

DISCURSIVAS DE REPRESENTACIÓN DE GÉNERO EN LA MÚSICA DE ACORDEÓN

GENDER REPRESENTATION DISCOURSE IN THE ACCORDION MUSIC

Por: Clara Inés Fonseca Mendoza*

Artículo Recibido: Abril 20 de 2010. Artículo Aprobado: Julio 20 de 2010. Páginas: 162-181

* CLARA INÉS FONSECA MENDOZA
Magíster en Lingüística.
(Universidad Nacional de Colombia). Docente. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad de Cartagena (Colombia). E-mail: texcultura@hotmail.com

RESUMEN

Bajo el supuesto de que los usos del lenguaje reflejan y construyen valores ideológicos (Van Dijk, 2008; Goalty, 2000), este artículo¹ presenta algunas estructuras discursivas que transmiten estereotipos de género en la música de acordeón. Esas estructuras son: (1) los tópicos que plantean relaciones entre hombres y mujeres, (2) el vocabulario que los clasifica, (3) los procesos en que participan y (4) sus roles en esos procesos; de este modo, se espera aportar a la discusión sobre las maneras de construir versiones sobre el hombre y la mujer que responden a ciertas estructuras de poder de una sociedad.

Palabras clave: Ideologías de género, Lingüística Sistémica Funcional, Música de acordeón, Tópicos, Transitividad.

ABSTRACT

Under the assumption that the uses of language reflect and build ideological values (Van Dijk, 2008; Goalty, 2000), this article presents some discursive structures that transmit the gender stereotypes in accordion music. These structures are: (1) topics raised of relationships between men and women, (2) the vocabulary that classified them, (3) the processes in which they participate, and (4) their roles in these processes, thus we will contributing to discussion on ways to build versions of men and women who respond to certain society power structures.

Keywords: Gender ideologies, Systemic Functional Linguistics, accordion music, topics, transitivity.

Discurso y estereotipos de género

Las líricas de acordeón se han considerado como narrativas de la autenticidad (Ochoa, 2002; Wade, 2005); como discursos de identidad regional y nacional que, además, se han impuesto a nivel transnacional. Es por ello plausible examinar de qué manera se representan en sus líricas algunos aspectos del mundo físico, mental y social (Fairclough, 2003) y cómo el discurso ideológico se construye para confirmar el dominio masculino y omitir las experiencias femeninas que pudieran constituirse en discursos de oposición.

Artículo tipo 1 de investigación científica y tecnológica según clasificación Colciencias.

¹ Esta investigación fue financiada por la Universidad de Cartagena. Resolución 2550 de 2008.



Parranda Vallenata. Cartagena 2011.

Las relaciones de género se construyen socialmente debido a implicaciones específicas de poder y esa construcción se refleja y se reproduce en el discurso; mediante su análisis, es posible *“construir un telón de fondo contra el cual las pautas existentes de la desigualdad de género parecen “naturales” para los espectadores”* (West, Lazar y Kramarae, 2000: 190). En esta investigación, ese telón de fondo se centra en el *significado* como nivel del discurso que puede ser afectado por las ideologías; en particular interesa el análisis de los *temas* como expresión de *“... la información más ‘importante’ de un discurso. Por esta razón suelen estar controladas ideológicamente”* (Van Dijk, 2008: 251) y de las funciones de las *“proposiciones cargadas de ‘prejuicios’”* (Ibid: 222); esto último mediante un análisis del vocabulario y del sistema de transitividad².

Tanto los temas como las proposiciones pueden constituirse como creadoras y transmisoras de estereotipos. *“Un estereotipo es una imagen convencional, acuñada, un prejuicio popular sobre grupos de gente. Crear estereotipos es una forma de categorizar grupos según su aspecto, conducta o costumbres”* (Quin y Barrie, 1997: 139). Van Dijk, explica la conexión entre temas y estereotipos del siguiente modo: *“los tópicos del discurso son especiales en la formación y accesibilidad de modelos ideológicos preferidos y por lo tanto, indirectamente, en la formación o confirmación de las ideologías (...) los estereotipos y prejuicios basados en ideologías pueden (...) destacarse (...) por su importante función semántica de tópicos que organizan las microestructuras semánticas de un discurso”* (2000:332). Por otra parte, los estereotipos son producto de los sistemas de

² “The conceptual aspects of ideology are [not only] reflected in the vocabulary of a language (...). They are at work in the grammar and probably more dangerous there precisely because they are more latent.” (Goatly, 2000: 59)

clasificación mediante el lenguaje y debido a que los rasgos por los cuales se clasifica la realidad reflejan nuestros sistemas de valores (Goalty, 2000: 52), se puede hablar de una relación muy directa entre el vocabulario como medio de descripción y la ideología.

Metodología

Para esta investigación, se seleccionó un grupo de 55³ canciones que tienen la propiedad común de ser líricas de acordeón que hacen referencia al amor. Como se ha mencionado, el estudio pretende mostrar cómo se representan en esas líricas los hombres y las mujeres a través del análisis de los temas y de la transitividad, en particular, los procesos en que se ven involucrados los participantes.

Los temas

Se dice de un texto que es coherente cuando muestra propiedades de cohesión y de coherencia tanto a nivel local (relaciones semánticas entre cláusulas) como a nivel global o del tema del discurso. Los temas, representados mediante macroestructuras, codifican la información en la que se centra el texto; los procesos de selección de esa información por parte del emisor y de interpretación por el receptor, son contextualmente dependientes, es decir, están sujetos a control ideológico: "... 'definir la situación' (...) depende no solo del conocimiento del mundo, sino también de las actitudes generales e ideológicas" (Van Dijk, 2008: 251). En este sentido, los temas expresan ideologías.

Representación: Procesos y participantes

Una fructífera opción de análisis de cómo se representan los procesos y los participantes en los textos lo proporciona la Lingüística Sistémica Funcional (LSF). La LSF considera a la cláusula como un medio gramatical que codifica la función experiencial; es decir, como uno de los modos de describir y conceptualizar las acciones, los eventos, las personas, las cosas, el mundo externo o el mundo interno de nuestros pensamientos, sentimientos y percepciones. Esta función se representa mediante el sistema de transitividad y dos tipos centrales de procesos: accionales (materiales, mentales y verbales) y relacionales. Los procesos materiales son los que involucran acciones físicas: correr, lanzar, cocinar, sentarse, etc. El que hace este tipo de acciones es el actor. Los procesos mentales son aquellos que ocurren en el mundo interno de la mente (pensar, imaginar, simpatizar, desear, etc.), su participante típico es un Receptor. Los procesos relacionales establecen relaciones atributivas y de

³ Estas se tomaron de un grupo mayor que conformaban los datos de la investigación *De Alicia adorada a Carito. Memorias discursivas sobre la modernidad en el Caribe Colombiano*, llevada a cabo por integrantes grupo Texcultura en asocio con el grupo Comunicación, Educación y Cultura.

identidad entre dos conceptos (Portador/Atributo o Identificado/Identificador). El proceso verbal se refiere al intercambio de significados verbales en donde uno de los participantes es Emisor y el otro la Locución. Los procesos conductuales describen conductas. Por último, los Existenciales se limitan a señalar la existencia de los fenómenos (Halliday, 1994; Thompson, 2004).

La clasificación de los procesos se basó en Thompson (2004) y Albertuz (s.f.) quienes, a su vez, retoman a Halliday (1994); esta clasificación comprende dos niveles, uno referido a los dominios generales de experiencia (materiales, mentales, verbales, de comportamiento, existenciales y relacionales) y otro a dominios más específicos o concretos (marcados en los cuadros descriptivos presentados más adelante, entre paréntesis y en cursiva al principio de una clasificación). Los agrupamientos verbales se hacen en campos semánticos cuando se considere que un grupo de verbos comparten alguna propiedad; por ejemplo, el desplazamiento en *ir, llegar, etc.*, o el rasgo de cognición en *recordar, no poder renunciar, etc.* Además, como lo hace notar Albertuz, se reconocen “acepciones”; por ejemplo, *escribir* se puede clasificar como proceso de creación (cuando se escribe un poema, por ejemplo) o verbal y, más específicamente, de comunicación (cuando se escribe una carta con la intención de ser enviada). También, se agrupan en una misma clase un verbo y sus antónimos. No sobra señalar, que las clasificaciones propuestas pueden modificarse, por cuanto el análisis sintáctico y semántico puede ser complejo. Las categorías de análisis se resumen en el siguiente cuadro.

CATEGORÍAS DE ANÁLISIS

Cuadro 1. Sistema de escogencias transitivas

Nivel global TÓPICOS	Nivel local PROCESOS	
	Tipo de proceso	Significado básico
	Material	Hacer, ocurrir
	Mental:	Tener sensaciones (de sentidos):
		Percepción
		Cognición
		Emoción
		Deseo
	Relacional:	Ser y tener
		Atributivo
		Identificativo
	Verbal	Decir
	Comportamiento	Comportarse
	Existencial	Existir

Fuente: Thompson, 2004:108.

Resultados

En este apartado mostraremos el análisis de los temas y de los procesos representados en las cláusulas, como estrategias discursivas mediante las cuales los usuarios del lenguaje dirigen los modos de representarse y de representar a los otros en algunas líricas de acordeón referidas al amor. A través del examen de los tópicos se detecta la información que merece ser reportada en la canción; por su parte, mediante el análisis de las cláusulas, podemos obtener descripciones de modelos de experiencia, conceptualizadas como un tipo de situación: material, mental, relacional, de comportamiento, verbal y existencial.

→ Los temas en las relaciones amorosas

De los diversos temas ofrecidos por el corpus de líricas vallenatas que plantean relaciones amorosas entre un hombre y una mujer, pueden distinguirse tres macrotemas: (i) la ruptura del amor originada por la separación de los que se quieren debido a la interposición de la distancia, el destino o el desamor, lo que sugiere (ii) una confrontación entre la autonomía femenina y el honor masculino, y (iii) la negociación del amor.

+ *La ruptura del amor*

- *La distancia y la movilidad*

Un 89.9% de las 55 líricas vallenatas consideradas en este estudio, se refieren a la separación de los presuntos amantes; en un 60% de ellas, el motivo es la movilidad tanto de hombres como de mujeres y otros avatares del destino; en las restantes, es decir, el 40%, el motivo es el desamor. La separación de los que se quieren ocurre porque los hombres salen, tal vez, a trabajar a sitios alejados de su casa (Yo tengo un viaje y, posiblemente, Mata de col y Amarraje), a estudiar (El testamento, Desenlace, Frente a mí; Mi novia y mi pueblo) o, simplemente, a andar (El pájaro sinsonte, La azucena, Niña Mañe⁴). La separación también puede darse porque la mujer decide irse (Berta Caldera, Niña Mañe, Luna sanjuanera, Gaviota herida). En varios casos, entre los enamorados se interponen grandes distancias, por ejemplo, la montaña, un caserío o un pueblo (Mata de col, Joselina Daza, Mensaje aventurero, Amarraje) o dos ciudades o regiones distintas (El testamento, Clarita); en algunos cantos no son claros los puntos equidistantes pero se entiende que existen (Fidelina).

⁴ Estas tres últimas canciones se refieren a las andanzas de Juancho Polo.

- **El destino**

Por otra parte, la separación de los que se quieren puede darse por avatares del destino como la muerte (Alicia adorada), la oposición de la familia (Déjenme quererla, El chanchullito, Mi mortificación), el fin del amor (A fuego lento) o por causas indeterminadas (Cabañuelas, Ausencia, Tu me estás matando⁵, Huellas de un recuerdo).

- **El desamor**

Por último, es motivo de separación el desamor manifestado en el engaño, el abandono, el desprecio, los celos, y la imposibilidad del perdón (La casa, Así fue mi querer, Me deja el avión, Dime pajarito, La verdad de mi mentira, Gaviota herida, entre otros). El engaño, el abandono o el desprecio, ejercido especialmente por las mujeres, es el tema de varias canciones. Ya Wade había advertido sobre esta preferencia en las, por él denominadas, “formas románticas” del vallenato: *“retomando temáticas más afines a las baladas y telenovelas (...) insisten en (...) el dolor del despecho y el amor no correspondido”* (Wade, 2000: 266). El cuadro No. 2 presenta algunos temas que expresan el desamor.

✦ **La autonomía femenina vs. el honor masculino**

*Yo reclamo el mismo trato: cuando tu fallaste yo te perdoné.
Y a pesar que no es lo mismo, porque más marcada queda una mujer.*

El tema de la separación de las parejas por causa del desamor, trae a escena dos rasgos representados en la música de acordeón: la autonomía femenina, y el honor, especialmente, masculino. La autonomía femenina (su capacidad

Foto: Sandra De la Cruz.



Toque Nocturno. Cartagena 2011.

⁵ En este tema se ofrece una pista: “en vacaciones mandaste a decir que venías” tal vez, entonces, se trata de una estudiante o de una trabajadora.

Cuadro 2. Líricas de acordeón. Manifestación del desamor

<p>(1) O, ¿acaso se te olvidan, ay!, tus manos diciéndome adiós? Cómo es que no recuerdas mis ojos llorando tu amor. (Gaviota herida)</p> <p>(2) ¿Dónde está mi Juana, mi Juana Bautista? Por culpa de un trajecito, porque a mi no me gustaba que lo usara tan cortico. (Juana Bautista)</p> <p>(3) ... cómo se marchó esa ingrata sin sentimientos, dejando marchito el nido de nuestro amor (...) por un amor tirano puso a tambalear mi suerte (...) juro que, por mi nombre, me voy a recuperar (La casa)</p> <p>(4) ... no te escondas, no vale la pena. Sé que volverás sobre tu huella para implorarme el perdón. Quisiste engañarme (...) te fuiste lejos (...) el orgullo un día te dijo: "no pidas perdón" (Poema triste)</p> <p>(5) ...sobran las explicaciones cuando tristemente todo se acabó. No vengo a recriminarte. Débil fue tu amor: no pudo aguantar la primera decepción (...) ahora quieres convencerme que la indiferencia te alejó de mí... (Recuérdame)</p> <p>(6) Ay! A Berta le ofrecí una casa en Fonseca, se marchó con Daza (...) ay, caramba! Qué mala mujer. (Berta Caldera)</p> <p>(7) Ay! Me importa un carajo que te hayas quedado con ese señor (...) supiste engañarme como a un pobre tonto, lo hiciste muy bien (...) te atravesarás (...) a pedirme perdón (...) me cuenta la gente (...) que estás orgullosa de haberme causado tanto sufrimiento (...) nunca jamás te vuelvo a llorar (Me deja el avión)</p> <p>(8) Estoy muy resentido de tu proceder (...) así fue mi querer, pero tú no le diste el valor; todavía no sabes comprender lo que vale un amor (...) ya no volveré a cantar para ti, porque estoy desengañado del comportamiento que me has dado a mí (...) Y si quieres volver (...) es mejor que te vayas muy lejos de mí, tengo nueva ilusión (Así fue mi querer)</p> <p>(9) Yo tuve un amor, que por cuestiones de honor, tuve que dejarlo, y eso me causa un dolor (No volveré)</p> <p>(10) Dime si te han pagado del mismo modo, como a mí me pagó la que más quería (...) tu sabes que lo más lindo que yo tenía está desecho. (Dime pajarito)</p> <p>(11) ...Había una muchacha bonita (...) le dije que la amaba con loca pasión (...) me dijo despóticamente "no quiero un mocoso" (...) juré por mis viejos que no volvería (El mocoso)</p> <p>(12) Este sentimiento cariñoso, gira alrededor de mi alma buena, que por ser tan noble me condena, y eso es lo que a ti te importa poco (Tres canciones)</p>	<p>(13) Yo fui el que le hice desdén, el que tanto la amargó, quise su dueño y señor, Don Juan insensato (...) con su amor yo jugué hasta el final (El dilema de mi vida)</p> <p>(14) ...fui muy confiado y abusé de nuestro amor, con tantas penas un hombre se descuida, y, así, origina la separación (Un día muy triste)</p> <p>(15) ...Lo que más duele es que yo soy el culpable, que te hayan mandado para tierras lejanas. Fue una decisión que tomaron tus padres, porque les dolía ver cómo yo te engañaba. Ya pagué mi error, tu tienes que perdonarme. (La verdad de mi mentira)</p> <p>(16) Sí, sé que te falté (...) yo te ilusioné (...) no digas (...) [que] conmigo no volverás (...) Y es, quizás, esta la última vez, que te pido volver; no te lo pido más (Provincianita)</p>
---	--

Fuente: Elaboración de la autora. Cartagena, 2009.

de autocontrol, de tomar decisiones) se declara cuando las mujeres desprecian el amor de los hombres y, con esto, la posibilidad de obtener la seguridad de una unión permanente. En el cuadro dos se habla de mujeres que abandonan a los hombre (temas 1 a 5), se van con otro (6 y 7), se "portan mal" (8 a 10) o los desprecian (11 y 12).

Estos gestos de autonomía femenina ocasionan sufrimiento a los hombres; su sufrimiento ocurre, por un lado, al ser "mancillado" su honor al ser objeto de engaño, desprecio o abandono; pero, por otro lado, también sufren cuando ellos engañan a la mujer, como lo informan los temas 13 a 16, en la columna

izquierda del cuadro dos. Ahora bien, en sociedades altamente jerarquizadas el hombre, a diferencia de la mujer, puede recuperar el honor perdido:

...el honor femenino y masculino no se apoya en los mismos criterios. De modo general, el honor del hombre es un concepto amplio y dinámico. Se puede acrecentar, perder o recobrar. El libre albedrío constituye un elemento importante en este respecto. (...) En la mujer, en cambio, el honor lleva connotaciones negativas y fatalistas. Encerrada desde el principio en el estrecho marco de la conducta sexual, la honra femenina no se acrecienta, mas sí se puede arruinar con el menor "deslice" sentimental. Una vez perdida, ya no se puede recuperar (Anahory-Librowicz, 1986: 321).

Se considera que el hecho de que el hombre declare públicamente el engaño o el desdén al que fue sometido, puede ser como una estrategia para recuperar el honor; al contrario, la mujer que ha perdido el honor difícilmente puede perdonarse, puesto que "más marcada queda una mujer" (No se pedir perdón). Por otra parte, el hombre que ha engañado a una mujer y le pide perdón demuestra su "nobleza".

+ La negociación del amor

Un 10.1% de los temas escogidos, se refiere a lo que se denomina la negociación del amor; se trata del ofrecimiento de dádivas de diferente tipo a un cierto tipo de mujer. Lo que se ofrece son bienes materiales en los que predominan los viajes o paseos (El chevrolito, El medallón, Mercedes) y la compra de casas (Ventanas de cristal, De mi propia raza); y bienes "espirituales" como "una vida sabrosa" (Mujer conforme). La mujer que se merece estos y otros regalos debe ser conforme, bonita, fruto de su tierra, noble como la madre del hombre, etc. De los tópicos mencionados, se tratará enseguida el referido a la separación debido al desamor; los demás se someterán a un análisis transitivo.

→ Los procesos representados

Como lo señala Van Dijk, "los tópicos o macroestructuras semánticas del discurso representan la información dominante e importante" (2008: 293). No obstante, no debe perderse de vista que los tópicos se "generan" en las relaciones establecidas entre los significados locales; así, un análisis de los procesos representados en las cláusulas revela que es en ese nivel en donde ocurre la construcción ideológica del discurso; en donde se codifica lingüísticamente

una representación de la realidad como forma de dar a conocer la experiencia (Halliday, 1994). A continuación, se presenta primero un análisis de los procesos y participantes involucrados en los tópicos la ruptura del amor por interposición de la distancia y el destino y, en segundo lugar, la negociación del amor.

+ Procesos representados en la ruptura del amor

Al analizar los procesos involucrados en el tópico la ruptura del amor, es notoria una mayor presencia de distintas acciones físicas, operaciones mentales y procesos relacionales llevados a cabo por los hombres. Los procesos más representativos son los materiales de desplazamiento, los mentales, en particular el proceso de cognición “recordar”, y los verbales. El siguiente cuadro informa sobre estos procesos llevados a cabo por los hombres en las líricas de acordeón referidas a la ruptura del amor.

Cuadro 3. Procesos materiales, mentales y verbales, en las líricas de acordeón. La ruptura del amor. Hombres

Materiales (desplazamiento)	Mentales	Verbales de comunicación
Venir viajando	(Cognición)	Preguntar (al acordeón)
Tener (un viaje)	Acordarse	Pedir (a Dios, San Lucas, Virgen del Rosario)
Bajar (por un camino)	Recordar	Jurar
Ir a (un sitio)	Pasar recordándola	Decir
Irse (de un lugar)	Llevarla (en el pecho)	Gritar
Ir de (romería, de paso)	No olvidar	Cantar
Ir (navegando, viajando)	No poder arrancar (no poder olvidar)	No haberle cantado
Volver a ir	No poder olvidar	Mandar (un mensaje)
Pasar (por un sitio)	No poder apartarla	Recibir (una carta)
Coger (pasar por un sitio)	Tratar de olvidarla	Escribir
Salir	No poder renunciar	Suplicar
Andar (de parranda)	No querer perderla	Mentir
Dar(le por caminar)	Vivir pensando (en ella)	Llamarla (por teléfono)
Visitar	Vivir (ella en él=recordar)	Despedirse
Perderse	No poder vivir (sin ella=extrañar)	No saludar
Alejarse		Dejar un abrazo
Partir		
Estar perdido		
Ir a perderse		
Buscar(la)		
No encontrar(la)		
No regresar		
Volar		
Volver		
Llegar		
Venir a cantarle		

Fuente: Elaboración de la autora. Cartagena, 2009.

- *Procesos materiales*

- ✓ *La movilidad masculina*

*Yo tengo un viaje, yo tengo un viaje, yo tengo un viaje y no se pa' donde.
Ninguno sabe, ninguno sabe y el trabajo se hizo pa' los hombres (bis).*

De un total de 122 formas verbales analizadas, usadas para describir los procesos materiales en que participan los hombres en las canciones referidas a la ruptura del amor, un 21,3% dan cuenta de la relación *Proceso Material de Desplazamiento*: ir, venir; subir, bajar; andar, volver, salir, llegar, etc., procesos que dan cuenta de la movilidad masculina. En términos generales, la movilidad o el carácter nómádico del hombre del Caribe es uno de los rasgos que investigadores como Gutiérrez (1975)⁶ y Wade (1994) han resaltado como propios de su masculinidad; se atribuye este rasgo a la búsqueda de estrategias económicas que les permitan solventar ciertas condiciones precarias, y al salir a “*andar y conocer*” (Wade, 1994: 117). Como se vió, en el caso que nos ocupa, es decir, la separación de los que se quieren, el trabajar y el “*andar*” también son motivo de separación; aunque se encontró un nuevo rasgo referido a que el hombre tiene la oportunidad de salir a estudiar y, como se verá luego, algunas veces sale a buscar a su mujer. A continuación algunas cláusulas que representan procesos materiales de movimiento.

(17) De Barranquilla **me fui** para La Azucena/ **estuve** en la zona y **pasé** por Santa Marta (La Azucena)

(18) Adiós morenita, **me voy** por la madrugada (...) **Paso** por Valencia, **cojo** la Sabana... (El testamento)

- ✓ *Mujeres que se van...Hombres que salen en su búsqueda*

*Y si me pierdo
en la lejanía de ese mar inmenso,
díganle a Diana que en busca de ella es que andaba yo*

Hay un grupo de temas en los que se plantea que la separación se produce debido a que las mujeres toman la decisión de irse; de algunas se conocen las causas de su partida, por ejemplo, *Berta Caldera* se fue con otro y *La pueblerina* se fue porque le aburría su pueblo. De *Berta Caldera* y *Niña Mañe*, se sabe explícitamente que la primera está en el Ramal y, la segunda en Santander.

⁶ “En los comienzos de la vida juvenil, cada varón empieza a moverse de un lugar a otro en busca de condiciones de vida (...) No siempre esta movilidad sobrepasa el ámbito regional (...) En otras lanza al individuo fuera de él, dándose comienzo a un vagabundaje sin meta definida, que va sorteando distintos lugares en busca de una actividad remunerativa” (Gutiérrez, 1975: 288-289).

Se sabe que en *La verdad de mi mentira*, los padres la enviaron lejos para separarla de quien la engañó, igual razón por la que se va la mujer de *Un día muy triste*. Sin embargo, no se sabe por qué ni para dónde se fueron *Diana* o las mujeres de *Cerro verde*, *Romanza*, *039*, *Mi mortificación* o todas “las que se fueron junto contigo [y que, además] ya regresaron” (Ausencia).

¿A dónde y a hacer qué salen las mujeres? La movilidad de las mujeres es patente en el grupo de datos que se analizaron; de hecho, *Irse*, *No regresar* y *Dejar* (en el sentido de abandonar), son los únicos procesos materiales que comparten los hombres y las mujeres; fuera de esas acciones, la mujer no se representa como actor social. Existen, entonces, dos asuntos encubiertos por el tema amoroso de la separación: el hombre es quien trabaja y tiene posibilidades de educación⁷; con ello, se manifiestan inequidades de género como la exaltación misma del hombre, las escasas oportunidades que las mujeres tuvieron de educarse, su invisibilización respecto al aporte económico (que tal vez sea una de las razones por las cuales las mujeres se iban) y el desconocimiento de los procesos materiales en los que posiblemente participaba.

Ahora bien, en algunas ocasiones, los hombres salían en búsqueda de sus mujeres. Aquí algunos ejemplos en donde se representa el hecho de que las mujeres se han ido y algunos hombres salen en su búsqueda:

(19) Pobre Alejandro Durán, no les cause maravilla, yo me voy a Patillal en busca de Joselina (Joselina Daza)

(20) Llegué a la pensión Ocaña, buscando a María: tristeza grande me dio al tiempo de llegar, que encontré la pieza sola donde dormía. (La pensión)

(21) Después de un tiempo, la fui a buscar y su cariño encontré otra vez. (El dilema de mi vida)

- **Procesos verbales. El vallenato es masculino**

*Qué le pasará a Clarita, le pregunto a mi acordeón (...)
le quiero mandá una carta, no tengo la dirección.*

En la música de acordeón que se está considerando para la investigación, no hay nada mejor asociado a lo masculino que el canto⁸, el cantar y el acordeón, es decir, el vallenato mismo; las mujeres son apenas objeto del canto, lo que se puede apreciar en el siguiente cuadro:

⁷Incluso, la posibilidad de educación, sólo asociada a los hombres, es vista por algunos como un elemento que contribuyó a popularizar el vallenato en el interior del país: “The elite segments of society also transported and transformed *vallenato* by opening the doors of the old salons in Bogotá (...) In the 1950s, *vallenato* musicians from wealthy families –Molina, Villazón, Castro, Murgas– traveled to study in the capital. They were became acquainted with elites who were fascinated with sensuous Costeño dancing and songs...” (Sturman, 2003: 165).

⁸El tema *Diosa* de la serranía es un evidente ejemplo del canto como agente/actor. “Mira cómo se va, mira cómo se va la noche en la montaña. Y con el frío de la mañana llegará el eco triste de mi canto a tu ventana. Y llegará, y llegará mi canto errante como vagando una pena”.

Cuadro 4. Líricas de acordeón. El canto, el cantar y el acordeón.

- (22) Oye morenita, te vas a quedar muy sola (...) pero de recuerdo te dejo **un paseo, que te habla** de aquel inmenso amor... (El testamento⁹)
- (23) Ay! Te mando **este mensaje**, Ana María, para que **lo recibas** donde te encuentres (Mensaje aventurero)
- (24) Si ayer **canté**, mañana también lo haré (...) Ay! Recuérdame, cuando **escuches mis versos** tan tristes (Recuérdame)
- (25) Ay! Si fueres para el Ramal, **me saludas** a Berta Caldera. (Berta Caldera)
- (26) Qué tarde fue conocerte, mi amor, para mis viejas canciones; te juro que **no le hubiera cantado** a otra mujer (Romanza)
- (27) **Cantaré** mis penas a cualquier amigo, que **quiera oír** esta canción (Un día muy triste)
- (28) No volverá a llorar y esta es **la última canción que te canto** (No volveré)
- (29) Ya **no volveré a cantar** para ti porque estoy desengañado del comportamiento que hoy me has dado a mi (Así fue mi querer)
- (30) Yo **voy a gritar** muy duro, no les cause maravilla (...) **Oye** Josefina Daza, lo que **dice** mi acordeón. (Josefina Daza)
- (31) En ese mismo puerto **recibí una carta**, es de la Sabana, **me la mandó** María Helena. (La Azucena)
- (32) Fidelina, Fidelina, ella **me mandó a decir**, y **me dice que le escriba**, ay, ay, ay, porque no sabe de mí. (Fidelina)
- (33) La que **prometió** (...) **que me escribiría** (...) **le escribí** primero, muchas ansias tuve que **me respondiera**, nunca vi al cartero. **La llamé** (...) y en vista de que **nadie me respondía, colgaba** primero (...) tanto que he esperado a esa mujer y ni siquiera me **manda una razón** (La pueblerina)

Fuente: Elaboración de la autora. Cartagena, 2009.

Temas como los anteriores están asociados con la separación de los que se quieren; se representan procesos verbales de comunicación y, por consiguiente, con función fáctica. Son procesos ejecutados preferentemente por hombres y referidos a distintos medios de comunicación de los cuales la canción misma es uno de los más importantes; este hecho es señalado por Cobo así: *“El vallenato, al menos en principio, era un vehículo de comunicación entre campesinos y pastores y sus letras hablaban de amor y sobre todo de sucesos cotidianos centrados en personajes locales (...). Insucesos de pueblo. Dramas de amor y de celos. Conflictos sociales. Un primer contacto con la realidad”* (1996:255).

Algunos de esos procesos no son ejecutados por una persona sino por el canto mismo (22 a 24); otros, son llevados a cabo por el hombre que canta con el propósito de establecer comunicación (25 a 27) o de romperla (28 y 29). Por otra parte, y como rasgo exclusivo de los temas interpretados por Alejandro Durán (30 y 32), el acordeón se representa como otro actor-emisor con el que es posible interactuar. El canto, el cantar y el acordeón se convierten en emisores que superan las distancias; ellos son portadores de mensajes y razones con la esperanza de que, por lo repetido, por lo pasado de voz a voz, llegue a sus destinatarios. Por último, aparecen cláusulas que mencionan la carta (31 a 33) y, “más recientemente”, en *La pueblerina*, el teléfono, como medios de comunicación; en esta última canción, la (no) eficacia de las formas de comunicación (la carta, el teléfono, el “mandar razones”) es uno de sus mensajes esenciales.

⁹ El *testamento* mismo es una forma de comunicación que declara una última voluntad.

- **Procesos mentales. Los hombres no olvidan; las mujeres no recuerdan y las ocasionan sufrimiento**

*Qué buscas tú en mi alma, qué quieres, mi vida, de mí.
No ves que ya no hay nada, que no hay palabras que decir.
O acaso se te olvidan ¡ay! tus manos diciéndome adiós,
cómo es que no recuerdas, mis ojos llorando tu amor*

Los procesos mentales se manifestaron en las líricas de acordeón mediante 157 formas verbales. Se podría pensar que dado que se está tratando con el tópico general del lamento del hombre por la separación, los procesos más frecuentes serían los de emoción; no obstante, estos aparecen en un 42,5%. Los de cognición, en cambio, aparecen en un 44,6% y los de percepción, 14,9%. Un 41% de los procesos mentales de cognición se utiliza para representar los procesos *recordar/no olvidar*; esta gran variedad da cuenta de un alto nivel de discreción para describir la realidad alrededor de la separación de los que se quieren.

Recordar y *acordarse* son los lemas prototípicos del campo semántico; el primero es de carácter transitivo, el segundo, intransitivo. Al lado de ellas aparecen otras doce aloformas matizadas con rasgos referidos al proceso como la negación y la modalidad de capacidad; a continuación algunos ejemplos:

(34) En el pueblo e'Patillal, tengo el corazón sembra'ó, **no lo he podido arrancar**, tanto como he batalla'ó (Joselina Daza)

(35) Todavía te quiero, yo **no puedo olvidarte** mujer, yo **no puedo apartarte** de mí, donde quiera que voy **te recuerdo** (Huellas de un recuerdo)

Este rasgo del hombre que recuerda es de tal magnitud, que, en el grupo de canciones aquí analizadas (es decir, las referidas a la separación) no se encontró ningún proceso en el que ellos como receptores, olvidaran; curiosamente, ocurrió lo contrario en las mujeres: entre ellas no hubo ningún caso de recuerdo; es decir, mientras los hombres no olvidan, las mujeres no recuerdan. Se podría asociar este último rasgo a una ausencia de sentimientos de culpa por parte de la mujer.

Un asunto similar ocurrió con los procesos mentales de emoción: entre las mujeres no aparece ninguno que represente el dolor, mientras que se cuentan, al menos cinco entre ellos; es decir, se encuentra otro juicio de valor: las mujeres son las que causan sufrimiento, tanto que solo en su lista aparece algo como "destrozar el corazón".

- *Procesos relacionales*

En este punto de la descripción de las consecuencias de los procesos en que se ven involucrados hombres y mujeres en las líricas de acordeón, se han ido configurando dos tipos de trazas discursivas: aquellas referidas a los eventos y las situaciones (procesos materiales, mentales, verbales, de comportamiento, existenciales) y aquellas referidas a la identificación, clasificación y juzgamiento de los participantes, vistas a través de los procesos relacionales. Respecto a las primeras trazas ya se han determinado algunos elementos (la movilidad masculina y femenina; la pérdida y recuperación del honor masculino; la ausencia de culpa en las mujeres, etc.); la atención ahora se concentra, ahora, en algunas de las consecuencias de los procesos relacionales: cómo se describen y se juzgan a los participantes, en particular, qué tipo de mujer es aquella que desdeña a los hombres y qué otra aquella que es merecedora de bienes; qué tipo de hombre es el que sufre y qué otro el que prodiga bienes.

En el cuadro dos se vislumbra el modo como son juzgadas las mujeres que hacen sufrir a los hombres: malas, tercas, que saben engañar, ingratas sin sentimientos, débiles, que pagan mal, que cometen faltas, que quedan marcadas, que tienen poca voluntad, despóticas, traidoras. Se trata de juicios negativos, que comportan una sanción social¹⁰ y que juzgan comportamientos habituales. Además, cuando las mujeres desdeñan a los hombres, raramente dan muestras de arrepentimiento, es más, en algunas ocasiones, los hombres les atribuyen ese comportamiento: ellas se atravesarán a pedir perdón o implorarán perdón. En contraste, como también lo muestra el cuadro dos, en varias ocasiones los hombres heridos por las mujeres y aquellos que las engañan, se muestran comprensivos los unos y arrepentidos los otros.

Por su parte, los hombres se autoclasifican en dos categorías: (i) en roles ocupacionales (contrabandista, profesor, hombre de trabajo en general) que los representan, mediante juicios de estima social, como seres capaces o competentes, y (ii) mediante juicios apreciativos (sentimental, persona buena, etc.), como hombres de buenos sentimientos. El vocabulario que clasifica y juzga a las mujeres que se merecen cosas, es, principalmente, de tipo apreciativo: buena, de su propia raza, bonita, entre otros.

En consecuencia, el vocabulario que identifica, clasifica y juzga tanto a hombres como a mujeres en las líricas de acordeón (vocabulario que, no sobra recalcar, es propuesto desde una visión masculina), plantea, de una parte, una autorepresentación masculina positiva desde puntos de vista sociales y

¹⁰ Este tipo de juicios es ampliamente estudiado por una vertiente de la Lingüística Sistémica Funcional, la denominada Teoría de la Valoración; en el presente trabajo, sólo se hará referencia marginalmente a ella.

morales de hombres trabajadores y buenos y, de otra parte, una evaluación negativa, desde puntos de vista morales, de mujeres que desdennan a los hombres, pero positiva desde perspectivas apreciativas-afectivas de mujeres que merecen les sean brindados servicios.

+ *Procesos representados en la negociación del amor. Hombres poderosos; mujeres mantenidas*

*Ay! Qué más quiere una mujer
que un hombre trabajador
que le de dicha y amor*

Al momento de negociar el amor, los hombres llevan a cabo todos los tipos de procesos posibles: materiales (1 a 20 en la siguiente lista), mentales (21 a 23), relacionales (24 y 25), de comportamiento (social) (26), verbales (27 y 28) y existenciales (29 y 30). Dentro de los procesos materiales¹¹, son notorios los de transferencia; estos constituyen un tipo que representan servicios que se hacen a la gente más que acciones de la gente. Se presentan las cláusulas en donde aparecen los procesos mencionados.

1. Llevarla a pasear y a conocer otras ciudades -Maracaibo, Bogotá, Riohacha, Medellín- u a otros sitios -la playa, el Hotel Caribe.
2. Darle/comprarle una casa
3. Darle bienes materiales y no-materiales: una casa de siete pisos, un avión de Avianca, una vida sabrosa, amor, un jardín.
4. Darle "prendas": perlas, el medallón de un pirata, tesoros.
5. Trabajar por/para ella
6. Sacarla del monte al pueblo
7. Dejar su tierra natal por ella
8. Comprarle/sacarle bienes: televisor, equipo de alta fidelidad, muebles, cama, mesa.
9. Conseguir de él lo que ella no puede alcanzar
10. Brindarle la oportunidad
11. Ofrecerle una casa
12. Regalarle un pabellón
13. Traerle perlas, un collar
14. Pagar lo que fía
15. Vivir trabajando por ella
16. Apartarle un sitio en su carro
17. Ponerle un collar
18. Sacar perlas

¹¹ Los procesos materiales pueden ser de 'hacer', 'ocurrir', 'causar' y transferir'

19. Entregarle un carro
20. Hacer una casa para ella
21. Colmarla de amor, de emoción/ querer colmarla de contento
22. Saberla querer, adorar
23. Amarla
24. Tener lo que ella quiere
25. Tener grandes tesoros para ella
26. "Organizarse"/casarse con ella y llevarla de luna de miel a otra ciudad
27. Cantarle, mandar a adornar la casa que le dará a ella
28. Prometerle a ella que no le ocasionará sufrimiento
29. Esperarla
30. Poder trabajar/pedir fia'o/ hacerla feliz

El anterior es un panorama apropiado para describir hombres poderosos y mujeres mantenidas. La ostentación del poderío masculino no ocurre tan solo porque, como se ha advertido, la canción de acordeón se construye desde la perspectiva masculina puesto que de la mujer también se habla. El dominio y el poderío masculino en las relaciones de género se re-afirma con este afán de mostrar que se puede dar y ofrecer lo que la mujer por sí sola no podría alcanzar -como lo señala la emblemática *Ventanas de cristal*. Se trata de hombres que son capaces de proveer a su mujer y a su hogar de elementos indispensables (casa, cama, mesa...), de sacarlas a pasear y, también, de ofrecerles bienes "fuera de lo común": un avión de Avianca o un pabellón.

Por otra parte en los siguientes ejemplos, se vislumbran dos tipos de mujeres a las que se les ofrecen los servicios:

(36) ...Al llegar al rancho encuentro alegre la mujer que más quiero, por quien vivo trabajando. Sabe que yo me enamoré tomando, porque me enamoré de otras mujeres, pero yo le pido que no me cele... (Campesino parrandero)

(37) Compañera, compañera de mi vida; compañera de mi pena y mi dolor; tantos años han pasado y tú la misma (...) yo te sabré querer toda la vida, porque eres buena, pequeña flor (...) compañera eres fruto de mi tierra (...) eres noble como lo fue mi vieja. Tú sufrías y nunca me decías porqué. Te hice daño con mi vida parrandera; hoy te juro que no vuelve a suceder... (Compañera)

(38) Vengo de la montaña, de allá de la cordillera, allá dejé mi compañera junto con mis dos hijitos (...) mi pobre compañera que con mucho sufrimiento, amarguras y tormentos me acompaña en esta tierra.

Pero mujer del alma (...) pueda ser que este año nuestra cosecha salga mejor. Yo te llevaré al pueblo para que cambies de situación. Te colmaré de amor (...) te daré una vida sabrosa (...) porque la mujer conforme, se merece muchas cosas (Mujer conforme)

(39) Ay! amor mío, si tú me das lo que ayer te pedí, tú conseguirías de mí lo que no puedes alcanzar. (...) un collar (...) a las playas te llevo a pasear (...) una casa te daré, con ventanas de cristal (...) un televisor te compraré... (Ventanas de cristal)

(40) Ay! ve, por Dios, mi Maye, ve, por Dios. Recoje tu' chisme' y vámonos. Si te vas conmigo no te cuesta ná'. Te llevo a Maracaibo a conocer... (El chevrolito)

En 36 a 38, las mujeres son las esposas o compañeras permanentes; lo que les ofrecen los hombres son bienes más "espirituales" que materiales. La mayor parte de los procesos llevados a cabo por estas mujeres, se reducen a los que las harán merecedoras de los servicios: querer, sufrir, esperarlo, acompañarlo, no cambiar; Wade se refiere explícitamente a *Mujer conforme* del siguiente modo: "*is selfless and disinterested: she loves her man, provides him with domestic support, tries neither to control or exploit him, and does not interfere with his activities outside the home*" (2000: 120).

En contraste, las mujeres descritas en 39 y 40, y también en *Mercedes* y *El medallón*, hacen pensar en aquellas a quienes apenas se está conquistando o de quienes se quiere obtener algún "favor inmediato"; por eso, los bienes ofrecidos son, en su mayoría, materiales. Una de estas mujeres, *Mercedes*, es, tal vez, la única que habla y lo hace para defender la única traza de honor que como mujer le corresponde: su honra, (se recuerda que "*la honra femenina no se acrecienta, mas sí se puede arruinar con el menor "desliz" sentimental. Una vez perdida, ya no se puede recuperar*" (Anahory-Librowicz, 1986: 321); *Mercedes* se niega a ser la "querida"¹² de un hombre casado:

(41) Negro no me voy contigo. Eso me da mucha pena. Porque tu vida es ajena, de tu mujer y tus hijos (...) Mucho puedo ser amada, no me lo sigas diciendo. No me entrego ni me vendo, del rancho salgo casada" (Mercedes)

¹²En Mercedes se plantea el tema del concubinato con todas las consecuencias sociales que Gutiérrez describe en *Familia y cultura en Colombia*.

Conclusiones

El objetivo de este estudio fue el de ofrecer información sobre algunos estereotipos de género transmitidos en un grupo particular de 55 líricas de acordeón referidas al amor, por cuanto se considera que ellas son relatos que reflejan identidades regionales y nacionales. Para el logro de este, se llevó a cabo un análisis lingüístico de dos tipos de recursos discursivos: los tópicos y los procesos representados en las cláusulas.

El análisis de los tópicos de las líricas analizadas condujo a determinar dos núcleos informativos dominantes, por un lado, un amplio número de temas referidos a las causas de la ruptura del amor (de las cuales se analizaron con detalle el desamor) y, por otro, un grupo dedicado a plantear el ofrecimiento de bienes a la mujer. A partir de esta orientación temática general, se realizó un análisis textual y discursivo de las relaciones de transitividad, en particular los procesos y los participantes, planteadas en algunas cláusulas de las líricas de acordeón.

El análisis de los procesos y de los participantes reveló las escogencias gramaticales accionales y relacionales que incluyen principalmente a los hombres en ciertos eventos sociales. Así, los **procesos accionales** configuran (i) *procesos materiales* que comunican experiencias típicamente masculinas, mediante una gran variedad de verbos de desplazamiento, referidas al tener que salir a trabajar o a estudiar; ello ocasiona una ruptura de las relaciones amorosas. Otros procesos materiales llevados a cabo por los hombres, representan una amplia gama de servicios que ellos les prestan a las mujeres, prodigándolas de todo tipo de bienes. (ii) *Procesos mentales* llevados a cabo por los hombres que los muestran como personas que no olvidan a la mujer amada y que sufren a causa de su desdén. (iii) *Procesos verbales* mediante los cuales los hombres, exclusivamente, dan a conocer todas estas experiencias. Por otra parte, los **procesos relacionales** permiten identificar, clasificar y juzgar tanto a hombres como a mujeres; predomina una visión positiva de ellos y otra, tanto positiva como negativa, de ellas.

Este tipo de escogencias gramaticales, codifican estereotipos que circulan en beneficio de mantener ciertos modos de pensar y de proceder; por ejemplo, (i) los hombres proveen (ii) a mujeres interesadas, por ese motivo, (iii) las mujeres no tienen necesidad de trabajar (iv) ni de estudiar. (v) Las mujeres hacen sufrir penas de amor a los hombres: los abandonan, se van con otro, se

portan mal, los desprecian, porque (vi) son más emotivas que racionales; ante esto (vii) los hombres, valerosamente, recuperan el honor perdido, declarando públicamente el engaño al que fueron sometidos y prometiendo no volver con ella y olvidarla. (vii) Los hombres son mujeriegos y parranderos y ello ocasiona sufrimiento a las mujeres

Este panorama, develado por el análisis lingüístico, muestra cómo el discurso ha contribuido a la constitución de modos particulares de otorgar y asumir identidades masculinas y femeninas en el Caribe colombiano las cuales, seguramente, se extienden a los consumidores habituales de estos textos; estas marcas de identidad no pueden considerarse azarosas sino como resultado de formas particulares de posicionamiento de hombres y mujeres.

Por último, se ha advertido también resquicios de ciertos eventos sociales que se solapan o se excluyen y que no solo reflejan los tan mentados conflictos entre hombres mujeriegos y parranderos y mujeres celosas e interesadas. Los análisis de los tópicos y de los procesos han mostrado que además de estos conflictos se vislumbran otros, que de hacerse visibles originarían otros estereotipos: el ocultamiento de las razones de la movilidad de las mujeres y de otros procesos materiales en los que participaba; y el resentimiento hacia sus muestras de autonomía (rechazar el amor ofrecido y no albergar sentimientos de culpa, por ejemplo). Si, como se ha visto, las líricas vallenatas transmiten representaciones y estereotipos de la cultura Caribe fundadas en inequidades producidas por jerarquías sociales en donde los hombres tienen más oportunidades que las mujeres, se entiende el porqué de estas omisiones.

BIBLIOGRAFÍA

FAIRCLOUGH, N. (2003). *Analysing discourse: textual analysis for social research*. London: Routledge.

GOALTY, A. (2000). *Critical reading and writing*. London: Routledge.

GUTIERREZ DE PINEDA, V. (1975). *Familia y cultura en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

HALLIDAY, M. (1994). *An introduction to functional grammar*. London: Edward Arnold.

OCHOA, A. (2002) "El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música". En: *TRANS Revista Transcultural de Música*. Junio, N° 06. Barcelona.

QUIN, R. y BARRIE, M. (1997). *Historias y estereotipos*. Madrid: Ediciones de la Torre

STURMAN, J. (2003). "Technology and identity in Colombian popular music: Tecno-macondismo in Carlos Vive's approach to *vallenato*". En: *Music and technolculture*. Lysloff, Gay, Ross (eds.). Middletown: Wesleyan University Press.

THOMPSON, G. (2004). *Introducing functional grammar*. London: Arnold.

VAN DIJK, T. (2000). *Ideología. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

_____. (2008). "Semántica del discurso e ideología". En: *Discurso & Sociedad*. Vol. 2 (1), págs 201-261.

WADE, P. (1994). "Man the hunter: gender and violence in music and drinking context in Colombia". En: *Sex and violence. Issues in representation and experience*. Edited by Penelope Harvey and Peter Gow. London: Routledge.

_____. (2000). *Música, raza y nación*. Bogotá: Vicepresidencia de la República.

_____. (2005). "Nacionalismo musical en un contexto transnacional: la música popular costeña en Colombia". En: *Colombia y el Caribe. XIII Congreso de Colombianistas*. Barranquilla: Ediciones Uninorte.

WEST, C., LAZAR, M. y KRAMARAE, Ch. (2000). El género en el discurso. En: *El discurso como interacción social*. Teun van Dijk (comp.). Barcelona: Gedisa.

CIBERGRAFÍA

ANAHORY-LIBROWICZ, O. (1986). *Las mujeres no-castas en el romancero: un caso de honra*. Recuperado de: http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/09/aih_09_1_030.pdf
Fecha de consulta: 25 de octubre de 2009.

COBO, J. (1996). "García Márquez y la música: contar cantando (De los cantos vallenatos a las seis suites para chelo solo de Bach)". En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 25. Madrid: UCM. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/flil/02104547/articulos/ALH19696110255A.PDF>.
Fecha de consulta: abril de 2010.