

# Discurso y tensión en la música popular. Un análisis crítico y de género de las canciones de Diomedes Díaz\*

*Discourse and tension in popular music. A critical analysis of gender about Diomedes Diaz songs*

**José Manuel RIVAS OTERO**

Universidad de Salamanca

[jmrivas@usal.es](mailto:jmrivas@usal.es)

BIBLID [ISSN 2174-6753, Vol.11: v1101]

Artículo ubicado en: [www.encrucijadas.org](http://www.encrucijadas.org)

Fecha de recepción: octubre de 2015 || Fecha de aceptación: mayo de 2016

**RESUMEN:** ¿Existe en el vallenato una tensión discursiva entre lo popular y lo femenino? El objetivo de este artículo es analizar, desde un enfoque crítico y de género, si la presencia de canciones machistas y reivindicativas genera esta tensión en el repertorio vallenato de Diomedes Díaz. Para ello, en primer lugar, se examinan las teorías sobre música popular desde una perspectiva de género; en segundo lugar, se presenta el método de Análisis Crítico del Discurso (ACD); en la tercera parte se realiza un análisis crítico del repertorio musical de Diomedes. Por último, se presentan las conclusiones y las perspectivas de futuro.

**Palabras clave:** música popular, enfoque de género, vallenato, ACD, Diomedes Díaz.

---

\* Artículo escrito en el marco de una investigación doctoral financiada por la Universidad de Salamanca y el Banco Santander. Agradezco los comentarios y sugerencias de las/os revisoras/es, Eduardo Martín Cuesta, Diana María Aguilar y Adrián Tarín.

**ABSTRACT:** Is there a discursive tension between popular and femininity in vallenato? The purpose of the present article is to analyze, from a critical gender approach, whether the presence of sexist and protest songs generates a discursive tension in Diomedes Díaz's repertoire. Firstly, the article examines current theories of popular music from a gender approach; secondly, the method of Critical Discourse Analysis (CDA) is presented; the third part sets out a critical analysis of Diomedes musical repertoire; finally, conclusions and future prospects are presented.

**Keywords:** popular music, gender approach, vallenato, CDA, Diomedes Díaz.

**DESTACADOS (HIGHLIGHTS):**

- La música popular tiene potencial emancipador ya que, aunque contribuye a definir, difundir y afirmar estereotipos también puede ayudar a deconstruirlos.
- El objetivo del ACD no es solamente describir y explicar la realidad sino desmitificar los discursos, ilustrar y emancipar, además de reflexionar críticamente sobre lo ya realizado.
- Los estereotipos de mujer-objeto, fiel, joven y 'ángel de la casa' manifiestan formas de sexismo 'benévolas' en el repertorio de Diomedes ya que poseen un componente afectivo pero al mismo tiempo restringen a la mujer a determinados roles sociales.
- El estereotipo de la *femme fatale* es uno de los más comunes en el vallenato y se erige como contrapunto al modelo de mujer fiel y recta que se muestra en éste género musical costeño.
- El vallenato puede actuar como un instrumento para el cambio social gracias a su capacidad de articular discursos, como el de la diferencia y el de la resistencia, que desafían al sistema establecido.

## 1. Introducción

En Colombia subsisten profundas desigualdades territoriales, socioeconómicas y culturales (Palacios y Safford, 2002; Barón y Meisel, 2003). En el imaginario simbólico<sup>1</sup> colombiano coexisten dos países distintos: los Andes, más cerrado, culto y de valores europeos, y el Caribe, más abierto, popular y hedonista (Humanez, 2014); imponiéndose la superioridad de los andinos, y el desprecio hacia los costeños<sup>2</sup>, a quienes socialmente se atribuyen los estereotipos<sup>3</sup> de vagos, machistas, parranderos y mujeriegos, que fomentan la discriminación étnico-territorial (Cunin, 2006; Múnera, 2008).

La cultura del Caribe se ha dado a conocer en Colombia y en el resto del mundo a través de diversas manifestaciones culturales, entre ellas, la música. Aunque de origen folklórico (Quiroz, 1983), el vallenato se ha convertido en el género musical con mayor popularidad e influencia, no sólo en la Costa sino en toda Colombia, llegándose a calificar como la "banda sonora de la vida cotidiana" del país (Escamilla *et al.*, 2005: xi). Uno de los exponentes más importantes del vallenato fue el cantautor guajiro Diomedes Díaz. Su música ha sido criticada tanto por sectores de izquierda (Molano, 2013), como por la élite tradicional que la rechaza no sólo por sus letras machistas sino por ser vulgar (Bonilla, 2013) y una manifestación de una idiosincrasia "que debería enterrarse con él" (Hernández-Mora, 2013). De hecho, en determinados círculos de Bogotá declarar el gusto por sus canciones está mal visto porque significa "traicionar las buenas costumbres y ponerse en la orilla equivocada" (Hernández-Mora, 2013), esto es, abandonar un país, los Andes, identificado con la clase dominante, para situarse dentro de otro, el Caribe, asociado con las clases populares, vulgares y machistas.

El vallenato es música popular<sup>4</sup>, y como tal, puede tener una función emancipadora<sup>5</sup> cuando se posiciona contra el *status quo* (Sosa, 2001; Adorno, 2004). Pero al mismo tiempo, los estudiosos del vallenato señalan que sus temas discursivos más recurrentes, el amor y la decepción amorosa, se abordan desde una perspectiva masculina,

---

<sup>1</sup> Los imaginarios se definen como "constructores simbólicos del orden social hegemónico" (Pintos, 1995: 6).

<sup>2</sup> En Colombia, esta denominación se utiliza para designar a los habitantes de los territorios situados alrededor de la Costa Caribe.

<sup>3</sup> Entendido como (pre)juicio social y cotidiano que permite construir identidad y favorece la cognición social y la comunicación (Cunin, 2006).

<sup>4</sup> Este tipo de música, a diferencia de la culta o clásica, se dirige al gran público y es distribuida por la industria y los medios de comunicación (Green, 2001).

<sup>5</sup> En el sentido de liberarse de cualquier tipo de subordinación o dependencia, según la RAE.

por lo que, en ocasiones, se presenta a la mujer en una posición de subordinación con respecto al hombre (Escamilla *et al.*, 1993; Escamilla *et al.*, 2005).

¿Existe en el vallenato una tensión discursiva entre lo popular y lo femenino? El objetivo de este artículo es analizar, desde un enfoque crítico y de género, si la presencia de canciones machistas y reivindicativas genera esta tensión en el repertorio vallenato de Diomedes Díaz. Otros objetivos complementarios son comprobar si las canciones vallenatas tienen contenidos machistas y si la presencia del machismo<sup>6</sup> es más común en las composiciones sobre temas amorosos (Escamilla *et al.*, 2005). La hipótesis de este estudio es que en el vallenato existe una tensión entre lo popular y lo femenino en cuanto coexisten canciones machistas con otras que contienen discursos reivindicativos y de resistencia. Para comprobarla, se acude al Análisis Crítico del Discurso (ACD), un marco teórico-metodológico que no sólo busca describir y explicar sino desmitificar los discursos, produciendo ilustración y emancipación (Wodak, 2003a).

En este estudio se sostiene que el vallenato, al menos en el caso de Diomedes, no es solamente una manifestación musical que refleja y reproduce las estructuras de dominación sino también un potencial instrumento de transformación social. La estructura del artículo es la siguiente: en primer lugar, se examinan las teorías sobre música popular desde una perspectiva de género; en segundo lugar, se describe el método de ACD; en tercer lugar, se realiza un análisis crítico del repertorio musical de Diomedes considerando previamente el contexto histórico de Colombia. Por último, se presentan las conclusiones y las perspectivas de futuro.

## **2. La música popular en perspectiva de género**

El canon de música en Occidente "se define tanto por oposición a lo femenino como por oposición a lo popular"<sup>7</sup> (Viñuela, 2003:62); por un lado, "las historias de la música suelen ser, por lo que respecta a las mujeres, unas historias de ausencias" (Ramos, 2003: 11); por otro lado, la musicología se ha centrado sobre todo "en el estudio de la música culta occidental"<sup>8</sup> (Ramos, 2003: 20), considerando que la música popular, dirigida al gran público y distribuida por la industria y los medios de comunicación no

---

<sup>6</sup> Definido como conjunto de creencias y conductas que manifiestan la superioridad del hombre sobre la mujer, que no sólo se circunscribe a las relaciones de pareja sino que se extiende a todos los ámbitos de la vida social (Castañeda, 2007).

<sup>7</sup> Las oposiciones binarias culto/popular y masculino/femenino no coexisten pacíficamente sino que están basadas en la dominación jerárquica de un término (culto, masculino) sobre el otro (popular, femenino) (Derrida, 1977).

<sup>8</sup> Se consideran cultas, entre otras, la música clásica, la académica, la experimental y algunas formas de jazz (Green, 2001).

posee trascendencia social<sup>9</sup> y está condicionada por las fuerzas sociales (Frith, 2001; Green, 2001; Adorno, 2002).

La música popular tiene un contenido discursivo que es capaz de interpelar a los sujetos y generar identidades (Vila, 2000; Green, 2001). Desde hace varias décadas, este tipo de música ha construido “una vía fundamental para aprender a entendernos como sujetos históricos, con identidad étnica, de clase y de género”, y ha ayudado a confirmar identidades pero también a subvertirlas (Fritz, 2001: 36). El primero en reconocer el carácter subversivo y emancipador de la música popular fue Walter Benjamin. Para este autor esta música posee *per se* rasgos progresistas ya que, al poder ser reproducida mecánicamente, es de fácil acceso y producción (Benjamin, 1981; Middleton, 1990). Sin embargo, Theodor Adorno matiza este planteamiento reconociendo el carácter emancipador del arte pero sólo cuando se vuelve autónomo y denuncia a la sociedad “sin dejarse seducir por la industria cultural” (Vidal, 2002: 1; Adorno, 2004).

Aunque la música popular “no es por sí misma revolucionaria ni reaccionaria” (Frith, 2001: 36), tiene potencial emancipador porque no contribuye únicamente “a definir, difundir y afirmar estereotipos” sino también puede ayudar a deconstruirlos<sup>10</sup> (Viñuela, 2003: 25). Los estereotipos se definen como prejuicios sociales y cotidianos que cumplen dos funciones sociales: permiten la construcción de identidades y facilitan el procesamiento de información y la comunicación (Cunin, 2006). Sin embargo, suponen un problema social en tanto rigen comportamientos que generan discriminación<sup>11</sup> (Billig, 1986).

Entre los estereotipos más comunes que reproducen los productos culturales, incluida la música, están los raciales, los de clase y los sexistas. Los dos primeros tipos tratan de minusvalorar o ridiculizar a determinadas comunidades, contribuyen a sostener las relaciones de poder existentes y son los que se han utilizado para desprestigiar al vallenato y a la cultura de la Costa en Colombia (Humanes, 2014). Según Bhabha (2012), estos estereotipos producen una conciencia dividida tanto en las clases subalternas como en las dominantes. Las primeras los asumen aunque sean impuestos,

---

<sup>9</sup> Como afirma Green (2001), esta idea de la música culta “como universal y autónoma en su expresión de una condición humana ahistórica y esencial” ha estado implícita en la mayoría de estudios académicos sobre música. No obstante, según Frith (2001), las fuerzas sociales también están presentes en la música culta solo que se ocultan tras el discurso de los ‘valores trascendentales’.

<sup>10</sup> Viñuela (2003) llega a esta conclusión después de revisar la literatura sobre música popular desde una perspectiva de género y comprobar que algunos géneros musicales perpetúan determinados prejuicios sociales cotidianos mientras que otros los subvierte.

<sup>11</sup> Los diferentes tipos de discriminación no son aislados y excluyentes; como afirma Cunin, “no hay sustitución entre raza, clase y género, sino articulación e interseccionalidad entre las distintas formas de discriminación” (Leal y Arias, 2007: 187).

mientras que las segundas, a pesar de su desprecio aparente, se identifican de forma parcial con ellos ya que manifiestan sus propios deseos reprimidos. Para Jones (2012), los estereotipos asociados a la raza o la clase social son reproducidos por los medios de comunicación y se utilizan como cortinas de humo de los problemas sociales padecidos por los sectores populares desde el inicio de la reconversión industrial de la década de 1980.

Los estereotipos sexistas, por su parte, generan actitudes discriminatorias hacia las personas del sexo opuesto. El machismo es la forma más común de sexismo y se define como el conjunto de creencias y conductas que manifiestan la superioridad del hombre sobre la mujer y que no están circunscritas a las relaciones de pareja sino que se extienden a todos los ámbitos de la vida social<sup>12</sup> (Castañeda, 2007). Las manifestaciones culturales que utilizan estos estereotipos son en su mayoría formas de sexismo ambivalente, esto quiere decir que conjugan formas tradicionales (más explícitas) con otras más 'benévolas' que contienen un componente afectivo positivo pero circunscribe a la mujer en ciertos roles sociales (Glick y Fiske, 1996; Expósito *et al.*, 1998). De este modo, las producciones musicales populares, como el vallenato, no son ajenas a la estructura patriarcal (Bourdieu, 1984; Adorno, 2009), "un tipo de organización social en el que la autoridad la ejerce el varón jefe de familia, dueño del patrimonio"<sup>13</sup> (Fontenla, 2008).

Aunque no hay estudios que identifiquen la tensión de elementos reaccionarios y progresistas en la música popular o dentro de un mismo género musical, existen abundantes trabajos que investigan sobre contenidos musicales desde una perspectiva de género; en este punto se realiza una revisión teórica centrada en aquellos que analizan a la mujer como sujeto de enunciación en la música.

Al afrontar este tipo de análisis, algunos autores adoptan una perspectiva más general. Lorenzo (1998: 29) considera que, en algunos géneros musicales, el discurso cosifica a las mujeres con el fin de mantener la ideología patriarcal y "reafirmar el orden de género vigente en la sociedad". Martí (1999), por su parte, señala que la práctica musical contribuye a mantener las estructuras sociales sexistas, pero también las dis-

---

<sup>12</sup> Aunque la literatura actual estudia el machismo desde perspectivas más amplias (machismo invisible, micro-machismo), aquí se define el concepto a partir de sus manifestaciones más evidentes, los textos, sin tener en cuenta otros aspectos del discurso como imágenes, tonos de voz, gestos, entre otros, que podrían afirmar creencias o conductas machistas más sutiles.

<sup>13</sup> La sociedad patriarcal no sólo discrimina a las mujeres sino que también afecta negativamente a los hombres porque le impone reglas y pautas de comportamiento que limitan su autonomía de la voluntad, aunque aparentemente posean una posición dominante; según Hernández (2011: 32), "el día en que los hombres vean claro cómo el Estado y el capitalismo han usado y abusado de su masculinidad y cómo los han dejado en muchos casos mutilados moral y emocionalmente, el día en que los hombres hagan el camino de desvelar sus opresiones de género, cómo hemos hecho nosotras, ese día, llorarán de pena, asco y vergüenza".

criminales étnicas y la diferenciación clasista. Y Ramos (2003: 81) sostiene que, al igual que ocurre en la literatura, en la música se repiten estereotipos de mujer, como el de *femme fatale* o ángel de la casa.

Otros investigadores estudian los roles de género en determinados estilos musicales. Algunos, por ejemplo, analizan las canciones de *rock* y observan que, en la mayoría de los sub-estilos, los hombres juegan una posición activa y están llamados a convertirse en músicos mientras que en las mujeres se fomenta una identidad pasiva como consumidora (Frith y McRobbie, 1978). De hecho, al referirse al género femenino, las letras del *rock* utilizan "los mismos estereotipos de siempre" (Reynolds y Press, 1995; Viñuela, 2003: 103).

Aunque en la década de 1980 el rol de la mujer en el *rock* no sufrió grandes cambios (Viñuela, 2003), la música *punk* permitió a las mujeres tomar un mayor protagonismo introduciendo un discurso subversivo de empoderamiento femenino en las canciones de las bandas a las que pertenecían (Bayton, 1998)<sup>14</sup>. Un caso aparte es el del *heavy metal*, un estilo particularmente masculino que se caracteriza por contener variadas y contradictorias representaciones de género en sus letras: la omisión o exclusión de las mujeres, la victimización del hombre, el romance y la androginia (Walser, 2000).

Más cercanos al objetivo del presente artículo son los trabajos sobre música popular latinoamericana. Saikin (2004) analiza las identidades de género y los roles sexuales en el tango argentino y reconoce la presencia del discurso machista como un factor de poder, símbolo de la cultura patriarcal. Gallucci (2008) emplea el ACD para explorar la imagen de la mujer en el *reggaeton* e identifica cuatro imaginarios de la mujer: "figura sexy y desinhibida", sujeto infiel, víctima del hombre y sujeto "que se anhela tener como compañera" (Gallucci, 2008: 97).

Escamilla *et al.* (1993, 2005) y Escamilla y Morales (2004) analizan las canciones vallenatas desde distintos marcos lingüísticos, incluido el discursivo. Estos autores observan que en el vallenato predomina "una visión masculina de la realidad" (Escamilla *et al.*, 2005: 33). El tema más habitual de sus letras es la relación amorosa, y según estos autores, en este campo es más frecuente encontrar discursos machistas, sobre todo cuando el emisor hace alusión a "la conquista de una mujer", los celos femeninos, la ausencia de la amada y el desengaño.

Pero más elocuente, si cabe, es la construcción de la imagen de la mujer. Las canciones vallenatas reproducen algunos estereotipos femeninos comunes como el de la

---

<sup>14</sup> En su estudio, Bayton (1998) utilizó la observación participante y realizó más de cien entrevistas en profundidad para detectar los factores sociales que facilitaban o impedían la participación de las mujeres en esta actividad cultural.

buena ama de casa o la *femme fatale* (Escamilla *et al.*, 2005: 106), a la vez que contribuyen a reforzar los estereotipos étnicos y de clase como el del hombre costeño, al que dibujan como parrandero y mujeriego (Escamilla *et al.*, 2005; Escamilla y Morales, 2004).

### **3. El ACD como herramienta de análisis y transformación social**

La música no sólo es melodía y letra, sino también discurso, con significados que tienen que ver con los aspectos sociales y culturales que influyen en las percepción de los receptores u oyentes (Green, 2001). Van Dijk (2003) define el discurso como un "acontecimiento comunicativo" que va más allá del mero texto escrito y que comprende la interacción conversacional, los gestos, la mímica, las imágenes, etc. (Meyer, 2003: 44). La función principal del discurso es legitimar al poder y al gobierno (Link, 1982) pero también desafiarlo y subvertirlo (Wodak, 2003a), de ahí que su análisis se erige como el método adecuado para examinar los significados sociales que están detrás de las letras musicales.

Una forma de analizar el discurso es mediante el ACD, un enfoque teórico-metodológico e interdisciplinar que considera al texto discursivo como la unidad básica de la comunicación humana y estudia tanto las prácticas sociales (Fairclough y Wodak, 1997; Van Dijk, 2000, Meyer, 2003) como las relaciones de poder, control y discriminación, manifiestas o implícitas en el lenguaje (Foucault, 1997; Wodak, 2003a; Jäger, 2003). De igual modo, este enfoque asume que el discurso tiene naturaleza histórica y por ello, debe analizarse teniendo en cuenta su contexto (Meyer, 2003).

El objetivo del ACD no es solamente describir y explicar la realidad sino desmitificar los discursos, ilustrar y emancipar (Wodak, 2003b: 30), además de reflexionar críticamente sobre lo ya realizado (Fairclough, 2003). Para ello, no sólo se utilizan los criterios de validez y fiabilidad sino también los de completud, accesibilidad, legibilidad y triangulación. El primero hace referencia a que un estudio está completo cuando sus resultados no varían con la adición de nuevos datos. El segundo y el tercero disponen que el texto debe ser accesible y legible para los grupos investigados<sup>15</sup>. El criterio de triangulación consiste en utilizar "diseños multimetódicos sobre la base de una diversidad de datos empíricos y del trasfondo de información existente" (Meyer, 2003:56). Se considera la presencia de cuatro planos analíticos del discurso: el inmediato contexto interno, la relación interdiscursiva entre los textos, el plano extralingüístico y los contextos sociopolíticos e históricos (Meyer, 2003; Wodak, 2003a).

---

<sup>15</sup> En este artículo se utilizan palabras y expresiones de uso común en Colombia.

Siguiendo a Fairclough y Wodak (1997), este artículo se ubica dentro del enfoque pragmático del ACD, que, por un lado, se centra en un problema específico, en este caso, el machismo; y por otro lado, identifica y examina los elementos dominantes en el discurso (temas, estereotipos, argumentos) a la vez que reconoce las resistencias contra estos procesos al interior del mismo. Se opta por el discurso como unidad de análisis porque éste actúa “como instrumento de poder y de control, y de la construcción social de la realidad” (Van Leeuwen, 1993: 193). Asimismo, se eligen las canciones interpretadas por Diomedes porque es el cantante más popular, que más álbumes ha vendido en Colombia (Martínez, 2013), y paradigma de este tipo de tensión en la música popular vallenata, tanto por sus letras como por su estilo de vida<sup>16</sup>.

La primera fase del procedimiento analítico es seleccionar el material o plano discursivo objeto de análisis: las 400 canciones interpretadas por Diomedes Díaz a lo largo de su carrera y recogidas en una base de datos de elaboración propia.

En segundo término, se realiza un análisis de contenido (cuantitativo), de carácter exploratorio, para detectar con qué frecuencia aparece la cuestión del machismo en las letras y si es más común en las composiciones sobre temas amorosos que en otros temas, ambos objetivos complementarios del presente estudio. Las canciones se clasifican en categorías temáticas excluyentes<sup>17</sup> tomadas de la obra de Escamilla *et al.* (2005), a las que se añade una nueva (‘otros’) para agrupar a las composiciones que no encajan en las propuestas. Asimismo, se identifican cuáles de éstas tienen contenidos explícitamente machistas y cuáles comprenden otros tipos de discursos reivindicativos o contrarios al *status quo* (categorizados como ‘protesta’) para el posterior análisis cualitativo. En el ACD los aspectos cuantitativos son importantes para “observar acumulaciones y tendencias e identificar focos temáticos en el seno de una faceta del discurso” (Jäger, 2003: 69).

En tercer lugar, se lleva a cabo un examen cualitativo y crítico de las canciones machistas que se ajusta a dos indicadores discursivos: uno referencial, la construcción de la imagen de la mujer a través de modelos ideales y estereotipos; y otro de argumentación, los *topoi* o elementos de la argumentación utilizados para justificar los estereotipos sexistas y la discriminación hacia la mujer. El primer indicador, la construcción de la mujer por atribuciones estereotípicas, se elige a partir de la estrategia de predicción que tiene como finalidad profundizar en el “etiquetado” positivo o negativo de una persona o colectivo social en el discurso; mientras que el segundo indicador, la justificación argumentada de la discriminación, se selecciona a través de la estrategia

<sup>16</sup> Véase el apartado 4.1.

<sup>17</sup> Si una canción trata más de uno de los temas categorizados se clasifica en función de aquel que constituya el hilo del discurso.

de argumentación que sirve para profundizar en las distintas formas de discriminación social, incluida la sexista (Wodak, 2003b: 113-115).

Por último, los contenidos analizados se confrontan con otros que pueden evidenciar resistencia y reivindicación de la diferencia por parte de los oprimidos, con objeto de comprobar si en el vallenato existe o no una tensión entre lo popular y lo femenino. Es decir, si coexisten canciones de contenido emancipador con otras que contribuyan a sostener el orden patriarcal.

#### **4. La culpa fue tuya, un análisis crítico de las canciones de Diomedes**

##### **4.1. Contexto: La mujer en Colombia y el caso de Doris Adriana Niño**

Como ya se dijo, antes de proceder al análisis, es necesario situar los discursos en su contexto. Colombia posee una enorme disparidad demográfica, el 75% de sus algo más de 49 millones de habitantes se concentran en la región andina (DANE, 2010; CEPAL, 2015). Como las vías de transporte son deficientes, la población de la periferia permanece aislada y no tiene acceso a los recursos básicos, lo que genera desigualdades territoriales, socioeconómicas y culturales (Barón y Meisel, 2003).

Pese a que las cifras oficiales de pobreza se han reducido en los últimos años (DANE, 2014), Colombia es el segundo país más desigual de América Latina, después de Honduras (Banco Mundial, 2012). Las desigualdades sociales no son exclusivamente territoriales y económicas, sino también étnicas, sexuales y de género; y son un problema social porque se traducen en formas de discriminación, estratificación y exclusión social que justifican las relaciones de poder y de subordinación de unos individuos sobre otros (Foucault, 1999; Urteaga, 2010). Dentro de los diversos tipos de discriminación, la de género es especialmente grave en Colombia. Se trata de uno de los países latinoamericanos con las cifras más elevadas de violencia contra la mujer. Según la Defensoría del Pueblo, en 2013 fueron asesinadas, de media, 85 mujeres al mes (English y Godoy, 2014). De acuerdo con el Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses (INMLCF, 2015), entre enero y febrero de 2015, 126 mujeres fueron asesinadas, 6.269 denunciaron ser víctimas de violencia machista, y 2.631 acudieron al Instituto para ser valoradas por un presunto delito sexual.

Por otra parte, Colombia arrastra importantes problemas internos, la mayoría de ellos son el resultado de más de medio siglo de violencia y conflicto armado, y las mujeres son especialmente vulnerables. Según datos de Amnistía Internacional (AI), como consecuencia del conflicto, se han registrado miles de casos de violencia sexual contra mujeres y niñas, la mayoría de los cuales quedan impunes debido a factores como la

falta de información, protección y atención a las víctimas por parte de las autoridades (AI, 2012).

Igualmente preocupantes son los datos de percepción hacia la mujer. Colombia es, junto con Perú, el país latinoamericano con la percepción más baja de respeto hacia las mujeres (English y Godoy, 2014). En un estudio encargado por el gobierno sobre Tolerancia Social e Institucional Frente a la Violencia contra la Mujer de 2015, el 45% de los encuestados sostienen que "las mujeres que siguen con sus parejas después de ser golpeadas es porque les gusta" y el 37 % piensa que "las mujeres que se visten de manera provocativa se exponen a que las violen" (Presidencia de la República, 2015).

Un ejemplo real de la legitimación social que tiene la violencia contra la mujer en Colombia, tanto del pueblo como de la élite, es el crimen de Doris Adriana Niño, en el que estuvo implicado Diomedes Díaz. Nacido el 26 de mayo de 1957, días después de que una Junta Militar asumiera el poder en Colombia tras la renuncia del dictador Rojas Pinilla, el "Cacique de la Junta" publicó su primer disco con solo 19 años y pronto alcanzó la fama. Según el investigador musical Julio Oñate, la combinación de elementos de la cultura popular, su tono de voz y la sencillez de sus canciones lo convirtieron en un ídolo del pueblo (Narváez, 2014).

Su vida estuvo marcada por algunas dificultades que su país experimentaba en aquella época: el conflicto armado, el consumo de drogas y el narcotráfico<sup>18</sup>. Sus canciones eran el reflejo de esa experiencia vital. Además, protagonizó diversos escándalos públicos, el más sonado, su detención, fuga<sup>19</sup> y posterior condena, por el homicidio preterintencional<sup>20</sup> de la joven Doris, a la que encontraron muerta con signos de violencia corporal y sexual (Montes, 2014). Pero este hecho no solo no acabó con su carrera, sino que a la salida de la cárcel fue vitoreado y recibido como un héroe por centenares de personas (Redondo, 2004) y retomó con éxito su carrera musical hasta su fallecimiento de un paro cardíaco en 2013<sup>21</sup>.

---

<sup>18</sup> La canción *El gavilán mayor* está dedicada a uno de los capos de su región.

<sup>19</sup> Durante su fuga, Diomedes permaneció escondido en el campamento del paramilitar David Enrique Hernández Rojas, un antiguo comandante del Ejército, considerado como uno de los hombres más sanguinarios de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) (Sevillano, 2015).

<sup>20</sup> Según el artículo 24 del Código Penal Colombiano (Ley 599 de 2000), la preterintención consiste en una conducta cuyo resultado, siendo previsible, "excede la voluntad del agente".

<sup>21</sup> Con posterioridad, ha sido homenajeado por diversas instituciones públicas, de hecho, en agosto de 2015, se debatió en el Congreso de la República un proyecto de ley para exaltar su memoria (Quevedo, 2015), y una de las principales cadenas de televisión del país, Radio Cadena Nacional (RCN), ha producido una exitosa novela sobre su vida que fue líder de audiencia durante el primer semestre de 2015 (El Universal, 2015).

#### 4.2. Distribución temática

En las letras del repertorio musical interpretado por Diomedes se encuentran algunos de los temas más recurrentes del vallenato. Como se observa en la Tabla 1, de las 400 canciones examinadas, el 66 % son románticas, el 13%, autobiográficas, el 6% dedicadas (a un familiar, amigo o ser querido) y el 1% reivindicativas. Un 14% de ellas tratan temas distintos a los categorizados (sobre la tierra natal, la religión, el deporte o el paso del tiempo, entre otros). Asimismo, el 16% de las canciones contienen letras machistas, y de éstas, algo más de la mitad (52%) son románticas, el 34% son autobiográficas, el 3% dedicadas y el 11% sobre otros temas.

**Tabla 1. Distribución temática de las canciones interpretadas por Diomedes**

Temática	Total canciones		Canciones machistas (16%)		
	Recuento	Frecuencia	Recuento	Frecuencia por temática	Proporción
Romántica	262	66%	32	52%	12%
Autobiográfica	53	13%	21	34%	40%
Dedicada	24	6%	2	3%	8%
Protesta	5	1%	0	0	0
Otro	54	14%	7	11%	20%
Total	400	100%	62	100%	16%

Fuente: Elaboración propia a partir de Escamilla *et al.* (2015)

Si se comparan las distribuciones temáticas del total de canciones y de las canciones machistas se observa que sólo el 12% de las románticas son machistas frente al 40% de las autobiográficas. El hecho de que el machismo no se concentre exclusivamente en temas románticos refuerza el argumento del patriarcado como sistema de dominación cultural y refuta lo planteado por Escamilla *et al.* (2005), que es más frecuente encontrar discursos machistas en las canciones románticas. De igual manera, el mayor peso de elementos machistas en las composiciones autobiográficas puede relacionarse con la historia de vida del intérprete.

Cabe destacar, por tanto, dos aspectos del análisis que cumplimentan los dos objetivos complementarios del estudio: que la gran mayoría de las canciones (84%) no son machistas y que, en estas últimas, la concentración temática se reduce ya que las composiciones autobiográficas ganan mayor peso frente a las románticas. Sin embargo, aunque sólo el 16% de las canciones son machistas, los prejuicios contra las mujeres son un problema social tan importante en el contexto colombiano (cómo se ar-

gumenta en el apartado anterior) que se hace necesario examinar cualitativamente las letras con base a dos indicadores discursivos: la construcción de la imagen de la mujer a través de modelos ideales y estereotipos y los elementos de la argumentación utilizados para justificar la discriminación.

### **4.3. Construcción de la imagen de la mujer**

#### *4.3.1. Modelo ideal*

Las letras de las canciones interpretadas por Diomedes construyen un prototipo de mujer deseada y sometida, cuyo primer rasgo es el de la mujer-objeto. En el vallenato es muy común referirse a las mujeres con adjetivos vocativos y posesivos (Escamilla, 2005: 31) que la convierten en una cosa que se puede poseer y usar (Lorenzo, 1998).

Algunas canciones de Diomedes contienen este tipo de letras. La composición *Con la misma vaina* se refiere a las féminas como algo que se tiene ("sin tener a una muchacha pa' ponértela a gozar"). *La plata* retrata a la mujer como un bien de consumo ("gastar en mujeres") y *El inventario* y *Me deja el avión* contienen letras que la cosifican, convirtiéndola en parte de un inventario ("voy a hacer un inventario de toditas las mujeres") o en un objeto reemplazable ("algo más bello te va a reemplazar"). Otros ejemplos de posesión de la mujer por el hombre son las letras de *Aquí está lo tuyo*, *Del rey es la reina*, *La excusa* y *La sanguijuela*. Esto confirma la afirmación de Lorenzo (1998) de que algunos géneros musicales cosifican a las mujeres con el fin de sostener la ideología patriarcal.

El segundo rasgo de la mujer ideal es la fidelidad. Como señala Escamilla (2005: 102), en el vallenato, la apología que se hace de la mujer "implica, incuestionablemente, fidelidad de su parte". Esto lo atestigua la letra *En buenas manos* que dice que lo ideal para el hombre es tener una esposa "mansita y de mi lado".

Pero la fidelidad debe ir acompañada de sensualidad, lo que implica, por ejemplo, una forma de vestir que guste al hombre. En *El jean*, se afirma que la mujer no quiere al hombre "si se acuesta con un *jean*" o "si se pone un pantalón" pero sí lo quiere "cuando no se quiere vestir" o "se pone un *babydoll*". Además, en el vallenato de Diomedes, la mujer fiel también debe satisfacer los deseos sexuales del hombre, como refleja la composición *No tiene na'* ("no da na', entonces no sirve pa' na'").

Otro rasgo del arquetipo de mujer es la juventud. En las canciones *La escoba nueva* y *La pretenciosa*, se declara la preferencia que los hombres tienen por las jóvenes. En la última, por ejemplo, se recita: "aprovechemos el tiempo, ahora que estás bien bonita, que yo no te quiero vieja, yo te quiero es jovencita".

El último rasgo de la mujer ideal es que sea buena ama de casa<sup>22</sup>. Ramos (2003) se refiere a este estereotipo como 'ángel de la casa' y señala que se trata de uno de los más habituales en la música. En *Las vainas de Diomedes* se enumeran algunas cualidades: "que sepa pegar un botón, que sepa planchar una camisa, ¡ay! que sepa lavar un pantalón y que sepa hacer una comida". En la misma canción se advierte también otras cualidades que no debería tener ("pero que no sea celosa y que no sea atrevida") y que suelen aparecer, en el repertorio de Diomedes, personificadas en estereotipos negativos.

Los estereotipos de mujer-objeto, fiel, joven y 'ángel de la casa' manifiestan, en términos de Glick y Fiske (1996), formas de sexismo 'benévolas' en el repertorio de Diomedes ya que poseen un componente afectivo pero al mismo tiempo restringen a la mujer a determinados roles sociales.

#### 4.3.2. Estereotipos negativos

Frente al arquetipo de mujer, las letras de vallenato construyen estereotipos que retratan cómo no deben ser o comportarse las féminas. Estos estereotipos machistas son negativos porque incitan comportamientos discriminatorios hacia la mujer y se configuran, según Glick y Fiske (1996), como formas explícitas de machismo.

Un primer estereotipo es el de la mujer celosa. Como señala Escamilla (2005: 103), en el vallenato los compositores, casi siempre hombres, consideran que la mujer "es celosa por naturaleza" (Escamilla, 2005: 103). Este estereotipo aparece en canciones como *Novia celosa* o *La escoba nueva*. En esta última, se retrata a este tipo de mujer "como una fiera" que aparenta ser "el mismo demonio"; por eso, se concluye que lo mejor es buscar "una escoba nueva", esto es, "una niña que sea mansita" ya que "la escoba cuando está nueva sí barre bien". El uso de la metáfora de la escoba nueva no es casual, por un lado, asigna a la mujer el rol de ama de casa y, por otro, reivindica que sea joven, esto es, más fácil de dominar<sup>23</sup>.

Aunque la mujer ideal es joven, debe evitar comportarse de forma inmadura o infantil. En el repertorio de Diomedes, interpelaciones alusivas como "No te pongas con cosas de niñas" (*Aquí está lo tuyo*) o "tienes un capricho de chiquilla quinceañera" (*Bajo el palo e' mango*) son un ejemplo de ello. Este estereotipo también es habitual en otro tipo de géneros musicales, desde el *rock* (Frith y McRobbie, 1978) al *reggaeton* (Gallucci, 2008).

---

<sup>22</sup> Este rasgo de la mujer ideal no sólo lo debe poseer la esposa, sino también la suegra. En la composición *Perro sinvergüenza* se elogia a la suegra porque "cuida los cachorritos" (los hijos), "le guarda arepita con queso", "le plancha la ropa" y "hasta le hace la comida".

<sup>23</sup> La intérprete colombiana de origen costeño, Shakira, en *Si te vas*, también utiliza la metáfora de la escoba para referirse a la mujer con la que su amado la engaña.

Otro de los estereotipos más habituales es el de la mujer codiciosa, que sólo se interesa por hombres con dinero o con posibilidad de ganarlo. En *El Bachiller*, se habla del aprecio que tienen las mujeres por el título educativo, en un país donde no toda la gente tiene acceso a los estudios (“miren como aprecian las mujeres el papel”). Este estereotipo tiene su contraparte en el hombre que logra atraer a las mujeres cuando incrementa su fortuna, como insinúan las canciones *Las vainas de Diomedes* (“con dinero, no hay viejo ni hay feo”) y *No pierdo la fe*, en la que se relaciona tener carro y plata con gozar de “muy buena compañía”.

Un último estereotipo es el de la *femme fatale*, uno de los más comunes en la música y en otras producciones culturales (Ramos, 2003), incluido el vallenato (Escamilla et al., 2005), y se erige como contrapunto al modelo de mujer fiel y recta que se muestra en este género musical costeño (Escamilla y Morales, 2004). La *femme fatale* domina al hombre valiéndose de sus encantos sexuales. Se trata también del estereotipo más habitual en el repertorio de Diomedes. En *Me mata el dolor* se asegura que “la mujer es de condición que conforme quiere, aborrece”. La letra de *Con la misma vaina* menciona que las mujeres van “armadas con sus vainas”, señalando que “la que manda es la mujer, tiene un as bajo la falda que siempre te hace perder”. En *Fantasia*, se interpela directamente a este tipo de mujer: “porque tú sabes que tienes, preciosa, un atractivo que rinde a los hombres, que no resisten tus ojos, tu boca y se someten a tus condiciones, porque provocas amores y lujos, porque provocas tantos desengaños”.

Pero estas letras no sólo retratan este estereotipo sino que también lo rechazan. En la canción anterior, se sostiene que “es muy triste vivir de apariencias porque mujer que no quiere a ninguno le mostrarán mil fracasos los años” y que las féminas que tienen “fantasías placenteras” convertirán sus placeres “en llantos” y su sonrisa “en quimeras”. En la composición *Fulano de tal*, se asevera a la mujer que anda sola de paseo “con todo lo que le venga en gana” ya que “se le riega la mala fama y no encuentra quién la valore”. Otro ejemplo es *La pretenciosa*, que contiene una estrofa donde se advierte a una mujer que por “ser tan pretenciosa quedaras vistiendo Santos”. Finalmente, en *Paloma volantona*, se utiliza la metáfora de la paloma y el gavilán para referirse a la mujer “arisca”, que con el paso del tiempo “se cansa al fin de tanto volar” y acaba por entregarse “a las uñas del gavilán”. De acuerdo con estas composiciones el hombre debe someter a la mujer que vuela libre, “cortarle las alas” (*Paloma volantona*), ya que si no lo hace, es un “bobo”, como los que “se consiguen unas mujeres, que más bien parecen ellas ser el marido, porque se van de parranda todos los viernes y ellos quedan en la casa, en una silla dormidos” (*El vivo vive del bobo*).

#### **4.4. Argumentos que sostienen la dominación patriarcal**

##### **4.4.1. Naturaleza y victimización del hombre**

Frente al estereotipo de la mujer celosa, en el vallenato los hombres aparecen como víctimas de sus celos a la vez que piden para ellos comprensión cuando son infieles con otras mujeres (Escamilla, 2005: 105). El argumento de la victimización que contribuye a sustentar el patriarcado fue señalado por Walser (2000) en su trabajo sobre la música *heavy*.

Se trata de un argumento común en las canciones de Diomedes. En uno de sus mayores éxitos (Montes, 2014), *El cóndor herido*, el emisor se presenta como un hombre que va a abandonar la casa ("¡ay! voy a arreglar la maleta y voy a coger el camino") porque sufre por los celos de su esposa. Aunque reconoce que su pareja "tiene razón, en ciertas cosas", justifica sus infidelidades por su condición natural de mujeriego, alegando que ella ya lo sabía cuándo se conocieron, y se posiciona como una víctima de sus peleas y cantaletas. Canciones como estas además contribuyen a mantener el estereotipo étnico y de clase del hombre costeño como parrandero y mujeriego (Escamilla *et al.*, 2005; Escamilla y Morales, 2004).

El mismo argumento de victimización aparece en *Así no se puede*, donde se reprocha a la esposa que "lo quiera controlar" y no respete "su modo de ser" en lugar de ponerle buena cara ("que cuando yo llegue tarde, buen humor a toda hora, que si estoy tomando trago, buen humor a toda hora, y si estamos acostados, buen humor a toda hora"). Otras letras en las que se invierte la carga de la culpa son *Las cosas del amor*, *La gotera* y *Esperanza*: en la primera se chantajea emocionalmente a la mujer ("si me muero la culpa la tienes tú, te remorderá por siempre la conciencia"), en la segunda se hace un reclamo por su comportamiento ("yo no sé porque se porta así, si ella conocía mi condición, si cuando ella me conoció a mí, se dio cuenta que era querendón") y en la última se formula una amenaza ("si es verdad que el muerto sale, yo me salgo y me la llevo, donde vaya la persigo y no la puedo perdonar, pa' enseñarle a respetar, de los hombres el cariño, y muerto me va a pagar todas las que me hizo vivo").

El discurso vallenato justifica la infidelidad de los hombres pero condena severamente la de las mujeres, apelando a la dominación patriarcal. Las quiere obedientes y sumisas. Canciones en la que se aprecia muy bien este doble rasero moral son *El regreso del cóndor* y *La falla fue tuya*. En esta última, se reconoce la infidelidad masculina pero se justifica aduciendo que "en el hombre casi no se nota" ya que todos lo hacen ("que alce la mano, si existe un hombre que haya tropezado sólo a una mujer"); sin embargo, se concluye que "es triste que lo haga [la infidelidad] una mujer porque pierde valor y muchas cosas". Con el uso de este argumento machista se victimiza al

hombre y se traslada la culpa a la mujer ("sabes bien que no ha sido mi culpa, que muriera ese amor tan divino, sabes bien que la falla fue tuya, no debiste hacer eso conmigo"). Frente a esta canción, en *El culpable soy yo*, es el hombre quién asume cristianamente la culpa y pide un castigo no sólo para él sino "para sus canciones".

Otro ejemplo de este tipo de actitud es *Tu serenata* que, según Montes (2014: 83), fue un "regalo envenenado" de Diomedes a una novia. Por un lado, le pide perdón por llegar tarde en la noche, pero por otro, le recuerda que su rol en el hogar es el de estar al servicio del hombre, lo que implica lidiar con sus borracheras, soportar sus infidelidades y consentirlo con "juguitos de naranja" para hacerle más llevadero el guayabo.

#### 4.4.2. Argumento religioso

A pesar de la naturaleza hedonista de las letras vallenatas, en ellas abundan referencias a la religión católica cuyos preceptos morales afectan más a las mujeres que a los hombres.

En el repertorio de Diomedes, el argumento religioso se usa tanto para construir la imagen de la mujer como para sostener la posición dominante del hombre. En la letra de *Buscando un nido* se alude a la mujer como "esa que Dios pa' el hombre ha creado como su eterno y fiel querer". *Paisana mía* tiene un fragmento que dice que la mujer cuando es mala con el hombre comete "un gran pecado". Y en *La falla fue tuya*, se justifica el deber de fidelidad de la mujer mediante la religión: "y también [Dios] le dijo a la mujer: cuide bien del hombre que la quiera, sabe usted que no puede serle infiel porque pierde mi bendición eterna". Finalmente, canciones como *La gotera*, disculpan la condición mujeriega del hombre como resultado de la voluntad de Dios: "y ahora quiere hacer de mí lo que no quiso hacer Dios, si él quiso que fuera así, así tengo que ser yo".

Los argumentos basados en la religión son mencionados por Saikin (2004) en su trabajo sobre el tango argentino que, al igual que el vallenato en Colombia, es un género musical de fuerte arraigo popular en Argentina.

#### 4.5. La redención de Diomedes

El último paso del ACD es reflexionar críticamente sobre lo ya realizado (Fairclough, 2003), esto es, confrontar el discurso patriarcal que, como se ha visto, está presente en el repertorio de Diomedes, con otros tipos de discursos, de la diferencia y la resistencia, menos frecuentes aún que el machista, pero cualitativamente relevantes ya que suponen un desafío a los prejuicios intencionados de parte de la élite contra este

tipo de música, y reflejan, además, la tensión, e incluso contradicción, entre lo popular y lo femenino.

En el vallenato, el discurso de la diferencia y de la resistencia se plasma en canciones sobre problemas sociales (Escamilla, 2005: 44) y cuestiones políticas (Oñate y Araújo, 2015). Las canciones de Diomedes no son la excepción. *El mundo se acaba* hace referencia a los estragos provocados por la mala situación económica que vivió Colombia durante la crisis energética de 1992. Ese año se produjeron sequías y hambrunas (“el mundo se va a acabar y no hallamos qué comer”) que, en las zonas más deprimidas del país, como la Guajira, podían significar la muerte (“se nos acaba la vida y el hambre nos va a matar”).

El ansia de paz del pueblo colombiano se refleja en *Canta conmigo*, una canción optimista (se publicó en 1990, año del acuerdo entre el gobierno y la guerrilla del M-19) en la que se reclama “oír en la voz del pueblo” con el objetivo de cambiar “la guerra por paz y amor”. También se hace una mención explícita a los insurgentes para que se unan a ese propósito (“de las montañas guerrilleros, son de paz”). En esa misma canción, se realiza un alegato a favor de la igualdad racial (“ver junto una mujer blanca con una negra y que no existan rencillas por el color”).

Por la igualdad y en contra de la discriminación, esta vez por edad y clase, se canta en *El esqueleto* (“por eso es que todo el mundo pa’ mí es igual, yo respeto al niño y respeto al viejo, le hablo al que tiene plata al que no la tiene, al acomodado y al limosnero”), donde se critica también la actitud de algunas personas que se creen “mejor que otras”, argumentándose que una vez muertos, “vale igual un pobre pordiosero que el mas ilustrado de la sociedad”.

El discurso de la diferencia y de la resistencia es aún más visible en dos composiciones, *El indio* y *Yo soy el indio*. En la primera, se lleva a cabo una identificación emocional entre el compositor-cantante y el indígena. En la segunda, se alude directamente a “la ingrata patria colombiana que tiene todo del indio mas sin embargo no le da nada, ni hay colegio pa’ el estudio, ni hospital pa’ los enfermos”. En la que seguramente sea la canción más reivindicativa de las interpretadas por Diomedes, no sólo se menciona el abandono en el que se encuentran las comunidades originarias (“qué es lo que pasa con nuestro pueblo, el gobierno no da nada”), sino también su criminalización gubernamental y mediática (“y nos censura por lo que hacemos, lo que nos dé mala fama por sus periódicos embusteros”).

Este tipo de letras, que reivindican al oprimido, no sólo en la oposición culto/popular, sino en otras como rico/pobre, élite/pueblo o blanco/indígena, se contraponen a aquellas que enaltecen el dominio del hombre frente a la mujer, a la vez que rompen con

algunos estereotipos. De esta forma, se confirma la hipótesis de que el vallenato, como manifestación cultural de lo popular, además de sostener prejuicios, posee un potencial emancipador en cuanto también contiene discursos que van en contra el *status quo*.

## **5. Conclusiones**

Las canciones de Diomedes tienen una naturaleza eminentemente popular en un contexto social, el colombiano, donde se dan formas de discriminación diversas y en el que la situación de la mujer es especialmente grave. Para analizarlas, se acude al ACD, que ha demostrado ser una técnica adecuada para el análisis de este tipo de producciones culturales ya que ha permitido la obtención de varios hallazgos.

En primer lugar, el machismo no se concentra en las canciones románticas (Escamilla *et al.*, 2005) sino que es un elemento transversal a todos los temas, es decir, todas las temáticas consideradas están permeadas por un componente machista. Por otro lado, aunque el grueso de sus composiciones (84%) no tiene contenido machista, un número significativo ellas (16%) construyen, o más bien reproducen, modelos ideales, estereotipos y argumentos que favorecen el elemento masculino frente al femenino y contribuyen a sostener el sistema de dominación patriarcal. Las letras machistas son un reflejo de la difícil situación de las mujeres colombianas y ayudan a mantener la dominación patriarcal, de forma que el texto (las letras de Diomedes) y el contexto (la situación real de las mujeres en Colombia) se retroalimentan.

En segundo lugar, el repertorio de Diomedes contiene letras basadas en los discursos de la diferencia y la resistencia que reivindican la posición de los oprimidos (pueblo, pobres, indígenas) frente a los opresores. Con ello se corrobora la hipótesis (planteada entre otros por Adorno) de que en la música popular, al menos en el vallenato de Diomedes Díaz, coexisten canciones que reproducen prejuicios y actitudes reaccionarias (machistas) con otras que contienen discursos reivindicativos y de resistencia. Esto parece objetar el planteamiento de Benjamin según el cual este tipo de música tiene un potencial emancipador por sí misma, derivado de su reproducción mecánica.

Finalmente, en el análisis crítico se responde a la pregunta de investigación al concluir que detrás de la presencia de discursos machistas y emancipadores en el vallenato transluce una tensión-contradicción discursiva entre lo popular y lo femenino, que cuestiona tanto a las posiciones que subestiman a la música popular por estar dirigida al público general y estar condicionada a las fuerzas sociales (sin reconocerle potencial transformador), como a aquellas que minusvaloran e incluso desprecian al vallenato por su carácter vulgar y machista. El acomodo de estos dos elementos discursivos contrapuestos solamente es factible si se asume que el vallenato no sólo está condi-

cionado por las fuerzas sociales dominantes, de ahí que algunas de sus canciones sirvan para sostener estereotipos y prejuicios machistas, sino que también puede actuar como un instrumento para el cambio social gracias a su capacidad de articular discursos, como el de la diferencia y el de la resistencia, que desafían al sistema establecido.

Un reto para el futuro sería extrapolar este tipo de análisis a otros géneros musicales populares y de este modo, contribuir en mayor medida a la superación de los prejuicios frente a determinadas manifestaciones culturales que, como el vallenato, pueden servir para incorporar a sectores socialmente excluidos a la lucha por construir un mundo más justo.

## 6. Bibliografía

- Adorno, T. W. [1941] 2002. "Sobre la música popular", *Guaragua*, 6 (15): 163-201.
- Adorno, T. W. [1970] 2004. *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. [1973] 2009. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal.
- AI (Amnistía Internacional). 2012. *Colombia: Invisibles ante la justicia*. Madrid: EDAI.
- Barón, J. D. y A. Meisel. 2003. "La descentralización y las disparidades económicas regionales en Colombia en la década de 1990". *Coyuntura Económica*, 23(2): 105-141 ([enlace](#)).
- Bayton, M. 1998. *Frock Rock. Women Performing Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Benjamin, W. 1981. "El arte en la época de su reproducción mecánica", pp. 442-457 en *Sociedad y comunicación de masas*, coordinado por J. Curram, M. Gurevitch y J. Woollacot. México D.F.: Fondo de Cultura Económica: 442-457.
- Bhabha, H. K. 2012. *The location of culture*. Londres: Routledge.
- Billig, M. 1986. "Racismo, prejuicios y discriminación", en *Psicología social*, editado por S. Moscovici. Barcelona: Paidós.
- Bonilla, M. E. 2013. "El Diomedes que hay que olvidar", *El País* (Cali), 26 de febrero ([enlace](#)).
- Bourdieu, P. 1984. *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Castañeda, M. 2007. *El machismo invisible regresa*. Madrid: Taurus.
- CEPAL. 2015. *Colombia: Perfil Nacional Socio-Demográfico*. CEPAL.
- Congreso de la República (Colombia). 2000. "Ley 599 de 2000 Código Penal Colombiano". *Diario Oficial*, N° 44.097.

- Cunin, E. 2006. "El Caribe visto desde el interior del país: estereotipos raciales y sexuales". *Revista de Estudios Colombianos*, 30: 6-14.
- DANE. 2010. *Demografía y población*. Bogotá: DANE ([enlace](#)).
- Derrida, J. 1977. *Posiciones*. Valencia: Pre-Textos.
- El Universal. 2015. "'Diomedes' registra rating histórico desde su estreno, sobre los 16 puntos", *El Universal*, 1 de abril ([enlace](#)).
- English, C. y J. Godoy. 2014. *Respect and Dignity for Women Lacking in Latin America*. Washington D.C.: Gallup ([enlace](#)).
- Escamilla, J. Y E. Morales y H. Grandfield. 1993. "El lirismo y la narratividad como proyectos discursivos de la canción vallenata", *Revista Huellas*, 38: 40-50.
- Escamilla, J. y E. Morales. 2004. "La canción vallenata como acto discursivo", *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, 4(2): 27-53.
- Escamilla, J. Y E. Morales y H. Grandfield. 2005. *La canción vallenata como acto discursivo*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.
- Expósito, F.; M.C. Moya y P. Glick. 1998. "Sexismo ambivalente: medición y correlatos". *Revista de Psicología Social*, 13(2): 159-169.
- Fairclough, N. 2003. "El análisis crítico del discurso como método para la investigación en ciencias sociales", pp. 179-203 en *Métodos de análisis crítico del discurso*, compilado por R. Wodak y M. Meyer. Barcelona: Gedisa.
- Fairclough, N. y R. Wodak. 1997. "Critical discourse analysis", pp. 258-284 en *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*, compilado por T. A. Van Dijk. Londres: Sage.
- Fontenla, M. 2008. "¿Qué es el patriarcado?", en *Diccionario de estudios de género y feminismos*, coordinado por S. Gamba. Buenos Aires: Biblos ([enlace](#)).
- Foucault, M. 1997. *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. 1999. *Estrategias de poder*. Barcelona: Paidós.
- Frith, S. 2001. "Hacia una estética de la música popular", pp. 413-436 en *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, coordinado por F. C. Villalobos. Madrid: Trotta.
- Frith, S. y A. McRobbie. 1978. "Rock and Sexuality", *Screen Education*, 29: 3-19.
- Gallucci, M. J. 2008. "Análisis de la imagen de la mujer en el discurso del reggaeton", *Opción*, 24(55): 84-100.
- Glick, P. y S.T. Fiske. 1996. "The Ambivalent Sexism Inventory: Differentiating Hostile and Benevolent Sexism". *Journal of Personality and Social Psychology*, 70: 491-512.
- Green, L. 2001. *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- Hernández, R. 2011. *Feminismo para no feministas*. Madrid: Federación de Mujeres Jóvenes.

- Hernández-Mora, S. 2013. "¿Cuál Diomedes", *El Tiempo*, 29 de diciembre ([enlace](#)).
- Humanez, E. 2014. "Diomedes Díaz o el reflejo de una filosofía costeña en el vallenato", *Panoramacultural.com.co*, 19 de junio ([enlace](#)).
- INMLCF (Colombia). 2015. *Cifras estadísticas de violencia contra la mujer en 2015*. INMLCF ([enlace](#)).
- Jäger, S. 2003. "Discurso y conocimiento: aspecto teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos", pp. 61-100 en *Métodos de análisis crítico del discurso*, compilado por R. Wodak y M. Meyer. Barcelona: Gedisa.
- Jones, O. 2012. *Chavs. La demonización de la clase obrera*. Madrid: Capitán Swing.
- Leal, C. y J. Arias. 2007. "Aproximaciones a los estudios de raza y racismo de Colombia", *Revista de Estudios Sociales*, 27: 184-193.
- Link, J. 1992. "Kollektivsymbolik und Mediendiskurse", *Kulturrevolution*, 1: 6-21.
- Lorenzo, J. 1998. "La historia de las mujeres y la historia de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas", pp. 19-37 en *Música y mujeres. Género y poder*, compilado por M. Manchado. Madrid: Horas y horas.
- Martí, J. 1999. "Ser hombre o ser mujer a través de la música: una encuesta a jóvenes de Barcelona", *Horizontes Antropológicos*, 5(11): 29-51.
- Martínez, L. 2013. "Las claves que hicieron de Diomedes Díaz un ídolo", *El Tiempo*, 29 de diciembre ([enlace](#)).
- Meyer, M. 2003. "Entre la teoría, el método y la política: la ubicación de los enfoques relacionados con el ACD", pp. 35-59 en *Métodos de análisis crítico del discurso*, compilado por R. Wodak y M. Meyer. Barcelona: Gedisa.
- Middleton, R. 1990. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Molano, F. 2013. "A propósito de la muerte de Diomedes Díaz", *Prensarural.org*, 23 de diciembre ([enlace](#)).
- Montes, O. 2014. *Diomedes Díaz: Vivir más no pude. Historia íntima de sus excesos*. Bogotá: Planeta.
- Múnera, A. 2008. *El fracaso de la nación*. Bogotá: Planeta.
- Oñate, J. y S. Araújo. 2015. "Cuando el vallenato y la política iban de la mano". *Revista Credencial* 344, 3 de julio: 56-59 ([enlace](#)).
- Palacios, M. y F. Safford. 2002. *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida: su historia*. Bogotá: Norma.
- Pintos, J. L. 1995. *Los imaginarios sociales: la nueva construcción de la realidad social*. Madrid: Sal Terrae.
- Presidencia de la República (Colombia). 2015. *Segunda Medición del Estudio sobre Tolerancia Social e Institucional de las Violencias contra las Mujeres: Informe Final*. Bogotá: Proyectamos Colombia ([enlace](#)).

- Quevedo, N. 2015. "Crece debate por ley Diomedes". *El Espectador*, 8 de agosto ([enlace](#)).
- Quiroz, C. 1983. *Vallenato: hombre y canto*. Bogotá: Ícaro.
- Ramos, P. 2003. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- Redondo, B. 2004. "Diomedes Díaz quedó en libertad". *El Tiempo*, 13 de noviembre ([enlace](#)).
- Reynolds, S. y J. Press. 1995. *The Sex Revolts. Gender, Rebellion and Rock'n'Roll*. Cambridge: Harvard University Press.
- Saikin, M. 2004. *Tango y género. Identidades y roles sexuales en el Tango Argentino*. Stuttgart: Abrazos.
- Sevillano, O. 2015. "¿Por qué Diomedes señores congresistas?", *El Espectador*, 6 de agosto ([enlace](#)).
- Urteaga, M. 2010. "Género, clase y etnia. Los modos de ser joven", pp. 15-51 en *Los jóvenes en México*, coordinado por R. Reguillo. Conaculta: Fondo de Cultura Económica.
- Van Dijk, T. A. 2003. "La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad", pp. 143-177 en *Métodos de análisis crítico del discurso*, compilado por R. Wodak y M. Meyer. Barcelona: Gedisa.
- Van Dijk, T. A. (comp.). 2000. *Estudios sobre el discurso. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- Van Leeuwen, T. 1993. "Genre and field in critical discourse analysis", *Discourse and Society*, 4(2): 193 -223.
- Vidal, F. 2002. "Arte posmoderno y emancipación". *A Parte Rei: revista de filosofía*, (23)6: 1-5.
- Viñuela, L. 2003. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK.
- Walser, R. 2000. "Forging Masculinity: Heavy Metal Sounds and Images of Gender", pp. 153-181 en *Sound & Vision. The Music Video Reader*, editado por S. Frith, A. Goodwin y L. Grossberg. Abingdon: Routledge.
- Wodak, R. 2003a. "De qué trata el análisis crítico del discurso (ACD). Resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos", pp. 17-34 en *Métodos de análisis crítico del discurso*, compilado por R. Wodak y M. Meyer. Barcelona: Gedisa.
- Wodak, R. 2003b. "El enfoque histórico del discurso", pp. 101-140 en *Métodos de análisis crítico del discurso*, compilado por R. Wodak y M. Meyer. Barcelona: Gedisa.