaresca y la «obscenidad», puestas en discurso coloquial, ajeno a las formalidades de la escritura y la cultura letrada, configuran esa otra dimensión de la cultura popular, tantas veces estigmatizada, señalada de vulgar e indecente. (2014, p.86)

Laura Viñuela (2003) afirma que “el objetivo de la música popular no es innovar, sino expresar” (p.21), con ello se refiere a que la música expresa las dicotomías y contradicciones que pueden existir en una sociedad, muy diferente a la música de conservatorio que, al carecer de letras, lo que transmite son emociones. Además de ser el espacio donde lo que es diferente a lo hegemónico se expresa, es lo que se suele atacar reprochando los “antivalores” que existen en la sociedad que no se deben de exponer ante el público.

Al igual que la categoría de lo popular, la música popular esta mediada por la industria cultural y los medios masivos. Prácticamente no podemos hablar de la MPA sin mencionar la radio, el fonógrafo o la industria fonográfica que se establecieron en la región en el siglo XX. Esta música popular ha sido consumida paulatinamente desde su creación hasta el día de hoy, y desde sus inicios se puede decir que la gente de la región se ha sentido identificada con ella, primero por estar compuesta por personas de la región de influencia de la MPA (véase imagen 01) y segundo por hacer mencionar a situaciones y espacios cotidianos.

La lógica que varios autores (Gutiérrez, 2005 y Dávila, s. f.) utilizan para mencionar que toda música que es apropiada por la industria cultural pierde su autenticidad y su carácter cultural para entrar en la lógica de la oferta y la demanda, es algo cuestionable. Estas ideas incluso se pueden remitir hasta el propio Adorno.

Este afirma que las músicas que arraigan en la sociedad son aquellas que son manipuladas, construidas por la cultura de masas para su fácil comercialización, perdiendo así su autenticidad, y que, en general, en la sociedad actual el arte se ha degradado, convirtiéndose en un producto comercial, sujeto a las leyes de la oferta y la demanda. (citado en Hernández & Maia, 2013, p.211)

A lo que resaltan Hernández & Maia es una afirmación verdadera pero cuestionable y polémica, porque coloca a los consumidores como agentes pasivos ante la industria comercial. Hay que tener presente -retomando a García Canclini- que lo masivo es un modo en que lo popular puede actuar, sin perder su carácter identitario. No se refuta el que la música popular esté sujeta a las leyes de la oferta y de la demanda, pero de ahí a que estas músicas hayan perdido su autenticidad o que sean mero producto comercial es negar el carácter simbólico que tienen esas músicas para el consumidor. Tal como lo es la relación que expresan los consumidores de la MPA en el Carmen de Viboral con el género de la parranda y las festividades de fin de año o con la connotación que adquiere las canciones de despecho

para las personas que han terminado una relación. “Es que un diciembre sin la música parrandera, es como una tusa sin las canciones de Darío Gómez” (Don Ramón, dialogo personal, diciembre 2017).

3. CAPITULO II. Contextualización.

Al ser cada cultural una amalgama de hechos, creencias, significados, símbolos, actividades, rituales, costumbres, cosmovisiones, relaciones simbióticas, contradicciones, rupturas, yuxtaposiciones, empoderamientos, clases sociales, pero sobre todas las cosas de personas; el enmarcar la situación etnográfica de una cultura es una tarea vital para la comprensión de los resultados expuestos. Este capítulo pretende esbozar a grandes rasgos lo que es la música popular antioqueña y él porque del municipio del Carmen de Viboral como estudio de caso.

3.1 ¿Qué es la Música Popular Antioqueña?

La música popular antioqueña (MPA) es un conjunto de géneros musicales nacidos, o que se asentaron, en la ciudad de Medellín en la mitad del siglo del siglo XX producto de las migraciones campo-ciudad como consecuencia de época de violencia de mitad del siglo²⁴. Estos géneros tienen una profunda herencia campesina montañera (Castro, 2015)-muchos de sus intérpretes no eran oriundos de la ciudad, pero sí del departamento de Antioquia - con la cual se sienten identificados los habitantes de las regiones montañosa e interandinas antioqueñas del centro occidente colombiano, también llamados paisas.

Lo que identifica a este tipo de música es la similitud en términos instrumentales de los géneros musicales que la componen, la influencia mexicana en cada uno sus géneros, al ser muchos de sus interpretas de esta zona andina del centro del país, la amplia acogida que tuvieron en las zonas de influencia a Medellín y el eje cafetero, y una relación directa hacia el consumir licor. El músico Diego Arbeláez sobre la similitud que existe entre los ritmos musicales de la música popular aclara:

Básicamente en nuestro contexto andino colombiano los instrumentos más predominantes son guitarra, tiple y bandola, que han sido durante muchos años en nuestro país los instrumentos principales. Con la constitución de tríos andinos, bambucos, pasillos...; la guitarra es uno de los más utilizados por eso mismo que las personas escuchan en la radio les gustaría aprenderlo. A las personas les gusta mucho conseguir una guitarra para a tocar parranda, a tocar guasca, a tocar ranchera... es una iniciativa personal que les ha gustado mucho. (diálogo personal, noviembre de 2017)

²⁴ Para más información sobre la historia de la música popular antioqueña véase Gutiérrez (2005) *La música popular en Medellín 1900 – 1950*, y Egberto Bermúdez (2006-2007) *Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (I) y (II)*.

La guitarra, el tiple y el requinto, pero en especial la guitarra, son los instrumentos que están siempre presentes en la música popular, lo que convierte en popular a estos instrumentos está fuertemente relacionado al gusto por su sonido y su costo. Diego Arbeláez resalta que, al ser instrumentos asequibles a la población, hace que su uso sea más extendido y omnipresente en la música popular. No es lo mismo adquirir una guitarra en comparación a una organeta o saxofón -instrumentos claves para otros géneros musicales- que pueden costar hasta 10 veces más que una guitarra. Además, el papel de la radio fue fundamental en la consolidación y difusión de los primeros géneros que configuraron la escena popular.

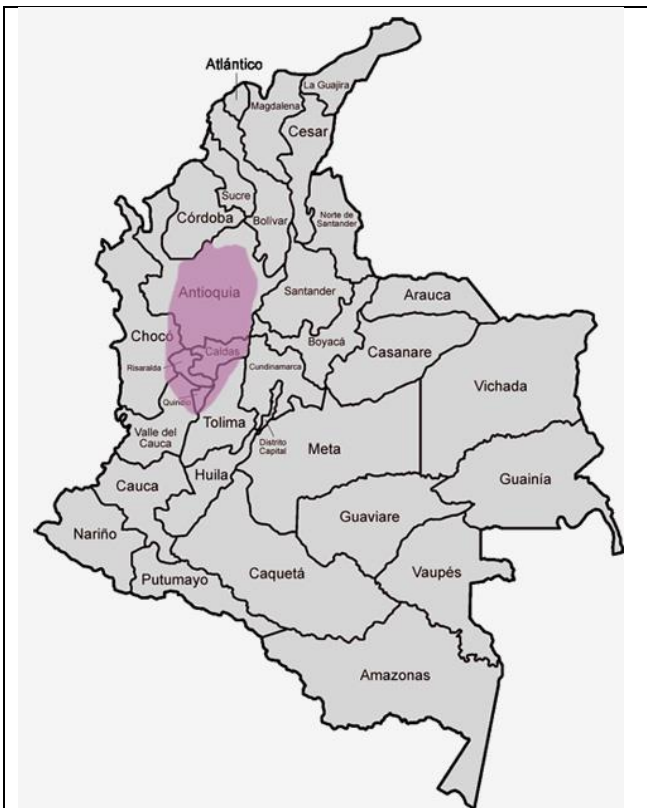


Imagen 01: Zona de influencia del MPA en Colombia. Fuente: elaboración propia, abril 2018²⁵.

En Medellín se asentaron a mediados de los años 1950 varias de las principales compañías disqueras del país y emisoras con una amplia difusión en la zona del departamento de Antioquia y el Viejo Caldas²⁶ -lo que actualmente es el eje cafetero del país-. La influencia mediática asentada desde esa época hizo que lo producido a nivel musical desde esa ciudad se expandiera con rapidez por todo el país, siendo más fuerte en la región de influencia (imagen01), que a su vez está ligada histórica, económica y culturalmente a la ciudad de Medellín (Gutiérrez, 2005).

Un hecho que resalta a simple vista es el origen de la gran mayoría de los intérpretes reconocidos de la música popular, ya que son de la zona antes mencionada -Antioquia y Viejo Caldas- lo cual hace pensar que por más difícil que sea la geografía de este sector andino, sus habitantes comparten elementos

²⁵ La plantilla fue tomada de <http://ninthbwindsorroyal.blogspot.com.co/p/socials.html>

²⁶ Zona geografía e histórica del país correspondiente a los actuales departamentos de Caldas, Risaralda y Quindío.

culturales. La influencia de la MPA, hasta lo que sabe, se expande de oriente a occidente desde el comienzo de la zona montañosa al borde del Río Magdalena, subiendo por toda la cordillera central cruzando el Río Cauca hasta las estribaciones con la selva del Choco; y de norte a sur desde el Nudo de Paramillo y el noreste antioqueño hasta la margen norte del valle del Río Cauca y los límites del parque natural Los Nevados (véase imagen 01).

Una de las características más peculiares de la MPA es la influencia mexicana en sus ritmos. Tanto el músico Alejandro Trujillo²⁷ como Diego Arbeláez coinciden en que la MPA está fuertemente ligada a la producción musical mexicana que se expandió por medio de la radio y la televisión:

Básicamente es música que se desarrolla en la zona rural de los municipios. En ese contexto hay cierto tipo de músicas muy influenciadas en la música de México que obviamente tiene que ver con el movimiento de los 40 en México, cuando llega la radio acá y la televisión con las películas. Digamos que eso impregna las zonas campesinas de acá. Y particularmente en esas zonas esta mucho todo eso... la ranchera, obviamente se encuentra la música de despecho que llaman. (Trujillo, diálogo personal, diciembre 2017)

El último elemento característico de esta música es su relación con el consumo de licor, este vínculo no es simplemente una consecuencia de la música, sino una implicación del incentivar emociones en el oyente. El licor es un inhibidor social que potencia emociones y lleva a estados alterado de conciencia, si a este se le suma las emociones provocadas por la música dan como resultado un espacio y tiempo que sirven de consuelo o de entretenimiento donde el individuo se despeja de su realidad.

La música, más que todo en estos ámbitos regionales, es utilizada para desahogarse o por despejar la mente de muchos de los problemas que se tienen en el medio. La música es utilizada como para ir a beber, para ir a dispersarse, como pa' parrandear. Distanciarse un poco de todas esas problemáticas que tiene en el día a día de sus labores. Es algo muy de nosotros, pues de la música, las personas en su jornal tienen su radio, están escuchando música, y la música que se escucha es generalmente es guasca, parranda, carrilera, rancheras, todo ese tipo de géneros que son los que utilizan en el contexto campesino (Arbeláez, entrevista personal, diciembre 2017).

En este grupo de géneros musicales -la MPA- se agrupan los ritmos: guasca, parrandera, carrilera y despecho, los nombres de estos géneros corresponden a un marketing discográfico,

²⁷ Trujillo utiliza en vez de MPA el concepto de “músicas campesinas” que en la práctica vienen a ser lo mismo a la MPA.

estrategias que utilizaban las industrias fonográficas para vender sus discos, lo que conllevó a que en la cultura popular se quedaron arraigados por medio de la radio. No son géneros que, en sí, delimiten una música en especial, más bien son una agrupación hecha para designar algo que caracteriza las canciones que se escuchaban. La radio tiene mucho que ver con lo que hoy denominamos popular en la música y así como los géneros antes mencionados eran promovidos en una época individualmente hoy se les agrupa bajo la etiqueta *música popular*, menos la parrandera. Esta última la clasifico dentro de la MPA por su similitud en términos de composición musical y por el lugar de origen -Antioquia-, aun no es usual verla bajo la etiqueta de popular, pero es muy probable que pronto lo esté.

El nombre **carrilera** hace honor al Ferrocarril de Antioquia que funcionó entre 1929 hasta 1961, en este se hace alusión a temas tristes, melancólicos, decepciones amorosas entre otros temas ligados a la vida de los habitantes de las zonas por donde pasaba el ferrocarril (desde Medellín hasta Puerto Berrio). La música de **despecho** engloba toda la música que tratara ese tema, no hay otro criterio musical que describa este ritmo. La **parrandera**, como su nombre lo dice, se refiere a toda la músicaailable, jocosas, alegre que suena principalmente en épocas fiesteras en la región. Por último, y más controversial, la **guasca**, un género musical con el que están confrontados varios autores: Bermúdez (2006-2007) lo mencionan como música de despecho, Restrepo (1971) como la “colombianización” de ritmos extranjeros -bolero, tango y pasillo-, y Gutiérrez (2005) como la representación de la cultura campesina de la región.

Para ayudar a entender esta mezcla de ritmos donde no se tienen una frontera perceptible en la mayoría. Egberto Bermúdez aclara:

Su cobertura no fue solo urbana y tuvo gran impacto en los entornos campesinos, lo que dio lugar al surgimiento de rótulos o etiquetas (guasca, carrilera, despecho, parranda) nacidos en la industria fonográfica y la radiodifusión y que se han ido superponiendo y redefiniendo a través del tiempo. (2006, p. 81)

Bermúdez no sólo muestra lo abstracto que pueden ser las etiquetas que se le asignan a la música popular de la región, también revela varios aspectos que definen esta manifestación cultural del departamento: la relación que tiene con la industria fonográfica y el ser una música con la que tanto gente de la ciudad como del campo se siente una identificación. Bermúdez (2006-2007) propone dividir la música popular antioqueña en dos corrientes según

la temática de la canción: música de despecho y música parrandera, clasificación pertinente para la investigación y la que fue tomada como base para definir los géneros musicales que componen la MPA.

Cada uno de los cuatro ritmos, que en la práctica serían sólo tres: guasca, carrilera y parrandera, porque el despecho es a la vez guasca o carrilera, se diferencian musicológicamente. Antes se había mencionado que los ritmos tenían instrumentos de cuerda en común, sin embargo, no todos son iguales. La parranda prácticamente utiliza una guitarra acompañante, una guitarra que hace las voces de requinto que son las melodías, un bajo y una guacharaca -o güira-; en música guasca, como viene de raíces mexicanas, se tiene muy en cuenta el violín, acordeón y demás instrumentos ya mencionados, a los que agregan instrumentos como trompetas, saxofón y clarinete en algunos casos; ya en cuestión de música carrilera lo más predominante es el uso de la voz, dos o tres voces y los mismos instrumentos que la parranda.

La música de despecho agrupa los géneros de la guasca y la carrilera. “Este repertorio está constituido por canciones con textos que aluden al amor no correspondido y la insatisfacción afectiva, en los que predomina la visión trágica y fatalista, y que en general emplea variantes del antiguo tópico de «morir de [por] amor»” (Bermúdez. 2006, p. 98). Por el otro lado, la parrandera es definida por:

Toda aquella gama de melodías antioqueñas generalmente de origen humilde y campesino, casi siempre interpretadas por instrumentos de cuerda y viento, picarescas, maliciosas, algunas de doble sentido y que en nuestro medio son pieza fundamental en los diciembres. Dentro de este estilo podemos encontrar ritmos tan diferentes como el paseo, el merengue, el son paisa, el currulao, el baile bravo, la parranda y la rumba, entre otros. (Burgos, 2000, p.5)

Retomando la idea central del artículo de Bermúdez (2006-2007), la acogida que tuvo por parte del público ciudadano y rural de estos géneros musicales se debe, en gran parte, a las alusiones del mundo rural. La mayoría de sus cantautores eran -y son- de municipios de la región ya mencionada (imagen 01) que migraron a la ciudad (Medellín) y por medio de la industria fonográfica y radial lograron el estrellato. Otra razón por la que tuvo tan buena acogida fue la alusión a lugares, paisajes, situaciones, personajes e ideales que son representativos de la región (Gutiérrez, 2005). Julio Dávila destaca que este tipo de músicas populares son creadas en la ciudad, pero logran volverse representativas tanto para los

ciudadinos como los campesinos, gracias a ser la ciudad el punto donde confluyen las personas de toda la región (s.f., p.5).

Ante el carácter identitario de la música popular antioqueña, Gutiérrez (2005) menciona sobre la Guasca -principal género dentro del despecho-:

Para hablar de la música guasca hay que tener puesto un carriel, media de aguardiente y el sombrero, ya que esta es la música que más se identifica con el ser Paisa, (de la montaña, del pueblo, las bestias y las mujeres) ...es el homenaje más grande al campo y al ser de la montaña. La música guasca es picaresca, vulgar, simpática y corrosiva, está cargada de mensajes directos y claros desde una visión del campesino astuto y su mirada frente a los sucesos de su vida: las mujeres, el trabajo, la fiesta (aguardiente) el juego y las travesías campesinas, además de las experiencias sexuales de los personajes de las canciones. (p.127-128)

Con lo cual no está de acuerdo Arbeláez, él ve la guasca por “el ámbito bohemio del despecho, de la traición, de esas cosas de las que muchas personas quieren desahogarse” (entrevista personal, noviembre 2017). Definición totalmente opuesta a la expone Gutiérrez. Arbeláez define como carrilera la música que describe Gutiérrez como guasca. Esto es un claro ejemplo de cómo los límites entre los géneros que agrupa el despecho se confunden entre unos y otros. En lo que no hay discusión es en el carácter identitario que tanto la guasca, la carrilera y la parranda promueven con sus letras y ritmos dando un sentimiento de integración en los consumidores de esta música. A modo de apreciación personal, Arbeláez menciona:

La música parranda y guasca en este contexto es la música del pueblo, es algo que va muy adentro de cada persona y es algo que se siente mucho. Para mí, y yo creo que es una de las bases fundamentales y es con lo que se instauró la música como arte y ciencia, es la capacidad de que se disfrute. Si la música es utilizada como medio para disfrutar, para integrarse, para quizás ausentarse de muchos problemas, yo pienso que cualquier tipo de música es válido. También permite una integración social muy bonita. (diálogo personal, noviembre 2017)

3.2 La MPA en el Carmen de Viboral

Entender el porqué del Carmen de Viboral en esta investigación no es una cuestión del azar, ni mucho menos responde a la selección hecha por una ecuación de variables geográficas. Es el poder estar en sus calles y escuchar la MPA en sus locales comerciales, en los eventos públicos realizados por la alcaldía, en las fiestas populares, en los barrios los fines de semana -incluso entre semana-, en las chivas inter-municipales, en los bares dispuestos desde el inicio

del pueblo hasta su fin de la zona urbana y en las radios que sintonizan los hogares. Es tanto el carácter significativo de este género musical en este pueblo del oriente antioqueño que se pueden observar pequeñas caravanas de personas en sus respectivas bicicletas con unos parlantes reproduciendo, ya sea por emisora o memoria USB, música popular los fines de semana. Una escena que se puede repetir con las famosas cabalgatas donde el caballo se impone ante la bicicleta y el poncho o ruana -que encubren la botella de guaro²⁸- sobre la sensación de frío.

Lo que caracteriza y hace que este municipio haya sido seleccionado tiene que ver por su ubicación. El Carmen²⁹ es un municipio del oriente antioqueño dentro de la zona geográfica denominada Valle de San Nicolás cercano al Valle de Aburrá (área metropolitana de Medellín), el Carmen se extiende desde la zona plana de Valle San Nicolás hasta los cañones de los ríos Melcocho y Santo domingo en el descenso del altiplano central antioqueño hacia el valle del Magdalena Medio. Su casco urbano se encuentra a una hora de la ciudad de Medellín. Aunque históricamente ha sido un municipio de vocación artesanal, está fuertemente relacionado en las dinámicas comerciales y agrícolas del resto de los municipios del oriente antioqueño.

El Carmen de Viboral es un pueblo relativamente joven, su fecha de fundación se ha establecido como el 31 de enero 1752, cuando se designó al padre Sebastián Jiménez de Fajardo como párroco de Marinilla, cantón al que pertenecía el Carmen. En su nombramiento el padre Jiménez funda una hacienda de recreo con el nombre *El Carmen* en unos terrenos que le fueron adjudicados en lo que hoy en día es el casco urbano del municipio. Desde ese entonces la hacienda se fue progresivamente poblando hasta ser un caserío llamado en esa época *El Carmen de Las cimarronas de la villa de San José de Marinilla*, hasta que en 1814 logra su independencia de Marinilla (Comité organizador 250 años de El Carmen de Viboral, 2002).

Este poblado republicado no tuvo gran protagonismo en la escena pública hasta el surgimiento de la industria alfarera a comienzos del siglo XX, antes de esa fecha, sus

²⁸ Nombre local para designar al aguardiente.

²⁹ Forma corta y local de llamar al municipio, en la monografía se usa indiscriminadamente el Carmen y el Carmen de Viboral para referirse al municipio.

principales fuentes económicas eran: el cultivo de maíz, frijol, arvejas y hortalizas en el altiplano, café, caña y tabaco en las zonas cálidas, y la explotación de feldespatos, caolín, arcillas -elementos propios para la producción de cerámica- y sal. Con la llegada de la alfarería se da un vuelco económico de buena parte de la población trabajadora a esta industria, la cual se mantendría junto con la producción agrícola, como la principal fuente económica del pueblo hasta finalizar los años 60 (Cornare & Iner, 1993). “Así, el Carmen de Viboral, un pueblo nacido en Marinilla y de la cultura agraria, católica y conservadora, con los años fue perfilándose hacia un mentalidad liberal y comercial inducida por sus cercanías con Rionegro y la consolidación de su vocación ceramista” (Corporación Compromiso Carmelitano, 2016, 87).

Ya desde mediados del siglo XX el Carmen se veía como un lugar tecnificado donde se apostaba a la industria y la optimización agrícola, es tanto que en 1970 se volvió un municipio piloto de las políticas de DRI -Desarrollo Regional Integral- y el PAN -Plan de Alimentación y Nutrición. Estos planes estaban enfocados en aumentar la producción agrícola y el rendimiento de las cosechas bajo la bandera de la *revolución verde*. Este plan económico sirvió de contingencia a la crisis del sector alfarero, tornando al pueblo al sector agrícola abanderado por el cultivo del frijol cargamanto, la papa y el maíz. La alta producción agrícola por medio de usos de agroquímicos trajo como consecuencia una erosión del suelo y la contaminación de fuentes hídricas, lo que supuso una nueva crisis a inicios de los años 1990. Sumándole a lo anterior, desde los años 1990 el conflicto armado tuvo unos de sus momentos más álgidos con cientos de comunidades forzadas a desplazarse de sus recintos, siendo el Carmen no ajeno a esa realidad, teniendo un impacto en el crecimiento de su casco urbano (Cornare & Iner, 1993).

Gracias a su cercanía con la autopista Medellín-Bogotá, al aeropuerto José María Córdova, al propio valle de San Nicolás (Rionegro) y al de Aburrá, el pueblo junto con sus veredas más cercanas ha experimentado un vuelco al sector industrial y de servicios en gran medida promovido por las fábricas que se han asentado en el valle de San Nicolás y la floricultura para exportación, principales fuentes de empleo junto con los pequeños negocios. La Corporación Compromiso Carmelitano da a entender que el Carmen es un municipio en transición hacia la urbanización con un fuerte componente rural primigenio pero que cada

vez es menor. “Hoy en día, El Carmen de Viboral por ser parte de El valle de San Nicolás forja su identidad carmelitana como resultado de la combinación de expresiones campesinas cada vez menos dominantes, como urbanas en avance acelerado”. (2016, p.90)

Toda esta información socioeconómica e histórica permite entender las dinámicas sociales que se entablan en el municipio y acercarse a la realidad de un pueblo que mira su pasado campesino como un recuerdo no muy distante, pero que todavía no se acopla a una vida citadina. Un pueblo que ve en su tradicional artesanal un orgullo y un estatus que se refleja en la conmemoración de su principal festividad, las Fiestas de la Loza. Un pueblo que cambió el jornal por la jornada laboral, el cultivar productos agrícolas por flores para la exportación. Un pueblo donde se aspira a tener el negocio propio o un buen trabajo de oficina por encima de una parcela donde cosechar. En sí, un pueblo que no ve en el campo su alternativa económica sino en el emprendimiento y en el trabajo asalariado.

Lo anterior, en parte, responde al porque opté por el municipio del Carmen. Su amplia oferta comercial en establecimientos comerciales dedicados a la venta de licor, la combinación entre lo urbano y lo rural que se entretajan en él, la cercanía a Medellín y los acercamientos personales previos en este municipio, fueron los motivos que me motivaron a realizar la investigación en su casco urbano³⁰, ya que como tal solo se requería de un lugar que estuviera dentro de la zona de influencia (véase imagen 01) y en donde se escuchara con frecuencia la MPA. Además, el Carmen es reconocido por la fuerte promoción que hacen desde la Alcaldía a las actividades culturales, teniendo a la música como una de las principales.

En síntesis, este municipio terminó siendo un lugar propicio para la investigación por varios aspectos: la música popular es ampliamente escuchada durante todo el año, se celebran varias fiestas y actividades culturales durante el año con relación a la MPA, posee establecimientos comerciales donde se escucha principalmente los ritmos antes mencionados(imagen 02), es un pueblo que todavía produce y apoya a sus músicos tradicionales, es un territorio donde se entrelazan lo urbano con lo rural y -la más importante- se contaba con un *rapport* con dos familias del Carmen que ayudaron a la comprensión de las relaciones de género dentro del municipio.

³⁰ No se tomó en cuenta la zona rural del municipio por cuestiones de tiempo.

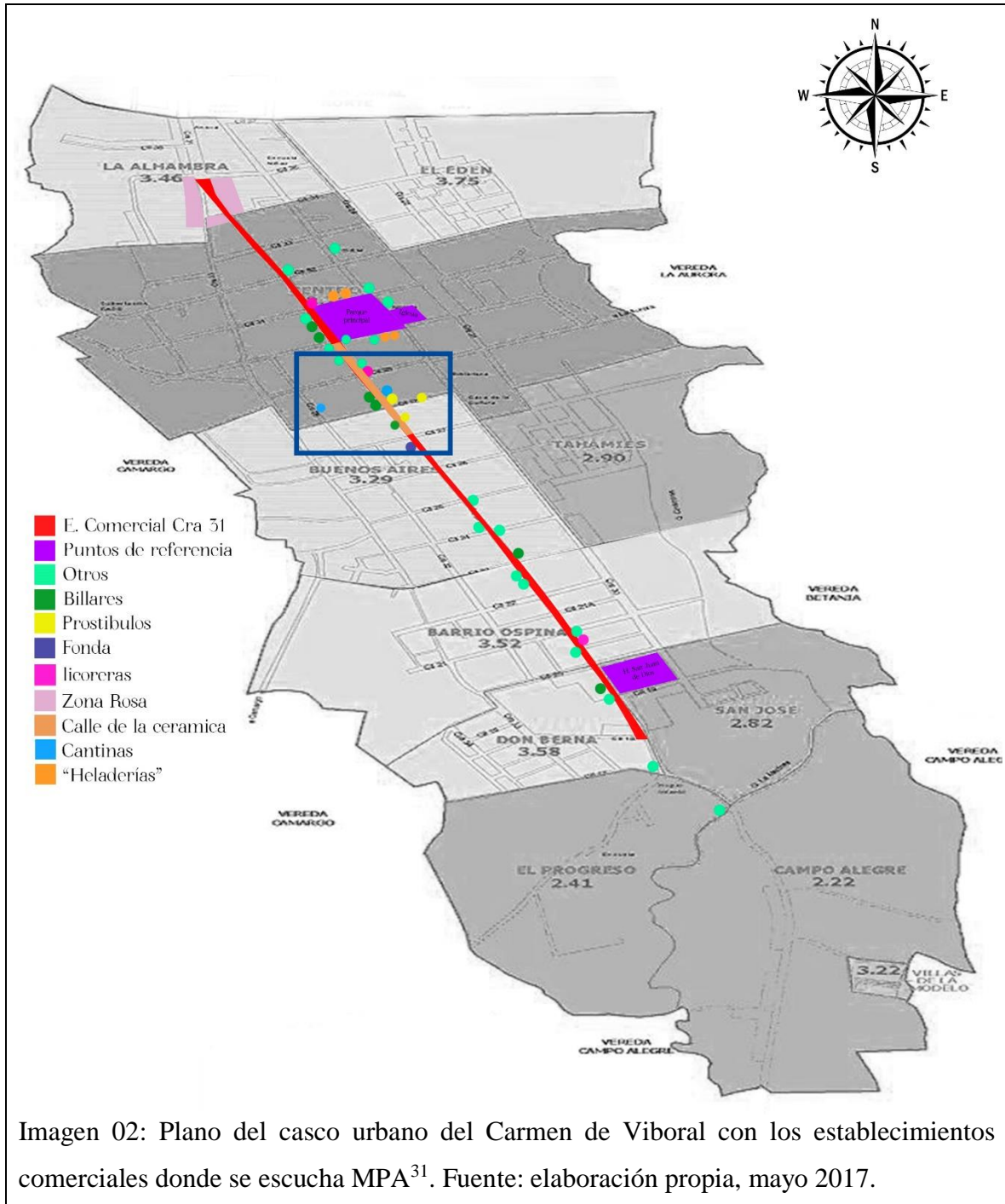
En el Carmen de Viboral, como en muchos pueblos del área de influencia, tiene una historia de cómo la música popular se instauró en el gusto de sus habitantes a través de la radio. Su historia se remonta al tiempo en que la población activa económicamente era jornalera en las fincas -propias o ajena-. Don Ramon García, habitante de toda la vida del municipio, lo resume de esta forma:

Como nosotros trabajamos en la agricultura uno andaba con el radiquito colgado en la cintura oyendo música. En ese tiempo uno tenía sus preferencias, había emisoras para carrilera, que pa' tango, que pa' salsa, que pa' baile y toda esa cuestión. Uno se concentraba en las emisoras que le gustaban. (diálogo personal, diciembre 2017)

Versión que comparten los músicos locales Alejandro Trujillo y Diego Arbeláez. Con lo que se concluye que fue la manera oficial del cómo esta música logró permear hasta las esferas rurales del pueblo. De las emisoras clásicas que reproducían la MPA se puede mencionar La voz de las Américas 1230 AM (actual emisora Minuto de Dios) con sus programas radiales *Guasquilandia* y *Amanecer campesino* (Burgos, 2006). Emisoras mencionadas por los habitantes del pueblo y en las cuales escuchaban las canciones que les gustaba.

Un rasgo propio de este territorio es el gusto institucional por la promoción al aprendizaje y puesta en escena de la música “cultura” representado con la Estudiantina, el Quintero instrumental, el coro polifónico y, la más representativa de todas, la Banda Marcial del municipio. Todas estas instituciones bajo el amparo de la alcaldía y del Instituto de Patrimonio y Cultura de la Gobernación de Antioquia. El Carmen también ha sido destacado por los músicos que se gestan en sus tierras, siendo el más relevante Sixto Arango Gallo (1916-1985) un compositor autodidacta que nunca recibió formación musical por parte de un conservatorio, lo cual no lo detuvo para ser un gran compositor musical. Su legado está presente en el himno del pueblo y varias obras en piano y órgano ceremoniales y religiosos. A primera vista, se podría pensar que la música popular queda relegada a la culta por parte de la institucionalidad, lo cual es cierto, pero hay que pensar que de este apoyo también se enriquecen los músicos que aspiran a ser intérpretes populares, afianzando así un nivel más tecnificado en materia musicológica.

El Carmen no es un municipio diferenciado por el fomento cultural, que es uno de sus pilares más fuertes como administración, aparte de ser su mejor estrategia turística. En una entrevista con la directora de turismo municipal, Jennifer Ramírez (Carmen de Viboral, diciembre,



2017), se habló sobre los diferentes proyectos de formación y promoción de la música en general, haciendo énfasis en la música popular, siendo el Instituto de Cultura -antigua Casa de la Cultura- la entidad encargada de los diferentes planes de fomento cultural en el pueblo.

³¹ Mapa realizado en base a la información recolectada el día 22 de abril de 2017, el mapa fue tomado de la página oficial del municipio http://elcarmendeviboral-antioquia.gov.co/informacion_general.shtml.

Entre sus diferentes planes esta: *Camino de la Vereda*, *Plaza cultural*, *Fiestas del Campesino*, *Encuentro con lo nuestro* (evento dentro de la Fiesta del Campesino), *Festival de cocinas tradicionales y músicas campesinas* (evento dentro de las Fiestas de la Loza), y los planes de la Escuela de Artes y Oficios: *Extensión y Cultura y territorio*.

Estos programas se podrían resumir en *Camino a la Vereda* y los planes de la Escuela de Artes y Oficios, los otros tres son espacios cedidos por la administración para la puesta en escena de los procesos musicales y agrupaciones del municipio, en otras palabras son actividades culturales que se realizan durante el año y que tienen como fin visibilizar los proyectos musicales promovidos por el Instituto de cultura. *Camino a la Vereda* “Es un proyecto que lo que pretende es generar un espacio de encuentro, investigación y de dialogo entorno a los saberes campesinos” (Ramírez, J. dialogo personal, diciembre de 2017), el cual inicialmente tenía un enfoque de intercambio de saberes entre el fomento oficial y académico del Instituto con los conocimientos propios de las comunidades campesinas del Carmen, con el tiempo fue tomando un enfoque más investigativo centrándose en dos áreas: la cocina y la música campesina. Por su parte, la Escuela de Artes y Oficios esta encausada a brindar la formación técnica en arte y cultura a toda la población del municipio, siendo el programa de *Extensión* dirigida a la población urbana, principalmente, y *Cultura y Territorio* a la población rural.

Antes de ser Instituto de Cultura (2007-presente), la Casa de la Cultura (hasta 2007) tenía sus propios programas entre los que están *Aula Soñada*. Este pretendía llevar a las zonas menos favorecidas económicamente la iniciación musical a niños, dando a entender que el fomento artístico viene desde hace mucho tiempo, lo cual se refleja hoy en día con la variada oferta cultural que brinda el municipio. Diego Arbeláez fue uno de esos niños que estuvo en el programa, gracias a este y al apoyo institucional del Carmen su carrera musical despegó hasta ser un músico formado académicamente y reconocido saxofonista en la esfera regional.

Mis inicios fueron gracias a un proyecto que se generó desde la casa de la cultura, de aquí del Carmen, en el que pretendían llevar las artes a las áreas menos favorecidas (económicamente) por la cultura. el proyecto se llamaba “aula soñada” y estuve ahí un año, el año en el que se desarrollaba el proyecto, y se generó la chispita en mí para continuar con el proceso. Yo estuve en música, cuando se acabó el proyecto, yo manifesté la inquietud de que quería continuar con la formación musical. Ya, pues, como que se dio la oportunidad, gracias a la casa de la cultura que en ese tiempo se llamaba así. Inicie mi

formación con la banda de música de la casa de la cultura, desde ahí inicie flauta dulce, posteriormente el saxofón y hasta ahora ha sido mi instrumento principal. (diálogo personal, noviembre 2017)

El fomento no viene solo desde la Alcaldía, es un proceso en el que la población misma incitaba a las personas que muestran desde temprana edad una afinidad musical a potenciarla. El uso de instrumentos de cuerda está ampliamente difundido en el Carmen y es usual encontrarse con personas que tienen instrumentos musicales -de cuerda y percusión- en sus casas para animar cuando sea momento de celebración.

En el Carmen hay una zona rural que se destaca por su afinidad y la iniciativa propia de los residentes por el fomento musical. El área de los cañones Melcocho y Santo Domingo (imagen 03). Dos de los núcleos zonales más retirados del casco urbano. A esos territorios no se pudo acceder por motivos adversos, pero es una zona con mucho interés en materia de

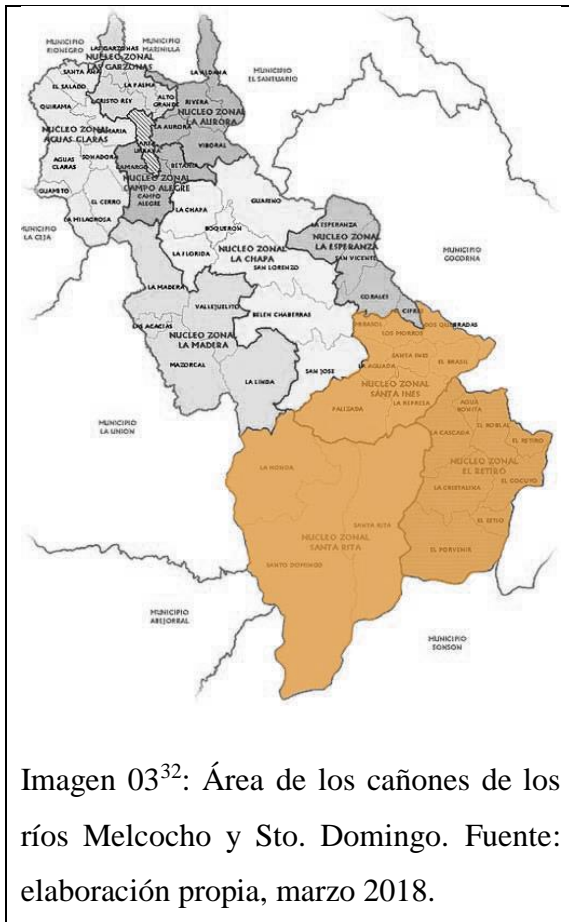


Imagen 03³²: Área de los cañones de los ríos Melcocho y Sto. Domingo. Fuente: elaboración propia, marzo 2018.

música popular y su significado para las comunidades rurales.

3.2.1 Cómo, cuándo y dónde se escucha la MPA en el Carmen de Viboral.

La MPA se escucha por medio de tres formas: la radio, los músicos y por la música que es recopilada por los oyentes. De la radio ya se ha mencionado mucho. Solo faltaría decir cuáles son las emisoras que escuchan con más sintonía en el pueblo. *Olimpico estéreo* 104.9 FM fue la emisora más sintonizada en el municipio durante el tiempo de campo, esta es una emisora dedicada a la difusión de los géneros populares con sede en la ciudad de Medellín, pero con una amplia sintonía en los municipios de Antioquia y Caldas. En el

³² Platilla tomada de la página oficial del municipio http://elcarmendeviboral-antioquia.gov.co/mapas_municipio.shtml

Carmen hay una emisora municipal, *Azulina* 88.4 FM, pero no logra tener tanta sintonización como *Olímpica estéreo*.

Los músicos son divididos en dos: los tradicionales o locales y los reconocidos o famosos. Los primeros son los músicos que se gestan dentro de una comunidad, estos pueden ser tanto cantantes como instrumentalistas, hay casos donde son ambos, pero suele tener más reconocimiento siempre el cantante. En el Carmen se logró entrevistar a uno de los artistas locales más reconocidos del pueblo, Paso Lento (Julio Jaramillo). Él se inició en el mundo artístico a los 10 años con un tiple con el que aprendió a tocar viendo a los demás, no se quedó sólo con el tiple, aprendió a tocar requinto de forma autodidacta y descubrió que era bueno para la trova. Desde pequeño fue solista en las agrupaciones que formaba con sus amigos y desde muy joven ya daba serenatas. Sobre su formación como músico resalta:

Empezando con grupitos, cabe aclarar que en ese tiempo se llamaban los “merenderitos”. ¡‘ombe! los merenderitos... cuando apenas están iniciando aprender a tocar una guitarrita, cuando digamos los primeros pasos que dan es llevando serenaticas por ahí a los hogares, a las casas, a las noviecitas; entonces a esos se les llamaban ahora años los merenderitos. “¿Entonces ustedes cuanto me cobran?” claro como éramos los merenderitos, nosotros decíamos: “no, nosotros vamos a cantarle y lo que ustedes nos quieran dar”. Se llamaban los merenderitos porque lo atendían a uno muy bien. Le daban sus buenas meriendas, lo invitaban a uno, pues de pronto, a tomarse un aguardientico. Era para nosotros muy significativo ese momento y en los cuales es ahí donde uno se empieza a formar, a sentir el amor por la música, porque son raíces tradicionales que uno lleva; Y se va formando, dando sus primeros inicios, hasta que lo último va formando grandes agrupaciones. (Dialogo personal, noviembre de 2017)

Como él muchas personas aprenden viendo o en compañía de alguien que no estaba, precisamente, formado en una academia. Paso Lento resume, en cierta forma, la manera en como los músicos locales surgen y se forman con el apoyo de los mismos habitantes del pueblo. El “voz a voz” fue su estrategia publicitaria y en sus inicios no son monetariamente remunerados, en vez de eso, es un pago simbólico que se hace hasta que logran posicionarse y estar en grandes tarimas. Los planes municipales de fomento artístico y la red de promoción de los mismos músicos dentro el público en general hace que personas como Diego, Paso lento y Alejandro pudieran emprender un proyecto artístico-musical y consolidarse en el ámbito local y departamental.

Por su parte, los músicos reconocidos son los que escuchan a través de los medios de comunicación, son músicos que sólo aparecen por el Carmen en las fiestas. Las fiestas del municipio son reconocidas a nivel regional por el nivel de los artistas invitados, artistas de renombre como Darío Gómez, Las Alondras, Jhon Jairo Pérez, Jhon Alex Castaño, Arelys Henao, Luis Alberto Posada, entre otros han pasado por la tarima del parque principal en las Fiestas de la Loza y en menor medida en las Fiestas del campesino. Por ejemplo, en las pasadas Fiestas de la Loza – edición 2017- se presentó Álzate, Francisco Gómez, pero la gran sensación de las Fiestas fue Jhon Jairo Pérez³³ con sus personajes de Don Evelio, Don Ebrío e Imelda. De antemano, hay que hacer la salvedad que hubo artistas del mismo nivel, pero de otros géneros musicales.

Por último, dentro del cómo se escucha la música popular se tiene la música que es recopilada por los mismos habitantes y que es reproducida en sus casas. Don Ramón es un coleccionador empedernido de la música popular, él comenzó hace unos 30-40 años su colección comprando casetes de diferentes artistas de los que iba seleccionado sus discos favoritos, para después recopilar en otros casetes y reproducir cuando él quisiera. Del casete pasó al cd, aplicando la misma lógica de seleccionar lo que le gustaba, armando los discos a su gusto. De ahí, continuó con el computador, con el que dejó de comprar la música para descargarla desde el internet formando diversas carpetas con todo tipo de música, siendo la popular junto con la mexicana las predominantes. Sus carpetas de música y su amplificador son los protagonistas del día a día en la casa García Gómez. Al indagar el por qué de su gusto por esta música responde:

Son cosas que le inculcan los padres y se queda uno con ellas. Eso pasó con la música de parranda. Porque a mi papá le encantaba mucho la música de parranda. Es como yo. Ahí esta los hijos, a ellos les gusta el reggaetón y toda esa cuestión, pero en diciembre ellos son felices con esta música (popular). Hay veces que la música carrilera la escuchan de vez en cuando. Eso es en base de los mismos padres en lo que le inculquen a uno. Las tradiciones que vienen de tiempos atrás, sí uno se las inculca a los

³³ Jhon Jairo Pérez es uno de los artistas populares más polifacéticos de la industria musical, él tiene dos personajes principales: *Don Ebrío* y *Don Evelio*, ambos con una personalidad propia, el primero un borracho empedernido y el segundo un señor que paso de pobre a rico al ganarse la lotería. Este artista afianzó su fama al ser el locutor de la emisora *Olimpica*. Solo interpreta canciones parranderas y cuenta con personajes menores como lo es Imelda (esposa de Evelio). En sus presentaciones en vivo se disfraza de cada personaje e incluso tienes canciones propias para cada personaje.

hijos bien inculcadas, lo hace muy bien sin sobrepasarse y hacer cosas que no se deben de hacer - antivalores-. (Diálogo personal, diciembre 2017)

Don Ramón vincula la música popular con una formación personal que, según él, inculca a las personas el cómo comportarse. Es como si la música transmitiera unos valores morales que son propios para las personas, unas tradiciones dignas de conservar. Un valor simbólico del ideal de ser por más que las letras no fueran siempre acordes a la moral de la época- ejemplo la parranda de Octavio Mesa- pero que es muy cercano a la forma en cómo se interactúa en esta zona del país.

Tal como donde Don Ramón es casi por ley que en cada casa haya un equipo de sonido. Este implemento tecnológico es la distracción de la ama de casa, el mediador en una reunión formal o informal, el perturbador del orden y el silencio en los barrios, y es el entretenimiento del padre de familia en su tiempo libre.

El *cómo* se escucha la MPA en el Carmen de Viboral hay tres formas con cinco actores sociales diferenciados : la **radio** y los **músicos reconocidos o famosos** como actores dentro de la industria musical; la **Alcaldía** como actor que promociona y dispone los espacios para la distribución de forma masiva, además de brindar la formación musical a sus habitantes, de cierta forma está cercano a la industria por los vínculos económicos que se entablan por

Imagen 04: Actores de la MPA en el Carmen de Viboral. Fuente: elaboración propia, abril 2018



medio de las grandes celebraciones -Fiestas de la Loza y Día del Campesino-; Los **músicos locales** que surgen en el municipio y reflejan el gusto y la apreciación de la población hacia la MPA; y por último, la **audiencia**, que como Don Ramón son agentes pasivos dentro de la MPA, pero sumamente importantes ya que son los que la consumen (Imagen 04).

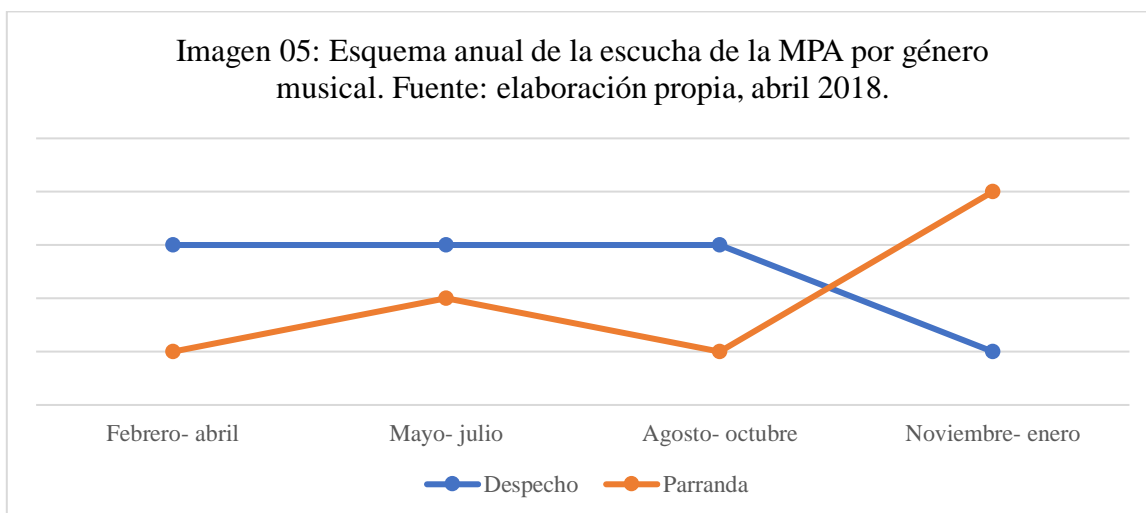
Estos cinco actores están interrelacionados, no se podría hablar de uno sin hacer una alusión a otro. La radio está relacionada con los dos tipos de músicos, ya que es uno de los medios de distribución de sus producciones musicales, solo se diferencia en que las emisoras locales y pequeñas dan un mayor apoyo a los músicos locales, mientras que las grandes emisoras regionales -como *Olímpica*- se centran en los músicos reconocidos. Las emisoras locales pueden ser de capital público, privado o mixto las cuales puede ser incluso propiedad de la alcaldía o entidades gubernamentales, tal como sucede en el Carmen de Viboral. La Alcaldía del municipio sede los espacios para la puesta en escena de ambos tipos de músicos, sobre todo invita y motiva a la audiencia asistir de estos eventos. La audiencia es fundamental ya que es la que decide si consume o no lo que ofrecen desde la industria musical, una decisión que se refleja en el ámbito privado con las canciones y las emisoras que reproducen, y en el público con la afluencia a que asisten a los eventos donde se promueven los músicos locales y reconocidos. Dentro de la misma audiencia nacen los músicos y es su criterio de gusto el que lleva al estrellato a estos artistas.

Al pasar al *cuándo* toca diferenciar entre la música de despecho y la parranda, cada género musical tiene sus ocasiones y fechas para ser escuchada en el Carmen. De enero a octubre la música que predomina es la de despecho, pocos discos parranderos suenan en esta época, a menos que sea un evento que altere la rutina – un cumpleaños, aniversario, asado, en fin-. Desde octubre hasta acabar con las fiestas decembrinas la parranda poco a poco se va volviendo más frecuente, siendo diciembre su mes culmine donde solo se escucha parranda. Bejuco (Iván Darío Arias) dueño de una cantina del municipio menciona:

La parranda la piden solo en diciembre, por ahí en épocas de noviembre en adelante. Pero a mí me gusta colocarla en diciembre para que no nos canse mucho. La música parrandera es muy buena, pero en el tiempo que es. Por ejemplo, la coloco en septiembre-octubre-noviembre ya llega diciembre y es cansona...eso. En cambio, lo que es carrilera que es música vieja, música que no pasa de moda, música que suena...trackea donde sea. (Dialogo personal, diciembre 2017)

La diferencia del tiempo cuando se escuchan los géneros radica en la temática y en la concesión que tienen los habitantes de estos. La música de despecho siempre va sonar porque todo el mundo experimenta por momentos álgidos en su vida y no hay un tiempo determinado para sufrirlos. El despecho son pérdidas, desamores, rencores, tristezas, desconsuelos. Mientras que la parranda es recocha, juego, alegría, baile, jolgorio, festejo... música que es

para la temporada de fiestas, la cual gracias a la tradición católica es celebrada la última semana de diciembre y la primera de enero, si bien que se celebra en esa época, en la región de influencia – hasta se podía mencionar en todo Colombia- la temporada de fiestas se expande durante todo el mes de diciembre y se continua hasta el puente de reyes. También se podría hablar una temporada de fiestas de mitad de año por la celebración del Día del Campesino y las vacaciones de mitad de año (imagen 05).



Para terminar, el *dónde* es algo complejo de entender. Se puede escuchar en las casas, las fiestas, los almacenes varios, los establecimientos comerciales con expendio de licor y cualquier negocio que tenga un equipo de sonido o que sintonice radio. Lo complejo de esta clasificación es que se da a entender que en todos los lugares se escucha, lo cual no es cierto. La MPA está fuertemente vincula con el consumo de alcohol, por ende, los lugares públicos donde se escucha son lugares a donde se va a beber licor. Ya en el ámbito privado cada persona opta por escuchar lo que quiera en su casa, es una variante de gusto. Lo que sorprende del Carmen es ver locales comerciales que no tiene nada que ver con el consumo de licor reproduzcan de manera consciente -lista de reproducción propias- e inconsciente -radio-canciones populares.

Un mapeo de la vida nocturna del Carmen de Viboral (imagen 02) deja a la vista dos 2 prostíbulos, 2 cantinas, 3 licoreras, 1 fonda, 6 billares, 2“heladerías”³⁴ y varias tiendas que

³⁴ Lugares donde no se venden helados, pero si con sitios de encuentro en lugares céntricos, donde es usual tomarse un café (tinto), una aromática, una bebida con o sin licor. Son espacios familiares muy típicos de los pueblos “paisas”.

sirven como lugares de encuentro. Todos esos lugares están en el eje comercial que va desde los colegios (barrio Alhambra) hasta el Hospital San Juan de Dios. Este eje comercial corresponde a la vía comercial Avenida Simón Bolívar (carrera 31) y el parque principal. Sin contar con los posibles lugares a estudiar que se presenten en las zonas de veredales.

Factores de producción, distribución, creación y referencias en la música popular se mezclan con el estigma de los lugares donde se escuchan estos géneros. Las cantinas, los billares las zonas tolerancias y bares son por excelencia los sitios donde la música popular estar a flor de loto. En estos sitios la música popular (que promueven el consumo de licor) es la predominante; en los otros colocan de vez en cuando estos ritmos y solo cuando lo piden los clientes. También, estos son lugares son típicamente reconocimos como “espacios de hombres” donde van a entretenerse -en todos los sentidos-.

En el Carmen de Viboral, donde se centra el campo con los consumidores de la música popular, no se escapa de esta realidad. Su zona tolerancia se puede delimitar a al espacio donde están los prostíbulos de la carrera 31 y la 30, justamente en esta cuadra están las cantinas y barios billares concentrados (imagen 02.1). La zona, aunque no haya problema por transitar en ella, tiene un estigma social hacia las mujeres. Las

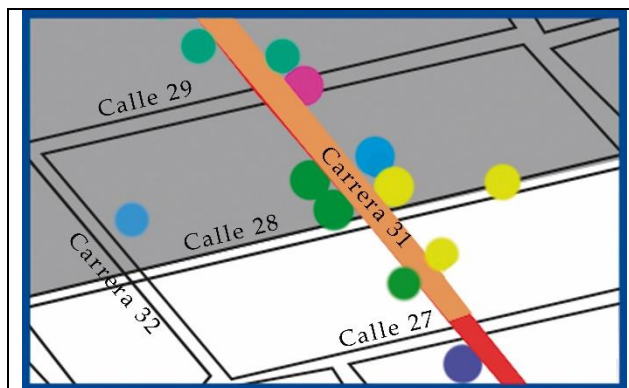


Imagen 02.1: recuadro azul amplificado de la imagen 02. Fuente: elaboración propia, mayo 2017

mujeres que frecuentan las cantinas o billares del sector, son asumidas como trabajadoras del sector. Por ende, si una mujer se le ve entrando a esos establecimientos, es mal vista.

4. CAPITULO III. Relaciones de género en la música popular antioqueña.

Los dos géneros musicales que componen la MPA, parranda y despecho, se diferencian el uno del otro por su componente musical y lírico, sin embargo, ambos vislumbran la estructura de cómo están configuradas las relaciones de género dentro del área de influencia de la MPA. Cada género musical en sus letras expone ideas de como las personas comprenden el género, la sexualidad, la vida en pareja, y el cómo actuar en los espacios sociales según su sexo. En otras palabras, la puesta en escena de un *habitus* entorno a las relaciones de género.

Las diferencias en cómo se expresa en cada género musical las relaciones de género son notorias. El despecho refleja el ideal a ser masculino y femenino que se tiene en la sociedad dada, expone las características que identifican cada género que aparecen en las canciones de despecho, sobre los cuales se pueden deducir los estereotipos género dentro de lo que concibe como ser un hombre o una mujer y evidencia las relaciones que se entablan entre los estereotipos género contruidos. Por su parte, la parranda, a modo de sátira y parodia, expone lo que no es concebido dentro de la estructura como el ideal a ser, este género musical se enfoca en ridiculizar lo que escapa del ideal y temas tabú como la sexualidad. El despecho, sin lugar a dudas, legitima la estructura mental de las relaciones de género y es complementado por la parranda con situaciones donde el ideal a ser se ve confrontado con estereotipos que se burlan del mismo. No se puede decir que la parranda niega o contradiga la estructura, lo que hace es complementarla mostrando aspectos que el despecho no tiene en cuenta.

Vale la salvedad que dentro la MPA hay una fuerte presencia de intérpretes masculinos, siendo la parranda netamente masculina con pocas voces “femeninas” y cuando las hay son hombres interpretando roles cliché femeninos -ama de casa, esposa, madre-. Dentro del despecho la presencia femenina ha estado presente con intérpretes de alto renombre como lo son Helenita Vargas, Las Alondras, Las Hermanitas Calle, Arelys Henao, entre otras, sin embargo, la presencia femenina no logra ser tan consolidada como la masculina, incluso en los inicios de la MPA pocas eran las agrupaciones y solistas femeninas en la música popular (véase Bermúdez 2006-2007). En la parranda no se tiene constancia de que hayan existido intérpretes femeninos. Esta supremacía masculina responde en gran parte a que se tenga más estereotipos masculinos que femeninos en la MPA.

Aunque se tenga mayor presencia masculina en este tipo de música, la presencia femenina es fundamental, sin estas cantautoras no se podría comprender la estructura operante en materia de relaciones de género. Las mujeres intérpretes tienen una percepción del ser femenino que un intérprete masculino no logra comprender y la manera como ellas se autodenominan escapa de la lógica masculina en la MPA, además, estas cantautoras brindan estereotipos masculinos que no son mencionados por los intérpretes masculinos. En lo que sí coinciden ambos géneros musicales es en la relación simbiótica entre los estereotipos masculinos y femeninos, es decir, sin los unos no se pueden entender los otros.

Este capítulo busca orientar al lector con los esquemas analíticos contruidos a partir de las características que identifican cada género encontrados en las canciones populares antioqueñas, logrando plasmar la estructura operante de las relaciones de género, al mismo tiempo que ofrece una contrastación entre la estructura que vislumbran las canciones con las relaciones de género que se entretejen en el Carmen de Viboral. Los estereotipos de género que se muestran en los esquemas -masculino y femenino- son los expresados directa o indirectamente en las canciones populares, lo cual no significa que sean los únicos que existan en la sociedad, se van a encontrar con varios estereotipos³⁵ que no aparecen en los esquemas 01 (estereotipos masculinos) y 02 (estereotipos femeninos). Por eso, el apartado *ser mujer en la MPA* (capítulo 4.2) en el esquema expuesto no muestra varios estereotipos del ser mujer que son escuchados en el día a día (tía cuarentona, beata), además, dentro de la MPA la mujer es catalogada en muy pocos roles (madre, compañera, señora, amante) y las mismas mujeres no llegan a burlarse de sí mismas como si lo hacen los hombres en la parranda.

Partiendo de la noción que el mundo social está organizado en una estructura compuesta por un sistema de pares binario (Levi-Strauss, 1974), en esta monografía las relaciones de género, inscriptas en la estructura, se componen por el par binario hombre-mujer, en otras palabras, lo asignado como masculino y femenino. Lo masculino organiza el cómo e entiendo el ser hombre teniendo en cuenta la sexualidad, la identificación con el cuerpo, las responsabilidades y privilegios que adquiere socialmente al ser hombre, en fin, todo lo que

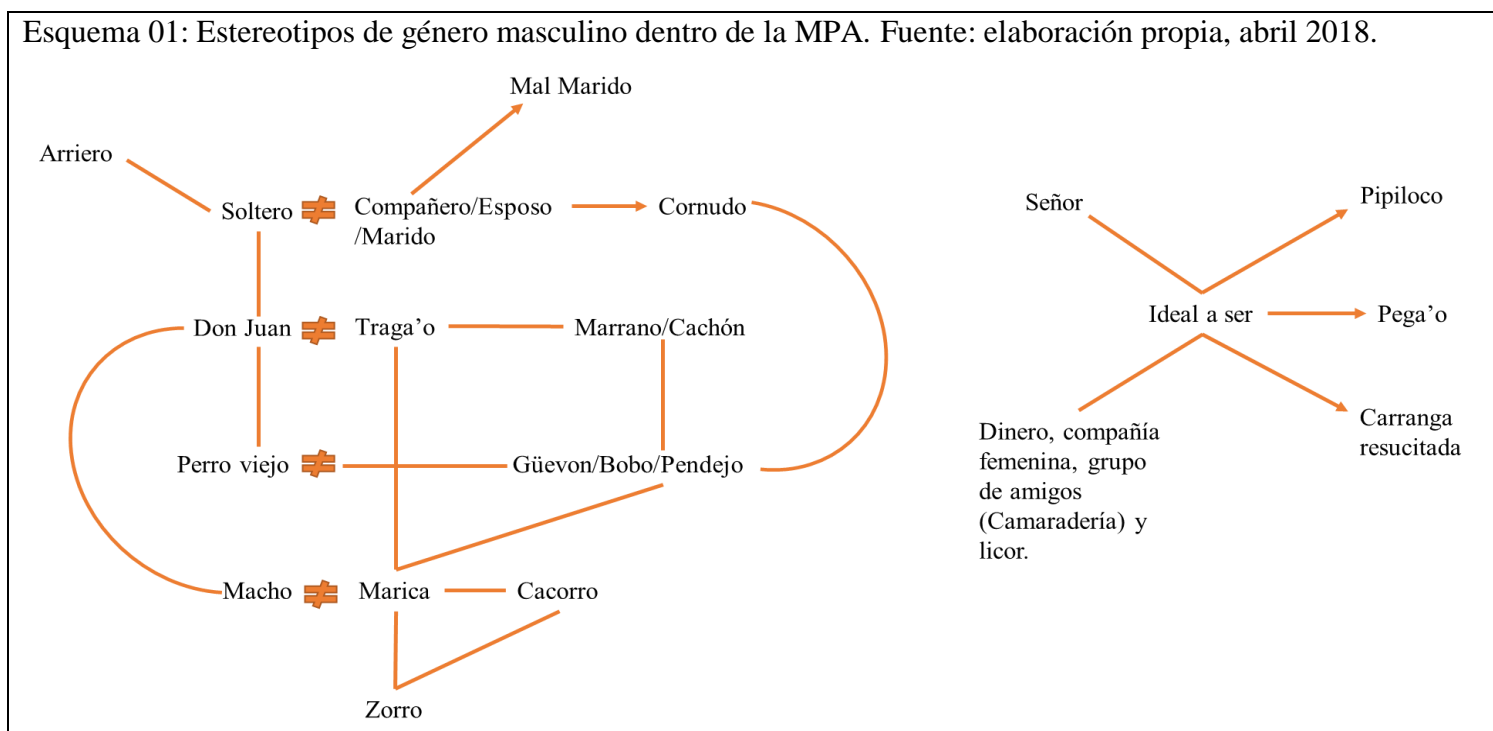
³⁵ Los estereotipos de género en esta monografía están resaltados en negrilla.

espera de individuo en la sociedad. Igualmente se hace con lo femenino, teniendo presente las mismas variables.

4.1 El ser hombre en la MPA

Por medio de las referencias de género extraídas de las canciones populares se construyeron dos diagramas que representan lo que es ser un hombre en las MPA y los estereotipos que se le asignan a los hombres según su rol ante la sociedad y el estado civil que tenga, ambos diagramas fueron plasmados en un esquema general (esquema 01). En este esquema, el diagrama de la izquierda corresponde a los principales estereotipos construidos con las características de género deducidas de la música de despecho, mientras que el diagrama de la derecha refleja los estereotipos negativos que salen del ideal a ser masculino hallados en la música parrandera. Para el despecho el estado civil del hombre es clave, todo gira en torno a este un hombre en relación a su pareja sexual-sentimental, desde el momento del cortejo hasta la infidelidad -cuando ya se tiene una relación establecida- en que incurran el mismo hombre o su pareja.

Esquema 01: Estereotipos de género masculino dentro de la MPA. Fuente: elaboración propia, abril 2018.



La parranda no se interesa de igual forma en el estado civil que el despecho, lo que prima para en este género musical es cómo el hombre logra responder ante la constante presión de

demostrar su hombría, la cual es entendida en la MPA por la capacidad de adquirir dinero, de tener constantemente una -o más- compañía femenina y en el consumo de alcohol, siendo estos tres parámetros sometidos a una confrontación con otros hombres cercanos a este, los camaradas. La camaradería, como lo he denominado, es un espacio donde los hombres interactúan entre ellos forjando relaciones comerciales, de solidaridad y fraternidad, aunque, también se presta a ser un espacio de competencia donde la hombría de cada hombre entra a discusión.

En el Carmen de Viboral los espacios donde se forja la camaradería están relegados al ámbito público y económico, que son los sitios donde los hombres trabajan, se divierten y son vistos en público. El ámbito doméstico y familiar es relegado a la mujer. Es usual ver en el parque principal del Carmen grupos de hombres dialogando entre ellos en las bancas dispuestas por toda la plaza, un acercamiento más directo a los establecimientos comerciales circundantes muestra que dentro siempre hay más número de hombres que de mujeres, se dice que es porque en esos espacios donde los hombres entablan sus relaciones comerciales en medio de tasas de tasas de *tinto*³⁶, botellas de cerveza o copas de licor (aguardiente o ron), las mujeres no son bien vistas en medio de los negocios masculinos. Cuando los hombres del pueblo están interesados en hacer un negocio con otra persona lo primero que hacen es invitarlo a “*tomarse algoito*” en una heladería, bar o, los más osados, proponen dialogarlo en un billar o en los prostíbulos. En los ámbitos domésticos los hombres evitan hablar de negocios enfrente de la familia, incluso si el negocio es con familiares extendidos; si en algún momento se llega a hablar entre hombres de vínculos económicos en un ámbito doméstico, estos se retiran a un sitio apartado de la vivienda.

Con base en los videos musicales de la MPA, los lugares donde se muestra la camaradería son los bares y las cantinas, no obstante, el tema que exponen las canciones populares no es el forjamiento de las relaciones comerciales como se evidencia en el Carmen de Viboral, sino el entablar lazos de solidaridad y fraternidad entre hombres. La cantina tiene una connotación

³⁶ Forma coloquial de nombrar la bebida de café en agua.

de solidaridad ante el doliente en el despecho y de fraternidad en la parranda, en ambos se muestra un grupo de hombres que ayudan al protagonista a celebrar o afrontar la pena³⁷.

Un asunto que se escapa sobre lo se concibe como un hombre socialmente en la MPA es lo que esperan de él las mujeres. La narrativa que utilizan los interpretes de las canciones populares van referidas a lo que se espera de un hombre en la sociedad es pensado desde lo masculino no desde lo femenino. Al preguntar por este tema a mujeres del Carmen de Viboral surgieron respuestas como: “uno si piensa en un hombre como el cuidador”, “uno espera como la ternura...” y “que se sienta uno protegido”³⁸. Estas respuestas reflejan un aspecto que la MPA no aborda, que es la visión femenina sobre la estructura de género con las coyunturas socioeconómicas actuales donde ya no se pide que un hombre sea el soporte económico de la familia - actualmente se espera que las mujeres trabajen y ayuden con el sostenimiento económico- sino que sea un compañero o protector ante los peligros que puedan asechar a las mujeres. Las respuestas dadas, en parte, están fundamentada en la creencia cultural de que las mujeres están más expuestas al peligro si están solas, a que si están acompañas un hombre.

Volviendo al esquema de los estereotipos de género masculino (ver esquema 01), vale aclarar que los estereotipos de ser padre y compañero son referenciados solo por artistas femeninas, reflejando que los hombres no se cuestionan su papel dentro de una relación o dentro de una familia en la MPA. Los hombres solo se interesan en mostrar su relacion con la **mujer deseada**³⁹, el sí tuvo o tiene hijos, es un tema ausente dentro de la narrativa utilizada por los artistas masculinos.

El primer estereotipo de género masculino del que hay que hablar es el **soltero**, este se destaca en las canciones por su oposición con al **casado** -o en una relación oficial con una mujer-, en esta oposición, principalmente, lo que se quiere mostrar es las desventajas de comprometerse con alguien, renunciando a los privilegios de la soltería. En el imaginario de lo se considera **soltero** se piensa en un hombre que no tiene que aguantar los celos ni reglas impuesta por una mujer (la compañera), los cuales vendrían siendo las consecuencias de estar casado. El

³⁷ Véase el video oficial de la canción *Dos razones* de Jhon Alex Castaño, <https://www.youtube.com/watch?v=dD4BQemCzgw>.

³⁸ Grupo focal hecho en el Carmen del Viboral con la participación de 3 mujeres de la comunidad.

³⁹ Las palabras en negrilla responden a los estereotipos de género.

estar soltero se puede ver como un estado de libertad donde el hombre es el que decide sobre cómo llevar su vida a su gusto. Dentro de las características del soltero está el poder controlar su vida a su antojo y el poder ser promiscuo, estas nociones tomadas de la canción *Soy soltero* (2006) de Jhonny Rivera que sirve de ejemplo para lo que es entendido en el estereotipo del soltero en la MPA.

Canción 01: Soy soltero

Soy un hombre soltero
no tengo compromiso
para irme pa' la calle
a nadie pido permiso
tengo un corazón grande
muy fiel y muy leal
puedo querer a muchas
y a todas por igual.

Coro:

Eso no es vida no, no, no eso no es vida

Corifeo:

si eso no es vida entonces ¿qué es la vida?

Coro:

es serle fiel a una mujer y entregarle su querer

Corifeo:

cuando cumpla 80 yo lo pienso hacer.

Me gustan los caballos las mujeres bonitas
salir de paseo con mis amiguitas
por eso no me caso, yo así vivo tranquilo
que me echen cantaleta eso no va conmigo.

Yo no pienso casarme
pues mire a mis amigos
con cara de aburridos
sin plata en sus bolsillos
no salen nunca solos
no los dejan salir
a las 8 e' la noche los mandan a dormir.

Se tiene la idea de que el **soltero** puede estar con más de una mujer sin serle fiel a ninguna. El control de sí mismo y el no depender de alguien (económica, física, mental o sentimentalmente) es un condicionante para mantenerse en la soltería, ya que cuando se requiera estar en una relación con alguien es porque se le necesita en algún aspecto de la

vida (económico, físico, mental o sentimental). La canción *Soy soltero* a modo de reflexión utiliza un corifeo como si fuera la voz de conciencia quien le reprocha al personaje su actitud ante la vida y le muestra lo que debe de hacer para tener una buena vida; a lo cual responde que cuando tenga 80 años estando decrepito y tenga que recurrir a alguien como compañía fiel y fija lo hará, mientras pueda valerse por sí mismo va a estar **soltero**.

La estructura social de las relaciones de género no puede ser entendida sin las relaciones de poder que se ejercen dentro de la lógica de la dominación cultural masculina sobre la mujer (Bourdieu, 2000); el estereotipo de **soltero** es, en cierta forma, un ejemplo de los privilegios que tienen los hombres sobre las mujeres. Un hombre soltero puede ser mujeriego sin ser mal visto, algo muy diferente sucede si es una mujer la que lo hiciera, pero estos privilegios de los que goza el hombre no entran a cuestionarse, afirmando que solo el hombre se puede dar esas atribuciones que serían repudiadas en una mujer.

La fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación, la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya. (Bourdieu, 2000, p.22)

En contraste, casi en oposición con el soltero, se encuentra el **compañero/esposo/marido**. De este estereotipo surge el **mal marido**⁴⁰ expresado por las artistas femeninas, este tipo de hombre se caracteriza por no cumplir con sus funciones económicas, por ser infiel, bebedor y maltratador. Aunque no dice como tal el deber de ser un hombre casado, por antonomasia el **mal marido** menciona todo lo que no debe ser. El hombre casado tiene que responder económicamente por el hogar, debe de dar buen trato a su mujer -como dueño de ella- y procurar serle fiel, en la narrativa femenina en la MPA, en especial, en la canción *Mal marido* (2014)⁴¹ de Francy.

Canción 02: Mal marido

Tú quieres llegar borracho
con labial en la camisa
y que yo no te diga nada,
no traes nada a la casa

⁴⁰ Estereotipo tomado de la canción “Mal marido” de Francy.

⁴¹ Canción escrita por Hernán Darío Hernández.

y quieres que yo te atienda
ni que fuera tu empleada.

Prefiero un amante
y no un mal marido
que me manipule
y que sea mantenido
que me deje sola
cuidando los niños
mientras que vos te vas
a rumbear con tus amigos

Algo peculiar sucede cuando se habla desde la visión masculina sobre el estar casado o en una relación. Se invierten los papeles de la víctima y victimario, la mujer pasa a ser la maltratadora, siendo posesiva, *cantaletosa*⁴², controladora, brava y manipuladora. Un hombre cuando está casado o en una relación tiene que afrontar el control que su mujer impone (social, económico y sentimental). En esta situación se habla de una pérdida de la autonomía de sí mismos y al verse sometidos a serles fieles, o sea todo lo contrario a ser **soltero**. En un fragmento de la canción *Soy soltero* (2006) se puede apreciar la pulla que el autor lanza para los casados:

Canción 01: Soy soltero

Yo no pienso casarme
pues mire a mis amigos
con cara de aburridos
sin plata en sus bolsillos
no salen nunca solos
no los dejan salir
a las 8 e' la noche los mandan a dormir.

El ser **soltero** o **compañero** son roles importantes en la comprensión de los estereotipos de género masculino en la MPA, ya que dependiendo de la situación civil de un hombre hay estereotipos a los que puede optar como el ser un **cornudo** que solo aplica si se es primero **compañero**. Para la MPA y para la población del Carmen, es elemental saber el estado civil de las personas, de las primeras preguntas que se hace al introducirse con alguien es “¿tienes

⁴² La RAE (Real Academia Española) define cantaleta como una “regañina reiterada”, siendo *cantaletosa* una persona que suele a regañar reiteradamente.

pareja?”, dependiendo de la respuesta la conversación torna hacia hablar de la relación o ver a quien se puede relacionar la persona que se está introduciendo para que deje de estar soltero.

En la estadía de campo, la familia López me invitó a acompañarlos a una fiesta del club de pesca donde el padre era miembro activo, varias de las personas con las que hablé después de presentarme y decir con quienes estaba, me preguntaban por mi estado civil con preguntas tipo: “¿y la novia?” o “y usted ¿qué? ¿tiene novia?” poniendo de antelation el gusto heterosexual hacia las mujeres por ser identificado como hombre. Al responder que no tenía pareja, me decían “yo tengo una prima que *está lo mas de querida*⁴³...” “te puedo presentar a... (una mujer)”. Este tipo de comportamiento se puede asimilar como una presión social por tener una pareja sexual y confirmar la orientación sexual del individuo.

Con el estereotipo de **padre** sucede lo mismo que con **compañero**, sólo hacen alusión a este las intérpretes femeninas y lo hacen desde un punto de vista negativo como un *mal padre* que no se hace responsables de sus hijos. En la narrativa femenina del cómo debe de ser un hombre, la responsabilidad de los hijos es vista como una balanza donde ambos sexos tienen que responder, por eso cuando un hombre abandona a la mujer con la responsabilidad de los hijos -reafirmando la idea de que los hijos son de la madre- se considera poco hombre al colocar la balanza en su contra.

Esta visión negativa que utilizan las mujeres para referenciar a los hombres opera en una lógica temporal justificada en valores sociales que la misma estructura ratifica, pero que por la actual situación económica y social en la que se vive no pueden seguir justificadas. Anteriormente la responsabilidad familiar giraba en torno a que el hombre que proveía el sostenimiento económico y la mujer dedicada a las labores domésticas y el bienestar de su marido e hijos. Hoy se vive una situación económica donde los hombres no logran brindar todo el sostenimiento económico requerido para mantener una familia, teniendo como consecuencia que las mujeres busquen un trabajo por fuera del hogar para ayudar a su esposo a sostener el hogar. En el grupo focal realizado una de las participantes mencionó:

Yo también digo que los hombres berracos se acabaron. Primero un hombre era capaz de sostener un hogar, entrar todo, velar por los hijos y la mamá en la casa cuidando de los hijos. Hoy inclusive, es la mujer trabajando y el hombre esperando que la mujer dé el dinero, que traiga la plata y que casi

⁴³ Expresión local para decir que una persona es atractiva.

queriendo sobrevivir con lo de ella. Lo que antes no (Grupo focal, Carmen de Viboral, diciembre de 2017).

Otro estereotipo clave dentro del ser hombre, es el **traga'o** que es entiendo como una etapa del enamoramiento donde la persona está totalmente sumido en un deseo ciego por la persona deseada, colocando a la persona deseada de primero en una escala de importancia, rebajando el valor propio del individuo. Lo que caracteriza el estar **traga'o** es la degradación propia, la alabanza de un amor no correspondido - o en proceso- y una sumisión al ser deseado. Este estado puede llegar a ser tan nocivo para una persona que se equiparar en las canciones populares como un estado de locura.

La importancia de este estereotipo radica en que muestra el cómo no ser un hombre en la MPA. Al estar el género masculino en la posición de poder dentro de la estructura social, cualquier posición de inferioridad causada por una mujer es mal vista dentro del gremio masculino. Las canciones *Me tomas y me dejas* (2003) de Luis Alberto Posada y *Dueño de ti* (2016)⁴⁴ de Pipe Bueno son un referente de lo es un **traga'o**.

Cancion03: Dueño de ti	Cancion04: Me tomas y me dejas
<p>Tú me vuelves loco, loco, loco, loco Me tienes siempre a tu antojo Tú sabes que con solo un beso te adueñas de mí</p> <p>Si antes era un Don Juan ahora soy Soy tu esclavo, soy tu mandadero, soy tu amante, soy tu fiel amigo, soy lo que a ti se te antoje, pero no me dejes jamás</p> <p>Soy el perro que sigue tus pasos, el mendigo que con solo un beso se convierte en mucho más que eso Solo por ser el dueño de ti</p>	<p>Inaudito fuera que yo siguiera amándote así Se acabaría mi orgullo y de seguro sería infeliz Por tu comportamiento y tu manera de dar amor Logras atormentarme y de paso hieres mi corazón</p> <p>Cómo pretendes llamar amor a lo que me brindas Si tan sólo disculpas escucho al ponerte una cita Me tomas me dejas como si fuera tan poquito Cuando te conviene corriendo a mi vienes</p> <p>Y no estoy dispuesto a seguir tu jueguito Que estas indispueta también muy enferma Y por eso no puedes seguir conmigo Y yo como un tonto dejo lo que sea por ir corriendo a verme contigo</p>

⁴⁴ Canción escrita por Luis Enrique López Valenzuela.

Estas canciones aparte del estereotipo de **traga'o**, muestran otros estereotipos como el **cachón (o marrano)**⁴⁵, el **güevon**⁴⁶ y **don juan**⁴⁷ - como su opuesto- estereotipos implícitos dentro de la música popular. En síntesis, cuando se está **traga'o** se da una degradación del ser hombre, más si este está enamorado de una mujer que no puede tener. Es una devoción absoluta donde el hombre ve comprometido su integridad y su valor de ser, hasta llegar a volverse un sirviente para la mujer como lo expresan las canciones 03 y 04.

En los estereotipos que se encontraron explícitamente dentro de las canciones populares aparecen el ser **perro viejo, bobo o pendejo** y **macho**. El primero corresponde a un hombre que ha aprendido de la vida y que no *come cuento*⁴⁸, no se deja engañar con facilidad, una persona que conoce todas artimañas y trucos por haber del juego del amor. La vejez es considerada culturalmente como aprendizaje, socioculturalmente el viejo es entendido como una persona mañosa que no cae en las artimañas de nadie, porque, supuestamente, ya se las conoce. El ser *perro*, puede connotar una sexualidad abierta a la promiscuidad y si al ser perro se le suma el aprendizaje y sabiduría de un viejo, este se vuelve un hombre que juega a su antojo con las mujeres pero que no deja que jueguen con él, ya que si deja que pase sería un **pendejo**. El segundo, llámese **pendejo o bobo**, es aquel que deja pasar las *oportunidades que le da la vida*, estas son entendidas como las situaciones para aprovecharse de los demás obteniendo una ganancia ya sea económica, social o sexual de ellos. Se puede considerar que el **bobo** es un opuesto al astuto **perro viejo**, a la vez que puede ser relacionado con el ser **güevon**.

Por último, se tiene el estereotipo del **macho**. Siendo este un hombre viril y activo que siempre está dispuesto a prestar de sus servicios sexuales. Un hombre que tiene que reafirmar su sexualidad en todo momento. Un estereotipo que favorece más a las mujeres que a los hombres, desde mi punto de vista, ya que el **macho** tiene que complacer a una mujer, solo sirve en función de su capacidad sexual, no importa el resto de su persona, la capacidad viril es lo único que aplica en este estereotipo. El opuesto directo al **macho** es el **marica** – en la

⁴⁵ Hombre que es utilizado para fines económicos por parte de una mujer, estereotipo muy relacionado a la mujer interesada.

⁴⁶ Imagen de un hombre del cual se pueden aprovechar las demás personas, un hombre que no se hace respetar, usualmente este estereotipo responde a ser utilizado económicamente o cuando su pareja no lo engaña sexualmente, es una combinación entre el cornudo y marrano.

⁴⁷ Hombre seductor que puede conquistar a cualquier mujer.

⁴⁸ Frase local para que indica el no dejarse embaucar.

acepción que lo identifica por dejarse penetrar y en querer ser una “mujer” desde el punto de vista sexual-, aunque este último este muy ligado en el lenguaje cotidiano al **güevon**.

El ser **macho** podría llegar a ser pensado como el ideal a ser masculino en una lógica donde lo que prima para ser hombre sea su sexualidad, pero esa lógica en la MPA no es del todo acertada. La sexualidad en un hombre en esta música es tema que se discute, se parte de la creencia que se es heterosexual, si tiene algún otro tipo de interés sexual es encasillado como **marica**, que a su vez significa ser menos hombre. Lo que prima en el ideal a ser masculino es el dinero, la principal forma de expresar la hombría entre los hombres es compitiendo por ver quien tiene más dinero. No hay mayor orgullo para un hombre que alardear de una camioneta último modelo, de lo bien que vive en una casa grande y lujosa, y demás propiedades o negocios que le brinden un bienestar económico para no tener que trabajar como empleado de alguien. No importa si tiene una, dos o más mujeres como compañeras, siempre y cuando pueda brindarle un bienestar económico a cada una de ellas, por eso afirmo que el **macho**, no es el ideal a ser masculino, porque para el ideal a ser con entablar una relación sexual formal con una mujer es más que suficiente para afirmar su heterosexualidad, siendo lo elemental contar con el suficiente dinero para tener una buena vida.

En el contexto cultural abordado se puede apreciar la primacía del dinero sobre la actitud sexual imponente del **macho** como lo más relevante en la vida de los hombres. En Carmen del Viboral como se ha dicho antes (véase contextualización) es un municipio con muchos eventos culturales durante todo el año, estos eventos a su vez sirven como escenarios para alardear el poder económico de los hombres, al igual que en las fiestas privadas que organizan entre ellos. El licor es el elemento con el que más fácil se puede explicar la primacía del dinero sobre el ser **macho**.

En las Fiestas de la Loza lo que sobra en el municipio es el licor y son justamente los hombres lo que surten del licor al grupo con los que están. En estas ocasiones hay dos formas en las que licor nunca falta, una es teniendo a alguien que patrocina el trago y la otra es haciendo una *vaca*⁴⁹. En ambas formas es mal visto que el hombre no aporte dinero o el licor al grupo de amigos con el que están, siendo este catalogado como *chichipato*⁵⁰. También existe un

⁴⁹ Forma coloquial de designar a una colecta de dinero.

⁵⁰ Forma coloquial de decir tacaño.

tipo de *Potlatch*⁵¹ en los que los hombres que han sido patrocinados por otro se ven en el deber moral de patrocinar o invitarlo a beber, tratando de que la cantidad de licor utilizada corresponda a la que antes fue dada, o si es posible superarla haciendo alarde de su capacidad económica, ya sea con un licor más costoso -usualmente whisky- o doblando la cantidad.

Cuarto de las Fiestas de la Loza: Me encuentro con la Familia López en la Parque Principal, con la familia estaba un hermano del padre de la familia en compañía de su hijo y 2 hombres cercanos a la familia. Al llegar el padre de la familia me encarga de repartir el licor que era una garrafa de aguardiente, advirtiéndome que fuera cuidadoso al repartir para que se le tomaran el licor, él me decía a quién servirle y a quien no. Estaba al corriente que tenía que servirle al hermano de este, a su hijo, a los señores, a la madre de la familia y, por supuesto, al padre de la familia López. Cada vez que se encontraba con un conocido me decía: “sírvale a uno” o el mismo agarraba la garrafa, lo servía y le daba la copa a esa persona. Hubo un momento en el que coloqué a hablar con alguien, apenas pudo me dijo: “a ese Güevon no le vayas a servir que nunca invita trago”. (Diario de campo, Carmen de Viboral, diciembre de 2017)

Además del licor, la vestimenta es otro aspecto masculino que se destaca en la época de fiestas y en busca de dar una impresión de un estatus socioeconómico mayor. El padre de la familia López antes de salir a cualquier evento social busca sus sombreros de cuero -sombreros que aparentan ser costosos-, sus mejores ruanas o ponchos, sus buenas botas de cuero, su carriel y su garrafa de *guaro*⁵². Toda una puesta en escena de lo que se considera el traje masculino para fiestas. Este traje de cierto modo corresponde a las prendas tradicionales que han caído en desuso por la modernidad, quedando reservadas únicamente para eventos importantes. Entre más finas, “elegante” y costosas se vean las prendas más status aporta al hombre. Algo que no puede faltar es el fajo de dinero en efectivo que carga, ya sea, en su billetera o en los bolsillos para costear más licor o para hacer *vaca*.

El ideal a ser masculino se puede resumir en cinco aspectos: tener siempre una compañía femenina que afirme su heterosexualidad, tener dinero, poder beber sin restricción, contar con un grupo de amigos y ser galán. De esas la menos importante es la última, no obstante, todas cinco hablan de un ideal a ser que se fundamentan en el poder tener dinero. Se tiene la

⁵¹ Ritual ceremonial del pueblo indígena Kwakiutl de Canadá, la ceremonia era una fiesta ofrecida por un hombre o familia rica y en donde festejaba su propia riqueza dando un gran banquete y distribuyendo regalos a los invitados, a veces hasta el punto de la bancarrota propia o tribal. Véase Franz Boas 1966.

⁵² Forma coloquial de llamar al aguardiente, licor de la zona.

mentalidad de que con el dinero se consigue todo y la MPA fomenta esa idea explicita e implícitamente mostrando propiedades, joyas y un estilo de vida que no es de las clases bajas en los videos musicales. Esto conlleva a un estereotipo de ser hombre que llamo **hacendado**, hombres adinerados que viven buena parte de su vida en zonas rurales, pero que gozan de todos los lujos posibles. El ideal a ser masculino en la MPA es referenciado en algunos casos bajo el estereotipo de **señor**, principalmente porque es un hombre que tiene dinero y que ya ha formalizado una familia, reafirmando con ello su heterosexualidad y es mostrando en los videos musicales como un **hacendado** y galán⁵³.

En la parranda, la masculinidad es mostrada bajo características no deseadas o incómodas para los hombres. Una ridiculización que escapa del todo al ideal a ser que muestra el desprecio. En este género se habla del **bobo**, del **marrano** -sinónimo de **cachón**-, el **pega'o**, **Caranga resucitada**, entre otros. Etiquetas poco deseadas, pero a la vez muy relacionados a los ideales de ser masculino que reflejan el cómo funciona la estructura con papeles donde el hombre degrada su *statu quo*.

Los primeros estereotipos, **bobo** y **marrano**, son mostrados como una consecuencia del tener mucho dinero, que viene siendo lo fundamental para que un hombre se realice como todo un varón en la sociedad es su capacidad para generar riqueza y así satisfacer todos sus gustos y los de las personas que están a su cargo. El estereotipo de **marrano**⁵⁴ hace referencia aquellos hombres que los cogen de “chequera”, usualmente, por las mujeres, hombres que ante la sociedad dan la apariencia de que tienen poder adquisitivo, gracias al dinero que supuestamente tienen, atraen a mujeres que buscan en ellos una fuente de ingresos económicos. Estas mujeres se aprovechan de la creencia machista de que un hombre para conquistar no puede mostrar carencia económica, obteniendo así un estilo de vida superior para ellas -económicamente hablando-. No siempre el **marrano** cuenta con la capacidad económica para solventar el costo económico de una **mujer interesada**. Se considera un estereotipo indeseado por lo hombres porque los muestra como seres usados por las mujeres, algo inaceptable en la ideología masculina imperante en la MPA. El ser visto como un

⁵³ Ejemplo de ello son los videos musicales de las canciones *Pobre perro* de Paola Jara <https://www.youtube.com/watch?v=co0XOCL2hRQ> y *doble dosis de licor* de Fernando Burbano & Luis Alberto Posada <https://www.youtube.com/watch?v=yWiYP5QlnhE>

⁵⁴ Para poderlo conjugar se utiliza como verbo marranear, que es lo mismo a coger a alguien de marrano.

marrano en la sociedad es suficiente motivo para ser ridiculizado dentro del grupo de hombres y la comunidad en general. Es una etiqueta que asigna la sociedad exclusivamente a los hombres, no se tiene registro de alguna etiqueta o estereotipo para las mujeres que estén en una situación similar a la de un *marrano*.

El **bobo** es aquel hombre que se deja utilizar por lo demás y del que es fácil aprovecharse. Es la otra cara de la moneda de la persona que es fomentada a ser astuta para aprovecharse de los demás en beneficio propio, la mejor frase para este estereotipo es *el vivo vive del bobo*⁵⁵. Al igual que el marrano, es una etiqueta en la que no quieren estar los hombres un antivalor por así decirlo. En el despecho aplica para los hombres que son traicionados en una relación, se vuelven bobos porque ante la sociedad son hombres que no hacen valer su posición como marido de alguien, ni su hombría al dejarse poner “cachos”. Son hombres degradados socialmente, hombres de los que se burla la sociedad, en especial, entre los mismos hombres. Vale la aclaración, en este estereotipo, que cuando se trata de una traición amorosa y la persona no se ha enterado, pero la comunidad sí, es un **cornudo**, aún peor para el ego masculino. Pero si se descubre el engaño y termina la relación, pasa de ser ridiculizado a estar en una posición de lástima ante la sociedad. El cornudo representa todo lo que un hombre no debe hacer cuando consigue compañía femenina.

En la parranda el **bobo** suele ser ese hombre de carácter dócil, poco brillante, desarreglado y poco agraciado físicamente. Toda una caricatura de la performatividad masculina, los **bobos** son hombres que se visten y actúan como tal, pero debido a su personalidad dócil y apariencia física son cómicos en la comunidad, son hombres que no se toman en serio. Este estereotipo aplica para las personas con malformaciones físicas o genéticas no graves (labio leporino, viscos, síndrome de down, entre otras) al igual que ancianos con demencia.

El estereotipo de **bobo** no aplica para las mujeres que presentan esas condiciones físicas porque no se les permite por parte de sus familiares estar en la escena pública -principalmente las que tienen malformaciones físicas- y las que están, son temidas, estas últimas son vistas como **brujas** o **locas**. Aunque a los hombres también se les restringe de la escena pública por parte de familiares, estos logran tener más visibilidad que las mujeres. Esta reclusión es una consecuencia de la gran importancia que se le da a la apariencia femenina, que al no poder

⁵⁵ Frase local en referencia del estereotipo **bobo**.

encajar en el estereotipo se les condena a estas mujeres al anonimato social, medida de la que los hombres son víctimas en una menor escala. En la MPA solo se hace alusión a los hombres, las mujeres no aparecen en esta etiqueta.

Al ver el conjunto de hombres que aplican a esta categoría de **bobo** -ya sea impuesto por su físico o capacidad mental, o por situaciones personales que lo degraden de su estatus social- da a entender que estas personas son entendidas como alguien de quien se pueden aprovechar, vulnerando su integridad o simplemente ridiculizando por no cumplir con el ideal a ser. Así lo da entender la canción *Descachalandrado* (2004) de los Parrandero del Campo.

Canción 05: Descachalandrado

Bobo Descachalandrado:
 Toda la gente dice que soy muy feo
 Que porque yo no tengo pantalón.
 Los calzoncillos ya se me lompieron
 Y el pajalito ya se me voló.

Coro:

Maldito bobo descachalandrado
 Que se mantiene diario como un gamín

Bobo Descachalandrado:
 Que voy a hacer yo no tengo la culpa
 Que yo sea un bobo y no me sepa vestir

Bobo Descachalandrado:
 A mí me dielon una patada fuerte
 Que me quebralon todito por detrás
 Y me quebralon toditos los huesitos
 Que velaquela ya no puedo bailar.

En la canción, hecha a dos voces -el descachalandrado y el coro-, se puede observar claramente como se trata de imitar el hablado de una persona con dificultad fonética para pronunciar la r y rr. Además, en el video musical se le muestra sucio, mal vestido y con la ropa desgastada; siendo lo más impactante la violencia explícita -tanto en el video como en la canción- a la que se ve sometida esta persona.⁵⁶

Los otros estereotipos a los que hace alusión la parranda, el **pega'o** y la **caranga resucitada**, están relacionados al estatus económico y son vistos como la antinomia del ideal de hombre

⁵⁶ Video oficial de la canción *Descachalandrado* https://www.youtube.com/watch?v=40TaP_cfS0Q

adinerado que es promueve en el MPA. El primero, es un estereotipo que solo aplica a eventos o festividades a los que no se ha sido invitado, por lo general, el **pega'o** suele ser un hombre⁵⁷ que no aportan económicamente para la celebración de una fiesta, antes sucede lo contrario, se aprovechan de todo lo que los anfitriones hayan dispuesto. Cuando se están haciendo los preparativos para una fiesta, los encargados recaudan una cuota a cada uno de los anfitriones, así estos pueden invitar a quien quieran sin ser mal visto. El **pega'o** nunca es invitado de uno de los anfitriones, es alguien que se entera que va haber una fiesta y se escabulle en ella, sin haber puesto un solo centavo, a veces hasta sin tener ningún tipo vínculo con los demás asistentes.

La **caranga resucitada** es una expresión local que utilizan para referirse a las personas que tienen un gran poder adquisitivo, pero que no nacieron teniéndolo. Lázaro Tobón los define: “Una manera despreciativa que se usaba en ultranza para referirse a las personas que de bajo nivel cultural habían alcanzado subir de estrato, lo que es muy meritorio, pero seguían comportándose con un alto déficit de urbanidad.” (El mundo, 19 de agosto de 2015). Tal como lo menciona Tobón, el estereotipo denota capacidad económica pero falta de estatus que avalen su nueva posición social.

Jhon Jairo Pérez es uno de los principales artistas de la parranda, el cual interpreta varios personajes en su puesta en escena, siendo Evelio Jaramillo -un individuo que dice venir de Yarumal (norte antioqueño) y que se ganó la lotería- uno de ellos, Don Evelio es una representación de **caranga resucitada**. Por un lado, este personaje refleja el interés y el deseo por conseguir dinero, algo que esta afianzado en el ideal a ser de la población masculina, pero no deja de lado el prejuicio social que existe cuando un individuo sale de su nicho socioeconómico para ingresar a otro superior. La **caranga** al intentar estar con las personas de su misma condición económica se ve rechazada por su falta de clase, hasta es tildada de *mañe*⁵⁸. Este estereotipo es un gran ejemplo de cómo la parranda expone a través de la sátira la realidad cuando se busca alcanzar el ideal a ser social. En la canción *El ques, ques, ques* de Jhon Jairo Pérez -interpretando a Evelio Jaramillo- se aprecia varias de las actitudes de una **caranga resucitada**.

⁵⁷ No existe alusión femenina para éste estereotipo.

⁵⁸ Palabra coloquial que hace referencia al mal gusto o lo ordinario.

Canción 06: El ques, ques, ques.

Que cómo así, que cómo así... Que como es ques ques ques
 Si no le presto plata, ¡FULL HP!
 Le miro el culo mamita, ¡FULL HP!
 No le sirvo de fiador, ¡FULL HP!
 Y si no pago la cuenta, ¡FULL HP!

Soy Evelio Jaramillo, rico y extravagante
 Siempre voy, pero pa' delante,
 tengo plata pa' botar todos los días
 Soy rico y extravagante, me gané la lotería.

La pobreza a mí me ha dado mucho palo
 Yo veo un pobre y me provoca mealo
 Tengo diez limosinas y veinte volquetas
 A nueve mozas mías les regalé las tetas.

La mujer que ronca es como la envidia
 Es mejor despertarla que sentirla
 Tengo plata pa' tirar de para arriba
 Y los otros que se mueran de la puta envidia.

Pa' los negocios si he sido malito
 No me ha pegado ningún negocito
 Monté un puteadero lo más de querido
 Y me quebré por comerme el surtido.

Eh avemaría... La plata yo la cargo en bolsas. Olvídense de eso
 Los marranos los engordo con Ensure
 Las gallinas las alimento con nueces de macadamia
 Mejor dicho, no hay un rico en Colombia que tenga la hijueputa plata que yo debo.

Cómo la ve Imelda, rico y extravagante
 Ay, Evelio, si es mejor tener marido rico.
 Porque cuando el hambre entra por la puerta,
 el amor sale por la ventana.

Don Evelio se muestra a sí mismo como una persona que después de volverse rico reniega de la pobreza, aborrece el estar cerca de alguien que pueda serlo, se cree superior al poder costear excentricidades, presume de su dinero y de lo que ha logrado entorno a él (como el costear la cirugía plástica de nueve amantes), sin dejar de mostrar su origen pueblerino. Lo que más representa una **caranga** es su falta de gusto, lo que conlleva a gastar su dinero en excentricidades que lo hacen ver *mañe*, por ejemplo, alimentar los marranos con Ensure

(marca local de multivitamínico para personas), tener más de una limosinas y volquetas. Por lo anterior es que Don Evelio es una personificación de la **caranga resucitada**.

Un último estereotipo de ser hombre al que se hace alusión en la parranda clásica, que más que serlo era una actividad económica ejercida por los hombres antiguamente, es el **arriero**, profesión emblemática de Antioquia y con un gran valor cultural que refleja un tipo de hombre aventurero, mujeriego, *verraco*, trabajador, astuto, entre otras. Podría ser perfectamente la idealización que se tiene del hombre en esta región del país, donde los hombres se ven persuadidos a rebuscar el dinero de donde sea, incluso si tienen que salir de sus casas a rebuscarse el dinero en otras regiones. El arriero se dedicaba a recorrer la dura geografía del país colombiano llevando de un pueblo a otro: mercancía, café, productos agrícolas y demás en el lomo de una mula por varios días. Eran hombres que tenían que trabajar arduamente sorteando los caminos de herradura para lograr entregar la mercancía. (Sanabria et al, 2018). Al poder estar en varios lugares constantemente por un plazo corto de tiempo lograban forjar relaciones amorosas con diversas mujeres, teniendo diversas familias esparcidas por el territorio. Esta figura es muy polémica porque ejemplifica al hombre que se mantiene viajando y no se establece en un sitio a formar una familia, a diferencia del campesino, un hombre que busca fortuna en sus viajes con una mula como su mejor compañía, que suele dejar hijos regados en todas partes sin comprometerse con una mujer. Lo anterior refleja de una, forma u otra, la idealización masculina antioqueña, estando este estereotipo muy ligado al de ser **soltero**. El mejor exponente de lo que era un arriero en la MPA fue Octavio Meza con éxitos parranderos como *Arriero y su mujer (s.f)*, *Arriero decente (s.f)*, *Mula hp (s.f)*, entre otros.

Como ya se ha mencionado, entre los principios que se fomenta en los hombres dentro de la MPA está la camaradería, esta cumple una función sociabilizadora de unión y respecto entre ellos mismos. Siendo el licor un elemento simbólico que acompaña esa "hermandad" fomentando y reforzando los lazos sociales. Los camaradas son el grupo de amigos que todo hombre debe tener, ellos son el pilar emocional y social, son las personas con las que el hombre puede mostrar su sensibilidad y son las personas a las que se acude cuando se requiere superar un mal momento -tipo un rompimiento amoroso-. La camaradería no solo se da entre amigos, puede funcionar también entre un cantinero y un cliente. Con la camaradería se

refuerza la hombría, ya que son estos hombres con los que se llega a competir y con los que se discuten temas pertinentes. Entre ellos existen varias normas como respetar la mujer ajena, la reciprocidad en favores y cubrir al camarada ante su mujer.

La camaradería es más importante para los hombres en la cotidianidad que en lo que puedan a llegar a exponer las canciones populares según lo vivido en campo. En el Carmen de Viboral se detallaron dos ejemplos de cómo actúa la camaradería: un club de pesca y un grupo de *globeros*⁵⁹. El club de pesca surgió hace más de 20 años por un grupo de amigos que les gustaba ir de pesca, hace unos 10 años se oficializó ante el municipio. Lo que se hacía en el club era coordinar para ir un fin de semana a ríos cercanos o lugares reconocidos por su afluencia de peses. Este grupo era “guerrero”, como lo afirma uno de sus integrantes -que también fue uno de sus líderes-, ellos salían con tienda de dormir, una garrafa de agua, algunos elementos para cocinar y bastante licor a sortear las adversidades de la intemperie con lo más mínimo posible. Un ambiente donde los hombres iban a pescar, a beber, a estar sin sus parejas, a pasar un momento divertido entre hombres donde cada uno le cuidaba la espalda al otro. Tal como le expresa mi interlocutor “si querían ir a putear, emborracharse hasta las guevas, o lo que quieran lo pueden hacer, mientras no causen problemas a nadie” (conversación personal, Carmen de Viboral, noviembre 2017).

Al principio, el club era netamente masculino y por muchos años lo estuvo así, al trascurrir el tiempo empezaron a hacer presencia las compañeras de alguno de los integrantes hasta que terminaron siendo parte del grupo. Para el momento de la investigación el club constaba de 5 mujeres y 20 hombres, siendo las mujeres compañeras de alguno de los integrantes. Desde la llegada de las mujeres el ambiente fue tornándose más familiar y más exigente respecto al hospedaje. Según mi interlocutor dentro del grupo “hay dos (mujeres) que molestan más que 25 (hombres)” aunque hay una que “solo le faltaba que se agachara para que se vieran las guevas, mujer todoterreno. A ella le podías decir que ibas de putas y le decía “hágale mijo yo no he visto nada y si llama su mujer yo no sé dónde está”” (conversación personal, Carmen de Viboral noviembre 2017). Una mujer que estaba integrada en las lógicas de una hermandad masculina donde entre todos se resguardan la espalda y no se traicionan. Por la

⁵⁹ Los globeros son los que hacen globos de papel que funcionan con aire caliente, suelen ser piezas muy coloridas y su tamaño varía.

forma de ser esta mujer mi interlocutor hace la referencia de las “guevas” (testículos) porque no tenía la actitud de una mujer *cantaletosa* y por la forma de actuar la veían como un hombre más en el club.

Con los *globeros* es similar al club de pesca, es un grupo que inició siendo masculino, pero que paulatinamente se han ido integrando las parejas de los miembros. Este grupo tiene un carácter de cooperación que no tiene el de pesca, ellos hacen recoletas para comprar los materiales y poner los globos a volar, otro rasgo que los diferencia es la edad, son muy jóvenes con integrantes menores de edad hasta jóvenes de 25 años.

Estos dos grupos muestran la importancia que tiene para los hombres crear grupos afines a un interés, que a su vez le sirvan para formar lazos comerciales y de hermandad sin estar necesariamente vinculados por parentesco sanguíneo o de afinidad. Por su parte, las mujeres se centran más en afianzar los lazos familiares. No todo camarada es un amigo, pero por deducción todos los amigos son camaradas. La camaradería funciona como un vínculo que se crea entre los hombres de una comunidad que actúa bajo un sistema de principios donde se excluyen las mujeres para mantener la armonía del grupo. Lo que sucede dentro de los espacios que usan estos hombres para reunirse no llega al conocimiento de sus respectivas parejas directamente -indirectamente llegan a través del chisme- de uno de los hombres que estuviera porque entre hombres no se delatan y se cuidan la espalda; en estos espacios, como lo son las cantinas, los hombres tienen vía libre de hacer lo que en su casa no pueden o está limitado: el consumo de licor, el coquetear con otras mujeres, entre otras actitudes que no serían aceptadas por sus parejas.

Un habitante del Carmen menciona respecto a las cantinas:

Son fonditas, o lugares más amigablemente donde yo te invito a vos a tomarnos una cervecita. Otra cosa es por ejemplo cuando llegan los campesinos con su cosechita al acopio, allá es donde se vende el producto y el encuentro de los negociantes con los campesinos siempre ha sido en esos sitios(cantinas), vámonos para tal parte y ahí yo te hago la cuenta de lo que yo te debo, tomamos cualquier cervecita. Entonces van hablando bueno ¿Cuánto te debo? Tal y tal, “Oiga caballero, me pone este temita”, se van centrando en el tema y van pidiendo su copita, su música y ahí van haciendo sus negocios como se deben hacer. Los de ganados también. Es como una tertulia de negocios. (conversación personal, Carmen de Viboral, noviembre 2017)

Algo curioso que sucede dentro de la camaradería es la proxemia homo-erótica que manejan los hombres cuando se sienten en confianza con otro o bajo los efectos del alcohol. Hubo varias situaciones donde el contacto entre hombres llegaba a zonas del cuerpo donde usualmente o sin estar borracho no se tocarían de otro hombre presenciadas en Carmen de Viboral durante el periodo de campo. En la reunión del grupo de pesca que tuve la fortuna de asistir, yo era un desconocido para la mayoría de los asistentes, solo me conocían los integrantes de las Familia López y unos parientes extendidos de la misma familia que también eran miembros del club. En la reunión hubo un momento en el que se acercó uno de los integrantes, claramente borracho, con una actitud de buscar problema y queriendo saber de mí. Prácticamente no le había hablado y lo primero que hizo fue sentarse al lado mío en una hielera que había y colocó sus brazos sobre mis piernas, hasta llegó a tocarme la rodilla y el muslo con sus manos. Un acercamiento que interpreto como una forma de querer imponerse ante un desconocido, como lo era yo. Un hombre estando sobrio no hubiera pasado de la zona de las manos o la espalda para tocar a un desconocido con un abrazo o un apretón de manos. Cuando se está en confianza el contacto puede ir hasta la cara, el pecho, las piernas y la rodilla. Y pasa a ser vuelve homo-erótica cuando se toca el área de la entre pierna, la boca y las posaderas. Este hombre era un total desconocido para mí, su acercamiento pudo haber conllevado a una confrontación si lo hubiera hecho con otro hombre al tocar zonas corporales por fuera de las permitidas para desconocidos.

Copas de guaro van, copas vienen. Tapetusa, cerveza, ron y aguardiente en un espacio de 3 x 3 metros. Unas 15 personas apretujadas, dos guitarras, un güiro, pelucas y una pistola de juguete con un pene en la punta, junto con el sonido de la parranda clásica tocada en vivo por dos músicos locales que ameniza el ambiente es la mejor definición de una cantina cuando está con el ambiente de fiesta y diversión que solo la parranda es capaz de brindar. En ese espacio manos iban, tocaban más de lo debido, hombres que juegan a simular besarse agarrando la boca de otro, uno referenciando su entrepierna cuando una canción refería a los órganos sexuales masculinos, otro haciendo morisquetas teatrales simulando ser del otro sexo con una de las pelucas, todo bajo un juego donde cada uno de los espectadores hacen parte dando el visto bueno a punta de carcajadas. En ese juego uno de los hombres agarra la entrepierna de otro hombre y ese lo aleja con una carcajada y un insulto que no incita a la violencia, sino un reconocimiento de que ese comportamiento no se puede hacer, pero como

están en un tipo de carnaval donde las estructuras entran en una lógica de inversión y lo que no está permitido se permite solo en esos espacios (Da Matta, 1997).

La camaradería terminó siendo la sorpresa de esta investigación, no se esperó que fuera tan importante para entender el funcionamiento de la estructura de las relaciones de género, en especial, sobre lo que significa ser hombre en esta sociedad. Inclusive, la camaradería es una lógica de la que están conscientes las mujeres. Una de las participantes el grupo focal mencionaba sobre el apoyo que se dan entre hombres:

...hasta todo el mundo sabe de las dos “amiguitas” que tiene por ahí por fuera (del matrimonio) y la única inocente es la mujer y son muertos (los camaradas) de la risa... “ay no mirá por allá esta la amiguita de él echándole ojo...” sí, porque eso les parece pues una hazaña y ellos (los camaradas) son “ese man es mero teso⁶⁰, muy avispa’o, que berraco...” lo halagan (Grupo focal, Carmen de Viboral, diciembre 2017)

La canción *Ganado marcado* (2001)⁶¹ de Darío Gómez muestra uno de los principios que rige dentro de la camaradería, el de respetar la mujer de un camarada.

Canción 07: Ganado Marcado.

prefiero pasar por bobo
 prefiero pasar por tonto
 en ese caballo loco
 señora yo no me monto.

no quiero amores ajenos
 por favor déjeme en paz,
 porque el ganado marcado
 es del dueño y nada más.

soy macho y usted lo sabe, señora
 pero entre dos no me meto
 yo nunca doy por la espalda
 y a mis amigos respeto.

La canción expone varios estereotipos -**macho, bobo**- y ayuda a comprender como funciona la camaradería entre hombres. Aunque en la canción no se afirme la idea de que siempre haya una propuesta sexual el hombre deba de rechazarla por estar ya en una relacion, logra dar a

⁶⁰ Adjetivo local que hace referencia a tener el coraje de hacer algo.

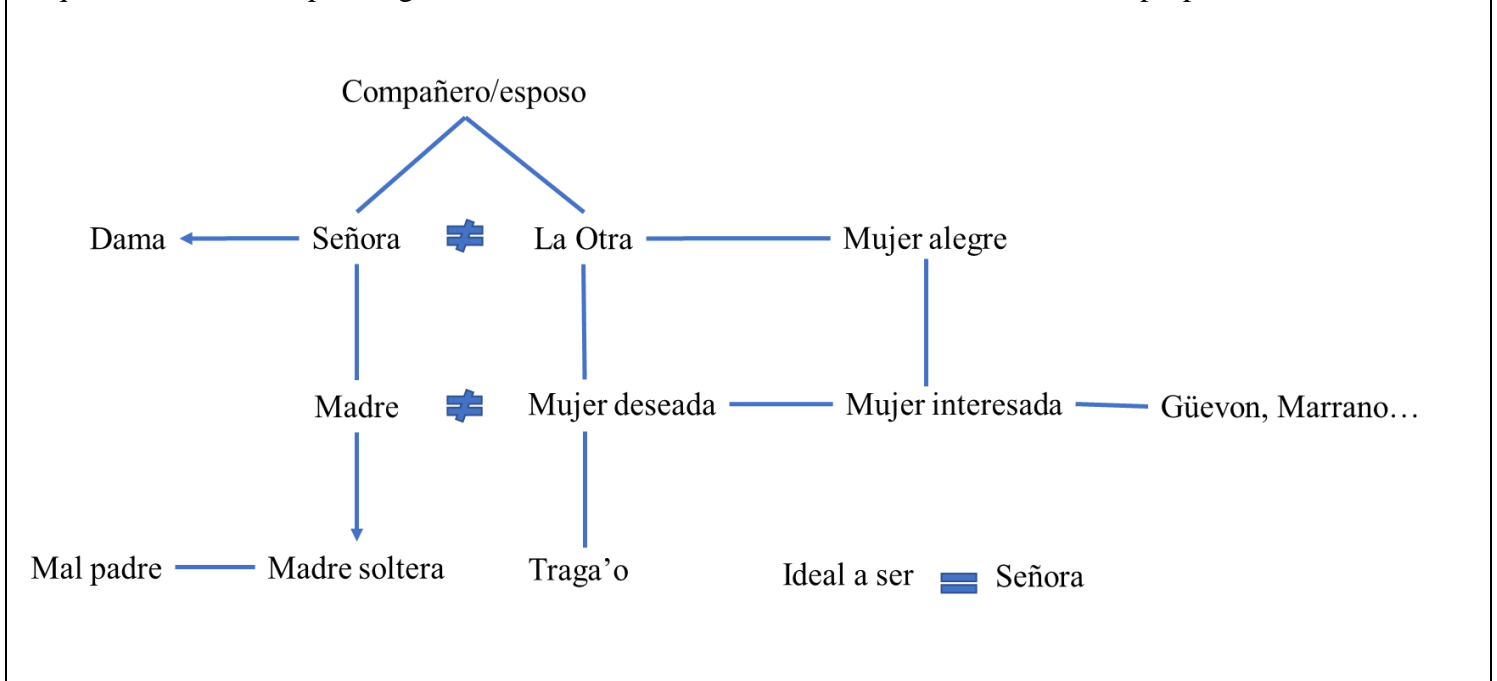
⁶¹ Canción escrita por Los Legendarios.

entender que los hombres saben que hay mujeres con las que no puede relacionar sexualmente, mujeres que son prohibidas. Un ejemplo de donde prima la camaradería sobre la constante presión de afirmar la masculinidad del **macho**, prefiriendo pasar por **bobo** al rechazar la oportunidad de acostarse con la mujer de su camarada.

4.2 El ser mujer en la MPA.

Sobre la feminidad se encontró que la mujer siempre es vista según el papel que tenga en relación a un hombre, tanto desde la narrativa masculina como la femenina (ver esquema 02). Por más que la narrativa femenina trascienda la mirada clásica de cómo son concebidas las relaciones y la sexualidad, sigue estando bajo una lógica patriarcal donde la importancia o razón de ser de una mujer está medida por el hombre que tengan al lado. Dentro del esquema construido con las referencias de género extraídas de las canciones aparecen los estereotipos de **mujer alegre**, **mujer deseada** y **mujer interesada** que son alusiones implícitas que hacen los artistas masculinos de manera explícita e implícita. Explícitamente los estereotipos de **madre**, **señora** y **la otra** son traídos a colación por las propias intérpretes femeninas, siendo **señora** y **la otra** poco mencionados por los intérpretes masculinos

Esquema 02: Estereotipos de género femeninos dentro de la MPA. Fuente: elaboración propia, abril 2018.



La MPA acerca de la feminidad no es muy precisa, el esquema construido con base en las canciones es muy precario, no logra sintetizar lo que significa ser mujer ni mucho menos lo que se espera de la mujer en la sociedad. Esto se debe principalmente al escaso material musical que es hecho por mujeres y por lo monótono de los temas que las propias mujeres exponen en sus canciones, la mayoría de las canciones son una redundancia en tres estereotipos: **madre, amante (la otra) y señora**. Las mujeres en la estructura de las relaciones de género operante han estado relegadas al deseo masculino y subyugadas a la vida doméstica de una madre-ama de casa, lo cual es confrontado con el ideal de ser **señora**. Hay una presión para que esa mujer-ama de casa escoja bien quien será el marido que le proporcione estatus y estabilidad económica para que esta pueda aparentar ante la sociedad como una señora con toda la gala y pompa que conlleva. Un ideal creado en la lógica de dominación masculina donde el máximo regocijo que una mujer pueda tener es poder estar en una posición superior en la escala social a las otras mujeres.

Quando los dominados aplican a lo que les domina unos esquemas que son el producto de la dominación, o, en otras palabras, cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de conocimiento son, inevitablemente, unos actos de reconocimiento, de sumisión (Bourdieu, 2000, p.26).

La mujer dentro del mismo discurso de las cantautoras es mostrada como la compañera principal, la viuda, la amante o la mujer dejada por un hombre, su estado civil, al igual que en el ser hombre, es sumamente importante, no obstante, la soltería femenina es poco mostrado en la MPA. La soltería es una etapa transitoria de la mujer en la cual es encasillada como **mujer deseada** ya que es cortejada por uno más hombre, no se concibe el MPA que la mujer esta soltera sin pretendiente que cambien a un futuro su situación civil a ser la compañera de uno de ellos. Ya si la mujer no logra salir de la etapa de la soltería puede caer en estereotipos negativos como la **tía cuarentona o beata**, vale la aclaración que estos estereotipos no son expresados en la MPA por lo cual no aparecen en el esquema. La **tía cuarentona** es una mujer soltera a sus cuarenta años, una mujer a la que no se le ha conocido una relación sexual en muchos años. Por su parte la **beata** tiene dos significados, uno religioso que obedece al ser candidata a ser santa por parte de la Iglesia Católica, y otro coloquial que hace alusión a una mujer que no logro casarse ni formar una familia en toda su vida y si en algún momento llego a tener alguna relación sexual no fue formalizada. La

diferencia entre estos dos estereotipos radica en que la **tía cuarentona** en algún momento de su vida pudo tener una relación formal con un hombre, incluso hasta llegar a tener hijos con él. En lo que ambos estereotipos coinciden es en ser **solteronas** y en que son categorías despectivas para las mujeres en esta sociedad. Estereotipos a las que las mujeres se ven sometidas si su situación civil es la soltería.

Un actor que promueve la relación asimétrica entre géneros dentro la estructura de género operante, y del cual la MPA no da cuenta de ello, es la familia. La familia es la encargada de introducir al individuo en la vida social reproduciendo los esquemas de dominación masculina donde la mujer es vista como la principal víctima por la división sexual del trabajo (Bourdieu, 1998). En el Carmen de Viboral las mujeres crecen con dos premisas que son aprendidas en el seno de la familia: 1) la mujer está más propensa a situaciones malas que los hombres, 2) su virtud reside en lo pulcra que sea entendida en sociedad, debe tratar su cuerpo con pudor, no se puede ver expuesta a escándalos porque eso la degrada socialmente. Así lo dan a entender las participantes del grupo focal hecho sobre lo que significa ser mujer en el Carmen de Viboral.

Participante 1: A uno siempre le han enseñado que usted es una niña, una mujer, cuide su cuerpo ¿cierto?... no insinué, este recatada... eso es una dama, una mujer.

Participante 2: la niña hay que enseñarle que tiene que cuidarse el cuerpecito, que se tiene que respetar y enseñarle a ser más recatada. Por ejemplo, los niños, uno le puede poner una pantaloneta y si no tiene camiseta, como que bueno, normal. En cambio, a la niña hay que ponerle la blusita con el pantaloncito, porque una niña sin blusita -así no esté desarrollado su pecho- no.

Participante 1: con la mujer es más el cuidado. Que no corra riesgos, de cuidarla de los caminos, de en ciertos espacios... Porque uno cree que la mujer si está más expuesta a cosas malucas. A que le hagan algo, a que la agarren por ahí... (Grupo focal, Carmen de Viboral, diciembre 2017)

Esas dos premisas también fueron constatadas en el tiempo que se estuvo con la familia López. Al tener apenas 12 años la hija menor de la familia, sus padres constantemente le están advirtiéndole sobre los peligros de andar sola, en especial en horas de la noche, le exigen dar el número de contacto de algún adulto cuando va a visitar a sus amistades del colegio, no la dejan ir al parque principal después de las 6 pm, y le critican cuando va vestida de manera muy escotada. Durante el tiempo de campo a la hija menor de la familia la frecuentaba un

amigo del colegio en las horas de la tarde, su visita estaba restringida al espacio de la sala y tenía que estar supervisada por la madre de la familia en todo momento, cuando ella no podía estar me pedía el favor de supervísalos para que no hicieran “nada malo”⁶².

Regresando al esquema femenino de las relaciones de género en la MPA (Ver esquema 02), el estereotipo de **señora** responde a la mujer socialmente respetada y se puede decir que es el ideal a ser como mujer. La categoría de señora se puede adquirir por dos vías: la primera es casándose con un buen **señor** (con estatus socioeconómico) formando un hogar con sus respectivos hijos, la otra es llevando una vida pulcra y con ningún suceso denigrante (principalmente sexuales) que tachen su reputación sin importar si tiene alguna relación con algún hombre. Por la segunda vía si una mujer cuenta con una posición socioeconómica que afirme que se tiene clase y educación, logran tener lo que es denominado *porte de dama* (explicado más adelante) hasta el momento en que por edad se le vea en la sociedad como **señora**. No importa si se casa o no, su historial de vida y condición de clase le es suficiente para ser llamada **señora**. Bourdieu resalta como este tipo de categoría:

Las mujeres de la pequeña burguesía, de las que sabemos que llevan al extremo la atención a los cuidados corporales o a la cosmética y, en un sentido más amplio, la preocupación por la respetabilidad ética y estética, son las víctimas privilegiadas de la dominación simbólica, pero también los instrumentos más idóneos para transmitir sus efectos hacia las categorías dominadas (2000, p.125).

Un dato no explícito que evoca la MPA es el estatus económico de las **señoras**, estas, usualmente, son mujeres adineradas que no tiene que trabajar, sus señores le dan todo lo que necesitan o tienen *per se* recursos económicos para solventar su estilo de vida. Una característica que resalta el ser **señora** es el de ser **dama** -que a la vez es un estereotipo- como una etapa previa y en esta se resalta el estar soltera- el único estereotipo donde se habla de la soltería femenina-. Una **dama** está constantemente bajo la lupa de la crítica social, ya que, al estar en lo que se puede llamar el ideal a ser sin estar casada, cualquier mínimo detalle que haga mal puede conllevar a que se hable mal de esta y degradarla socialmente por medio del chisme, lo cual hace que el aparentar ante la sociedad sea otra de las características de una **señora**, todo en son de conservar el título adquirido. Así lo expresa la canción *La gran*

⁶² Con esta expresión lo que buscan es evitar cualquier tipo de intimidad que conlleve a un acto sexual.

señora (2014) de Francy donde la **señora** va hacer todo lo posible, incluso hasta recurrir a la violencia, para conservar lo que con tantos esfuerzos ha conseguido, el título de **señora**.

Canción 08: La gran señora.

Tenemos que hablar de mujer a mujer
 Hay que dejar unas cosas en claro
 Aunque no te guste tienes que entender
 Lo que es mío es mío y no voy a soltarlo
 Yo voy a pelear y defender mi honor
 Soy su señora y mucho me ha costado

No sé cómo entraste, no sé cuándo fue
 No sé qué le diste para atarantarlo
 Lo que sí te digo es que aquí somos tres
 Y este triangulito no me está gustando
 Vas a comprender y respetar quien soy
 Si no es por las buenas, pues será a madrazos

Se necesita más que una cara bonita
 Se necesita más que un cuerpo sin estrías
 Se necesita más que una mente perdida
 Para ser esa intrusa que de mí se ría
 Aunque estés viviendo en la plena juventud
 Yo tengo la experiencia y la familia es mía

No me vas a robar lo que yo me gané
 Aunque seas esa intrusa que se le acomoda
 Él no me dejará pues sabe quién es quién
 Soy la que con sus hijos tiene la corona
 Vas a resbalarte por a otro rincón
 Porque este es mi hombre y yo su gran señora

En esta canción aparece el reverso de la moneda del estereotipo de **señora, la Otra**. Esta mujer es el opuesto de la señora, es la no reconocida, es con la que no se tiene familia, es con la que el **señor** tiene relaciones sexuales, y suele ser mucho más joven y atractiva que la **señora**. Una mujer atractiva que cautiva a los hombres y hace que los casados quieran estar con ella en vez de su esposa. En la MPA se puede observar como la amante siempre quiere usurpar el puesto de la **señora** tal como le da a entender la canción *la gran señora*. A **la otra** se le asimila como una persona poco moral por intentar dañar una familia, es mostrada como una mujer que no tiene familia y que busca conformar una con un señor que pertenece a otra.

Cuando se relata desde el punto de vista de la amante, o cuando se referencia desde la mirada masculina, esta se vuelve un ser sexual, algo que no sucede con la **señora**. Las alusiones con las que se habla de una señora son de una mujer con clase y prestigio, mientras las de **la otra** son la exaltación de su belleza física y del goce sexual que sienten los hombres al estar con ella⁶³. Con la amante se mantienen relaciones sexuales y este es el vínculo que existe entre el **señor** y **la otra**, mientras que con la esposa es con la que se crea una familia socialmente y si no fuera por el hecho de tener hijos la **señora** sería un ser asexual.

Hasta este punto se puede ver lo poético y melodramático que es el estereotipo de **señora**, una narrativa que parece tomada de la época colonial donde solo unas cuantas lograban ser señoras, alcanzado así la cúspide de la pirámide social. Este discurso se conserva en parte, aunque hoy en día se le diga señora a cualquier mujer de edad (mayor a 30 años), pero es reafirmado con la figura de la **madre** donde esta exige de parte de sus hijos respeto, obediencia y hasta sumisión al hablarle bajo la etiqueta de **señora**.

El estereotipo de **señora** está embelesado por una narrativa anticuada propia del amor cortés que, en tiempo modernos, podría pensarse que queda desarticulado por las exigencias socioeconómicas que tienen la mujer como un miembro económicamente activo para el sistema laboral, donde se espera que trabaje y apoye la economía del hogar con un sueldo al igual que el hombre. Sin embargo, el estereotipo sigue muy presente y con mujeres que están dispuestas a trabajar pero que saben que cuando llega la maternidad están dispuestas a renunciar a sus trabajos para enfocarse en la crianza del hijo asumiendo el rol de **madre**, incluso hay mujeres que esperan encontrar a ese hombre que les brinde la suficiente estabilidad económica para poder así ser **señoras**.

La Familia López es un ejemplo de cómo la madre de la casa asume el papel de ama de casa, mientras que el padre se encarga de brindar el soporte económico, por el otro lado, está la Familia García donde la madre tuvo que confortar los dos escenarios el de ama de casa y el de ayudar al sostenimiento económico de la casa. Esta última reconoce que no fue fácil poder romper con el esquema dado donde la mujer estaba destinada al hogar, pero salir a trabajar era la única opción viable para asegurar el bienestar de sus hijos.

⁶³ Véase la canción *La aventura* de Jhon Alex Castaño.

Anteriormente los papas si los hijos no estudiaban ¡vaya y venga! Los hijos los tenían, como decían ellos, que eran un peón o que era una hija para que le ayudara a la mamá a atender a los peones. Por la educación de uno no se preocupaban. Ellos decían: “que a las mujeres para que les daban estudio”. Hoy en día, a medida que uno se iba formando, veía la necesidad de que ellos (los hijos) debían estudiar. A causa de eso, es que uno salió más bien a trabajar para tratar de colaborar en la casa, para que los hijos pudieran estudiar. Porque realmente uno ve que el hombre solo para dar estudio a los hijos, no era posible. Por eso fue que me salí y en contra de la voluntad de él. (Dialogo personal, Carmen de Viboral, diciembre 2017)

Vale aclarar que la madre de la Familia López también trabajó por varios años como ama de llaves en una finca en el municipio de Rionegro hasta el nacimiento de la segunda hija, en ese momento la familia regresó al Carmen de Viboral a vivir, pero al regresar el padre se encargó del sostenimiento económico del hogar. La gran encrucijada sobre el que una mujer trabaje o no, es un tema presente para los hogares del Carmen, y lo que se ve observa es que las mujeres están dispuestas a trabajar y sus parejas no se oponen, siempre y cuando, no haya hijos en la familia, inclusive son las mismas mujeres la que deciden dejar de trabajar para criar a sus hijos en sus primeros años tiempo completo. La maternidad es el momento crucial donde la mujer se vuelve víctima de la presión social donde el renunciar a su trabajo y dedicarse a la crianza del infante es la opción menos reprimida que puede optar. “Es muy duro cuando a una mujer le toca trabajar. Porque le toca dejar el cuidado del hijo a un lado y dejárselo a otra persona. Uno sufre mucho con eso. Porque uno no sabe si el hijo está bien donde uno lo dejó”. (integrante de la Familia García, conversación personal, Carmen de Viboral, diciembre 2017)

La encrucijada del anteponer la maternidad sobre el trabajo también aplica para las mujeres que dice no al ser madre:

yo sí siento que pa' uno eso es una presión social de uno ser mamá. Por ejemplo, a mí me parece una cosa muy tesa el hecho de estar tan dedicado a un hijo, de entregarle la vida entera. Y uno cree que no, como “no, yo quiero tener hijos”, pero a ti por toda parte te están diciendo que es una experiencia hermosa, que es algo que se debe vivir; entonces uno como que está decidido (a no tener hijos), pero igual la duda siempre esta. Porque socialmente te están diciendo que te estas perdiendo de una experiencia que no puedes evadir, como que es algo inevitable. Yo siento, que eso de ser mamá es una presión que se tiene ahí (participante grupo focal, Carmen de Viboral, diciembre 2017).

Hasta este momento se ha hablado sobre la **madre**, pero no se ha mencionado el cómo es expresado en la MPA. Este es uno estereotipos en las que se referencian las propias cantautoras, pero es relegado por los intérpretes masculinos, como si la paternidad fuera un asunto netamente femenino. Una de las características más fuertes de la madre en la MPA es la entrega y el anteponer el bienestar de los hijos por encima del suyo. Una **madre** en la MPA es entregada a sus hijos, no importa que tan mal lo este pasado, lo único que le importa a este estereotipo es que sus hijos estén bien. El estereotipo de **madre** lleva a dos situaciones: 1) ver la madre como un víctima social y 2) la idea que los hijos son de la madre, negando algún tipo de propiedad que pueda ejercer el padre sobre sus hijos.

El ver a la **madre** como víctima social responde directamente al estereotipo de **mal marido**. Tener de compañía un hombre que maltrata, que engaña, que no cumple con sus responsabilidades socio-económicas y que no ejerce su papel de padre hace que la madre sea la que cumpla ambas funciones siendo **madre soltera**, o en el otro extremo por mantener las apariencias esta decida verse sometida a los maltratos y traiciones de su esposo, considerando que es lo mejor para sus hijos. La canción *Por mis hijos* (2014) de Arelys Henao expone el drama que vive una **madre** al saber que esta con un hombre traicionero que lleva un romance con otra mujer a sus espaldas, esta mujer se justifica en sus hijos para no acabar la relacion con su compañero sentimental y así evitar que sufran del escrutinio público por ser “huerfanitos”.

Canción 09: Por mis Hijos.

Cuando estemos delante de la gente
yo te pido un favor:
Finge quererme,
y que por mi te mueres
y demuéstrame tu amor

Porque a la gente no tiene
que importarle este dolor tan grande
que llevo en mi corazón.

Y aunque mis niños
te adoren y te extrañen
no saben que es por otra
que siento este dolor.

De puertas para fuera
no saben la verdad
Solo me das tristeza,
me das infelicidad

Hoy pongo a nuestra alcoba
y a Dios como testigo
que si yo sigo aquí
lo hago por mis hijos

Tendré mucha paciencia
no quiero que mis niños
se queden huerfanitos
en este mundo cruel

Esperare a que pase
ese simple capricho,
porque así pasa siempre
y vuelves otra vez

Un dato relevante expuesto en las canciones de música popular es el que las mujeres cuando son madres y están con un **mal marido** están conscientes de que es un relacion toxica y saben las consecuencias sociales que acarrea el dejar esa relacion. Una mujer cuando ha conformado una familia y socialmente es vista como una **señora**, sabe de antemano que llegar hasta ahí no fue nada fácil. El renunciar a su estatus de **señora** implica ser degrada socialmente, más si a esta mujer le toca trabajar y renunciar a un estilo de vida que antes su marido le patrocinaba. Entonces la idea del ser víctima por el bienestar de los hijos puede ser discutida, ya que su propio bienestar está inscrito en esa lógica como lo expone las dos primeras estrofas de la canción *Por mis hijos* “Cuando estemos delante de la gente, yo te pido un favor, Finge quererme, y que por mi te mueres y demuéstrame tu amor. Porque a la gente no tiene que importarle este dolor tan grande que llevo en mi corazón”. (Arellys Henao, 2014)

Con el papel de la **madre soltera** es paradójico pensar que la culpa y el estigma cuando sucede un caso de madre solterísimo es de la mujer, al hombre no se le achaca responsabilidad social, algo que si se hace con la mujer que deja a sus hijos. El prejuicio social es muy fuerte en estos casos porque el madre-solterismo rompe con la idea de la familia nuclear. Lo que hace el fenómeno de madre-solterismo es reforzar la idea que los hijos son de la mujer con frases tipo *padre puede ser cualquiera*. Sobre esta idea - ampliamente aceptada sobre la

paternidad- se puede decir que se basa en un fundamento biológico con una justificación sociocultural y biológica. Una mujer solo puede quedar embarazada de un solo hombre una vez por año, mientras que un solo hombre puede fecundar a varias al tiempo. Culturalmente al ser las mujeres las que llevan en su vientre por nueve meses al pequeño, se le reconoce la posesión sobre este; el padre tiene que dar lo méritos y el esfuerzo para que se le reconozca la propiedad de sus hijos.

El despecho expone un instrumento social que valida y coacciona a los individuos reprimiendo la subjetividad en función de la estructura, el chisme. La encrucijada de la maternidad, la superioridad de la **señora**, el estigma al madre-solterísimo y el que no se reconozca la categoría de **señora** para **la otra**, son situaciones donde el prejuicio social actúa con inclemencia ante la mujer que no actué según la estructura dada de las relaciones de género. El chisme es el instrumento predilecto para alinear la subjetividad femenina hacia el ideal, pero que a la vez sepulta en lo más bajo a la mujer que no siga el ideal. Tanto en las canciones analizadas de la MPA como en el tiempo de campo en el Carmen se evidenció que la competencia que existe entre las mujeres no es como la de los hombres donde el que no logra tener dinero puede seguir su vida sin estar constantemente bajo la presión social que lo señala por no ser lo suficiente hombre. Con la mujer el señalamiento es real y no es sobre lo menos mujer que sea, sino por menos femenina, lo menos pulcra e inmoral que se piense socialmente que es.

Entre las mujeres mismas hay una competencia tremenda. Eso se ve. Es normal que entre combo de amigas una chuchichee de la una por aquí y la otra por allá atrás. Socialmente hay una presión por ser uno bonita, buena mujer, buena amiga, buena hija, todo buena ¡vos tenes que ser perfecta! Perfecta físicamente, porque entonces ni salgas con el pelo desarreglado porque ya tienen el ojo ahí. Cuando un hombre sale en chanclas ¡todo normal! Pero no, una mujer perfecta físicamente y moralmente también (participante grupo focal, Carmen de Viboral, diciembre2017).

Desde la mirada masculina en la MPA el ser mujer aparece un estereotipo que es la **mujer interesada**, un papel que se ajusta a los estereotipos masculino de ser **traga'o, cachon y cornudo**, ya que sin la **mujer interesada** no se podría comprender esos estereotipos masculinos. La **mujer interesada** es la que no le importa dejar o cambiar al compañero que tiene por otro mejor, principalmente por motivos económicos, es representada como una mujer despiadada y frívola que hace lo que sea para conseguir sus objetivos. Son mujeres

que utilizan sus dotes físicos como medio para conseguir lo que buscan, las estrategias que puede utilizar las mujeres interesadas para obtener lo que quieren, entre ellas está la coquetería y la manipulación. Existen varias canciones basadas en la idea de que una mujer muy atractiva es interesada por naturaleza, entre ellas se destaca este fragmento de la canción *Ni plata, ni nada* (s.f) de Los Relicarios, donde los cantantes aconsejan a los hombres que no se busquen de pareja a una mujer muy atractiva o “monas” -como expresa la canción- porque esas son las más embusteras y más interesadas en el dinero del hombre.

Canción 10: Ni plata, ni nada.

Escuchen un consejo como amigo,
no se vayan a tragar de cuales quiera,
porque tengo experiencia se los digo,
el amor, hoy se compra con chequera,

no la busque muy mona
porque es muy embustera,
busque la morenita
pero que sea sincera

En la parranda, la **mujer interesada** es representada como mujeres que tienen algún interés socioeconómico en un hombre con el que pretenden ascender socialmente o mejorar su situación económica, lo mismo que con el despecho, lo único en que se diferencia este estereotipo en este género musical es que se utiliza el estereotipo de **bruja** para incrementar la mala percepción que tienen los hombres sobre las mujeres interesadas.

El estereotipo de **mujer interesada** expone las tradiciones culturales en las que sostenía la división sexual del trabajo donde se creía que un hombre cuando se casaba con una mujer era para mantenerla y tenerla bien, ya que de ello dependía su honor y hombría. Por su parte la mujer en esta tradición cultural se encargaba de cuidar a su esposo teniéndole comida preparada, la casa organizada y los hijos bien cuidados. Hernán Hernández con su canción *Aquí está el bobo* (s.f), la cual es una de las conocidas dentro de la parranda, habla de como un hombre tiene la obligación de responder económicamente por la mujer con la que se casó, complaciendo en todos los gustos. La mujer de la que habla la canción, Genoveva, se aprovecha de esta costumbre dándose cuanto gusto puede en comida y ropa sin considerar a la capacidad económica de su esposo. Es por lo anterior, que en la canción se muestra al

hombre como una víctima que trabaja lo más que puede para complacer a Genoveva y esta es mostrada como una **mujer interesada**.

Canción 11: Aquí está el bobo.

Mi mujer si es descarada,
que berraca pa si traga,
ella saca todo fiado
y el bobo aquí es el que paga,
estrena cada ocho días,
la maldita Genoveva,
ella vive tirando pinta
y yo mostrando las **gue**.... (*guevas*)⁶⁴

Si sale una moda nueva,
se la tengo que comprar,
y sino quien se la aguanta
que con otro se va a largar.

Al cacharrero en la esquina
fue y le saco un pantalón
cuatro faldas y una blusa
y yo pague por **gue**... (*güevon*)⁶⁵.

Ella se va pa' la tienda,
se sienta y pide de todo
y apúntele a mi marido
que él es el que paga todo.

Yo como un loco volteando
y matándome en la finca,
ella feliz estrenando
y yo aquí como un **mar**..(*marica*)⁶⁶

Esta canción es el mejor ejemplo para mostrar que tan cercanas están las categorías de **mujer interesada** con los estereotipos negativos masculino de sentirse utilizado **marica**, **güevon**, **bobo** y **marrano** que son expresados de un forma directa o indirecta en la canción. Es interesante observar que el estereotipo de **mujer interesada** refleja el que no se conciba a las mujeres como personas capaces de ser activas económicamente en las canciones populares,

⁶⁴ Palabra sugerida como la faltante, ya que ritma con Genoveva y es usada junto con el verbo mostrar para designar a un hombre que no tiene que vestir.

⁶⁵ Palabra sugerida ya que empieza por gue y ritma con pantalón.

⁶⁶ Palabra sugerida ya que empieza por mar y ritma con finca.

es tanto que ellas mismas se muestran como **señoras** de un señor que las provee de todo. Nunca, o por los menos en la lista de canciones analizadas, la mujer trabaja, esta o es adinerada por añadidura o tiene a su lado un compañero -esposo en la mayoría de los casos- que las mantiene económicamente o se buscan un marrano/güevon/marica/bobo que les *suelte dinero*.

La **mujer deseada** en ambos géneros musicales su físico es lo único que importa. Una mujer deseada lo es siempre y cuando tenga un físico del cual pueda alardear y/o utilizar para seducir. En el despecho clásico se mencionaban otros aspectos como el porte de **dama** como uno de los aspectos que más se le admiraban, lo cual parece que cambió en la nueva música de despecho, ya que este aspecto es relegado por lo atractiva que sea la mujer. En las nuevas canciones, o del 2000 en adelante, lo único que resaltan los hombres cuando hablan del ser deseado es lo bella y atractiva que es.

Ya que la parranda es en sí un chiste sobre cómo funcionan las cosas en el campo de la realidad, hay una canción en la que la **mujer deseada** resulta ser una mujer trans que desborda sensualidad, con un cuerpo glorioso, segura de sí misma -su arma mortal para conquistar-; siendo todo lo deseado por los hombres de cómo debe ser una mujer, pero con la “ligera sorpresa” -para los hombres que la cortejan- de que esa **mujer deseada** tiene un pene. Esta canción es *La vecina con antena* (2013) de Jeison Jiménez⁶⁷ (véase canción 16).

El último estereotipo en la cual se hace referencia al ser mujer en la MPA es **mujer alegre**. Por más positivo que se pueda llegar a pensar que este estereotipo es, tiene un contexto cultural que hace que sea mal visto, la **mujer alegre** no es bien vista, pero es celebrada por los hombres. En la música popular es la perfecta compañía para una fiesta, una mujer que toma licor, que baila con todo el mundo, en pocas palabras es la mujer que se disfruta la fiesta y con la que se pueda tener relaciones sexuales después. Ahí es donde converge el prejuicio de este estereotipo, las mujeres que suelen ser fiesteras o de ambiente, son vistas como fáciles, por eso son llamadas “alegres” o de “vida alegre”. Un estereotipo que lo único que busca es cohibir a las mujeres de poder gozar de su sexualidad y de ambientes festivos sin

⁶⁷ Canción que se aborda en el capítulo IV.

perder por eso su estatus social o reputación. En un momento de la discusión del grupo focal se habló sobre el libertinaje femenino, en especial haciendo alusión a las Fiestas de la Loza, que en ese momento estaban sucediendo en el pueblo, a lo que una de las participantes comentó:

Se han roto los límites también, la mujer ha abusado mucho de eso (del libertinaje). Por ejemplo, vea en estas fiestas. Al lado había dos peladas que estaban tan borrachas que los hombres las estaban manoseando horrible ahí ante de todo el mundo... y ellas eran felices. Anoche mismo, las volví a ver borrachas y felices con otros dos (hombres) bailando. Se pasan de liberales (diciembre 2017).

La **mujer alegre** también puede ser tomada como prostituta, un estereotipo importante y poco mencionado en las canciones. La prostitución es algo cotidiano y común en el país, cada pueblo y ciudad tienen sus espacios donde se ejerce y las mujeres son fáciles de identificar ya sea por el lugar o por la ropa. De ellas, las prostitutas, se hace una apología doble moralista en la MPA ya que, por un lado, se les juzga como personas inmorales -en especial por las intérpretes femeninas- y, por el otro, se les reverencia por ser las mujeres que entregan su querer sin colocar problemas y cumpliendo con el requerimiento sexual propio de una compañera -expresado por los intérpretes masculinos-. La prostitución es la categoría más degradada a la que puede llegar una mujer en el universo de la MPA.

Los estereotipos de **la otra**, **mujer interesada**, **mujer deseada** y **mujer alegre** están íntimamente relacionados; primero porque tres de ellos (menos el de **la otra**) son referidos por los intérpretes masculinos para designar a esa mujer que no es la compañera oficial, y segundo porque la **señora** no es ni reconocida por ser una **mujer interesada** y mucho menos es entendida como una **mujer alegre** al estar apartada del mundo del entretenimiento masculino y ser rectada en los espacios públicos. La **señora** tampoco es vista como la **mujer deseada** porque ya se tiene asegurada como la compañera de un nombre, esta puede ser en su momento una mujer deseada cuando era **dama**, pero después del matrimonio es como si se des-erotizara a la mujer que tanto se anheló tener por causa del haber conformado una familia en la MPA. Como se ha mencionado antes, el estereotipo de **la otra** es el reverso del de **señora**, además, **la otra** es relevante en el imaginario de género que ofrece la MPA porque agrupa los otros tres estereotipos:

- Interesada al buscar tener quedarse con **señor** de la **señora** o simplemente un beneficio económico que pueda sustraer de él.

- Deseada por gozar de mayor juventud que la señora y porque es una mujer que el hombre todavía no posee oficialmente.
- Y alegre porque se goza estando con ella, con esta mujer el hombre no tiene que estar preocupado por sus responsabilidades económicas y familiares.

En otras palabras, esos cuatro estereotipos son todo lo que una señora no debe ser.

5. CAPITULO IV. La parranda como expresión cultural de la sexualidad.

Lo primero que se debe especificar sobre la sexualidad dentro de la MPA es que hay muchas características implícitas no necesitan ser dichas por estar inscritas en una lógica heteronormativa, donde las relaciones heterosexuales son el canon con el que se entiende la sexualidad. Lo segundo, es que el pudor actúa como un limitante en el habla para no decir las cosas como son, sino que se habla en doble sentido y aplicando códigos culturales para hablar del sexo.

Hay que partir por el punto de que género y sexo es, prácticamente, lo mismo en el mundo de la MPA y que en el espacio social donde actúa la MPA, si se nace con los órganos sexuales masculinos o femeninos, el individuo se ve coaccionado a responder y actuar bajo un rol social -género- según su sexo biológico. Desde el nacimiento el individuo está inscripto en las lógicas de género y es capaz de identificar lo correspondiente a cada género, también desde temprana edad es coaccionado a comportarse como se le ha indicado que su sexo se comporta. Ejemplo de ello es una frase que escuché al estar viviendo con la Familia López cuando decidí colaborar con los que haceres del hogar, al ver eso la madre de la familia le dice a la hija menor “¡he-ave-María! no le da vergüenza a usted que un hombre esté organizando la casa, mientras está pegada en ese *aparatejo* (celular)” (Carmen de Viboral, noviembre de 2017). Una frase en la que se resalta el papel domestico que la mujer debe tomar por encima de un hombre.

El *habitus* como producto de la interiorización de las estructuras externas, como lo es la estructura de las relaciones de género, es la reflexión que hacen los individuos sobre su género y lo manera en la que se debe comportar acorde a este. El *habitus* se ve alterado por dos factores personales -el deseo sexual y la identidad de género- que pueden indisponer la estructura al punto de ser visto como un “engendro” por no actuar conforme a su sexo biológico. Por su parte, la estructura operante de las relaciones de género dentro de la MPA ofrece un espectro intermedio para lo que no es entendido ni hombre ni mujer, **marica**. Lo llamado **marica** (véase esquema 01) está dentro de lo que es concebido como la masculinidad porque se reconoce que el sexo del individuo es el masculino por más que su identidad de género y gusto sexual no sean los correspondientes a su sexo. Bourdieu en su libro sobre la

dominación masculina afirma que, en la estructura de las relaciones de género, este y el sexo están instintivamente relacionados.

Estos dualismos, profundamente arraigados en las cosas (las estructuras) y en los cuerpos, no han nacido de un mero efecto de dominación verbal y no pueden ser abolidos por un acto de magia performativa; los sexos no son meros "roles» que pueden interpretarse a capricho (a la manera de las drag queens), pues están inscritos en los cuerpos y en un universo de dónde sacan su fuerza. (2000, p.127)

La MPA se basa en la relación heterosexual, ningún otro tipo de relación sentimental es mencionado, la homosexualidad solo aparece en son de burla y solo como acto sexual, no como relación formalizada, lo que indica que se admite la existencia de gustos sexuales fuera de lo heteronormativo, más no la de una relación de pareja. Las insinuaciones que se hacen por fuera de la lógica heteronormativa se hacen de forma implícita en los videos de las canciones y en el contenido lírico, un ejemplo es el video *Dos razones* de Jhon Alex Castaño⁶⁸, en el video hay una escena donde se habla de una doble traición y muestran dos mujeres besándose en el baño -la única referencia lésbica percibida en la MPA de la que puedo dar constancia-. Las referencias homosexuales masculinas son más frecuentes que la femeninas y cuando se hace alusión al homosexualismo entre hombre es bajo la creencia que el homosexual -**marica**- es el hombre penetrado, la discusión sobre la orientación sexualidad del que penetra es omitido desde la MPA. Bourdieu anota que la parte trasera del cuerpo es de sexo ambiguo y potencialmente femenina “el cuerpo tiene su parte delantera, lugar de diferencia sexual, y su parte trasera, sexualidad indiferenciada, y potencialmente femenina, es decir, pasiva, sometida, como lo recuerdan, mediante el gesto o la palabra, los insultos mediterráneos contra la homosexualidad”. (2000, p.30)

Después de haber aclarado cómo funciona la lógica heteronormativa presente en las relaciones de género en la MPA hay que mencionar que, en los géneros musicales de la MPA, la parranda hace toda una ovación a como es entendida la sexualidad para los pobladores de su área de influencia. La sexualidad en la parranda es un juego mental donde el oyente se vuelve pervertido, malpensado, morboso y sobre todo parrandero; la connotación sexual de mayoría de sus las canciones es esa que le da toque picaresco, jocoso, divertido que deviene

⁶⁸ Video oficial de la canción *Dos razones* <https://www.youtube.com/watch?v=dD4BQemCzgw>

de un pudor y mojigatez que la religión le impuso a todo lo relacionado a la sexualidad humana y al coito. Manifestaciones indirectas o explícitas a medio decir son las herramientas que utilizan los compositores para motivar y sacar entre las oyentes risas al verse ellos mismo como unos pervertidos que les ven un doble sentido sexual a las letras de las canciones.

Con estereotipos de **mujer alegre, macho, cornudo y la otra** donde la sexualidad del individuo es lo que prima, la música parrandera resalta la importancia que tiene la sexualidad, en especial el comportamiento sexual de los individuos, para la sociedad. En las canciones parranderas hay una tendencia a especular de la vida sexual de los demás a través del chisme o rumores. Dependiendo de qué tan reconocida sea la vida sexual de una persona más se va hablar de esta y con más prejuicio, principalmente hacia las mujeres.

Un tema recurrente sobre la sexualidad masculina expresado en la MPA es la hipersexualidad de algunos personajes masculinos en las canciones, lo que refleja la creencia de que el hombre no puede controlar su deseo sexual y, en cierta forma, puede llegar a ser comparado con un animal en celo. No es fortuito que esta hipersexualidad esté relacionada con el estereotipo de **macho**. Una imagen para entender el cómo se expresa la sexualidad masculina en la parranda es cuando un potro está a punto de penetrar a la yegua, en ese momento está descontrolado y apurado por copular. Así se muestra a los hombres cuando tiene ganas de copular o simplemente cuando se atraviesa una mujer sensual ante sus ojos en la MPA; este deseo sexual es entendido como una urgencia y como una etapa irracional donde el hombre “expone” su lado animal. Se puede explicar esta relación zoomórfica con el acercamiento que tienen las personas hacia el mundo animal en el ámbito campesino- de donde proceden muchos de sus exponentes-. Al estar conviviendo con cerdos, caballos, aves, ganado y otros, se da un tipo de identificación del hombre con su homólogo animal simplemente por tener genitales similares. En materia de sexualidad no es atípico encontrarse asimilaciones de la sexualidad humana con la del animal, incluso Jhon Jairo Pérez se refiere a ella con la canción *el Pájaro loco* (2012).

Canción 12: Pájaro loco

Yo tengo un amigo, le dicen pájaro loco
 Porque le gusta andar de roto en roto
 Le dicen el pájaro loco,

siempre quiere la mujer del otro.

Ese muchacho preñó a mi mama,
a ese muchacho nadie le gana
Ese hijuepu... preñó a mi tía
y casi preña la abuela mía

No se le escapó mi vecina
y embarazó la negra de la esquina
Ese sinvergüenza preñó a Sofía,
que es la mujer de un policía.

Le hizo mellizos a Lucrecia,
una santurrona que vivía en la iglesia
Es tan sinvergüenza que, en el bolsillo,
siempre tiene los calzoncillos.

Ese tipo es un esquizoide,
llora y le salen espermatozoides
Ese perro todas las atrapa,
ninguna cucaracha a él se le escapa.

Le dicen el pájaro loco,
siempre anda de roto en roto
Pájaro loco cucarachero,
vive más cargado que pistola e' bandolero
Es tan arrecho ese bandido
que en todas las cucas encuentra un nido.

Pájaro loco, o **pipiloco** como es mencionado en este contexto cultura, es una expresión que debe ser explicada por partes y hay que tener varios conceptos previos para entenderlo lo que quieren decir con “pájaro loco”. El pájaro, aparte de ser un animal, es un apelativo al pene y al decir pájaro loco se hace referencia a un hombre que no puede controlar su deseo sexual, un hombre que requiere tener relaciones sexuales a cada momento. Aunque es una exageración el estereotipo de “**pipiloco**” permite pensar que se cree que el hombre tiene una naturaleza más incontrolable en materia sexual que la mujer. Esta hipersexualidad ayuda a comprender el por qué no se recrimina al hombre en una violación y al llamar a las mujeres a ser precavidas, porque el hombre no puede controlar sus impulsos. “Con la mujer es más el cuidado... que no corra riesgos, de cuidarla de los caminos, de en ciertos espacios.... Porque uno cree que la mujer si está más expuesta a cosas malucas. A que le hagan algo, a que la agarren por ahí...”. (Participante grupo focal, Carmen de Viboral, diciembre de 2017)

Pudor, sexualidad y un toco de humor es la combinación ideal para tener un *hit* musical parrandero. Este género musical suele hacer referencias implícitas para hablar de la genitalidad y acto sexual valiéndose del pudor, una estrategia lírica que evidencia la creatividad y astucia de los compositores al hacer que el oyente oiga y se imagine palabras que queda a media en la canción o que no son dichas. Usualmente las palabras faltantes son expresiones y designaciones propias que requieren de un conocimiento cultural previo para identificarlas. Los órganos sexuales son partes del cuerpo censuradas, no se pueden mencionar, tiene que estar siempre tapados y mucho menos se puede hablar de ellos ante un infante. Es por eso que las canciones parranderas necesitan un cierto nivel de madurez o por lo menos el conocimiento lingüístico suficiente para entender lo que quieren decir. Estas alusiones a los órganos sexuales suelen tener una forma de ser nombrado "refinadamente" o decente y una forma "grosera" o vulgar. Ejemplo senos-tetas, pene-chimbo, testículos-guevas, vagina-chimba.

La parranda no es explícita, es un juego que hacen los artistas con el oyente, en el juego de malpensar lo que dicen las canciones lo más importante es la copla. Las estrofas de por sí, no necesitan tener un sentido o que se vinculen con la siguiente, solo necesitan que ritme la última palabra del segundo verso con la faltante en el cuarto. En estas canciones, por lo general, no se suelen escuchar "malas palabras", pero la manera en que componen la estrofa logra que el oyente en su mente piensa la mala palabra que no dicen. Cuando se quiere hacer que un oyente mal piense una palabra hay dos opciones: hacer que por medio de la copla y la estructura del verso sepan que palabra va (véase canción 17), o diciendo solo el inicio de la palabra para hacer más claro de lo no se dice. Hay muchos ejemplos de este tipo de canciones, es más se puede decir que son las favoritas de los oyentes, inclusive hay artistas parranderos que se dedicaron exclusivamente a hacer canciones con este juego mental, como lo eran y son Joaquín Bedoya, Gildardo Montoya y Darío Gómez. Dos de las canciones más icónicas de la parranda que utilizan este juego mental son *Seguro que sí* (1976)⁶⁹ de Joaquín Bedoya y *El trovador del Valle* (1976) de Gildardo Montoya.

⁶⁹ Canción escrita por Miguel Bedoya, hermano de Joaquín Bedoya.

Canción 13: Seguro que sí.

Hombre yo quiero saber qué es lo que a mí me está pasando,
cuando veo una mujer a mí se me va para...(*parado*)
Seguro que sí, seguro que sí seguro que sí que sí.

Yo no sé si fue maría o la sobrina de lucha,
lo cierto fue que un día me botaron la cachu...(*cachucha*)
Seguro que sí, seguro que sí seguro que sí que sí.

La mujer que al caminar anda con los pies trabados,
eso no que hay que averiguar seguro se lo han clava...
(*clavado*)
Seguro que sí, seguro que sí seguro que sí que sí.

La sirvienta de mi casa se ha vuelto muy callejera,
siempre sale con amigas como que es arepe...(*arepera*)
Seguro que sí, seguro que sí seguro que sí que sí.

Ya muchos hombres casados la mujer viven celando,
pero hay unos compadritos que son felices pichan...(*pichando*)
Seguro que sí, seguro que sí seguro que sí que sí.

Hay hombres tan sinvergüenzas como el amigo Gustavo,
la mujer muerta de hambre y el hombre dándole clav...(*clavo*)
Seguro que sí, seguro que sí seguro que sí que sí.

De tomar tanto aguardiente estoy caído en la casa,
mi mujer no me da nada tengo que hacerme la pa...(*paja*)
Seguro que sí, seguro que sí seguro que sí que sí.

No le vuelvo a hablar a Jaime ayer me dijo Socorro,
porque le fui a dar un beso, pero el hombre es muy caco... (*cacorro*)
Seguro que sí, seguro que sí seguro que sí que sí.

También dicen que Luis Carlos me lo conto margarita,

Canción 14: El trovador del Valle

Ayer te estuve esperando
y me dejaste plantado,
Negra como no llegaste
me quede con él para... (*parado*)

Mariposa, mariposa
vuela por la mata e lulo,
dile la Negra que hoy voy
que se lave bien el cu... (*culo*)

Cualquiera se equivoca
yo vi una mujer bonita,
cuando le quite la ropa
resulto que era un mar... (*marica*)

Una paloma volando
le vi el piquito amarillo,
pacha se estaba bañando
y a mí me mostró el fun...(*fundillo*)

Parece que ya nos vieron
vestite con disimulo,
que la gente se está riendo
porque nos vieron el cu...(*culo*)

Culpable soy señor,
y yo vi llorar la muchacha
por salir tanto conmigo
le quebré la cura...(*cucaracha*)

Carambola, carambola
gritan jugando billar,
mi negrita está en la cama
y me la voy a pi...(*pichar*)

Pinchada que es esa vieja,
Pa' saber que en el Chumbimbo
me ofreció cincuenta pesos
pa' que le mostrara el
chi...(*chimbo*)

Chinita de mis amores
pero que te 'ta pasando
dime que te 'tas comiendo

que ayer bailando con él comprobó que es un mari...(marica) Seguro que sí, seguro que sí seguro que sí que sí.	mira que te 'tas ahogando.
---	----------------------------

Lo más interesante de este juego mental es el vocabulario que se puede construir, buena parte de las palabras tienen un doble sentido. En la canción *Seguro que sí* se habla de un "cachucha" -prenda de vestir que se coloca en la cabeza- que cuando es conjugada con el verbo botar se refiere al primer coito de un hombre. El hecho que se quite un "cachucha" habla de la biología masculina al expresar de una manera indirecta que el hombre retrae el prepucio cuando penetra, perdiendo así el pene la "cachucha" natural de su cabeza (glande). Hay expresiones que no tiene un significado como tal, otras tienen un bagaje cultural que le dan una lógica y otras son solo nombres autóctonos. *Pichar*: es la acción o ejecución del coito, tiene como sinónimo el verbo *Culear*, tanto uno como otro se utilizar para designar lo mismo, estando ambos implícitos en el código lingüístico propio de la zona; aunque también se le puede mencionar de forma implícita como lo es la expresión *Dar Clavo* haciendo referencia al acto de martillar metaforizada en el acto de penetra, por ende, se utiliza con ese doble sentido la expresión.

Lo mismo sucede con palabras como **cacorro** y **marica**, que para entender como funcionan en las canciones hay que tener un acercamiento cultural previo. Sin embargo, esas palabras junto con **arepera** denotan algo que merece ser separado y tomado como una subcategoría propia, la homosexualidad. El lesbianismo es poco mostrado o insinuado en la MPA, casi siempre es referido cuando dos mujeres pasan mucho tiempo juntas y las personas empiezan a sospechar de un posible vínculo sexual entre ellas. De ahí viene la palabra **areperas** que hace alusión a las arepas, las cuales junto con el pan y *cuca* -diminutivo de cucaracha- son las palabras más utilizadas para decir vagina. Si se utiliza la palabra **arepera** es en mención a una mujer (por la finalización en femenino de la palabra) que le gusta comer arepa. **Marica** y **cacorro** pueden ser tomados como sinónimos, pero hay una pequeña diferenciación en lo modo de uso, **marica** responde a un hombre (anatómicamente) que actúa como una mujer y puede incluso a presentarse en la sociedad como tal -chica trans-, por su parte, **cacorro** se utiliza para designar al hombre que le gusta tener relaciones sexuales con otros hombres.

En la sexualidad masculina expresada en la parranda se puede observar una propensión a hablar de la potencia sexual de los hombres cuando están en una etapa senil donde ya tiene problema para conseguir una erección, en otras palabras, un morbo general por hablar de la sexualidad masculina en edad senil. Este tema es visto con gracia por considerarse que ya es menos hombre si no se le erecta el pene. En algunas canciones en las que habla de problema de erección, se suele hablar en son de añoranza por los años en que eran viriles y por todas aventuras sexuales que tuvieron en su vida. Este papel corresponde, según creo, al estereotipo de **macho** cuando llega a una edad avanzada, donde ya no puede ufanarse de sus hazañas sexuales. Es como si el estereotipo de **macho** callera en una posición de debilidad de la cual se puede ridiculizar porque ya no es quien solía ser.

La sexualidad masculina en la MPA se distingue por querer demostrar la hombría-virilidad- en cada momento que sea necesario, de ahí sale el estereotipo del **Macho**. En la concepción de la masculinidad el complacer a su pareja sexualmente es un requerimiento que avala MPA. El que no lo haga puede ser burlado -entre los hombres- por ser poco hombre y hasta dudar de su heterosexualidad. Una canción que refleja el interés que se tiene hacia la sexualidad masculina es *Muñeco de vitrina* (s. f)⁷⁰ de Darío Darío.

Canción 15: Muñeco de vitrina

Qué paso con tu muñeco de vitrina
el play boy de ojitos verdes que encontraste
no disque ese sería el amor de tu vida
si por él a mí a una orilla me tiraste.

Qué paso al fin con tu rey de sangre noble
no disque era tu galán irremplazable
o sea que afuera finge ser un hombre
pero en la cama se le traban los cables

ya después de andar poniéndome los cachos
aprendiste de la experiencia mi vida
que es mejor un pobre feo pero macho
que un niño lindo con la chispa invertida.

coro

¿qué paso con tu modelito?
¿porque ya no le eres amable?

⁷⁰ Canción escrita por Argemiro Jaramillo Restrepo.

¿qué ocurrió con tu niño lindo?
 ¿dónde está tu rey desechable?
 debe ser que no te aguanto el ritmo
 al que yo te tengo acostumbrada
 debe ser que tu niño bonito
 te dejo ansiosa y antojada

y volviste de deseos loca
 a calmar en mi tu fiebre alta
 otra vez al ver que a mí me sobra
 lo que a aquel tonto hermoso le hace falta.

Lo anterior lo que se quiere dar a entender la canción sobre este hombre, que no es capaz de responder sexualmente como tal con la pareja, por eso se dice que se le “traban los cables” en la canción. En el video⁷¹ que acompaña la canción dan a entender que el hombre es homosexual y que se ve con otro a escondidas de su mujer. La homosexualidad es una condición social discriminada, por ende, suele ser una condición sexual negada o camuflada. Estando en el Carmen de Viboral percibí un distanciamiento de las personas cuando preguntaba o hacía referencia a un tema relacionado con la homosexualidad. Para los habitantes del Carmen Viboral es un tema que solo se menciona en son de burla o para molestar a las personas cercanas.

Bourdieu en su trabajo de campo con los campesinos de Cabilia entendía que la degradación masculina se sustentaba en la idea de ser identificado como lo femenino, una inversión del sistema del poder donde automáticamente el hombre pierde su situación de privilegio y pasa a ser sometido por sus otros compañeros que masculinos.

Se entiende que, desde esa perspectiva, que vincula sexualidad y poder, la peor humillación para un hombre consista en verse convertido en mujer. Y aquí podríamos recordar los testimonios de aquellos hombres a quienes las torturas deliberadamente organizadas con la intención de feminizarlos, especialmente a través de la humillación sexual, las chanzas sobre su virilidad, las acusaciones de homosexualidad, etc., (2000, p.36)

Uno de los temas más recurrentes en la parranda es la transfobia, la homosexualidad es una condición de la que hay que temer como si fuera una enfermedad en la MPA. Los transexuales suelen ser mostrados en la parranda como mujeres despampanantes que cuando

⁷¹ Video oficial *Muñeco de vitrina* de Darío Darío <https://www.youtube.com/watch?v=ppO4G67nICE>

se quitan su fachada de mujer se descubre que son hombres anatómicamente. Lo cual atenta con la imagen de **macho** que los hombres de la región intentan mostrar ya que puede ser penetrado por una “mujer” con pene. De ahí viene el miedo a ser penetrado como última degradación del ser hombre. Es curiosos que, aunque en la MPA no se hable mal de las trans ni mucho menos sean maltratados, si los muestran como unas mujeres (no se habla de los chicos trans) a las cuales se les teme ya que pueden penetrar a los hombres que las buscan para tener relaciones sexuales. La canción que claramente muestra el pavor que siente un hombre al descubrir que su sexualidad está en peligro (perder el culo) es *Vecina con antena* (2013) de Yeison Jiménez.

Canción 16: Vecina con antena

Ayer estaba charlando con los parceros ahí en la esquina,
cuando miraron mis ojos que había llegado nueva vecina.
Yo no lo podía creer eso era una vaina despampanante
esta buena por detrás ni pa' que les digo lo de adelante.

Ahí hombre como buen paisa yo le empecé a coquetear,
le dije venga mamita que va tomar o quiere almorzar.
Le miraba fijamente hasta que me dio a entender,
yo le acepto lo que quiere, pero espero no tenga mujer.

Me invito para su casa disque a tomarnos un aguardiente,
cuando ella estaba prendida empezó abrazarme muy suavemente.
Me dijo no tengas miedo que a mí me gusta mucho jugar,
pero no me imaginaba que luego al rato me iba a esposar.

Me dijo espere un ratito que me estoy acalorando
se empezó a quitar la ropa yo ya me estaba emocionando.
Que susto tan hijuemadre yo no lo podía creer se quito
fue la peluca cuando era un hombre y no una mujer.

Coro:

y a gritar y a correr
yo me puse fue a correr
me agarraba de la ropa
disque me quería comer
menos mal, menos mal
yo me le pude volar
por que donde no lo logre
ni lo vengo a contar.

Dentro de lo que se expresa como homosexualidad en la MPA se puede encontrar los estereotipos de **zorro**, el que *se le moja la canoa* y el **cacorro**. En otras palabras, estos estereotipos son asignados cuando los hombres⁷² no cumplen con el requisito de ser heterosexuales o que no demuestran su hombría como requisito del ideal a ser. El **zorro** es ese hombre que se cuida, mantiene arreglado y se preocupa de sí mismo, se tiene el pensamiento que los hombres no puede mencionar que cuidan de su apariencia ya que se toma como un comportamiento femenino, este estereotipo de **zorro** se considera una antesala para los hombres que van a salir del closet. El que *se le moja la canoa* es un dicho muy relacionado con la ingesta de alcohol en los hombres, hay unos hombres que sin darse cuenta muestran su tendencia sexual con los efectos desinhibidores del licor. Todo esto en un estado de inconciencia, porque en sus 5 sentidos jamás mostrarían inclinaciones por el miedo a ser tildados de **cacorros**, además que se sería una degradación de su identidad como hombre. Es tanta la ofensa para un hombre que le insinúen que le guste el acto sexual con otro hombre, que se puede mostrar agresivo e incluso tratar de defender su hombría por medio de la violencia. Lo anterior puede responder a la presión social que actúa sobre los hombres por afirmar constantemente su heterosexualidad.

Otro punto que se menciona en relacion a la homosexualidad en la MPA y está directamente relacionado con la prostitución son las mujeres trans (hombres identificados con el género femenino) que la ejercen. La prostitución para la comunidad trans es a veces la única alternativa que tienen para subsistir, este oficio es ampliamente ejercido por estas mujeres. En una frase de la canción *El desempleado* (2008) de Leonardo Marín se dice “Me fui de travesti a buscar empleo y me rechazaron porque soy muy feo”. Aunque la canción lo diga de modo burlesco, refleja que los oficios que puede desempeñar una mujer transgénero son muy pocos, o como peluquera o como prostituta, otro de los temas que se exponen en la parranda, la prostitución.

La prostitución es una empresa que está presente en la sociedad y los lugares donde se ejercen son plenamente conocidos por la población, no es una actividad que se pueda llevar

⁷² No aplica para mujeres en la MPA porque las menciones lésbicas ni siquiera logran mostrar el único estereotipo que existe de **machorra**, una mujer que ante la sociedad adopta la apariencia brusca de un hombre.

fácilmente en el anonimato. Los “putiaderos”⁷³ en algunos pueblos son tan visibles que están en medio de toda la zona comercial, como sucede en el Carmen. Con estos lugres se tiene un estigma porque son reconocidos como zonas tolerancia donde la prostitución es ejercida. Son lugares vistos como espacios masculinos ya que no solo los prostíbulos se encuentran ahí, sino los juegos de azar, bares y más espacios pensados para el ocio masculino. Cualquier persona que sea vista en estas zonas puede ser catalogado como un degenerado o *sinvergüenza* siendo más severo el juicio si es una mujer la que es vista saliendo de estos establecimientos.

La vida marital es el pilar de la sexualidad reproductiva dentro de la MPA, solo hay hijos si se es una pareja, si son amoríos el hijo no existe bajo la narrativa de las canciones populares, las referencias que hacen del acto sexual son recreativas, muy poco se alude al acto sexual reproductivo. Esta sexualidad es opuesta a la sexualidad recreativa a la que hace alusión la soltería, también es opuesta porque se tiene la idea de que cuando se es soltero se está en una etapa donde los individuos no tienen sexo, pero cuando se está en una relación automáticamente se piensa que tienen relaciones sexuales, siendo confirmadas una vez se hayan casado. La soltería en los hombres se relaciona con la masturbación y el matrimonio como la fecundidad. Con la mujer no se “permite”⁷⁴ llevar una vida sexual antes de formalizar una relación a menos de que sea una prostituta y en el matrimonio está muy ligado a la fecundidad. Es peculiar que cuando se hable de hombres casados con la persona que tienen relaciones sexuales es con **la otra**, es como si se tratara promulgar el acto sexual recreativo deslindeándolo de su función reproductiva; no obstante, no se concibe un matrimonio sin hijos, esos son pieza, casi que fundamental, en la idea de un matrimonio expuesta desde la MPA.

Con la sexualidad en el matrimonio existe una dicotomía en las canciones populares entre quien debe satisfacer a quien sexualmente, por un lado, se tiene la creencia el hombre debe de satisfacer a la mujer sexualmente para que lo no abandone (**macho**), y por el otro, el que deba ser la mujer la que tenga que satisfacer las demandas sexuales de su esposo como un deber moral que contrajo al casarse. La primera se puede decir que es fundada en el desprecio

⁷³ Como son mencionados coloquialmente los prostíbulos.

⁷⁴ No se le “permite” pero lo que único que se puede hacer si se llega a saber es reprocharle y habar a sus espaldas, no existe un castigo como tal en la actualidad.

en busca del ideal, mientras que la segunda es de la parranda a modo de comedia reflejando la situación de sumisión sexual de la mujer al deseo masculino. Se tiene la creencia que el hombre es siempre el que propone para tener relaciones y la mujer es la que accede, en esa misma lógica se piensa que el deseo sexual del hombre es mayor que el femenino. La imagen de una esposa que rechaza tener relaciones con su esposo no es un cuadro atípico en el imaginario de la MPA, incluso es uno de las mayores quejas que se les hace a **compañeras** desde la parranda con frase tipo “me quedé con él parado (pene erecto)” de la canción *El trovador del Valle*. El matrimonio se puede decir que es la etapa donde se reconoce la monogamia sexual como la única posibilidad “bien vista” de satisfacerse sexualmente el individuo.

La sexualidad en la vida marital podría ser junto con la genitalidad los únicos espacios donde se hace alusión a la sexualidad femenina, pero al ser la parranda un género musical creado por hombres para hombres las referencias que se hacen sobre como una mujer vivencia su sexualidad no son tan numerosas como las que hay de los hombres dentro esta región cultural.

Una anotación personal sobre la naturalidad con la que se expone la realidad de manera cómica en la parranda es que se tiende a normalizar o "minimizar" la importancia de una violación. La canción *Ojo con eso* (2001)⁷⁵ de Joaquín Bedoya da dos ejemplos de violaciones.

Canción 17: Ojo con eso

La pelea se formó
fue por culpa de Enriqueta
Porque baila amacizada
y le tocaron las... (tetas) ojo con eso

No se oían sino los gritos
de la hija de Juan Angulo
La agarraron entre cuatro
y le iban a quebrar el... (culo) ojo con eso

Que le está ardiendo mucho
me dijo el hijo de Arturo
Como él estaba borracho
le dieron fue por el... (culo) ojo con eso

⁷⁵ Canción escrita por Miguel Bedoya -hermano de Joaquín- y Alfonso Pérez.

Las referencias acerca de lo que le sucedió a de la hija de Juan Angulo y del hijo de Arturo son alarmantes porque claramente fueron violaciones. Una por parte de un grupo de hombres a una mujer y el otro ni se sabe cómo fue porque estaba borracho. Las violaciones no son el único tema alarmante que se suele normalizar en la música parrandera, la violencia contra la pareja también es mencionada por parte de Jhon Jairo Pérez -interpretando a Don Evelio - en *Imelda se reveló* (2012).

Canción 18: Imelda se reveló

Yo también estoy mamado de una mujer
que todas las noches se acuesta a roncar peer
Echa cantaleta como una berraca loca
y no le falta el madrazo en esa puta boca.
Hacer con ella el amor es una Rareza
Pa' pégale al peluche siempre tiene pereza
pues nunca le falta el puto dolor de cabeza

Muy disimulado Don Evelio menciona que le da golpes a su esposa en la boca. Aunque hay que reconocer que esa normalización no se queda solo en las canciones, hay ideas que han encontrado un fundamento sociocultural para justificar situaciones de abuso del poder -como lo son las violaciones- en los habitantes del Carmen de Viboral: “si usted pasa recatadita, bien vestidita, bien atractiva. Lo más, es que la miren, le tiren un piropo ya. Pero una mujer que se va así, si da como que... no es que uno justifique, sino que provoca más bien que otra cosa”. (Participante grupo focal, Carmen de Viboral, diciembre 2017)

Inclusive la violencia contra las personas con algún tipo de discapacidad es expuesta (ver canción *Descachalandrado*) de una manera inadvertida en la parranda. De cierto modo hay que agradecer, en materia etnográfica, que la música parrandera exponga estas realidades, ya que el despecho es muy idealista y bucólico. La parranda es el espacio de la visibilizarían de cuerpos que no son el ideal, de lo *mañe*⁷⁶, de la realidad sin pudor, del sexo escandaloso, entre otros antivalores y realidades que la sociedad trata de esconder pero que están presentes como la prostitución.

Un músico local del Carmen sobre la MPA opina:

Hay unos patrones muy marcados del machismo, que obviamente vienen desde México. A veces en el trato de la mujer como objeto que es muy marcado en este tipo de músicas populares, ya sea como

⁷⁶ Sinónimo de mal gusto.

objeto de deseo, placer, ya sea a veces como objeto de violencia -porque a veces las letras son muy bruscas y tienen esa mirada-. El hombre, según lo que he logrado identificar, es un rol muy dominante, entonces es el hombre que tiene dos mujeres, el asunto del machismo es un elemento muy marcado en estas músicas. También creería que hay un asunto del consumo permanente ya sea del alcohol que es en el medio en que se mueve y los medios de los prostíbulos, donde usted va a un prostíbulo y lo que escucha es música popular. (Dialogo personal, Carmen de Viboral, diciembre 2017)

La MPA, por su carácter de ser popular, brinda aportes culturales invaluable para entender la sociedad desde donde se creó esta música, pero a su vez también ratifica la estructura dada de las relaciones de género con sus respectivas relaciones de poder. Lo que llega a significar para el consumidor de la MPA puede ir desde las tradiciones y costumbres hasta las actividades económicas y modo de vida de los habitantes de esta región del país. Promoviendo la conservación de estereotipos y fundamentos sobre la idea de lo que es un hombre y una mujer y lo que la sociedad espera de ellos respectivamente.

6. CAPÍTULO V. El despecho como sentimiento de la canción popular.

La MPA, dividida en dos géneros musicales, refleja en cierta forma la concepción que tienen sus oyentes de la vida social, cada género expresa situaciones sociales diversas. La parranda hace una ovación de la manera como es interpretada la sexualidad, mientras que el despecho muestra la manera de proceder ante las adversidades sentimentales que conllevan las relaciones de pareja.

En el género de despecho las etapas del enamoramiento y su terminación -cortejo, *traga*, noviazgo, formalización de la relación, engaño y/o puesta de cachos, fin de la relación y/o divorcio, y *tusa*- son las protagonistas de las canciones, no se puede hablar de alguna canción de despecho -según la clasificación de Bermúdez (2006-2007)- que no esté basada en el intentar conquistar la persona deseada o en lo que conlleve *colocar los cachos*⁷⁷.

Juan David Arias hace una reflexión sobre la manera en que se corporiza el amor y el desamor en las canciones de despecho, la cual responde a su vez a la forma en que los habitantes de esta región entienden el amor:

Si existiera una geografía del amor, ella diría que el amor se localiza en el pecho. El pecho se convierte, entonces en el continente donde habitan contenidos como el ánimo -el alma-, el afecto, el cariño, el amor y la vida. Para el despecho, el pecho es la morada del corazón, unas veces maltrecho y otras desecho. Ese continente “pecho” funda, por la vía del prefijo des- otro campo semántico: el desamor, el desconsuelo, el desengaño, la desesperanza, la desgracia, el descorazonamiento, la desilusión, la desventura. A través de las nociones de carencia y ausencia, de pérdida y de faltante el despecho deviene negación del continente, con todos sus contenidos, y por esa razón es válido catalogarlo como enfermedad, i.e. el famoso mal de amor. (2009, p. 11-12)

El darle un lugar, una materialidad, a ese sentimiento de amor hacia otra persona brinda la capacidad de comprender la forma del porque se habla de despecho como un sentimiento corporeizado al cual se le achacan malestares físicos como si fuera una enfermedad.

En esta región -incluso se podría hablar del mundo hispano- el desamor se vivencia en forma de despecho, por eso se habla de un sentimiento que responde a dos nociones: sobre lo que se quiso tener y no se obtuvo, y sobre lo que se obtuvo y no se pudo mantener. La primera noción es el estar traga'o (véase capítulo III) y la segunda son las relaciones de pareja, en

⁷⁷ Frase local que significa traicionar la fidelidad de la pareja teniendo relaciones sexuales con otra persona.

ambas se habla de despecho cuando se acepta el hecho que los sentimientos hacia la otra persona (la deseada por el traga'o y el compañero/a sentimental en las relaciones de pareja) no son correspondidos. En la MPA no hay paridad entre las dos nociones, la primera se ve relegada por la segunda en volumen de canciones, además la primera noción no es tema que aborden los intérpretes modernos, es más un tema que solían utilizar interpretes viejos como Luis Alberto Posada o el Charrito Negro.

La segunda noción, relaciones de pareja, aborda el tema de la traición y es prácticamente este el referente del género del despecho, es la razón de ser del mismo. Las historias de “cachos” son narradas con menosprecio, dolor, sufrimiento, sed de venganza, rencor, resignación, aceptación, etc. Todo lo anterior con mira a superar ese episodio o tratar de dejar su nombre en alto después de haber sido humillado con los cachos de su pareja.

La cantante Paola Jara con su canción *Pobre perro* (2014)⁷⁸ relata la historia de una pareja sentimental donde el hombre pone los cachos y remplaza la pareja por otra mujer, esta última mujer a su vez le pone los cachos con otro hombre. Es de resaltar que la mujer que fue traicionada -papel que adopta la artista en la canción- se muestra así misma de forma imponente y, como toda una **dama**, recobrando su posición social al ufanarse de la desdicha del que fue en algún entonces su pareja.

Canción 19: Pobre perro

Y... Que mágico fue
 hasta donde duro
 hasta que esa mujer
 ¿quién sabe qué te dio?
 te volviste tan ruin
 te burlaste de mí.

Dime quien pisoteo
 ese orgullo de hombre
 que ridiculez
 si ayer fui solo tuya
 y hoy como te vez
 te arrastras tan bajo
 por esa mujer.

Eres un pobre idiota

⁷⁸ Canción compuesta por María José Ospino.

manejado al antojo
de quién te ha convertido
en la burla de todos
un temible cobarde
una gran porquería
incapaz de portarse
como un hombre lo haría.

Como... Has quedado
solitario y sin un centavo
y ella tras de otro.

La canción habla desde diferentes perspectivas, el ser traicionado y el traicionar, utilizando la figura de un hombre que le puso los *cachos* a una mujer, pero lo que no sabía es que a él le iban a poner los *cachos* también. Lo más relevante es ver como el orgullo y el ego de este señor quedan afectados, totalmente degradado pasando a la categoría de un **traga'o** que no es capaz de asimilar que fue utilizado y que no lo quieren más. Desde otro punto de vista, esta es la mejor venganza que un traicionado podría desear. La canción también es un resumen de varios estereotipos masculinos: **el señor, el traga'o, el marrano y el cornudo**.

Cuando se habla de traición en el despecho desde la MPA se utilizan dos lógicas: la de ser traicionado/dejado y la de ser traicionero. En otras palabras, el ser **cornudo** y el colocar los *cachos*. Con la primera se encontraron varias actitudes:

1) La resignación y aceptación que muestran las mujeres -no se encontró que algún hombre aguantara los *cachos*- al saber que le están colocando los *cachos*. Al igual que, con el ser mujer, el mantener el estatus social hace que se tome como una simple aventura, algo pasajero que no le va a quitar el título de señora, siempre y cuando no pase ese suceso al conocimiento público (mírese la canción *Por mis hijos* de Arelys Henao).

El componente de género es crucial para entender la infidelidad, no es lo mismo si un hombre es descubierto engañando a su compañera, a que si es una mujer la que es descubierta. La MPA afirma que sólo las mujeres “perdonan” -más bien suprimen el acto- los *cachos* por miedo al qué dirán, por la dependencia económica que pueda tener de su pareja, por los hijos u otras cuestiones que evalúan las mujeres a la hora de volver con alguien que le ha sido infiel. Mientras que el hombre no puede colocarse en esa posición porque pasaría a ser un

güevon, un hombre que sabe que perderá el respeto dentro de su grupo de amigos (**camaradería**).

Las participantes del grupo focal coinciden en que es más fácil que una mujer perdona una infidelidad a que un hombre lo haga. Una participante afirma: "...de hecho, a una mujer no se perdona fácil una infidelidad y si es infiel se le tacha. y es juzgada horrible. Si es a un hombre se le pasa más fácil" a lo que complementa otra de las participantes "o porque saben que pueden pasar encima de la mujer. La mujer que no se separa de él por lo hijos, o porque lo quiere y se muere por él. Entonces el hombre hace y deshace en la calle y sabe que vuelve a la casa. Si la esposa se dio cuenta, la esposa sigue ahí con él y lo perdona" (diciembre 2017).

Bourdieu (1998) sobre la fuerza del orden masculino aclara que no requiere de justificación y que la visión androcéntrica se impone como neutra sin necesidad de legitimarse por medio de discurso. Una idea que ayuda a comprender el por qué es más castigado el hecho que una mujer traicione a que sea un hombre. También se podría pensar que es un reconocimiento de la posición de sumisión en la que están las mujeres en esta sociedad, que actúa de forma inconsciente. "El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya". (Bourdieu, 2000, p.22)

2) Recorrer al suicidio como paliativo al sufrimiento. Actitud propia del despecho antiguo, hoy los interpretes han dejado la postura de intentar suicidarse si el amor que sienten por alguien no es correspondido. Esta postura responde a las dinámicas del amor cortés donde solo se concibe que se puede amar una vez y que ese amor tiene que ser monógamo, fiel y apasionado; honrando al individuo con la honra de la mujer y dando en retribución protección en todos los aspectos (Arias, 2009). Pero cuando el amor no es correspondido el individuo recurre a la muerte propia al ver que no logra su objetivo máximo: el amor deseado. La forma más recurrente y cobarde a la que acuden los despechados en la MPA es al morir por causa del consumo desmedido de alcohol (véase la canción *Doble dosis de licor* de Luis Alberto Posada y Fernando Burbano).

3) Anhelar el poder de cobrar venganza con las propias manos, matando a las personas que le hicieron sufrir, La canción más famosa que habla de esta sed de venganza es "la Cuchilla"

de Las Hermanitas Calle. Este anhelo es más metafórico que real en las canciones de la MPA, incluso se puede expresar la intención de matar, pero al final recurren a otro método. Sin evocar la violencia y menos el matar, el karma es la evocación más común para los que buscan una venganza espiritual. Cuando se menciona el deseo que esa persona pague por lo que ha hecho, lo que se busca es que su estatus quede degradado igual al de la persona traicionada cuando no era consciente de los cachos. La venganza y el sentirse reconfortados son dos sentimientos que avala la música de despecho actual, dejando atrás el carácter depresivo, cuasi suicida propio de la primera música de despecho. La canción *Pobre perro* (canción 20) sirve de referencia para ilustrar como actúa el anhelo por recuperar el estatus social y dejar a su vez el estatus social del traicionero degradado.

4) El menospreciar al traicionero como una estrategia para degradar el estatus social del mismo, mostrando todos los aspectos malos y poco respetados de su personalidad. Una estrategia utilizada como método para recuperar la honra o el estatus social (véase la canción *Ingrata* de Jhon Alex Castaño y Pipe Bueno). El sentirse "usado", es un pensamiento razonable después que se ha compartido bastantes experiencias con una persona, esto entra en la lógica del menosprecio del cual son víctimas las personas traicionadas/dejadas ya que sienten poco valorados. Por ende, el reforzar la autoestima para protegerse de posibles traiciones en el futuro es algo comprensivo para así evitar más sufrimiento emocional.

5) Una actitud frecuente que toman los traicionados es recurrir al alcohol como medio de catarsis, en el busca ahogar sus penas y olvidar el suceso. Se tiene la creencia que con el licor se logran ahogar las penas que hacen sufrir al desdichado y por medio de este olvidar al ser deseado. Creencia que demuestra un pensamiento colectivo donde el licor es una medicina para el despecho. Sin embargo, el licor *per se* no cumple como ejercicio de catarsis, se debe de contar cuenta con un ambiente propicio. La mezcla entre música que hable como superar el despecho, licor puro servido en copas (nada de cerveza, ni mezclas) y personas que acompañen al despechado en su desgracia conforman este ambiente -usualmente se suele encontrar en las cantinas, aunque también se pueden utilizar otros espacio- dando una compleja simbología al licor.

Lunes 4 de diciembre, 11 am me encuentro Donde Bejuco se observan sólo 3 clientes, uno de ellos altamente borracho, este mantiene su cabeza baja y una copa con ron a medio servir. Hombre de

aproximadamente 50 años, no muy alto, usa botas plásticas y sombrero *vuelitiao*, su camisa está desabotonada a la altura de tu pecho. Según me comenta la esposa del cantinero -Bejuca- lleva bebiendo desde el día anterior, dice que es por el abandono de su mujer, esta -según bejuca- se fue porque no aguantaba más las borracheras de su esposo. Esta escena me recuerda una en que fui testigo de cómo un hombre a punta de trago y lágrimas le contaba a todos los presentes en la cantina que su mujer lo había dejado por irse con otro que le daba mejor vida, su despecho lo hizo sentir en toda el bar al escoger todas las canciones que sonaban, varias rondas las invitó el mismo y el cantinero era su hombre para llorar. (Diario de campo, Carmen de Viboral, diciembre 2017)

El consumo de licor no se puede adjudicar a un sexo en específico, ambos lo consumen, pero es una dinámica más masculina que femenina. Su consumo está mejor visto en los hombres, incluso forma parte de la esencia de ellos y de las lógicas de la **camaradería**. Con las mujeres se sabe que consumen y la MPA lo expone, pero el que puedan acceder a él implica afrontar el perjuicio social, no por consumirlo sino por estar en los lugares donde se consume. Es por lo anterior que las mujeres decentes no son bien vistas en los bares, por ser un lugar masculino por excelencia.

En el Carmen del Viboral la zona de tolerancia (véase imagen 02.1) es la zona de entretenimiento masculino, varios de los billares más grandes del pueblo, las últimas cantinas que existen y los 3 prostíbulos que hay en el pueblo están todos a un rango no mayor de 100 metros de distancia el uno del otro; cualquier mujer joven sola que este en este sector después de las 9 pm se es entendida como una trabajadora de los prostíbulos. No son sitios propicios para una mujer y si por alguna razón termina en estos establecimientos es por su compañero sentimental. Una de las participantes del grupo focal al respecto opina “Si en una cantina que por X o Y motivos resulta una mujer metida, seguro por estar con el esposo o a veces porque los ven borrachos, bregando a sacarlos...huy eso se ve todo rayado ahí. Se ve feo” (Grupo focal, Carmen de Viboral, diciembre 2017).

Retomando el tema del despecho hay que entender que cuando se habla de traición se trata de personas que alguna vez llegaron a sentirse amadas por alguien más. Cuando se sufre una traición las ilusiones y planes que se tenían con esta persona se derrumban, la persona se ve sometida a una degradación social donde descubren que eran un “chiste”⁷⁹ en la comunidad.

⁷⁹ Expresión local en alusión a ser una persona de la que se mofan.

De cierta forma se busca superar ese episodio de traición por medio del ego, degradando la calidad de persona del traicionero o dejando saber ante la sociedad que esa persona ya quedó en el pasado, recuperando así el estatus social.

El despecho está muy relacionado con el estereotipo de **mujer interesada**, ya que se muestra que los hombres traicionados/dejados lo fueron por motivos económicos o físicos (atractivo físico) donde primaba el interés de la mujer por conseguir una mejor pareja. Un aspecto que se resalta es el hecho que se habla de la soledad como una característica del hombre dejado, algo que va en oposición al interés por alardear de la compañía femenina en el ideal de ser masculino. Vale aclarar que el estatus de una mujer traicionada no se ve tan afectado que cuando es un hombre el traicionado.

Pasando al ser traicionero, desde la MPA estas personas se muestran que están totalmente conscientes de lo que hacen y de las consecuencias que puede acarrear para la persona traicionada. Solo el hombre traicionero es entendido desde este papel. No se muestra que alguna interprete femenina hable de sí misma como traicionera, siempre es referenciada como la traicionada o con la que traicionan.

Desde la mirada masculina el traicionar es culpa de la mujer, ella es la que busca e incita a los hombres casados. Tomando la postura de que sea lo que suceda se va quedar en una aventura. Así lo expresa la canción *La aventura*⁸⁰ (2012) de Jhon Alex Castaño.

Canción 20 La aventura

Si tú me pides que elija
entre mi mujer y tú,
me quedo con mi mujer...
Tu podrás estar muy buena,
muy linda y muy bien parada,
pero solo amantes podemos ser...

Yo soy un hombre casado
estoy muy enamorado,
y no me pienso separar...
por una simple aventura
que solo fue una locura
de tragos y nada más...

⁸⁰ Canción compuesta por el mismo interprete Jhon Alex Castaño.

Tú eras consiente,
de que yo era casado
y también te dije
que estaba enamorado

Tú te crees con derecho
solamente por despecho,
por un rato de pasión...
yo no te hice nada malo
al contrario, fue muy bueno,
o vas a decir que no...

Esta es de las pocas canciones revisadas que hablan desde el punto de vista de la persona traicionera, la gran mayoría lo hacen desde el punto de vista de la persona traicionada. Cuando hablan las mujeres del hombre traicionero lo hacen utilizando adjetivos con una connotación negativa, indicando que son malas personas. Una actitud que evocan estas mujeres es la de culpar a **la otra** del por qué de la traición (véase canción 20), actitud que también toman los hombres, tanto desde el punto de vista masculino como femenino **la otra** es la que tiene la culpa del rompimiento amoroso.

El privilegio masculino en las relaciones de género expuesto por la MPA revela que cuando es el hombre el que traiciona su estatus no se ve comprometido de manera sustancial -similar que cuando es una mujer la persona traicionada- sin embargo, si se habla de una mujer la que traiciona su reputación se ve afectada, es relegada del estatus de **señora** y hasta puede ser apartada de los círculos sociales que frecuenta, como estrategia para salvaguardar la honra del resto de las mujeres. Una mujer no puede dejar que sea vista en espacios que frecuentan las **putas**, estas saben que es la categoría más degradada en la que puedan estar.

Bourdieu (2000) afirma en su estudio sobre la donación masculina que la virtud masculina radica en vanagloriarse ante los demás, mientras que la virtud femenina en virginidad y fidelidad. Lo cual extrapolado al estatus de las personas que traicionan aplicaría de la misma forma en que Bourdieu se expresa sobre la virtud. Si es un hombre el que mantiene dos relaciones sentimentales en secreto se le admira entre los mismos hombres por haberlo logrado, mientras que si es una mujer la que mantiene dos relaciones se le tilda de puta por no ser fiel y menos virgen.

En oposición a la mujer, cuyo honor, esencialmente negativo, sólo puede ser definido o perdido, al ser su virtud sucesivamente virginidad y fidelidad, el hombre «realmente hombre» es el que se siente obligado a estar a la altura de la posibilidad que se le ofrece de incrementar su honor buscando la gloria y la distinción en la esfera pública. (Bourdieu, 2000, p.68)

Etnográficamente solo pude detallar un caso de una traición en el Carmen de Viboral, fue una historia de cuando el padre de la Familia López le fue infiel a la madre de la familia con una prostituta de un municipio del oriente antioqueño. Esta historia me fue contada por la madre de la Familia López. Todo comenzó hace unos 15 años cuando la familia estaba integrada solo por la madre, el padre y la hija mayor, ellos eran mayordomos de una hacienda en Rionegro. Una de las labores que tenía el padre era ir a la feria del ganado de los municipios cercanos a vender y comprar cabezas de ganado. La madre de la familia notaba que su esposo llegaba muy borracho los días que iba a la feria, pero era algo que no le preocupaba en extremo. Un tiempo después la familia recibió un dinero de una herencia, el cual utilizaron para comprar ganado que administraba el padre de la familia junto con el ganado de la hacienda. Hasta ese momento todo era relativamente normal, según contaba la madre, hasta que el padre de la familia comenzó a llegar cada vez más tarde a la hacienda de la feria de ganado en un taxi que siempre lo transportaba. La madre notaba que su esposo le era indiferente y empezó a sospechar de una aventura por parte del padre de la familia.

Antes de continuar hay que situar a la madre de la familia en el contexto social que tenía en esa época, ella era una mujer casada desde sus 18 años, a sus 20 fue madre de la hija mayor. Desde que se casaron el padre de la familia se hizo cargo del sostenimiento económico hasta que dieron con los dueños de la hacienda, los cuales los contrataron como mayordomos. En la hacienda ambos trabajaban, pero la madre era a su vez ama de casa del hogar que construyó con su esposo e hija y la mano derecha⁸¹ de los dueños. De cierta forma era la que lideraba lo que se hacía dentro de la hacienda, pero todo bajo la supervisión de su esposo. La posición de mando que ella tenía, el estar casada y con hijos la hacían meritoria del estatus de **señora** y era llamada “*doña*” por parte de los trabajadores y vecinos de la hacienda, a pesar de su corta edad. Fue una mujer que se ganó el respeto y estatus sosteniendo el rol de una mujer integral: buena madre, buena esposa y buena trabajadora.

⁸¹ Expresión local para designar a la persona más allegada y en la que más confía una persona.

Una noche al llegar su esposo de la feria de ganado en el taxi de siempre, el taxista le confirmó sus sospechas dándole una descripción física de como era la mujer y del prostíbulo donde trabajaba. El taxista le contó no porque ella se lo hubiera pedido sino por el respecto que él tenía hacia ella y no consideraba que ella mereciera ese trato de parte de su esposo. A los pocos días después, la madre consiguió ir hasta el municipio para ver cómo era la mujer con la que su esposo le estaba poniendo los cachos. Al verla vestida de esa forma y rodeada de hombres manoseándola por todas partes. No podría creer que enserio la estuvieran cambiando por “tan poca cosa”.

La forma en la que se expresa la madre denota el carácter de superioridad que la sociedad ha configurado entorno al ideal a ser femenino. La **madre** está socialmente vista en un escalafón superior a la **prostituta**. Esta mujer estaba casada, ya había conformado una familia y su reputación estaba intacta, mientras que la prostituta era mujer que no hacía valer su cuerpo al dejar que la manosearan esos hombres -según cuenta la madre de la familia, estaban borrachos- y el que fuera reconocida como una trabajadora sexual hacía que su reputación fuera inferior a la que cualquier mujer con otra clase de trabajo. La madre de la familia se pensaba a sí misma como un mejor partido para un su esposo, además que ya habían logrado construir una familia.

La madre de la Familia López no confrontó ni hizo escándalo ante la prostituta, simplemente se fue del lugar en dirección a la hacienda, al llegar tampoco confrontó a su marido, hizo como si nada pasara, procurando que nadie se diera cuenta de lo que sucedía en su hogar. Ella decía que no podría soportar la pena si alguien cercano a su familia se enterara y que por lo menos daba gracias de que todo sucediera en un pueblo donde ellos no vivían. Su salud física y autoestima fueron los que sufrieron las consecuencias, según cuenta, rebajó 4 tallas en jeans, mantenía aburrida, encerrada, ya no se entendía con su esposo por más que habitaban la misma casa. La situación llegó a un punto en el que decidió hablar con los dueños para renunciar, acto que ellos no permitieron y le advirtieron que, si ella se iba, su esposo también. Esa situación provocó que el padre de la familia la confrontara sobre la situación laboral de ellos en la hacienda. Fue ahí cuando ella se vio sometida a decirle todo a su esposo, el cual se arrepintió de lo que sucedió con esa prostituta y suplicó su perdón, a lo cual también

le confesó que no podían darse el lujo de renunciar a la hacienda porque todo el dinero que habían invertido en el ganado se había perdido.

El padre de la familia López le había aclarado a su esposa que todo había acabado con la prostituta desde el fracaso con el ganado -lo cual denota el carácter de interés económico que buscaba la prostituta con él, afirmando el estereotipo de **mujer interesada**-. A forma de regocijo para recobrar su autoestima y posición de superioridad ante la prostituta, la madre de la familia sólo le pidió una cosa: que la acompañara de nuevo al prostíbulo y que viera bien con quien la estaba cambiando para que se diera cuenta de lo que estaba a punto de perder. Al estar en el sitio, la madre de la familia entró primero y se ubicó en una esquina donde no la vieran mucho. Después, entró el padre de la familia y vio la prostituta borracha y con un hombre tocando sus senos. Acto siguiente, el padre de familia se coloca a llorar, va por su esposa y salen del prostíbulo.

Este suceso es contando no con la intención de mostrar un momento amargo en la vida de una pareja, sino con el objetivo de ilustrar el como es entendida la masculinidad y la feminidad en esta sociedad patriarcal donde las mujeres son confrontadas las unas con las otras para mostrar quien mejor cumple con el ideal a ser mujer. Un ideal que como en el caso de la madre de la Familia López, que prefirió quedarse callada y fingir que todo sigue igual para conservar las apariencias de que son una familia ejemplar donde ella ocupa una posición respectada en la sociedad. El reverso de esta historia también es un buen caso para ejemplificar como actúa el dinero para alcanzar el ideal de ser masculino. El padre de la Familia López era un hombre que en ese entonces cumplía con ese ideal, tenía a su disposición el dinero de la herencia, sabía que podía excederse en el consumo de licor y tener más compañía femenina a su disposición ya que todo eso se lo brindaba el dinero extra que tenía. Para su desgracia el dinero no era el suficiente para seguir con ese estilo de vida.

7. CONCLUSIONES.

A partir de los estereotipos de género construidos y la estadía en campo en el Carmen de Viboral se pueden hacer reflexiones metodológicas y teóricas sobre como se abordó el tema de las relaciones de género en un producto cultural como lo es la MPA. A modo de reflexión, considero que haber utilizado una situación de caso fue un gran acierto ya que se pudo contrastar los esquemas construidos a raíz de la información sociocultural extraída de las canciones populares con la información construida en campo, lo cual vislumbró un espectro de relaciones de género más amplio que solamente exponer la MPA.

Haber estado en el Carmen de Viboral ayudó a contextualizar culturalmente un espacio del área de influencia de la MPA (imagen 1), que es tomado como referencia por los interpretes de la MPA para posicionar al hombre y a la mujer en la sociedad con base en criterios religiosos, económicos, tradicionales, históricos y familiares. Vale la aclaración que el área de influencia es muy basta para poder ser abarcada por un solo estudio de caso, por lo cual es recomendado ampliar los estudios a municipios de los tres departamentos del eje cafetero y de las regiones norte, suroeste, occidente y noreste de Antioquia. De igual forma, un estudio de caso enfocado en áreas rurales es pertinente para entender como la MPA es apropiada a tal punto que puede ser entendida como música folclórica en ciertas comunidades rurales como es el caso del área de los cañones Melcocho y Santo Domingo en el Carmen de Viboral (véase imagen 03).

Las relaciones de género es un tema que no puede estar desligado de la contextualización sociocultural del lugar desde donde hablan los interlocutores, en el caso personal fui criado en un entorno cultural (Rionegro- Antioquia) donde la MPA es frecuente y comprendía el funcionamiento de la dinámica de género de la población con la que se trabajó en esta monografía. Sabía de antemano como funcionaba la división sexual del trabajo que encasillaba a la mujer al mundo doméstico (ama de casa) y al trabajo servicial (profesoras, enfermeras, secretarias, ama de llaves, etc.), y al hombre al mundo público (comerciante, político, empresario, etc.) y al trabajo pesado (minero, peón, campesino, etc.). De modo inconsciente fui testigo de los cambios del perfil económico que adoptó la zona del oriente antioqueño cercano al aeropuerto internacional José María Córdoba y a Medellín, hacia una economía industrial donde los campesinos y artistas -en el caso del Carmen- pasan a ser

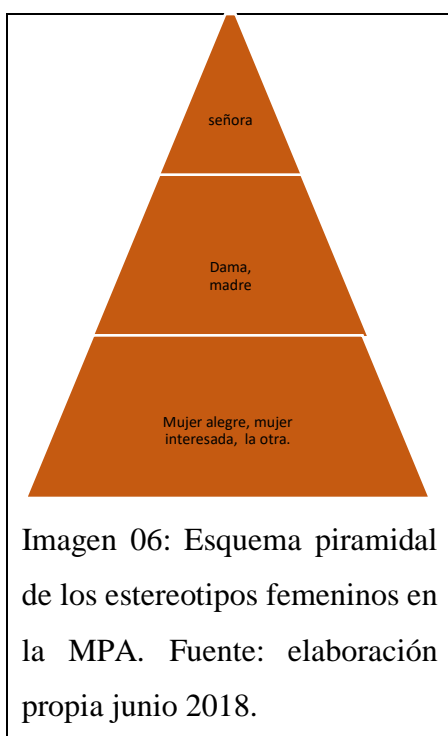
empleados de las fábricas o empresas, abriendo paso a la mujer a un mundo laboral más diverso del cual solía ocupar. Además, contaba con un acercamiento previo con las familias, lo cual potenció el *rapport* necesario para hablar de cuestiones personales como es la vida en pareja, la cual, creo, es el mejor exponente de la forma en como son entendidas las relaciones de género y es un relacion en que se ponen en discusión la concepción masculina y la femenina del mundo social.

Se puede decir que sin el conocimiento sociocultural previo de la región, el análisis de una fuente documental - canciones del MPA- hubiera sido muy extenuante y la investigación hubiera requerido de más tiempo en la interpretación del discurso utilizado por los intérpretes, en especial, el género de la parranda. Las relaciones de género necesitan de un amplio entendimiento cultural capaz de situar en el presente las razones por la cuales las mujeres buscan ser **señoras** y los hombres **señores** como una forma de reconocimiento del prestigio socio-económico que poseen o adquirieron. El estudio de la sociolingüística permite pasar del mundo abstracto intelectual donde las relaciones de género son entendidas como configuraciones sociales propias de una época, al mundo tangible donde son expresadas y vividas por los individuos que están dentro de esa configuración social convulsa que son las relaciones de género, donde la forma de actuar y ser socialmente es entendida en razón al género-sexo del individuo.

No puedo decir que mi subjetividad no se vio comprometida en el tiempo de campo y en la triangulación de la información, porque constantemente tenía que estar consciente de la imagen que reflejaba ante los interlocutores como un hombre discordante estéticamente, pero que era entendido como hombre por los rasgos físicos, la voz y la vestimenta. También estaba consciente de las diferencias de género, espacialmente, en las que como hombre me era permitido estar solo hasta altas horas de la noche por el parque principal sin ser cuestionado o mal visto, podía entrar en los espacios masculinos (billares, prostíbulos, cantinas), sin la preocupación de ser acosado por los demás hombres en el caso de que fuera mujer. Por ser hombre pude percibir los temas abordados y el comportamiento que tienen los hombres cuando las mujeres no están presentes. Por lo anterior, sugiero que una próxima investigación sea realizada por un hombre y una mujer para poder contrastar la información hacia una mejor formulación de las relaciones de género de una comunidad.

En el plano teórico, el modelo estructuralista es un referente que se puede adoptar en investigaciones donde el tema de estudio requiera elaborar un esquema que ayude a reflejar la estructura de un pilar fundamental en la organización del mundo social como son las relaciones de género. Este modelo teórico fue de gran ayuda para entender como desde un producto cultural se puede armar un prototipo esquemático que de constancia de la estructura operante, tal como lo hacen las canciones populares al brindar concepciones y características que definen a hombres y mujeres dentro de la sociedad. Sin embargo, el modelo estructuralista se queda corto al no tomar las relaciones de poder, ni la subjetividad del individuo como factores claves para comprender la estructura operante en materia de relaciones de género.

Las relaciones de poder es un eje teórico crucial en una temática tan asimétrica como las relaciones de género en una sociedad patriarcal, ya que dimensiona en un eje piramidal la



estructura social en la que el género masculino va estar en un nivel de superioridad al femenino. Esta perspectiva teórica permite vislumbrar en la estructura niveles de poder dentro del mismo género, mostrando la existencia de posiciones mejor vistas socioculturalmente que otras y posiciones de degradación donde el individuo es confinado a estar. Ejemplo de ello son los estereotipos femeninos donde **señora** es la categoría máxima de estatus y **la otra** una de las más degradadas socioculturalmente, estando la **madre y la dama** como categorías de prestigio intermedias (imagen 06). El eje piramidal aplica al mostrar que, a medida que se asciende en la pirámide, el número de estereotipos se va reduciendo hasta llegar a

un solo ideal, dando a entender que hay más estereotipos negativos o degradados en los que un individuo puede encajarse que los positivos o de prestigio.

La MPA como cualquier música popular es un producto cultural donde interviene la industria cultural con los medios masivos, a la vez que es un producto donde las tensiones entre lo

autóctono y lo foráneo se desdibujan para crear un objeto de consumo que agrade el oyente. La música popular, en especial la MPA, es un espacio donde confluye lo masivo y lo tradicional, un lugar de encuentro de las influencias musicales extranjeras y los musicales tradicionales – lo que para la MPA sería el trio de cuerdas andino y el bambuco-. La música popular y lo popular es, en sí, una amalgama de símbolos culturales que son transmitidos y/o promulgados por los medios masivos de comunicación, a la vez que aporta un carácter identitario para las clases sociales no afines en gusto a lo que es denominado *alta cultura* (Ulloa, 2014).

La MPA transmite un prototipo de identidad consumible con valores culturales asociados a un pasado campesino, promoviendo un ideal de ser para hombres y mujeres donde el dinero no sea una preocupación. La MPA reivindica un pasado campesino en las tradiciones y espacios propios del ámbito rural, sin embargo, no hace una alegoría del estilo de vida campesino, más bien, hace una reivindicación del estilo de vida del hacendado o terrateniente que vive cómodamente en zonas rurales, teniendo a su disposición todo tipo de lujos. La estética de los artísticas, las expresiones peyorativas hacia las clases sociales bajas y la escenografía de los videos musicales hablan del ideal socioeconómico que buscan los habitantes de la zona de influencia de esta música. Las personas de esta región del país tienen el deseo de estar renovando su casa y estilo de vida constantemente para dar la impresión que se tiene un estatus económico superior. Lo anterior se puede ejemplificar con los estereotipos idealizados de **señor y señora**.

Cada género musical dentro de la MPA expone unos valores culturales diferentes pero complementarios en la comprensión de cómo actúan las relaciones de género. El despecho se encarga de mostrar como debe ser un hombre y una mujer, a no dejar ultrajarse por los demás, y el consumo de licor como paliativo a las decepciones amorosas. La parranda complementa el ideal de ser hombre con etiquetas o posiciones incómodas en las que caen los hombres al intentar alcanzar ese modelo de ser masculino. La MPA como producto cultural es un reflejo de prácticas, costumbres, creencias e ideales culturales que tienen como base un sustento social histórico, pero no es un producto que refleje completamente a una sociedad y eso se comprobó con las carencias que tiene la música popular para hablar de la mujer en la actualidad como miembro económico activo en la unidad familiar. A diferencia de la mujer,

con el hombre la MPA ofrece un espectro de género mucho más amplio y con más aristas de las que se muestra con la mujer. La parranda como género musical, expresa a modo de sátira de manera más directa que el despecho, la realidad de los habitantes masculinos de esta región. El despecho, aunque menciona ambos géneros sexuales, se queda en un marco idealizado del ser hombre y el ser mujer, en este género musical la realidad se vuelve un drama y competencia por demostrar que individuo tiene más estatus socioeconómico que otro.

El Carmen de Viboral como estudio de caso, ayudó a identificar dinámicas sociales en torno a la MPA muy apreciadas para la investigación. El que se escuche este tipo de música todo el año y que existan periodos de tiempo donde se escuche más un género musical que otro (despecho y/o parranda) enmarca ciertos comportamientos y actitudes que tiene la población hacia la música popular. El hecho que solo se escuche música parrandera en época de fiestas y a final de año, refleja la asociación que hace la población del género de la parranda con fiesta, celebración, alegría y jocosidad. Mientras que con el género del despecho lo asimilan como una música para combatir el luto, hacer duelo ante un rompimiento amoroso, es decir, es una música de cantina para ir tomar licor. El Carmen de Viboral con sus eventos y locales comerciales abre al investigador la posibilidad de profundizar en la simbología y en los significados que los oyentes le otorgan a la MPA, sin embargo, el espacio donde mejor se pueden percibir las relaciones de género es en el entorno familiar y en fiestas privadas donde cada género adopta una posición y función en la fiesta; las mujeres encargadas de la comida exceptuando la carne asada y los hombres, del licor y la carne asada.

Con respecto a las relaciones de género en la MPA, con base en el análisis de las relaciones de género en las canciones, se puede concluir que el centro de la hombría radica en la capacidad de forjar fortuna para brindar una buena calidad de vida para el individuo y su círculo cercano. La masculinidad para la MPA esta mediada por cinco condicionantes: tener siempre una compañía femenina que afirme su heterosexualidad, poseer dinero, poder beber sin restricción, contar con un grupo de amigos y ser galán, de las cuales las más relevantes son poseer dinero, la compañía femenina y contar con un grupo de amigos (**camaradería**). Un hombre que haya crecido en esta región del país desde muy pequeño se le ha inculcado a conseguir dinero, a buscarse una *noviecita* y a juntarse con más hombres para que se no

vuelva **marica**. La condición de poder beber licor sin restricción funciona más como una prueba de la autoridad del hombre sobre lo que diga su compañera sentimental, si este individuo bebe sin importarle lo que diga su esposa es festejado por los camaradas que lo acompañan, en caso contrario, es ridiculizado por los mismos por no imponer su autoridad masculina.

El ser galán es visto como algo complementario del poseer dinero y tener compañía femenina, es una actitud que es aplaudida por los camaradas donde el hombre se jacta de su capacidad de conquista y seducción con las mujeres utilizando su atractivo físico o capacidad económica para serlo. En el tiempo de campo se comprobó que efectivamente esas condicionantes que expresa la MPA son las pruebas de hombría que tienen que cumplir los hombres para ser vistos y tomados como tal ante la sociedad, reafirmando la posición superioridad que tienen ante las mujeres y ante los hombres que no cumplen con su rol su en totalidad.

La MPA, aunque se queda corta para hablar de la mujer, deja entrever la competencia interna que existe entre mujeres por demostrar quién es más mujer, siendo todo lo que sirve como parámetro para medir a las mujeres socialmente mediado según el papel que tenga la mujer en relación a un hombre. Los parámetros que se utilizan para categorizar a la mujer son su pulcritud moral, el cumplir con su rol de madre, la calidad de vida que ostente y lo atractiva que sea percibida por los demás. La pulcritud moral es la impresión que tiene los demás individuos sobre la vida de la mujer, si esta ha tenido varias parejas sexuales conocidas no es igual de bien vista a quien es conocida por solo tener una pareja, este parámetro también aplica a la forma de vestir y actuar en los lugares, buscando, así, que las mujeres se inclinen a llevar una vida con pocos escándalos para conseguir un mejor candidato como esposo -el que tenga el mejor estatus socio-económico dentro de los pretendientes-.

Una de las estrategias más usadas por las intérpretes femeninas es valerse del rol de madre para hacer canciones, se percibió que también existe una fuerte presión a que la mujer viva la experiencia de ser madre y reclame un tipo de posesión hacia sus hijos como propiedad innata de la madre porque *madre solo hay una y padre puede ser cualquiera*⁸². La calidad de vida que ostente significa alardear de la “buena vida” que le brinda, en la mayoría de los casos,

⁸² Frase local que ejemplifica como es concebida la paternidad en esta región del país.

su pareja, en otras palabras, es jactarse de la buena elección que hizo al casarse con alguien que le pudo dar una buena calidad de vida (un **señor**). El último parámetro, ser atractiva, responde al número de pretendientes que tenga la mujer, lo único que cuenta en este parámetro es la gracia física, la juventud y el porte de **dama**, sin embargo, este mismo parámetro no diferencia entre la mujer con quien se forja una familia (la **señora**) y la mujer con la que se tiene una aventura.

Aunque la MPA no aborde mucho en el tema de la comunidad LGBTI, es un gran ejemplo de como en la cotidianidad de los pobladores del área de influencia perciben a los hombres que no se sienten a gusto con la sexualidad ni con el comportamiento establecido en lo masculino por la sociedad, los que se podrían llamar transgénero o hombres con gustos homosexuales. Es un tema tabú, pero que está ahí presente en el lenguaje y en el espacio de los habitantes de esta región. La MPA por medio de burla asigna etiquetas tipo **cacorro**, **marica** para designar a los hombres que no se comportan como tal en la sociedad, esta designación expone un reconocimiento de la existencia de personas que difieren del esquema heteronormativo de género por parte de los habitantes de esta región. No se puede hacer un juicio de valor sobre lo bueno o lo malo que se expongan estas realidades en un producto cultural consumido masivamente como lo es la MPA, pero si es de apreciar que sea expuesto y que indique problemáticas sociales que afronta esta población, como lo es la prostitución.

En esta monografía se resaltó el papel de las fuentes documentales como herramientas de investigación en el abordaje de temáticas como lo es la sexualidad o las relaciones de género. La sexualidad en la MPA cuenta con el género de la parranda como exponente de cómo es entendida la sexualidad en esta región del centro occidente del país. De este apartado se concluye que el único tipo de interacción sexual bien vista por la MPA es la existente en una relación de pareja heterosexual, no obstante, se hace alusión a una sexualidad recreativa más que reproductiva en sus letras, cuando se menciona elementos del acto sexual, se hace a modo de deseo, no con el fin de concebir un hijo. En la parranda la sexualidad es llevada a punto de distorsión con estereotipos burlescos hiper-sexualizados que no controlan su deseo sexual, también es expresada con pudor y jocosidad en un juego de doble sentidos donde se mencionan genitales, sexo oral, sexo anal... incluso hasta violaciones sin decirlo de forma explícita, haciendo que el oyente se imagine todo lo que no menciona la canción.

La sexualidad es un tema tabú que es difícil de abordar y para poder trabajar estos temas se necesita de la pericia del investigador para dar con fuentes alternativas al discurso de los interlocutores en campo, a veces, las fuentes documentales pueden detallar de manera implícita esos temas controversiales dando un campo etnográfico que poco es usado por la antropología.

Sobre el género del despecho se concluye que el despecho como sentimiento es una etapa de la confrontación/asimilación de un rompimiento amoroso donde la subjetividad de un individuo es confrontada por los valores culturales que le dictan como ser un hombre o una mujer y la posición que esta persona debe tomar para lograr afrontar ese rompimiento amoroso sin terminar degradado socialmente. como antes se ha dicho, el género de despecho se queda en la idealización de lo que debe ser una mujer y un hombre, esta posición lo que busca transmitir en los oyentes es que afronten el sentimiento del despecho con formas sociales de duelo aceptadas (consumo de alcohol) y que traten de superar ese suceso rápidamente para mostrar ante la sociedad que ese rompimiento no lo afectó.

Cuando esta situación es trasladada del mundo de la MPA a la cotidianidad, el individuo que ha sido traicionado se ve ante la decisión de dejar a su pareja para recuperar parte del status que perdió al dejarse *poner los cachos*⁸³, o continuar con la relación como si no hubiera ocurrido nada procurando que nadie se entere de esos *cachos*. Es en decisión donde el individuo reflexiona sobre su estatus en la sociedad, su familia, su ego, y sobre los sentimientos que tiene hacia su pareja traicionera para tomar una decisión que podría cambiar el rumbo de su vida y la manera en que es visto ante la sociedad; es ahí donde la subjetividad se ve mediada por presión social de ser **señor o señora**, por lo que considero que las mujeres puede optar por perdonar a su pareja más fácil que los hombres, ya que el estatus de **señora** es difícil de alcanzar y depende mucho de los bienes económicos que le brinda el **señor** a la **señora, en cambio**, un hombre sabe que para ser **señor** no tiene que estar directamente comprometido con la **señora** que le puso los *cachos* y que su ego como hombre se ve más comprometido si esos cachos llegan al conocimiento público a que si fuera una mujer, por lo que no perdonaría fácilmente ese suceso.

⁸³ Para los habitantes del Carmen el poner los cachos es problema de la víctima, ya que algo no estaba haciendo o lo hacía mal para que su pareja buscara en alguien más lo que no obtenía con el/ella.

Finalmente, esta monografía revela varias premisas culturales que condicionan a los habitantes de la zona de influencia sobre como ser hombre y mujer en la sociedad, y la forma en que cada género se relaciona con el otro. Una monografía que requirió de un amplio conocimiento sociolingüístico para poder abordar una fuente documental como son las canciones populares, poniendo a dialogar perspectivas teóricas y conceptuales sobre lo que es la música popular y el mundo simbólico en el que se basa, además de requerir de recursos conceptuales para clasificar en estereotipos tácitos las relaciones de género que operan en el inconsciente de los habitantes de una comunidad. Vale aclarar que al estar inscripto en las mismas lógicas de género en las que opera la MPA, esta investigación pudo estar, en ciertamente medida, influenciada por la lógica patriarcal de la comprensión del género y la sexualidad propia de la región; por lo cual se invita a hacer una investigación complementaria llevada a cabo por personas de sexo femenino y con otras formaciones culturales diferentes a la antioqueña para nutrir el dialogo sobre como son concebidas las relaciones de género en esta región del país y, si es posible, poner abarcar la totalidad del país.

8. REFERENCIAS.

- Adorno, Theodor W. (1976). *Introduction to sociology of music*. New York: The Seabury Press.
- Ardito Aldana, Lorena. (2007). *Pensar lo musical como correlato de lo social: el caso de la música popular afrolatinoamericana*. Universidad de Chile. Disponible en: <http://www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/106574> Fecha de acceso: 20 mar. 2017.
- Arias Calle, Juan David. (2009). *Con la tinta de mi sangre. Amor y desamor en las canciones de despecho en Antioquia* Medellín: La carreta editores E.U.
- Barba Pan, Monserrat. (2016) <http://feminismo.about.com/od/conceptos/fl/Diferencia-entre-sexo-y-geacutenero-y-otros-conceptos.htm>. Fecha de acceso: 28 jun. 2017.
- Bermúdez, Egberto. (2006-2007). *Del humor y el amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia*.
- Blanco Arboleda, Darío. (2005). Transculturalidad y procesos identificados. La música caribeña colombiana en Monterrey, un fenómeno transfronterizo. En: *Alteridades*, 15 (30), 19-41.
- Blanco Arboleda, Darío. (2013). El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs. Modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad. En: *Boletín de Antropología*, 28(45), 180-211.
- Bourdieu, Pierre. (2000). *La dominación masculina*. (J. Jordá, Trans.). Barcelona: Anagrama. (trabajo original publicado en 1998)
- Burgos Herrera, Alberto. (2000). *La música parrandera paisa*. Editorial LEALON. Medellín.
- Burgos Herrera, Alberto. (2006). *Música del pueblo-pueblo (1950-1980)*. Medellín: editorial LEALON.
- Castro Villada, Santiago. (2015). *De el grillo al apachurrao, historia del desarrollo de la música parrandera Paisa en Medellín*. Universidad de Antioquia. Medellín. Colombia.
- Cascudo, Teresa (1998). Los trabajos de Penélope musicóloga: musicología y feminismo entre 1974 y 1994. En: Manchado Torres, Marisa (comp.). *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid, Horas, pp. 179-190.
- Céspedes Guevara, Julián. (2010). Construcción y comunicación de significados en la música popular. *Revista CS*, 167-218. Disponible en: https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/456 Fecha de acceso: 15 mar. 2017
- Chodorow, Nancy. (1978). *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press.
- Clúa Ginés, Isabel (2008). ¿Tiene género la cultura? Los estudios culturales y la teoría feminista. En: Clúa, Isabel (Ed.). *Género y cultura popular*. Barcelona: Edicions UAB; pp. 11-30.

- Comité organizador 250 años de El Carmen de Viboral. (2002). *El Carmen de Viboral 1752-2002: amasando y cosechando frutos*.
- Cornare & Iner. (1993). *El Carmen de Viboral, Antioquia*. Medellín.
- Corporación Compromiso Carmelitano. (2016). *El Carmen hoy*.
- Dávila, Julio C. (s. f.) *Imaginario urbanos en Medellín registrados en la música parrandera paisa 1938-1965*.
- DaMatta, Roberto. (1997). *Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: editora ROCCO.
- Das, Veena. (2008). *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Ed: Francisco A. Ortega. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas: Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar.
- Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. (Edison Simons. Trad.) Madrid: Siglo veintiuno de España editores. (Obra original publicada en 1970)
- Eco, Humberto. (1984). *Apocalípticos e integrados*. (Andrés Boglar. Trad.). Barcelona: editorial Lumen. (obra original publicada en 1965)
- García Canclini, Néstor (1987). Ni folklórico ni masivo: ¿Qué es lo popular? En: *Diálogos de la comunicación*, 17. Disponible en: <http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/17-revista-dialogos-ni-folklorico-ni-masivo.pdf> Fecha de acceso: 26 mar. 2018
- García Canclini, Néstor (2004). *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?* En: *Diálogos en la acción primera etapa*. DGCPI, pp. 153-165. (Versión Original 1983)
- Geertz, Clifford. (2003) *La interpretación de las culturas* (Alberto I. Bixio. Trad.) Barcelona: editorial Gedisa. (obra original publicada en 1973)
- Gutiérrez Palacio, Luis G. (2005). *La música popular en Medellín 1900 – 1950*. Universidad de Antioquia. Medellín. Colombia
- Hernández Romero, Nieves & Maia, Ari F. (2009). Relaciones entre música y género y su percepción por los jóvenes: un análisis empírico. En: Sebastián Heredero, Eladio & Martín Bris, Mario (Coords.). *Formación del ciudadano en un mundo global: una mirada desde los contextos español y brasileño*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá; pp. 287-299.
- Hernández Romero, Nieves & Maia, Ari F. (2010). “Estereotipos de género en la música popular según estudiantes universitarios de España y Brasil”. En: INGURUAK, *Revista vasca de Sociología y Ciencia Política*; pp. 218-230.

- Hernández Romero, Nieves & Maia, Ari F. (2011). Estado actual de las investigaciones sobre música y género en Brasil y España. En: Sebastián Heredero, Eladio & Martín Bris, Mario (Eds.). *La escuela de la sociedad del conocimiento. Perspectivas innovadoras en Brasil y España*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de publicaciones; pp.195-206.
- Levi-Strauss, Claude. (1987). *Antropología estructural* (Eliseo Verón, trad.). Barcelona: Ediciones PAIDOS. (obra original publicada en 1974).
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Buckingham: Open University Press.
- Monsiváis, Carlos. (1978). Notas sobre cultura popular en México. En: *Latin American Perspectives*, 5 (1), 98-118.
- Ortner, Sherry B. (2006). Subjectivity And Cultural Critique. *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, 3 (1), enero-junio. Brasilia. Disponible en <http://www.vibrant.org.br/issues/v3n1/sherry-b-ortner-subjectivity-and-cultural-critique>
Fecha de acceso: 28 abr. 2017
- Piñero Gil, Carmen C. (2001). *Los estudios de género en la música*. Cuadernos de Historia, Universidad de Oviedo.
- Quintana Martínez, Alejandra (2006). *Género. poder y tradición al baile de la gaita el caimán le repica. Estudio de la música de gaitas y tambores de la Costa Atlántica colombiana (San Jacinto, Ovejas y Bogotá) desde una perspectiva de género*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Quintero Rivera, Mareia (1999) ¿Vulgar?, ¿inmoral?, ¿populachera?: debates sobre la música popular urbana en el Caribe hispano en las décadas de 1930 y 1940. En: Torres, Rodrigo (Ed.) “*Música popular en América Latina*”, *Actas del II Congreso de la IASPM -la*. Santiago de Chile. Marzo.
- Sanz, Juan F. & López Cano, Rubén. (2011). *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde Latinoamérica*. Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Caracas. Venezuela.
- Scott, Joan W. (1996). El género una categoría útil para el análisis histórico. En: Lamas Marta Compiladora. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. PUEG, México. 265-302.
- Ulloa Sanmiguel, Alejandro. (2014). *El tiempo y el espacio, el cuerpo y el lenguaje: otra aproximación a la cultura popular*. Nexus. Centro editorial Universidad del Valle, 15, 62 – 93.
- Vargas Herom, & Karam Tanius. (2015). *De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina. Apropiaciones, subjetividades y reconfiguraciones*. Secretaría de la cultura y las artes de Yucatán. Mérida. México.

- Viñuela Sánchez, Laura. (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular. En: *Dossiers Feministes*, 7, 11-32.
- Wade, Peter. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Traducido por Adolfo González. Bogotá: Vicepresidencia de la República, Departamento Nacional de Planeación, 2002.
- Wacquant, Loic J.D. & Bourdieu, Pierre (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva* (Hélène Levesque Dion. Trad.). Ciudad de México: editorial GRIJALBO.