

Canciones para voz femenina pertenecientes a los bailes cantados de las riberas del Magdalena  
Medio y el Caribe colombiano en aires de bullerengue y tambora.

Las voces del río

Creación artística – Recital Solista

Camila Andrea Pedrozo Zambrano

Trabajo de Grado para Optar al Título de Licenciada en Música

Directora

Luz Helena Peñaranda López

Magíster en canto

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Artes

Licenciatura en música

Bucaramanga

2023

### **Dedicatoria**

A mis madres Luz Marina Zambrano y Diana Zambrano, a mi hermana Andrea, a mis amigas de Enkelé, y a todas las mujeres que me han inspirado con sus historias y su canto.

A mi Rosa, María del Rosario Guerra Robles que se fue hace un tiempo, la mujer más increíble que haya conocido, la matriarca de mi familia, la representación de todo lo que el amor y el poder de las mujeres puede lograr y que hoy me tiene luchando junto a más mujeres, por supuesto, a ella, mi abrazo más soñado.

### **Agradecimientos**

A Dios, a mi familia, a Luz Marina Zambrano, mi madre, la luz de mi vida, mi apoyo incondicional en este proceso, quien incansablemente ha trabajado por mi bienestar, y nunca ha dejado de enseñarme con su amor y nobleza, por sustentarme y nunca soltar mi mano. A mi hermana Andrea Alario, a mis tías Diana, Yazmine, Consuelo, Miriam y mi abuela María del Rosario, a mis hermanos Fabricio y Mauricio, a mi hermana Laura Lara y mi sobrino Dominic.

A Yira Miranda Montero, por su dirección, su tiempo, su conocimiento y amor puestos en este trabajo de grado, por inspirarme y cuestionarme, por ser mi amiga y siempre tener la palabra precisa para conmoverme y movilizarme, por recordarme todo el tiempo que hay que luchar por todo en esta vida.

A Daniella Cura, por su libro “Esther Forero: la caminadora” que ha sido toda una revelación y por ser ella misma quién me ayudara a hacerme una pregunta diferente, que lo cambiaría todo en este proyecto.

A mi maestra Luz Helena Peñaranda, por enseñarme con su canto y con amor todos estos años, a mis maestros Jerson Delgado y Fredy García por ser los primeros en creer.

A mis amigas y red de apoyo de Enkelé, a Carolina Delgado por Enkelé, y abrirme las puertas de su casa en tiempos difíciles, a Damar Guerrero por alegrar mis días y compartir mis dolores, A mi padre Rafael Pedrozo y mis hermanos Luisa, Laura Valentina, Laura Mercedes y Arturo, por su amor y compañía.

Y a todas las personas que de alguna u otra forma aportaron a este proyecto, con su arte y amor.

Tabla de Contenido

	<b>Pág.</b>
Introducción .....	13
1.Planteamiento del problema.....	14
1.1 Antecedentes .....	14
1.2 Pregunta de investigación .....	18
1.3 Objetivo General.....	18
1.4 Objetivos Específicos.....	18
1.5 Justificación .....	19
2.Marco teórico .....	20
2.1 Músicas de tradición oral .....	20
2.1.1. El bullerengue. ....	22
2.1.2 La tambora. ....	23
2.2 Música y Género .....	25
2.3 Aprendizaje significativo en la enseñanza del canto .....	27
2.4 Configuraciones vocales percibidas en los bailes cantados: belt y twang .....	28
2.4.1 Los resonadores .....	28
2.4.2 La laringe .....	29
2.4.3 El twang .....	29
2.4.4 El Belt .....	30
3. Metodología .....	31
3.1 Análisis de los recursos de música y género presentes en las letras de las obras. ....	33
3.1.1 Mohana – mujer guerrera.....	33

CANCIONES PARA VOZ FEMENINA EN AIRES DE BULLERENGUE Y TAMBORA	5
3.1.2 La muenda – historia sobre violencia .....	35
3.1.3 Lujuria en la Rueda – sensualidad, deseo, placer .....	36
3.1.4 Tengo un dolor – un dolor incurable .....	38
3.1.5 ¿Por qué será? – que hablan mal de las mujeres .....	41
3.2. Análisis musical e interpretativo.....	43
3.2.1 Mohana .....	43
3.2.2 La muenda.....	45
3.2.3 Lujuria en la Rueda.....	46
3.2.4 Tengo un dolor.....	48
3.2.5 Ay por que será .....	49
3.3 Reflexión alrededor del aporte técnico pedagógico de las músicas de tradición oral al proceso de desarrollo vocal. ....	50
3.3 Sistematización pedagógica .....	56
3.4 Recursos.....	57
4.Conclusiones .....	58
Referencias bibliográficas.....	60
ANEXOS .....	64

**Lista de Anexos**

Anexo 1 – Transcripción de “Mohana” ..... 64

Anexo 2 - Letra de la canción “Mohana” y código QR..... 66

Anexo 3 Transcripción de la “La muenda”..... 67

Anexo 4 – Letra de la canción “La muenda” y código QR ..... 69

Anexo 5 – Transcripción de “Lujuria en la rueda” ..... 70

Anexo 6- Letra de “Lujuria en la rueda” y código QR..... 75

Anexo 7 Transcripción de tengo un dolor..... 76

Anexo 8 – letra de la canción “Tengo un dolor” y Código QR ..... 79

Anexo 9 – Transcripción de “Ay por qué será” ..... 80

Anexo 10 – letra de la canción ‘¿por qué será?’ ..... 81

Anexo 11 – Guía para la puesta en escena: “Las voces del río” ..... 83

**Lista de tablas**

Tabla 1 Cronograma de actividades..... 56

**Lista de Figuras**

	<b>Pág.</b>
Figura 1 Transcripción fragmento de “Mohana” .....	44
Figura 2 Rango vocal de “Mohana”.....	44
Figura 3 Transcripción fragmento de “La muenda” .....	45
Figura 4 Rango vocal de “La muenda”.....	46
Figura 5 Transcripción de “Lujuria en la rueda” .....	46
Figura 6 Transcripción fragmento de “Lujuria en la rueda” compás 45 al 49.....	47
Figura 7 Rango vocal de “Lujuria en la Rueda” .....	48
Figura 8 Transcripción fragmento de “Tengo un dolor” .....	48
Figura 9 Rango vocal de “Tengo un dolor” .....	49
Figura 10 Transcripción de “Ay por qué será” .....	50
Figura 11 Rango vocal de “Ay por qué será” .....	50

## Glosario

**Bullerengue:** complejo de baile y canto que se basa en expresar emociones de libertad, gozo, dolor, como también la sexualidad femenina.

**Chalupa:** aire de bullerengue, sus temáticas tienden a tener un carácter festivo y mantienen la misma base del sentado pero con dinámicas rítmicas más complejas.

**Chandé:** subgénero del aire de tambora

**Fandango de lengua:** aire de bullerengue, probablemente el más alegre de la tradición bullerenguera, el llamador y la tambora llevan el mismo patrón rítmico.

**Gallitos:** dos tablas pequeñas con un mango alargado que se golpean entre sí marcando el pulso, y apoyar las palmas.

**Guache:** instrumento musical idiófono de origen afrocaribe, perteneciente al grupo de los agitados o sacudidos y está formado por un cilindro metálico de 10 centímetros de diámetro por 40 de largo aprox.

**Guapirreo:** grito de entusiasmo popular en la costa Caribe, utilizado en los bailes cantados para animar las canciones y la rueda, por ejemplo, en la tambora: “jueeeepa”, “jueeejuaaa” “awipiti”; y en el bullerengue: “óyelo” “upaje” y “sonidos de animales”.

**Lereo:** adorno a la hora de cantar que se entona a través de fonemas. Ej. “ielelale”

**Quite:** el quite hace alusión a la acción de quitarle el parejo (a) al bailaror o bailadora durante una rueda de tambores.

**Rueda de tambores:** encuentro musical comunitario en el que se reúnen percusionistas, cantadores, bailadores, y quien quiera participar organizados uno al lado del otro formando un círculo. Cuando empieza la música el público se convierte automáticamente en corista y debe

participar respondiendo al coro mientras cantan y bailan en el centro. Todos los participantes se relevan. (cantadores, percusionistas y bailadores).

**Tambor Alegre:** instrumento percutido de un parche que se toca con las yemas de los dedos y sentado, sostenido por las piernas del ejecutante.

**Tambor llamador:** lleva el contratiempo, se toca con una sola mano y va sobre las piernas del ejecutante que está sentado.

**Tambora:** instrumento cilíndrico percutido de dos parches. Aire musical más reconocido en la depresión momposina.

## Resumen

**Título:** Canciones para voz femenina pertenecientes a los bailes cantados de la ribera del Magdalena medio y el caribe colombiano en aires de bullerengue y tambora.

**Autora:** Camila Andrea Pedrozo Zambrano

**Palabras Clave:** bailes cantados, cantadoras, bullerengue, tambora, música y género.

### Descripción:

En este trabajo de grado se analizan cinco obras de compositoras de bailes cantados de la Ribera del Magdalena Medio y el Caribe Colombiano con el objetivo de identificar los recursos técnico vocales percibidos en los bailes cantados que pueden ser usados como estrategia pedagógica en la enseñanza del canto, además como aporte al análisis del contexto, qué conceptos de música y género se ven reflejados en sus letras e historias de vida, vistas como un recurso valioso para comprender las dinámicas que han determinado la participación de las mujeres en sus territorios y en la escena musical.

Se realiza un texto descriptivo que plantea vincular los bailes cantados en los procesos de formación vocal utilizando sensaciones, imágenes y metáforas, relacionadas a las dinámicas que rodean estas expresiones: canto, bailes, su contexto, frases coloquiales, dichos y otros elementos, texto que es complementado con un glosario de conceptos alrededor de los bailes cantados.

En el recital solista “Las voces del río”, se apreciará en una puesta en escena y alrededor de la interpretación de las canciones, las historias de las mujeres compositoras en la voz de la autora.

---

\* Trabajo de Grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Artes y Música. Licenciatura en Música.  
Directora: Luz Helena Peñaranda López. Magíster en Canto.

### **Abstract**

**Title:** Songs for female voice belonging to the sung dances of the riversides of the Magdalena Medio and the Colombian Caribbean in Bullerengue and Tambora airs.

**Author:** Camila Andrea Pedrozo Zambrano

**Keywords:** sung dances, singers, bullerengue, tambora, music and gender.

**Description:**

In this degree work, five works of female composers of sung dances from the Magdalena Medio and the Colombian Caribbean are analyzed with the objective of identifying the technical-vocal resources perceived in the sung dances that can be used as a pedagogical strategy in the teaching of singing, as well as a contribution to the analysis of the context, which music and gender concepts are reflected in their lyrics and life stories, seen as a valuable resource to understand the dynamics that have determined the participation of women in their territories and in the music scene.

A descriptive text is made which proposes to link the sung dances in the processes of vocal formation using sensations, images, and metaphors, which are related to the dynamics that surround these expressions: singing, dances, their context, colloquial phrases, sayings and other elements, this text is complemented with a glossary of concepts around the sung dances.

In the solo recital “The voices of the river”, it will be appreciated in a staging and around the interpretation of the songs, the stories of the women composers in the voice of the author.

---

\* Degree work

\*\* Faculty of Human Sciences. School of Arts and Music. Bachelor's degree in Music.  
Director: Luz Helena Peñaranda López. Master in Singing.

## Introducción

El presente trabajo de grado estuvo motivado por entender la necesidad de avanzar en dos importantes temas de interés en la profesión, tales como la importancia de involucrar a los procesos de formación vocal y musical, recursos vocales usados en los bailes cantados como estrategia pedagógica, y analizar desde la disciplina de música y género las letras e historias de mujeres compositoras de estas músicas.

En primer lugar, se cuestionó el poco registro documental de archivos referentes a los bailes cantados que rescataran, especialmente, la memoria de las mujeres cantadoras e intérpretes, lo que llevo al planteamiento de la pregunta problema alrededor de cuales recursos vocales de los bailes cantados pueden usarse en la enseñanza del canto y que conceptos y recursos de música y género se pueden identificar en el repertorio elegido para la puesta en escena, que concluirá este trabajo de grado.

A su vez, en los objetivos se propuso realizar el análisis de contexto de las obras utilizando algunos conceptos de música y género, y para el análisis interpretativo y musical, se propuso resaltar los recursos que aportan la interpretación de estas músicas y se planteó la producción de un texto descriptivo como resultado de la experiencia de la autora como cantante lírica y de músicas tradicionales.

En segundo lugar, se expusieron las referencias teóricas que sustentaron esta tesis, que abordaron los estudios etnomusicológicos, de música y género, el aprendizaje significativo en la enseñanza del canto y los recursos vocales empleados en la interpretación de éstas músicas, percibidas en las cantadoras e intérpretes de los aires seleccionados.

En tercer lugar, se presentan modelos de análisis de los estudios de música y género que aportan al análisis de contexto, e identificación de los recursos técnico-vocales encontrados en

cada una de las canciones, y realización de un texto descriptivo que invita a vincular a los procesos de formación vocal las músicas de tradición oral como estrategia pedagógica y diversificadora, como aporte al análisis musical e interpretativo.

## **1. Planteamiento del problema**

### **1.1 Antecedentes**

Los bailes cantados representan un valor histórico importante en el reconocimiento de nuestros territorios y herencia africana, la riqueza de su aporte musical va más allá de hacer remembranza a una cultura que llegó durante la conquista en condición de esclavos, pues poco se habla de lo que las músicas de tradición oral pueden aportar en los procesos de formación musical, y menos de lo que las mujeres han aportado con sus repertorios y composiciones.

Las canciones de los bailes cantados contienen gran potencial de análisis visto desde los recursos vocales propios del estilo utilizados, y el análisis de sus letras en materia de música y género, un rico y diverso campo de investigación, pero muy poco explorado por los estudios musicales.

En consecuencia con lo anterior, el desinterés en la investigación de las músicas populares y tradicionales del país por músicos profesionales con formación académica y la falta de instituciones que formen etnomusicólogos se ven reflejados en los escasos registros y documentación a cerca de la diversidad y dinamismo ofrecido por las músicas de tradición oral. Ante la ausencia de este material riguroso, se reproduce información que “uniformiza la cultura popular” (Miraña, 2001) que limitados sólo a la ejecución, niegan otros enfoques y se alejan del potencial de estos, mucho más de estudios que rescaten las memorias, obra musical y experiencias de las mujeres cantadoras, intérpretes y compositoras de músicas de tradición oral en el quehacer

musical, aquí se evidencia el vacío que produce el poco vínculo entre los estudios musicales, la musicología y los estudios de género.

A continuación, se enlistan algunos de estos estudios, trabajos de grado, libros y artículos que permitieron la fundamentación de este proyecto de grado, los cuales han sido abordados desde, la técnica vocal, la corporalidad, la didáctica musical y el campo de la música y género.

- *Esther Forero, La caminadora: La resistencia de una mujer en la música colombiana* (2019). Escrito por Daniella Cura, Gestora cultural e investigadora musical feminista especializada en estudios de musicología de género. Este libro narra la vida y obra de la gran Esther Forero con gran detalle de sus viajes, de la época, composiciones, amores, retos, coyunturas políticas y una serie de capítulos intermedios enfocados en la disciplina de música y género y la musicología feminista.
- *Mujeres compositoras: recital para soprano con obras de los siglos XVIII, XIX y XX. Un recorrido por la creación artística de mujeres para mujeres.* (2021). Escrito por Estefanya Mahecha Rubiano para obtener el título de Licenciada en Música de la Universidad Industrial de Santander. La autora aporta un repositorio de composiciones y aportes realizados por las mujeres a través de la historia de la música.
- *La canción académica en Latinoamérica del siglo XX. Recital de grado* (2020) Por Maria Isabel Jiménez Ortiz para obtener el título de Licenciada en Música de la Universidad Industrial de Santander. La autora hace una selección de obras de diferentes compositores latinoamericanos a las cuales realiza un análisis musical y de contexto, para ser interpretadas en concierto, con el fin de resaltar este repertorio para voz de música latinoamericana.

- *“Bullerengue en Bogotá” formación de cantantes no profesionales con herramientas de técnica vocal.*(2020) Realizado por Maya Renata Munevar Ortiz de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia quien realiza una labor investigativa durante la realización de talleres de Bullerengue-Chalupa para la formación de cantantes no profesionales-populares, utilizando herramientas de técnica vocal de Laura Neira y Madeleine Mansión, favoreciendo la sana práctica de estos cantos y evitar lesiones en el aparato vocal mas frecuentes en los cantadores y cantadoras debido al desconocimiento de su instrumento.
- *Etnografía musical en busca de los relatos y cantos del rio magdalena.* (2015) Trabajo de grado realizado por Benardo A. Ciro Gómez para optar el título de Mg. En Artes de la Universidad de Antioquia, quien realiza una investigación etnomusical de la que resulta una cartografía sobre como nombran las diferentes comunidades a los bailes cantaos, enfocando su investigación en la subregión de las Lobas; Barranco e Loba, Hatillo e Loba y San Martin de Loba.
- *Sensaciones, imágenes y metáforas en la enseñanza del canto* (2018). Por Henry Roa Ordoñez (Investigador principal) Universidad Sergio Arboleda. La investigación plasmada en este libro está enfocada en la experiencia del canto desde una perspectiva de formación integral a través del aprendizaje significativo en la enseñanza del canto.
- *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología* (2003) de Laura Viñuela, Universidad de Oviedo, España. Este libro aporta una visión crítica de las líneas de pensamiento más relevantes en cuanto a género y la música popular desarrollados en el ámbito de la sociología y la musicología estadounidense,

*con el fin de facilitar información a las personas no angloparlantes que tengan interés en estos campos de estudio.*

- *Las cantadoras de María La Baja: Expresiones de resistencia y libertad en el Caribe colombiano.* (2019) Liliana Atencia Gil Licenciada en Pedagogía Musical de la Universidad Pedagógica Nacional y Magíster en Estudios del Caribe de la Universidad Nacional de Colombia con la tesis que da origen a este libro. Esta obra es resultado de una investigación etnográfica y cultural en la que la autora relata la realidad cotidiana detrás de las cantadoras de María La Baja, sus discursos musicales, de los conflictos en su espacio geográfico, subordinación y marginación.
- *Petrona Martínez: La cantadora que alegra las penas.* (2015) Investigación y texto de Manuel García Orozco. Premio Nacional de Vida y Obra del Ministerio Nacional de Cultura. Este libro del mejor conocido como “Chaco World” músico, productor y crítico musical, relata la vida y obra de Petrona Martínez, desde sus juegos de infancia, la influencia de presenciar las ruedas de bullerengue de mujeres mayores, su relación con estas músicas, detalles íntimos de su vida y los procesos que tuvo que pasar durante su carrera artística hasta ganar un Latin Grammy, además hace importantes aportes conceptuales sobre el bullerengue.
- *Entre el folklore y la etnomusicología, 60 años de estudios sobre la música popular en Colombia.* (2000) de Carlos Miraña Blanco, en la revista de música en la cultura: *CONTRATIEMPO*, Ministerio de Cultura. En este artículo Miraña menciona las diversas problemáticas y al atraso en materia de estudios etnomusicológicos a las que se enfrenta el país de sus músicas populares tradicionales y cuestiona el término folklore y a los folcloristas.

- *Configuraciones del tracto vocal Twang y Belt*: Identificación de métodos de enseñanza y aprendizaje del canto llanero. (2022) de Yuriko Alejandra Vanegas Garzón de la U. Distrital de Francisco José de Caldas, facultad de Artes ASAB. En esta monografía la autora reflexiona acerca de la importancia de analizar la técnica vocal que se usa en las músicas tradicionales colombianas, especialmente de la música llanera, analiza 4 canciones en las que se emplean las configuraciones vocales del twang y el belt.

### **1.2 Pregunta de investigación**

¿Qué recursos técnico-vocales aporta la interpretación de bailes cantados de compositoras de las riberas del Magdalena Medio y el Caribe Colombiano a los procesos de formación vocal formal y qué conceptos de la disciplina de música y género se reflejan en las letras de estas canciones?

### **1.3 Objetivo General**

Interpretar canciones de mujeres compositoras pertenecientes a los bailes cantados de las riberas del Magdalena medio y el caribe colombiano en aires de bullerengue y tambora, identificando los recursos técnico-vocales propios del estilo que pueden ser usados en la formación vocal de un cantante y el aporte del texto de las obras seleccionadas analizadas desde la literatura de música y género.

### **1.4 Objetivos Específicos**

- Recolectar repertorio de mujeres compositoras pertenecientes a los bailes cantados durante la fase de investigación.
- Realizar un análisis de contexto que identifique los conceptos de música y género presentes en las obras seleccionadas.

- Realizar un análisis musical e interpretativo de las obras seleccionadas que identifique los recursos vocales propios del estilo.
- Visibilizar las músicas de tradición oral en el ámbito educativo.
- Realizar un texto descriptivo que incluye ejercicios vocales y conceptos técnicos que aportan al desarrollo de la dimensión corporal desde el trabajo con la voz.
- Representar en una puesta en escena las historias contadas sobre las canciones elegidas.

### **1.5 Justificación**

La idea de este proyecto nace de una serie de reflexiones constantes durante la formación de la autora como cantante lírica en paralelo a su gusto por la interpretación e investigación de bailes cantados.

La primera fue la necesidad de reconocer la importancia de enlazar a los procesos de formación musical, los estudios musicológicos que figuran casi siempre separados, en especial lo que respecta a música y género, una disciplina relativamente nueva que se desprende de la “nueva musicología”, dedicada a encontrar relaciones entre la música, letras de las canciones y el contexto donde se originó.

En ese sentido es aquí donde las letras de las mujeres compositoras de bailes cantados ya no solo cumplen un papel crucial en la construcción de la memoria histórica de sus territorios (por lo que son valoradas y reconocidas), si no que cargadas de una riqueza discursiva con enfoque de género (sin saberlo) se convierten en un recurso valioso para comprender las dinámicas que determinaban la participación de las mujeres en las músicas de tradición oral y las diferentes situaciones que vivían en su posición de mujer desde épocas atrás.

Del mismo modo este trabajo busca proyectar la importancia y beneficios de utilizar los bailes cantados en los procesos de formación vocal, gracias a que la autora en su experiencia de un primer encuentro como docente de técnica vocal dirigida a una agrupación de mujeres que hace bailes cantados, encontrara valioso durante el proceso, relacionar conceptos musicales del canto y ejercicios relacionados a sus expresiones coloquiales y onomatopeyas favoreciendo el desarrollo de la dimensión corporal, dinámicas y acciones que convergen en el contexto del baile cantado, así como la reflexión respecto a la presencia de configuraciones vocales como el belt y el twang que pueden percibirse en la interpretación de bailes cantados.

## **2. Marco teórico**

### **2.1 Músicas de tradición oral**

El ámbito “tradiciones y expresiones orales” abarca una inmensa variedad de formas habladas, como proverbios, adivinanzas, cuentos, canciones infantiles, leyendas, mitos, cantos y poemas épicos, sortilegios, plegarias, salmodias, canciones, representaciones dramáticas, etc. Las tradiciones y expresiones orales sirven para transmitir conocimientos, valores culturales y sociales, y una memoria colectiva. Son fundamentales para mantener vivas las culturas. (UNESCO, 2023).

En Colombia los procesos de documentación de las músicas de tradición oral, tuvieron un comienzo tardío, así como su reconocimiento en la construcción de identidad del país. A comparación de otros países, aquí se tuvo que esperar “a los años 50 para encontrar una producción escrita de cierta significación en la línea de los estudios musicales y hasta 1959 para que esta concepción de la cultura popular se concretara en un Centro de estudios Folklóricos y Musicales” afirma Miraña (2000), lo que coincide con el caso del bullerengue que “aunque en el siglo XXI es un emblema...su práctica permaneció oculta por más de un siglo, prácticamente indocumentada,

y es durante los últimos 40 años cuando el bullerengue ha pasado de música marginada a discurso de orgullo nacional” afirma García (2016) en su libro.

Sin embargo, conceptualizar las músicas de tradición oral en Colombia resulta ser una tarea compleja, pues las investigaciones en la materia han estado enmarcadas por el concepto de “folclore”, término propuesto por William J. Thoms en 1846, en el ámbito de los estudiosos y aficionados a las antigüedades, que independientemente del contexto actúan frente a la modernización de la sociedad bajo la idea de “se están perdiendo las tradiciones” “por eso hay que recogerlas, fotografiarlas, filmarlas y grabarlas” (Miraña, 2000), una concepción estática y limitante, que niega la diversidad y dinamismo de las expresiones orales, idea reforzada por la ausencia de escuelas que formen etnomusicólogos en el país y que se nutre por la misma razón, cuando a nivel internacional dichos estudios tomaron otros rumbos desde 1997, año en el que ya se especializaban en temas como: “música en la diáspora; música y memoria; raza, etnicidad, clase y género” (Miraña, 2000).

En las músicas de tradición oral se encuentran los bailes cantados, un complejo entre prácticas culturales, artísticas, sociales, dancísticas y sonoras que han estado presentes desde tiempos inmemorables en distintas poblaciones del Caribe colombiano y del Magdalena Medio, que forman su identidad musical cultural, marcada por la influencia de la diáspora africana.

El Magdalena Medio comprende principalmente la sub-región de la Depresión Momposina, con los siguientes municipios: Tamalameque, Chimichagua, Chiriguaná, El Paso, la Gloria, y Gamarra en el Cesar; Río Viejo, Arenal, Santa Rosa, San Pablo, san Martín de Loba, Barranco de Loba, Talaigua, Hatillo de Loba. Altos del rosario, El Peñón, etc. En el Bolívar; Guamal y El Banco, en el Magdalena; Barrancabermeja y Pto. Wilches en Santander, entre otros,

y el Caribe se extiende desde el golfo de Urabá hasta la península de la Guajira, y desde las estribaciones de las cordilleras andinas hasta la línea costera del mar Caribe.

Clasificar los distintos ritmos y bailes que hacen parte de los bailes cantados es otra tarea complicada, porque existen diferencias en cuanto a terminología de una población a otra, es decir, la forma en la que se nombran los estilos musicales difiere mucho en cada pueblo. En este apartado sólo se hablará brevemente de los ritmos bullerengue y tambora, que son los aires de interés en este trabajo de grado.

### ***2.1.1. El bullerengue.***

A grandes rasgos es un complejo de baile y canto afrodescendiente oriundo de la costa caribe, desarrollado por los palenques y conservado por la tradición oral, tradicionalmente cantado por mujeres y con tambores hechos a mano. De su historia no se sabe mucho, no se tiene certeza ni documentación que hable de sus inicios porque aunque en la actualidad represente un emblema para la construcción de la identidad de Colombia, por más de un siglo su práctica permaneció oculta, es por eso que son muchas las ambigüedades que se encuentran en sus definiciones, otras versiones cuentan que era un “canto y baile macho” y según cuenta Petrona Martínez, el bullerengue lo aprendió de “mujeres que no podían entrar a bailes de señoritas”.

Para dar una breve explicación musical de que es el bullerengue tomaremos como referencia el libro “Petrona Martínez: la cantadora que alegra las penas” (2015), investigación de Manuel García Orozco:

“En el bullerengue una mujer mayor o cantadora pregonera e improvisa los versos, un coro comunitario contesta ostinatos melódicos mientras palmotea el pulso, y un ensamble de tambores de amarre provee el acompañamiento instrumental. Estos, son tambores artesanales particulares a la región, que constan de un sencillo método de amarre en el que un lazo ata un cuero tratado de

animal, usualmente venado hembra, chivo, carnero, a una caja de resonancia de madera. Las maderas se cortan durante el ciclo lunar de cuarto menguante o luna llena. Los materiales más efectivos provienen de la ceiba, el balso, el caracolí, el coco y el campano. Actualmente, este ensamble lo conforman tres tambores: la tambora que refuerza el pulso, el llamador que lleva el contratiempo y el alegre que asume un lenguaje musical complejo, improvisado y siempre particular al intérprete o tambolero. Según la cantadora Petrona Martínez, el bullerengue consta de los aires bullerengue sentao, chalupa, y fandango de lengua.”

- El bullerengue sentao: Se caracteriza por manejar un tempo lento que oscila entre los 70 y 96 pulsos por minuto. Usualmente maneja temáticas melancólicas, reflexivas o cotidianas. Al músico del tambor alegre se le conoce como “tambolero” y en su rol protagónico extrae de su instrumento diversos colores tímbricos, repiques y patrones rítmicos que imprimen el dialogo orgánico de la música. (Ejemplos: «Tierra Santa», «El Cangrejito»).
- La chalupa: En 128 pulsos por minuto sus temáticas tienden a tener un carácter festivo y aunque los patrones de los tambores mantienen los roles elementales, tienden a ser más complejos y rítmicamente más activos
- El fandango de lengua: Es probablemente el aire más alegre de la tradición bullerenguera y se desarrolla en compás compuesto de 6/8 a 160 pulsos por minuto aproximadamente. Es el único aire en el que el llamador y la tambora llevan el mismo patrón rítmico.

### **2.1.2 La tambora.**

Es un baile cantado difundido y practicado en los pueblos de las riberas del Magdalena y la costa caribe, su nombre proviene del instrumento musical llamado tambora, que es un

membranófono de dos parches golpeado con baquetas; su estructura esta formada por un cilindro hueco forrado por dos parches de piel y lleva el ritmo base, que junto al alegre (currulao, o tambor macho) un cilindro semi-cónico de madera, forrado en su boca superior (la más grande) por un parche de piel, tensado con bejucos y unas cuñas de madera que se toca con las llamas de los dedos y sentado, sostenido por las piernas del ejecutante, conforman el formato instrumental tradicional de este ritmo, que incluye también los gallitos y ocasionalmente guache o maracas.

Los aires de la tambora son: tambora tambora, guacherna, berroche y chandé. En esta ocasión citaremos las definiciones descritas en el libro “La tambora: universo mágico” (1989) de Diógenes Pino:

- Tambora tambora: se caracteriza por el ritmo de canto y la instrumentación, donde las baquetas golpean el parche de la tambora y suben una vez cada tantos compases a golpear la madera en la parte del borde del cilindro revestido de cuero.
- La guacherna: es un aire más alegre, un poco rápido que el anterior, donde las baquetas golpean primero el cuero y después la madera, subiendo ambos palos a golpear cuero y madera en el instrumento.
- El berroche: es el aire más alegre de la tambora donde las baquetas, una golpea el cuero y otra la madera, dando unas resonancias características que invitan al baile.
- El chandé: es la modalidad más difundida nacionalmente debido al trabajo de Totó La Momposina; con el agravante de ser en muchas partes distorsionado en el aspecto de la danza, esto por cuanto en la observación de diversos grupos, de los diferentes pueblos de la orilla del río Magdalena, notamos diferencias en el baile. (p. 14)

## 2.2 Música y Género

El análisis interpretativo de las letras de las obras elegidas se sustenta en los modelos de análisis de las autoras Susan McClary, Laura Viñuela y Daniella Cura, que basados en las “nuevas musicologías” presenta 3 ítems de análisis a triangular: 1. La música no se puede desligar de su contexto o su autor; 2. La revisión crítica a los argumentos, canones y paradigmas que rodean los estudios musicológicos y de género; 3. Insistir en el fortalecimiento y rigurosidad en materia de estudios etnomusicológicos.

La obra de la musicóloga estadounidense Susan McClary perteneciente a la corriente “Nueva musicología” en su obra principal *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, advierte la idea de que la música no es un lenguaje universal y autónomo que opera fuera de su contexto y señala que los estudios musicales y musicológicos tradicionales han dejado por fuera elementos extramusicales como el cuerpo, la sexualidad, el deseo, el placer, las relaciones y las construcciones de género. Los cinco principales ejes de análisis que propone son: “las construcciones musicales de género y sexualidad; aspectos de género en la teoría musical tradicional ; género y sexualidad en la narrativa musical; la música como discurso de género y las estrategias discursivas en las músicas de las mujeres” (Cura, 2019, p.189), los cuales, permiten abordar fundamentalmente casi cualquier repertorio musical, desde la música clásica y la ópera, hasta la obra de artistas como Madona.

En este proyecto destaca el análisis de las estrategias discursivas en las músicas de las mujeres para transmitir mensajes de empoderamiento, denunciar situaciones de violencia y hablar sobre sexualidad.

Laura Viñuela, musicóloga, investigadora y feminista española en su libro “La perspectiva de género y música popular: dos nuevos retos para la musicología” expone referentes importantes

para abordar la musicología de género, organiza y define las líneas de pensamiento más relevantes en la música popular con el fin de que sea información de fácil acceso para la comunidad hispanohablante que quisiera acercarse a este campo de estudio, enmarcados en la perspectiva de género y la música popular.

Viñuela explica cómo se combinan los estudios musicológicos y los estudios de género gracias al feminismo, que se vincula con el interés de visibilizar a las mujeres compositoras, creando así una tradición femenina en la que las mujeres puedan encontrar más referentes y apoyarse en la llamada “historia contributiva” que tenía como objetivo recuperar la música de las mujeres, desarrollada por musicólogas de los 80s, hecho precedente que dio lugar a lo que hoy se llama musicología feminista. Esto apoya la idea de la autora en el análisis de las obras donde se resalta la importancia de la representación femenina en la escena musical.

Por último, Daniella Cura, gestora cultural e investigadora musical feminista especializada en estudios de musicología de género, en su libro “Esther Forero, la caminadora” narra la vida y obra de la misma, con gran detalle de sus viajes, de su época, composiciones, amores, retos, coyunturas políticas y una serie de capítulos intermedios enfocados en la disciplina de música y género. Es este libro, un ejemplar importante para los estudios de esta disciplina, que contiene importantes referencias que Cura (2019) recopiló en su ardua tarea investigativa, motivada por contar la historia de resistencia de una mujer en la música colombiana, y de paso, evocar la historia de otras mujeres que también fueron invisibilizadas. Daniella Cura enlaza magistralmente los estudios de música y género para narrar la historia de una mujer adelantada a su tiempo, libre, decidida, valiente que siempre vivió a contracorriente y se impuso a pesar de los prejuicios machistas y misóginos de la época.

### **2.3 Aprendizaje significativo en la enseñanza del canto**

Referenciar el aprendizaje significativo en la enseñanza del canto, es importante para esta tesis porque entre sus principios está justamente contemplar la experiencia individual y contextual del estudiante para un proceso exitoso. De ese modo las motivaciones de este proyecto han sido la experiencia de la autora como estudiante de canto lírico y cantadora de músicas de tradición oral, y la intuitiva necesidad de relacionar conceptos de la práctica vocal entre dos géneros totalmente distintos para fortalecerlos a través de la reflexión alrededor de la conciencia corporal y recursos propios de cada contexto, que pueden complementarse y enriquecerse, encontrando paralelismos y diferencias.

En el libro *Sensaciones, Imágenes y Metáforas en la enseñanza del canto* (2015), Roa Ordoñez cita a los teóricos David Ausubel (1963), quien describe el aprendizaje significativo como una manera de presentar los contenidos de tal forma que aliente al estudiante a darles sentido relacionándolos con los que ya posee; según Moreira (s.f), el aprendizaje significativo se basa en procesos de asimilación de una nueva información y su relación de manera no arbitraria y sustantiva con los conocimientos anteriores de la persona que aprende (p. 2).

En ese sentido Roa (2015) en su libro, cita a Ausubel (1963):

Es importante la estructuración del contenido porque fomenta el aprendizaje significativo por medio de analogías, metáforas, ejemplos y modelos concretos que ayudan a los estudiantes a vincular conocimientos nuevos con los familiares, lo que deviene en un recurso concreto para desarrollar conceptos mucho más abstractos.

En las principales técnicas y escuelas de canto se utilizan conceptos claves tales como “colocación de la voz”, “registros”, “pasajes”, “apoyo” y otros que se convierten en signos convencionales que el estudiante debe identificar y aplicar. Al mismo tiempo, el

aprendizaje del canto implica un proceso constructivo interno, autoestructurante, que lo hace subjetivo y personal. Para ello, los recursos metafóricos y de imágenes y sus respectivas relaciones se constituyen en puentes cognitivos y sensoriales que permiten al estudiante identificar, organizar e interpretar significativamente los conceptos y las emociones a la hora de cantar (p.29).

En consecuencia, siguiendo el modelo planteado en el libro de la enseñanza y aprendizaje del canto a través de sensaciones, metáforas e imágenes, la autora propone un texto descriptivo basado en los recursos propios que le permitieron enlazar durante su proceso de formación vocal, estos dos géneros.

## **2.4 Configuraciones vocales percibidas en los bailes cantados: belt y twang**

A nivel de ejecución e interpretación de bailes cantados, se pueden percibir ciertas características en las voces de cantadoras del Magdalena medio y el Caribe; un sonido brillante, nasal, con cuerpo y mucha potencia y aún sin la conciencia de una técnica vocal, estas cantadoras la mayoría de veces logran gran resistencia vocal y proyección del sonido con naturalidad, lo que se ve reflejado también en su voz hablada, acento y expresiones de la jerga.

Lo anterior se asocia a las configuraciones vocales que permiten estas sonoridades, en este caso, se hablará del twang y el belt, pero antes de intentar definirlos se hace importante comprender a grandes rasgos, las partes que conforman la laringe y el tracto vocal para entender mejor cómo funcionan.

### **2.4.1 Los resonadores**

Los resonadores del aparato fonador son las cavidades situadas por encima de los pliegues vocales (en su conjunto forman el tracto vocal) en las que el sonido producido será modificado y se hará audible. De la forma y posición de las cavidades de resonancia dependerá el timbre de nuestra voz. Estas cavidades son: la faringe, la boca y la cavidad nasal (Torres, 2013)

La faringe: en función del tamaño de esta cavidad el aire espirado resonará en ella con mayor o menor intensidad. Es un conducto común para la deglución y la respiración (Torres, 2013)

La boca es el principal resonador en el canto. Podemos variar el tamaño de la boca cambiando la posición de la lengua, de la mandíbula, de los labios o del velo del paladar. Si el velo del paladar (también denominado paladar blando) está relajado el aire puede pasar a la cavidad nasal y resonar en ella, si está elevado cierra el paso a la cavidad nasal y la voz resuena en la boca. (Torres 2013).

La cavidad nasal (formada por la fosa nasal derecha e izquierda) es un resonador fijo ya que no podemos cambiar ni su forma ni su tamaño (sus paredes son óseas y cartilagosas). En el canto será un resonador ocasional utilizado únicamente en algunas onomatopeyas (como ding, dong) o en la boca cerrada. (Torres, 2013)

#### ***2.4.2 La laringe***

Una de las principales funciones de la laringe es proteger las vías aéreas, al contribuir a la producción de sonido, permitir el paso de aire y restringir el paso de los alimentos (Gallardo, 2015).

La laringe nos facilita vibrar, cambiar el timbre o color de nuestra voz, alargar el registro; que la emisión sea más profunda o más fina, más metálica o aterciopelada, etc.

La laringe está formada por un esqueleto de piezas cartilagosas que se articulan entre sí. Los principales cartílagos de la laringe son: el tiroides, el cricoides, los aritenoides y la epiglotis (Torres, 2013)

#### ***2.4.3 El twang***

Teniendo en cuenta los conceptos anteriores, a continuación se intentará describir que es el twang y cómo funciona en el cuerpo anatómica y sensorialmente.

Según el diccionario de Oxford, el twang es “distintivo, pronunciación nasal característica del habla de un individuo o región”. El Twang se identifica como un sonido brillante, chillón,

metálico y se puede escuchar en diferentes estilos de música contemporánea como pop, teatro musical, en la música del pacífico, la llanera, del caribe etc.

El Twang en el Estill Voice es referenciado como una Configuración de Tracto vocal que tiene como componentes principales un tubo epilaríngeo estrecho, la laringe arriba, el velo del paladar en posición alta y un registro ligero, en el Complete Vocal Technique (CVT) este término se usa para describir el estrechamiento del tubo epilaríngeo, se buscará un sonido brillante con larginge alta, mientras que en la Técnica vocal Completa se podrán encontrar dos sonidos distintos: uno brillante debido al estrechamiento del esfínter, y uno oscuro, debido a la laringe baja (Montilla, 2019).

Vanegas 2019, menciona en su monografía que al twang también se le atribuye a la conservación y economía vocal, además de ayudar a aumentar la potencia y el volumen del habla (Lombard & Steinhauer, 2007). Según Sadolín (2012) esto se puede conseguir con la imitación del graznido de un pato, el llanto de un bebé, de la voz chirriante de una bruja, y puede apoyarse en la búsqueda de sensaciones, imágenes y metáforas descritos en el texto descriptivo.

#### ***2.4.4 El Belt***

En lo que respecta a esta configuración vocal Vanegas (2022) en su monografía menciona que el belt se describe como un sonido parecido a un grito que se usa en géneros comerciales contemporáneos (Sunberg, Thelén & Popeil, 2012), además de ser conocido como “la extensión de la voz de pecho” (DeLeo, Lee, Stemple & Bush, 2010). Según el Still, el belt ocurre cuando el cartílago cricoides está inclinado, el esfínter ariepiglótico estrecho, y la laringe, lengua y velo del paladar se encuentran altos (Salsbury). Se utiliza el twang como condición para poder realizar el belt, y además se une con laringe alta, la boca en forma de sonrisa, la lengua expandida y el paladar bajo. También se le considera voz de pecho extendida, pero profesores y cantantes expertos en belt

afirman que el uso del mismo es una función dominante de la voz de pecho que también utiliza el mecanismo de voz de cabeza (Roll, 2016), puede decirse que el sonido del belt es una mezcla de los registros ligeros y pesados. Actualmente las características del belt no son tan claras y la información sobre este sigue siendo limitada, existen diferentes sub estilos y también se habla de que el belt puede estar ligado a una patología vocal.

### **3. Metodología**

La metodología empleada en este trabajo de grado fue de tipo cualitativa, que según definen Taylor y Bogdan (1987) esta aporta datos descriptivos: las propias palabras, habladas o escritas, opiniones, sentimientos y conducta observable de las personas que participan en la investigación.

A su vez se utilizó como técnica la entrevista, pues es de gran utilidad en la investigación cualitativa para recabar datos y se define como una conversación que se propone un fin determinado distinto al simple hecho de conversar (Díaz, 2016). En función de esta se buscó individuos con experiencia en música y género y bailes cantados: Daniella Cura musicóloga, curadora y escritora; Mildreth Pasos licenciada en danza y directora de la fundación cultural el Chandé; Yira Miranda, trabajadora social, cantadora del grupo Enkelé e investigadora; Otilia Ramos, cantadora en la fundación cultural el chandé de Gamarra; Marcos Vinicio Oyaga, hijo de Totó la Momposina e integrante de los tambores de Totó; Milexy Martinez, cantadora del grupo La original de San Bernardo Cesar; Damar Guerrero estudiante de música, cantadora en Enkelé e integrante de la dinastía bullerenguera del grupo “Orgullo de Antioquia”.

Se aplicó la observación participante, que según Taylor y Bodgan (1984), se da cuando el investigador entra en el campo y empieza a involucrarse en el contexto, y como forma cualitativa de la observación, permite conocer mejor lo que ocurre en el medio. En ese sentido durante la fase de investigación la autora participó en actividades que requerían aplicar ejercicios vocales, la

interpretación de bailes cantados y como integrante de la agrupación Enkelé, participó durante los últimos 6 meses en diversos espacios y festivales, como: Festival de Músicas del mundo, Poder Femenino: Ceferina Banquéz, Lina Babilonia y Enkelé (2022), Festival Noche del río en el Carnaval de Barranquilla (2023), La Magdalena Fest (2023), Feria Internacional del Libro de la Habana cuba, Festival Colombia al parque, Homenaje a Totó la Momposina (2023), conversatorio “Mujeres en las músicas de tradición oral” con Enkelé (2023), en los que pudo recolectar información relevante para este proyecto.

Así mismo la revisión documental de la que se hizo una recabación de antecedentes investigativos respecto a las temáticas de música y género, la enseñanza vocal y músicas de tradición oral, que según Hurtado (2008) una revisión documental es una técnica en donde se recolecta información escrita sobre un determinado tema, teniendo como fin proporcionar variables que se relacionan indirectamente o directamente con el tema establecido. Los libros y artículos consultados para esta tesis son: Esther Forero “La caminadora” de Daniella Cura; “Las cantadoras de Maria La Baja” de Liliana Atencia gil; “Sensaciones, imágenes y metáforas en la enseñanza del canto” de Henry Roa; “Petrona Martinez: la cantadora que alegra las penas” de Manuel García Orozco; “Entre el Folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia” de Carlos Miraña Blasco.

Finalmente se utiliza la triangulación como forma de análisis de obras y contextos que aportaron a este trabajo. Según Pérez (2000) la triangulación implica reunir una variedad de datos y métodos referidos al mismo tema o problema. Implica también que los datos se recojan desde puntos de vista distintos y efectuando comparaciones múltiples de un fenómeno único, de un grupo, y en varios momentos, utilizando perspectivas diversas y múltiples procedimientos.

### **3.1 Análisis de contexto a partir de los recursos de música y género presentes en las letras de las obras.**

En las siguientes obras el análisis estará enlazado por el contexto histórico, conceptos de música y género presentes en las obras seleccionadas.

#### ***3.1.1 Mohana – mujer guerrera***

Esta canción es obra de Esther Forero Celis (1919-2011) compositora, cantante, folclorista, investigadora, realizadora radial y publicista, quién su amiga Sonia Osorio le encargó escribir la música para un montaje de su ballet folclórico inspirado en mitos y leyendas del Caribe Colombiano, donde se estrenó pero que se grabó y popularizó en 1997 en la voz de Totó la Momposina.

La Mohana es una popular historia mitológica de los ríos del país, cuentan que es una mujer de largo y dorado cabello que vive debajo del agua y captura a los niños que llegan a bañarse en sus dominios y se los lleva a vivir con ella a una casa de piedra debajo del agua, pero también “es posible que Esther Forero haya tenido algún tipo de acercamiento con los Mokane, pues a finales de los años 30 y a principios de los 40, cuando ella realizaba sus investigaciones por estas tierras, aún habitaban su territorio ancestral” dónde también se habla de una Mohana, según menciona Daniella Cura en su libro “Esther Forero, la caminadora”.

Esta última teoría será crucial en nuestro análisis de música y género, basándonos en el modelo de análisis de Lisa Lewis (1990) citada por Laura y Eduardo Viñuela en el libro *Música Popular y Género* (2008), quién identifica dos sistemas con los que se introducen cambios en los roles de las mujeres en la música popular a través de videoclips como que en este caso será aplicado a la letra de la canción y su contenido discursivo y metafórico.

El primero son los “Signos de acceso” que muestran una apropiación femenina de espacios que normalmente aparecen dominados por los hombres como sucede a continuación.

La Mohana es la representación femenina más importante para la comunidad de los indígenas Mokaná, representaba una figura de poder, y ejercía una fuerte influencia entre los indígenas. En el libro “El rastro femenino en el archivo Mokaná” la autora y filósofa Clara Valencia menciona que contrario a otras culturas, según cronistas e historiadores las mujeres Mokaná tenían derecho a decidir sobre su sexualidad, participaban activamente en la guerra, podían elegir ser reproductoras o guerreras y hacían parte del ámbito de lo público y lo privado, lo que nos hace pensar en una sociedad matriarcal.

Al mismo tiempo Lewis habla de los “signos de descubrimiento” que corresponden a lazos y espacios exclusivos de las mujeres en su comunidad que fortalecen las identidades de género, especialmente la de las labores de cuidado.

Cura (2019) cita en su libro a Valencia y señala que las mohanas podían hablar con el demonio, curar enfermedades soplando el cuerpo de los pacientes, velar por el bienestar del grupo sacar los malos espíritus y evocar otros, organizar fiestas y dirigir danzas.

Esther Forero fue una mujer “pionera y revolucionaria” quién dejó esta y otras composiciones adelantada a su tiempo, fue madre soltera, tuvo varios maridos y decidió ser artista cuando el quehacer musical significaba una transgresión moral para las mujeres, abrió espacios impensables para la época y aún así la historia que se sabe de ella no le hace justicia, estos méritos han quedado invisibilizados gracias a miradas y discursos reduccionistas alrededor de estereotipos sobre la mujer, lo que guarda gran relación con el machismo y la misoginia.

### ***3.1.2 La muenda – historia sobre violencia***

“La muenda” es un tema tradicional recopilado por la Fundación Cultural El Chandé de Gamarra Cesar, grupo con casi 40 años de existencia, fundado y dirigido por mujeres, que se ha dedicado a la investigación, promoción y preservación de los bailes cantados del Magdalena Medio y el Caribe Colombiano a nivel nacional, así como ha sido importante su compromiso de apoyar los procesos de reparación y no repetición de la Comisión de la Verdad en el Magdalena Medio a través del arte.

Su directora es la Lic. en Danzas Mildreth Pasos Pabón quién representa un gran referente histórico en los bailes cantados por ser la primera mujer percusionista del Cesar, quién sufrió en carne propia los vestigios de la misoginia en una escena en la que las mujeres solo debían limitarse a cantar y a bailar, sustentada en prácticas tradicionales basadas en género.

En entrevista con Otilia Ramos, cantadora de la agrupación e hija de Cecilia Abuabara “Chechi” Q.E.P.D, una de las fundadoras y directoras del Chandé, cuenta que “La muenda” es el reflejo de una de las tantas situaciones que viven muchas mujeres en los hogares de la región dónde la violencia intrafamiliar y de género son el pan de cada día, fue el resultado de escuchar y compilar historias en velorios, reuniones, fiestas, lo que da cuenta que los bailes cantados han sido una plataforma para denunciar la violencia contra las mujeres y otras problemáticas en sus territorios.

Otilia menciona que es una canción con una letra fuerte pero que aún así ella la canta de manera jocosa porque es su forma de expresar mensajes a través de la ironía y el sarcasmo.

Esta acción puede analizarse desde el feminismo académico tomando como referente a la teórica Rosi Braidotti, citada por Laura y Eduardo Viñuela en el libro *Música Popular y Género* (2008), quien defiende el emplear la parodia y la ironía como estrategias subversivas de las condiciones patriarcales y el referente de uno de los 5 ejes de análisis de Susan McClary en su

libro *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality* (2003), de estrategias discursivas en las músicas de las mujeres.

El coro de la canción dice:

“ayer me pegaron una muenda y hoy por tu culpa sin vergüenza me van a pega’ otra ve”

La primera estrofa dice:

“mamá quedó llorando porque papa le pegó con un fajoncito blanco dos veces la castigó”.

Una escena en la que está expuesto un caso de violencia intrafamiliar cómo mencionaba Otilia, en el que además se ve involucrado un(a) hijo(a).

“Mamá llegó al juzgado, papa ya lo presentía porque se gasta con otra la plata de la comida”

Ahora no solo se tiene el perfil de un padre maltratador si no que sale a relucir una posible amante, y la forma en la que se expresa en la letra, pone sobre la mesa reflexionar respecto esa dinámica patriarcal que conduce a las mujeres a competir entre ellas para ocupar una posición de privilegio que oferta una figura masculina. Finalmente, una de las partes mas llamativas es que la mujer denuncia, un acto revolucionario, sobre todo décadas atrás, cuando las mujeres estaban condenadas tanto por la iglesia y la sociedad a permanecer en hogares violentos y la sumisión a sus maridos.

### ***3.1.3 Lujuria en la Rueda – sensualidad, deseo, placer...***

Lujuria en la rueda es un bullerengue sentado lanzado en el año 2020 por agrupación santandereana Enkelé, conformada solo por mujeres y bajo la dirección de la Licenciada en Artes Carolina Delgado, desde sus inicios ha impactado por su propuesta sólida que busca hacer resonar sus voces y tambores en las músicas del mundo, transmitiendo toda la energía y el poder de las mujeres que siguen buscando la igualdad.

La presencia del grupo Enkelé en la industria musical está contribuyendo a la construcción de una tradición musical en la que las mujeres empiezan a encontrar referentes, apoyarse, encontrarse e identificarse (Cura, 2019). Su trayectoria es impresionante, solo durante lo que ha corrido del año 2023 han sido ganadoras del Congo de Oro: Grupo revelación 2023 en el Carnaval de Barranquilla, fueron parte de la delegación Colombiana que viajó a la FILCUBA en Febrero e hicieron parte del Cartel Principal del Festival Colombia al Parque entre otros espacios que representan un gran logro para las mujeres que hacen bailes cantados.

La propuesta del grupo Enkelé con tan solo presentarse como un grupo de solo mujeres, representa ya un mensaje disruptivo en el campo del análisis de música y género de las músicas de tradición oral, removiéndolo de nuevo el debate de los roles de género en la interpretación de los instrumentos, pues en muchos territorios, la percusión, por ejemplo, “tradicionalmente” solo era ejecutada por hombres, y las mujeres se dedicaban al canto, coros y palmas. El hombre con el tambor alegre o “macho” con sus repiques le coquetea a la bailadora, y “pelea” por la atención de la mujer, contra el parejo bailador que se interpone en su diálogo.

Que la escena anterior la representen dos mujeres, impacta en muchos “folcloristas” que lo ven como un peligro para la “tradición” o en su defecto, subestiman el valor de esta como otra forma de comunicar las tradiciones orales, negando de nuevo, la diversidad de la esencia de estas. Las integrantes manifiestan que en diversas ocasiones han sido cuestionadas por sus trajes, por sus voces, el sonido de “mujer” de los tambores y discurso, en un sentido despectivo.

La trabajadora social Yira Miranda Montero, integrante y coautora de este tema, en su artículo “De piedras de tropiezo, a lujuriosas por sus derechos” menciona que este es un bullerengue que busca provocar: “qué tanto hay en tu mente que es un enigma pa’ mí, dime cuántas fantasías quieres tener junto a mí”. Pero sobre todo provocar cuestionamientos, cambios,

conciencia. Miranda (2020) explica que “usa la palabra “lujuria” para referirse al exceso o demasía en algunas cosas y reafirmar que las mujeres podemos y deseamos hablar del erotismo, de la sensualidad en las músicas de tradición oral, del disfrute y goce de nuestros derechos sexuales y el consentimiento que debemos practicar en nuestras relaciones, decisiones y corporalidades: “*Como el vaivén de las olas tú a mí me haces sentir, mezcla de vinos y aromas resuma mi piel por ti*”.

Enkelé inserta el cuerpo femenino y temas tabú en el discurso musical de esta canción, siendo esta también una forma que históricamente las mujeres han utilizado para expresar su rechazo hacia un sistema de género que las oprime, y realizar esta acción sigue siendo revolucionario porque al mismo tiempo que el reguetón ha cosificado el cuerpo de las mujeres, cuando estas deciden cantar, bailar y expresar en el plano de lo sexual sus deseos y el reconocimiento de su cuerpo como potencia, es fuertemente criticada y juzgada, menciona Miranda (2020). Los trabajos de Marcia Citrón (1993) en el ámbito de la música clásica y de Mavis Vayton (1998) en la popular, demuestran que las mujeres se han enfrentado a problemas comunes a la hora de hacer parte del medio musical, así que siendo este un hecho, podemos hablar de íconos populares como Madonna, Gloria Trevi, Mónica Naranjo, quienes también han usado esta estrategia discursiva.

#### ***3.1.4 Tengo un dolor – un dolor incurable***

“Tengo un dolor” es un bullerengue sentado tradicional, que no registra autor, o registra como anónimo, sin embargo, consultando a Damar Guerrero Suárez, cantadora del grupo Enkelé de Bucaramanga y Orgullo de Antioquia, de Arboletes, sobre esta canción durante el proceso de investigación, cuenta que su tío Ever Suarez alguna vez le habló de Luz Marina Florez, a quién escuchó por primera vez hace más de 36 años cantar este sentado.

Luz Marina Florez hija de Agustino Florez, de Necoclí y su madre Tomasa Valencia, fue una cantautora de bullerengue, “cantadora juvenil” de Orgullo de Antioquia y su mamá, la “cantadora vieja”. Es recordada por su forma particular de hacer bullerengue, pues era “dinámica” “artista”, hacía morisquetas y era muy expresiva. Ever Suarez, importante exponente del bullerengue, relata a su sobrina Damar, que “Tengo un dolor” era una canción que Luz Marina Florez cantaba y bailaba con mucho sentimiento, la interpretaron en varios festivales, y dice que no puede asegurar que sea de ella pero no se le hace rara esa posibilidad porque en ese entonces no se la escuchó a nadie más durante sus viajes y encuentros, y si hay otra versión es normal también porque de un bullerengue salen muchas variaciones, y es probable que haya salido de Palenque, que la hayan escuchado allá primero y como a Arboletes llegaban cantadoras de todas partes, de Cartagena, Paso Nuevo, Maria la Baja a celebrar los diciembres en las “Pascuanas” una cantadora que él no conoció la cantó y se quedó ahí.

Las expresiones y tradicionales orales suelen variar mucho porque al transmitirse verbalmente es inevitable que de un intérprete a otro no cambie algo en esa cadena de relatos que son una combinación de imitación, improvisación y creación, y eso al tiempo que las mantiene vivas, las hace frágiles.

Pensar al menos que la autora de este bullerengue sea Luz Marina, es importante aunque el caso se trate probablemente de una propiedad de las músicas tradicionales, este supuesto, va a permitir que en este análisis se hable de las mujeres y el anonimato en la música, como afirma Daniella Cura (2019) “la historia de las mujeres en la música se ha caracterizado por la invisibilidad, la falta de registros y el síndrome de la impostora”.

El acceso a la educación en comunidades vulnerables siempre se ha visto afectado por la pobreza, la desigualdad, su marginalización y la violencia, para hombres y mujeres, era difícil

aprender a leer y escribir, lo que refuerza aún más la falta de documentación, sin embargo las mujeres se han enfrentado a otras circunstancias adicionales, que propiciaron aún más su invisibilización.

La escritora Joanna Russ sistematizó en 1983 los obstáculos para escribir, publicar y ser reconocidas, que diferentes autoras y estudiosas habían ido sacando a la luz, en un libro que sigue estando de plena actualidad. Y resumió los mismos en 11 categorías que tienden a entrecruzarse: Prohibiciones (legales o sociales), Mala fe (técnicas de contención, menosprecio y negación), Negación de la autoría, Aislamiento, Anomalía (que una escritora sea buena es algo anómalo), Reacciones, Estética como se cita en el artículo “el anónimo fue a menudo una mujer” de la Biblioteca de la Rioja, y aunque se basa en un contexto diferente, la mayoría de mujeres durante sus vidas se han enfrentado a estas situaciones que limitan su desarrollo.

Como mencionaba Ever Suarez, no era importante dar créditos de autoría, ni se le hacía bombo a los compositores, única intención era cantar y tocar.

Esta canción habla de un dolor profundo, al que el/la autor/a no le encuentra sosiego, de un malestar constante que va mas allá de lo físico, tanto, que el cuerpo y la mente deliran y han perdido la percepción de la realidad, menciona a una figura materna que le acompaña y consuela:

“Ay madre tengo un dolor dentro del corazón, no sé si serán cosas supuestas o serán cosas de Dios”.

Cuando habla de cosas supuestas, según Damar Guerrero, hace referencia a un “termino que utilizaban en el pasado para referirse a la brujería, ya que en esas épocas la gente practicaba la magia negra para matar, hacer que se le desfigurara el rostro, meterle sapos en la barriga, etc.”

“Antenoche yo tuve un sueño, y anoche volví a soñar. Esta noche vuelvo y sueño pienso que el sueño es verdad”

No era una cuestión que solo se vivía en los festivales, también pasaba en los territorios. Su abuela le cuenta que tuvo amigas que pasaron por ese tipo de cosas.

### **3.1.5 *¿Por qué será? – que hablan mal de las mujeres***

Esta chalupa (aire de bullerengue) es de la cantadora Nelda Piña, oriunda del corregimiento de Gamero, Bolívar, y hace parte del álbum Fiesta de éxitos (1991), es una joya para el análisis de las letras de compositoras en las músicas de tradición oral con el enfoque de música y género, porque parecen versos escritos por una feminista moderna denunciando la estigmatización negativa de las que son víctimas las mujeres, cuando ésta fue compuesta hace más de 30 años.

“Ay ¿por qué será que hablan mal de las mujeres?

“Siempre dicen una cosa, ‘yo no confío en las mujeres’, el que no confía en su madre ay que el diablo se lo lleve”

Las canciones de Nelda, en su gran mayoría rechazan las actitudes machistas e invita a las mujeres a empoderarse y a ser independientes, su historia de vida está marcada por un momento difícil, pues por causa de un marido que la maltrataba y explotaba, abandonó la música por un tiempo y luego de lograr separarse, tuvo que sacar a sus hijos adelante sola, una historia que se repite con frecuencia.

Cuando se conocen las historias de más mujeres músicas, sin importar su clase social, en algún momento de sus vidas todas han sido víctimas de estereotipos y roles que limitan su participación en diferentes espacios, sobretodo los musicales. Eso explica por qué muchas mujeres cantadoras alcanzan reconocimiento nacional e internacional en edades ya adultas, este es el caso de Nelda Piña, a sus 70; el de Petrona Martínez; Ceferina Banquéz, que fue luego de la crianza de los hijos que se dedicó a cantar; o Esther Forero, una mujer llena de potencial, pero que contrario a sus colegas de la misma época que lograron gran aceptación con su música y su éxito fue

exponencial, como Lucho Bermúdez, Pacho Galán, etc., su proceso fue lento, su éxito llegó tarde y sin importar el nivel de sus méritos se vio reducido por estereotipos de género. Aún así lo más fascinante de su historia de vida fue el sueño de ser artista, lo que la mantuvo firme a pesar de no tener la oportunidad de recibir educación musical como sus compañeros, asumir el cuidado de su madre y ser madre a muy temprana edad, ser de escasos recursos económicos y padecer de esa “ansiedad de autoría” que la hacía dudar todo el tiempo, aún con todo eso, se aventuró sola a una industria que no estaba pensada para ella, y la ponía en desventaja todo el tiempo.

“El campesino produce solo pa’ el capitalista, la mujer produce al hombre y siempre la tienen mal vista”

Nelda envía un contundente mensaje político a la sociedad que la rodea hablando del capitalismo, y además cuestiona de que las mujeres, hagan lo que hagan, así sea en beneficio de los hombres, no van a dejar de ser blanco de críticas y prejuicios por la sociedad que la rodea.

Nelda Piña: “Ay, ¿por qué será, por qué será?”

Coro de hombres: que hablan mal de las mujeres

Nelda Piña: “Ay, ¿por qué será, por qué será?”

Coro de hombres: y los hombres más las quieren”

Finalmente que esta canción la responda un coro de hombres es otra estrategia discursiva y transgresora que utilizaban las compositoras con humor y sarcasmo para reclamar igualdad y hacer preguntas incómodas en un momento de la historia en el que no era común que las mujeres expresaran estas incomodidades. Esther Forero y Totó también en muchas de sus canciones utilizan este recurso, pero no solo como estrategia si no que responder a los requerimientos de la industria musical en ese entonces. Cura (2019) cuenta “Tonny Montealegre afirma que las

disqueras muchas veces exigían que las voces de las mujeres cantantes estuvieran acompañadas por voces masculinas por cuestiones comerciales, porque las voces femeninas no vendían tanto”.

Esta obra es una joya para este proyecto, pues hace parte de un álbum que solo se encuentra en su formato de disco de vinilo y de unidades limitadas, a los que la autora tuvo acceso gracias a Daniella Cura, gestora cultural e investigadora musical feminista especializada en estudios de musicología de género, además coleccionista y dueña de una de estas piezas, cuenta que es un disco muy difícil de conseguir, pues cuando conoció la historia de Nelda se puso en la tarea y fue muy complicado. Daniella en entrevista con Nelda, luego de escuchar sus canciones y evidenciar las recurrentes temáticas de género y enfoque feminista le preguntó que si se consideraba feminista y ella le contestó: “por supuesto que sí” “yo siempre he sido una persona que ha rechazado en todo sentido el machismo” “El machismo es pura prepotencia. Nosotros, el hombre y la mujer somos seres que debemos lograr mutuos acuerdos”.

Nelda Piña a través de su arte y su poderosa voz transmite un mensaje por la igualdad y se ha convertido en una gran líder para su comunidad.

### **3.2. Análisis musical e interpretativo**

#### ***3.2.1 Mohana***

La canción inicia con una frase ad libitum “Mohana, mohana, mohana” en la que se percibe el uso del belt, además utiliza el recurso de glissando o portamento constantemente, (que en el texto descriptivo se le relaciona al “guapirreo”) para lograr en un intervalo de 4J, seguido de un lereo usando la vocal “a” que ejecuta con el vocal fry, pues son notas graves. Luego con voz mixta se mantiene durante toda la canción hasta el cambio de ritmo a son de negro, que hace uso de su voz de cabeza para resonar en la “i” de la palabra “ritmo”, y lograr un sonido ligero, la nota más alta



Esta obra se interpretará teniendo en cuenta la grabación original de Totó la Momposina, está en tonalidad de F#m y el rango vocal utilizado va de un F3 a un Do5.

### 3.2.2 La muenda

Los recursos que aporta interpretar esta canción son llevar el sonido a la máscara y ejercitar la voz mixta con notas largas. Inicia cantando el coro responsorial “Ayer me pegaron una muenda”, aquí se debe llevar el sonido adelante con sensación nasal y twang, esto puede lograrse imitando el punto de resonancia de palabras como “meau” (maullido de un gato) y cantando con las vocales “a, e” el intervalo de 4J presente en el coro responsorial; se debe procurar mantener un sonido abierto y brillante.

### Figura 3

Transcripción fragmento “La muenda”

**LA MUENDA**  
Chandé (aire de tambora)  
Canción de tradición, recopilada por el Chandé de Gamarra  
Transcr: Camila Pedrozo

*ad lib.*

Voz

**Figura 4**

*Rango vocal de “La muenda”*



**3.2.3 Lujuria en la Rueda**

Este bullerengue inicia con una frase ad libitum que se pasea melódicamente por la escala menor armónica y el registro agudo y grave de la intérprete, para lograr un sonido potente y brillante se percibe la utilización del belt resonando en la nota A y el desarrollo de toda la frase del compás 1 al 8.

**Figura 5**

*Transcripción fragmento de “Lujuria en la rueda”*

Score

## LUJURIA EN LA RUEDA

(Bullerengue sentao)

Auto(es) y Compositor(es):  
Carolina Delgado  
Yira Miranda  
Laura Sánchez  
Javier Casanova

♩ = 80

Voz

La \_\_\_\_\_ lu na/y el \_\_\_\_\_ mar bai la ban \_\_\_\_\_ mien tras tu

Coros

5

al ma/y la mí a \_\_\_\_\_ con mi ra das se/en con tra a ban al so nar

The score is written in G minor (one flat) and 4/4 time. The tempo is marked as quarter note = 80. The vocal part (Voz) has lyrics: "La \_\_\_\_\_ lu na/y el \_\_\_\_\_ mar bai la ban \_\_\_\_\_ mien tras tu". The chorus part (Coros) starts at measure 5 with lyrics: "al ma/y la mí a \_\_\_\_\_ con mi ra das se/en con tra a ban al so nar".

Del compás 45 al 49 ocurre una variación melódica para dar la sensación de clímax, de nuevo utiliza el belt para un sonido con más cuerpo.

**Figura 6**

*Transcripción fragmento de “Lujuria en la rueda” compás 45 al 49*

43  
co mo/el vai  
pa ra mí bai la/en la rue da con mi go go za/en la rue da jun to/a mi

46  
ven de las o las tu/a mi me ha ces sen tir mez cla de vi nos/y a ro mas re su ma

49  
mi piel por ti  
bai la/en la rue da con mi go bai la/en la rue da pa ra mí bai la/en la rue da

Los aportes de este bullerengue serán la exigencia de explorar los pasajes vocales entre los registros que exige esta canción, ejecutar la escala menor armónica y aportar expresividad en la interpretación vinculando algunos movimientos de la danza del bullerengue para lograr una mejor conexión en las notas de clímax, por ejemplo las “caídas” y la mano alzada en el “quite”.

La canción será interpretada en la tonalidad original, Dm, y el rango vocal utilizado va de un D4 a un C5.

**Figura 7**

*Rango vocal de “Lujuria en la rueda”.*



**3.2.4 Tengo un dolor**

La canción será interpretada en tonalidad de Cm y el rango vocal empleado va de un G3 a un A4.

Este bullerengue a nivel de ejecución vocal, representa la búsqueda de un sonido brillante y potente, inicia con una frase “gritada” simulando el llanto (vocal cry), en la que la intérprete utiliza el belt para alcanzar estas notas agudas con mayor intensidad y potencia.

**Figura 8**

*Transcripción fragmento “Tengo un dolor*

**TENGO UN DOLOR**  
Bullerengue senta'o

Canción tradicional de los bailes cantados  
Transcr: Camila Pedrozo

**Largo**  
*ad lib*

Voice

Uec \_\_\_\_\_ i \_\_\_\_\_ An -

5 te-no-che tu-ve un sue - ño \_\_\_\_\_ Y/a - no - che vol-ví/a so-ñar \_\_\_\_\_ Es -

9 ta no-che vuel-vo/y sue-ño Pien-so que/el sue-ño/es ver-dad \_\_\_\_\_ Ay ma -

♩=77

Durante el desarrollo de la canción explora el registro medio – grave, cercano a la voz hablada., a nivel interpretativo, pues teniendo en cuenta que la canción alude constantemente a un profundo dolor, la intérprete deberá incluir a su canto, elementos vocales que den la sensación de escuchar un llanto, quejido, sollozo, haciendo uso del vocal cry, appoggiaturas.

**Figura 9**

*Rango vocal de “Tengo un dolor”.*



**3.2.5 Ay por que será**

La canción está en un registro cómodo para la intérprete, semejante a la voz hablada, en aras de buscar un sonido brillante y nasal como el que se escucha en su versión original, la intérprete utiliza un twang y en las preguntas de cada coro “¿Ay por qué será por qué será?” utiliza appoggiaturas o portamentos semejantes a un guapirreo.

**Figura 10**

Transcripción fragmento “Por qué será”

**POR QUÉ SERÁ**  
Chalupa

Nelda Piña  
Transcrip: Camila Pedrozo

Voz

¿Ay por qué se - rá? — ¿por qué se - rá? — Que/ha - blan

4 **3 VECES**

— mal de las mu - je - res — ¿Ay por qué se - rá? — ¿por qué se - rá? — Y los

8 1 3

— hom - bres más las que - ren — ¿Ay por qué se - rá? — ren La vir - tud que e - lla go -

12

Esta canción será interpretada en D y el rango vocal utilizado va de un A3 a un A4

**Figura 11**

Rango vocal de “¿Por qué será?”



### 3.3 Reflexión alrededor del aporte técnico pedagógico de las músicas de tradición oral al proceso de desarrollo vocal.

El estudio del canto ha de ser un camino de constante exploración, puesto que puede llegar a ser tan complejo como decir que el cuerpo es el mismo instrumento, lo que implica la necesidad de adquirir conocimientos que permitan entender al ser humano desde todos los mecanismos que

hacen que funcione: psicológicos, fisiológicos y pedagógicos (Roa, 2018). Es así como estudiar canto no se limita solamente al trabajo vocal, si no que gran parte del éxito de este será vincular al proceso de formación recursos pedagógicos que de manera integral le permitan al estudiante descubrir todas sus posibilidades vocales y expresivas a través de la consciencia corporal y el aprendizaje significativo.

El docente cumple la valiosa función de guiar al estudiante con sus particularidades siendo la voz un instrumento tan abstracto, en el que cada alumno crea sus propias representaciones de los conceptos generales de las técnicas vocales y toma decisiones acompañado de su maestro(a) en pro de la evolución y calidad vocal que le permitan ir más allá.

Este texto está inspirado en el libro “Sensaciones, imágenes y metáforas en la enseñanza del canto” del Investigador musical Henry Roa Ordoñez y co-investigadores Urpi Barco Quintana, Gun Liliana Belmonte Culman, Sergio Hernández Vásquez y Carolina Hoyos Ordoñez, que tiene como propósito “caracterizar desde una perspectiva funcional las sensaciones, imágenes y metáforas como activadoras de la cognición y el cuerpo del cantante” (Roa, 2018, p.10). Que ha sido de gran apoyo para darle sustento al objetivo de este texto: evidenciar los recursos técnicos que aportan la interpretación de bailes cantaos a los procesos de formación vocal formal.

Aquí se acude constantemente a los beneficios del aprendizaje significativo, es decir, el hecho de utilizar experiencias y conocimientos previos que influyan en el aprendizaje y puedan ser aprovechados en beneficio del estudiante. Ausubel resume este hecho de su obra diciendo: “El factor más importante que influye en el aprendizaje es lo que el alumno ya sabe. Averígüese esto y enséñese consecuentemente”.

En el libro se menciona la evolución de una enseñanza del canto tradicional del siglo XVII bajo los preceptos del modelo de educación conductista enmarcado en lo sistemático, repetitivo,

lo estricto y sin integrar el conocimiento experiencial, (Paz, 2004, p.37) a una enseñanza del canto integrador, gracias a los aportes de las nuevas pedagogías y didácticas musicales en las que el contexto de aprendizaje (lugar de procedencia, tradiciones culturales, el lenguaje etc.) cobra gran importancia.

Este es el caso de los métodos de canto SIEBER que se vale de las sílabas como recurso para asegurar el dominio de fonemas que son empleados en diferentes idiomas que son propios del italiano como *da-me-ni-po-tu-la-be* y el VACCAI que son pequeñas canciones que permiten construir patrones en donde se conectan ideas y semejanzas de manera progresiva, que a su vez son canciones populares italianas (Roa, 2018).

Entonces, si las metáforas, las sensaciones, las imágenes, el auto-reconocimiento, la corporalidad, el movimiento, el lenguaje y el análisis del contexto, son algunos de los elementos que hacen parte del proceso de formación vocal, y otras escuelas lo han utilizado para crear métodos y modelos de enseñanza inspirados en su folclore y son aplicados, ¿por qué no diversificar estos ejercicios vocales con los paralelismos existentes en los bailes cantados.?

En la experiencia personal de la autora cómo estudiante de canto lírico que al mismo tiempo interpreta bailes cantados, surge la reflexión acerca del por qué la poca o nula vinculación de estas músicas a los procesos de formación vocal, y devienen diferentes razones: las escuelas conservan un modelo eurocéntrico de enseñanza; persiste la concepción marginal de las músicas de origen africano y sus comunidades; no se encuentran referentes claros en las cátedras relacionadas con el folclore; existe poca sistematización e investigación de las músicas de tradición oral en el país, por lo tanto siguen siendo invisibilizadas y desconocidas, lo que limita cualquier oportunidad de incluirlas en los procesos de enseñanza musical

Esta serie de cuestionamientos invitan a encontrar la complementariedad entre los bailes cantados y lo que aportan a otros estilos “el estudiante aprende cuando es capaz de construir una representación personal sobre determinado contenido” (Roa, 2018)

Con este texto no se pretende crear un método de aprendizaje sino más bien, describir a través de ejemplos y paralelismos, la sinergia de las dinámicas en las que se ejecutan los bailes cantados y los recursos técnicos que aportan a los procesos de formación vocal.

Los elementos identificados en los bailes cantados son:

Sensaciones y Bailar bullerengue. Roa (2018) afirma: La educación de la voz por medio de sensaciones determina tres niveles diferentes, atendiendo los siguientes criterios formativos: educar la respiración o en su defecto, reeducar la misma por vicios en su comprensión y mecánica; la ampliación de estos espacios faringo-laríngeos a través del fortalecimiento de todos los músculos que hacen parte de su estructura fisiológica y por último, la exploración de las cavidades de resonancia de los sonidos provenientes de la laringe. (p.39)

Entonces, bailar Bullerengue, aporta elementos sensoriales importantes: favorecen la postura corporal del cantante, la respiración, libera tensiones a través del movimiento y sobre todo la conciencia corporal siendo esta una danza que se basa en expresar emociones de libertad, gozo, dolor, como también la sexualidad femenina.

En ese sentido, la autora propone cuatro momentos en una sesión de clase guiada en base al bullerengue sentado:

**Momento 1:** Se puede abordar la respiración y relajación, inhalando y exhalando profundo, moviendo el cuerpo mientras suena la base del tambor y los brazos guían la respiración de manera libre.

**Momento 2:** Se identifica el pulso y se empiezan a mover los pies a contratiempo, semejante al paso de la cumbia, y de manera progresiva se incluyen movimientos circulares: primero la cadera, simulando masajearlas, luego el torso, simulando tocar los pechos, los hombros, la cabeza, etc. lo que el docente o guía de la sesión indique, sacando provecho de las posibilidades corporales que nos permite sentir esta danza

**Nota:** Todo el tiempo recordando la importancia de ser conscientes de cada sensación, y qué pasa con nuestro cuerpo de la punta de los pies hasta la cabeza.

**Momento 3:** empezamos a conectar de manera organizada los movimientos y así daremos lugar a una postura adecuada, hombros en su puesto, bajo la guía del docente o tutor.

**Momento 4:** Sin dejar de mover los pies, actividad de movimiento constante que ayuda a mantener el cuerpo activo y a la preparación previa al canto, ahora se involucra algún ejercicio para activar nuestros resonadores, por ejemplo: cantar con boca cerrada una “Mmm”, vocalizaciones cortas y finalmente incluir un verso o coro de un bullerengue, que cumple con la característica de ser responsorial, lo que nos va a permitir la interacción constante de pregunta-respuesta, en una dinámica de imitación ecorrímica.

Alrededor del uso de imágenes corporales, Ocampo (2013) menciona: las imágenes son el lenguaje del cuerpo. Suscitan sentimientos y emociones que a su vez provocan impulsos y acciones. Si las usamos con frecuencia para percibir nuestra voz reprogramaremos una conexión mente-cuerpo que saca a la imaginación de la cabeza y la coloca en el cuerpo. La imaginación encarnada es muy útil para un actor; es posible ejercitarla y desarrollarla al igual que cualquier músculo.

Siguiendo a Ocampo, los bailes cantados representan acciones que pueden ser empleados como imágenes corporales. Por ejemplo:

*“Bailar como si te dolieran las caderas, como si las sobaras con las manos”* ayuda a pensar en el movimiento y sensación pélvica importante en la búsqueda de verticalidad y apoyo.

*“Apóyate en las caídas”* – La sensación de caída en el baile de bullerengue y tambora puede ser empleada para apoyar notas altas y mejorar la proyección del sonido, similar a la sensación de resorte, permite sentir tranquilidad al cantar estos pasajes.

*“Piensa en el quite”* - el quite hace alusión a la acción de quitarle el parejo (a) al bailaror o bailadora, que puede representarse con un ademán de la mano alzada, gesticulando que este se vaya. Esta mano alzada va representar una sensación de conexión, verticalidad y contundencia en el sonido.

En cuanto a metáforas, Roa (2018) afirma: las metáforas han dejado de ser un recurso lingüístico, que es la condición que se les ha asignado para convertirse desde las nuevas teorías cognitivas, en un valioso recurso que posibilita la conceptualización y comprensión de una experiencia determinada. (p.89)

En ese sentido, surgen las siguientes metáforas inspiradas en los bailes cantados:

*“Piensa que llevas un turbante en la cabeza”* – metáfora para mejorar la postura corporal.

*“Imagina que eres como el río Magdalena y el agua corre por todo tu cuerpo”* –Se puede utilizar en ejercicios de respiración profunda y conciencia corporal, acostado boca arriba, sintiendo como fluye la sangre por todo el cuerpo.

*“Imagina que estás pujando”* – Funciona para ejercicios de vocalización y activación diafragmática, se debe estar acostado boca arriba, con las rodillas hacia el pecho representando la acción de parir. Hay que tener cuidado con este ejercicio, debe hacerse bajo la supervisión de el/la maestro/a cuidando no caer en tensiones y un sonido “apretado”.

*“Imagina que hablas con el tambor”* – Comunicación y conexión con el/los instrumento(s) acompañante(s)

*“Siente como si el tambor fuera tu propio palpito”* – Funciona para mejorar el manejo del pulso y el ritmo.

*“Piensa el glisando como un guapirreo”* – Este ejercicio puede asumir un valor paródico y se puede utilizar con propósitos expresivos, pasando de un registro a otro, favorece a la unificación de los pasajes vocales.

### **3.3 Sistematización pedagógica**

El proceso de montaje del repertorio para la puesta en escena inició con la búsqueda de información y fuentes para la elaboración de un listado de canciones de tradición oral que se enmarcaran en el objetivo del proyecto y la contextualización de las mismas. Una vez seleccionadas, se realizó el análisis profundo de la historia detrás de las letras de cada compositora que inspirarían la creación de la propuesta escénica y el trabajo musical de construcción de la versión de la autora, de acuerdo al estudio realizado y experiencia individual; posteriormente su memorización a través del estudio personal diario y el montaje de la obra a partir del guión escrito por la autora.

Se decidió que el formato instrumental que se usará en esta puesta en escena, es el formato tradicional de los bailes cantados: alegre, llamador, tambora, semillas y maracas, y percusión menor para efectos de ambiente y coristas. Se realizó un cronograma de ensayos individuales y colectivos para el montaje de esta.

Para la puesta en escena “Las voces del río” se cuenta con un equipo creativo y logístico que coordina los detalles para la ambientación y escenografía. Se realizará un afiche publicitario del recital el cual será compartido en redes.

Se realizará la adecuación del lugar donde se llevará a cabo el recital, ensayos previos y prueba de luces y sonido.

**Tabla 1**

*Cronograma de actividades*

Actividades	MESES									
	Agosto	Septiembre	Octubre	Noviembre	Diciembre	Enero	Febrero	Marzo	Abril	Mayo
Investigación y recopilación										
Selección de repertorio										
Análisis musical, interpretativo y de contexto del repertorio										
Realización de texto descriptivo con ejercicios vocales y recursos técnicos										
Montaje del repertorio										
Puesta en escena										
Sustentación										

**3.4 Recursos.**

Los recursos e insumos requeridos para la realización de este proyecto son asumidos por la autora de este trabajo:

- Recursos de investigación: Publicaciones, artículos, libros, trabajos de grado; material proporcionado en formato físico y/o digital.
- Recursos tecnológicos: ordenador, internet, cámara, micrófono, entre otros.

- Recursos del recital: Instrumentistas acompañantes, asignación de espacios de ensayo.
- Recursos económicos: Contratación de los instrumentistas acompañantes y montaje de escenografía
- Presentación del producto: Asignación del lugar, diseño y decoración, luces, vestuario, utilería, instrumentos, elementos de audio y video.

#### **4. Conclusiones**

La inclusión de la interpretación de bailes cantados a los procesos de formación vocal está relacionada con el uso de elementos sensoriales, contextuales y corporales que se desarrollan en la práctica de estas músicas y favorecen el desarrollo de la dimensión corporal y el aprendizaje significativo.

La afirmación de la utilización del belt y el twang en los bailes cantados es un aporte desde la experiencia musical de la autora que invita a ser investigado formalmente. Es una conclusión desde la práctica musical pero no confirma que los recursos usados en los bailes cantados sean los recursos vocales mencionados.

El uso de sensaciones, imágenes y metáforas contextualizados en los bailes cantados, son un valioso recurso que complementa y diversifica el proceso de formación de un cantante lírico y popular, aspecto que a través de ejemplos concretos se muestra el texto descriptivo aportado por la autora, “Reflexión alrededor del aporte técnico pedagógico de las músicas de tradición oral al proceso de desarrollo vocal”, donde se observa el uso de recursos de las músicas de tradición oral en el proceso de formación vocal.

Los conceptos de música y género son reflejados en las letras e historias de las compositoras de bailes cantados seleccionadas y se evidencian en la utilización de la ironía, el

sarcasmo y el humor como estrategias discursivas para denunciar casos de violencia, reclamar la igualdad de sus derechos, cuestionar los prejuicios atribuidos y transmitir mensajes de empoderamiento.

Es importante reflexionar respecto a las acciones que las escuelas de educación musical están asumiendo en materia de música y género para responder a las exigencias de involucrar a la academia estos debates.

La puesta en escena y temática de este proyecto contribuye a la visibilización de las músicas de tradición oral y a la creación de una tradición femenina en la que las mujeres puedan encontrar más referentes y apoyarse. Las canciones de tradición oral son un valioso recurso para comprender las dinámicas que determinan la participación de las mujeres en sus territorios.

### Referencias bibliográficas

- Atencia, L. (2019). *Las Cantadoras de Maria La Baja: Expresión de resistencia y libertad en el Caribe colombiano*. Universidad Nacional.
- Begoña, G. (2013). *La voz y nuestro cuerpo. Un análisis funcional*. Revista de Investigaciones en Técnica Vocal, año 1, n°1. La Plata: Facultad de Bellas Artes UNLP.
- Blasco, C. M. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología: 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo. Música En La Cultura*, 11(2000)36-49.  
[https://www.academia.edu/82473003/Entre\\_el\\_folklore\\_y\\_la\\_etnomusicolog%C3%ADa\\_60\\_a%C3%B1os\\_de\\_estudios\\_sobre\\_la\\_m%C3%BAsica\\_popular\\_tradicional\\_en\\_Colombia](https://www.academia.edu/82473003/Entre_el_folklore_y_la_etnomusicolog%C3%ADa_60_a%C3%B1os_de_estudios_sobre_la_m%C3%BAsica_popular_tradicional_en_Colombia)
- Ciro, B. (2015). *Etnografía musical: en busca de los relatos del río Magdalena*. Universidad de Antioquia
- Cura, D. (2019). *Esther Forero, la caminadora* (A. Unfried, Ed.). Artimaña Editorial.
- Cura, D. (Marzo 2023). Feminista, investigadora musical especializada en estudios de musicología feminista, curadora y escritora. Entrevista personal (C. Pedrozo, Entrevistadora)
- Escobar, J. (2015). *La tambora: el sentir de la cultura ribereña de la Depresión Momposina*. Universidad Pontificia Javeriana
- García-Alcaide, M. (2021). Anónimo era una mujer. *Arte y Políticas de Identidad*, 24, 132–147.  
<https://doi.org/10.6018/REAPI.484781>
- García, M. (2016). *Petrona Martínez, la cantadora que alegra las penas*. Ministerio de Cultura, Premio Nacional de Vida y Obra 2015.

Guerrero, D. (Noviembre 2022) Estudiante de música, cantadora en Enkelé e integrante de la dinastía bullerenguera del grupo “Orgullo de Antioquia”. Entrevista personal (C. Pedrozo, Entrevistadora)

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=159154124006>

Jiménez, M. (2020). *La canción académica en latinoamericana del siglo XX. Recital de grado*. Universidad Industrial de Santander.

Mahecha, E. (2022). *Mujeres compositoras: recital para soprano con obras de los siglos XVIII, XIX y XX. Un recorrido por la creación artística de mujeres para mujeres. Recital de grado*. Universidad Industrial de Santander

Martínez, M. (Marzo 2023) Cantadora del grupo La original de San Bernardo Cesar. Entrevista personal (C. Pedrozo, Entrevistadora)

*Metodología cualitativa*. (n.d.). Recuperado abril 8, 2023, de [https://www.eumed.net/tesis-doctorales/2012/eal/metodologia\\_cualitativa.html](https://www.eumed.net/tesis-doctorales/2012/eal/metodologia_cualitativa.html)

Miranda, Y. (2020). *De “piedras de tropiezo” a lujuriosas por sus derechos : esto – cartografía cultural*. <https://esto.com.co/de-piedras-de-tropiezo-a-lujuriosas-por-sus-derechos/>

Miranda, Y. (Marzo 2023) Trabajadora social, cantadora del grupo Enkelé e investigadora. Entrevista personal (C. Pedrozo, Entrevistadora)

Munevar, M. (2020). *Bullerengue en Bogotá: Formación de cantantes no profesionales con herramientas de técnica vocal*.

*Nelda Piña, una cantadora feminista en ‘El cuento musical’ de Daniella Cura | ZONA CERO*. (n.d.). Retrieved April 8, 2023, from <https://zonacero.com/sociales/nelda-pina-una-cantadora-feminista-en-el-cuento-musical-de-daniella-cura>

*Observación participante.* (n.d.). Retrieved April 8, 2023, from [https://www.ugr.es/~rescate/practicum/observacion\\_participante.htm](https://www.ugr.es/~rescate/practicum/observacion_participante.htm)

Oyaga, M. (Marzo 2023) Hijo de Sonia Bazanta Vides “Totó la Momposina” e integrante de los Tambores de Totó. Entrevista personal (C. Pedrozo, Entrevistadora)

Páramo, C. G. (2002). Música, raza y nación. Música tropical en Colombia, de Peter Wade. *Revista Colombiana de Antropología*, 38, 333–339. [https://www.academia.edu/12117393/M%C3%BAsica\\_raza\\_y\\_naci%C3%B3n\\_m%C3%BAsica\\_tropical\\_en\\_Colombia](https://www.academia.edu/12117393/M%C3%BAsica_raza_y_naci%C3%B3n_m%C3%BAsica_tropical_en_Colombia)

Pasos, M. (Junio 2022). Licenciada en danza y directora de la fundación cultural el chandé de Gamarra. Entrevista personal (C. Pedrozo, Entrevistadora)

Ramos, O.(Marzo 2023) Cantadora en la fundación cultural el chandé de Gamarra. Entrevista personal (C. Pedrozo, Entrevistadora)

Roa Ordóñez, H., Barco Quintana, Urpi., Belmonte Culman, G. Liliana., Hernández Vásquez, Sergio., & Hoyos Ordóñez, Carolina. (n.d.). *Sensaciones, imágenes y metáforas en la enseñanza del canto.*

Rodríguez, M. (2015). Los Bailes Cantados en El Caribe Colombiano. *Conferencia.* <https://es.scribd.com/document/274349395/Los-Bailes-Cantados-en-El-Caribe-Colombiano>

Taylor, S. J., Bogdan, R., Piatigorsky, J. (1987). Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados. Argentina: Paidós.

UNESCO - Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial. (s. f.). Recuperado 6 de abril de 2023, de <https://ich.unesco.org/es/tradiciones-y-expresiones-orales-00053>

Valencia, C., (2017). *El rastro femenino en el archivo Mokaná*. Revista Brasileira do Caribe, 18(35), 75-88.

Vanegas, Y. (2022). *Configuraciones del tracto vocal twang y belt. Identificación de métodos de enseñanza y aprendizaje en el canto llanero*. Universidad Francisco José de Caldas, facultad de artes ASAB.

Viñuela Suárez, E., & Viñuela Suárez, L. (2008). Música popular y género. *Género y Cultura Popular: Estudios Culturales I, 2008, ISBN 978-84-490-2540-2, Págs. 293-325, 293-325*.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7800443&info=resumen&idioma=SPA>

ANEXOS

Anexo 1 – Transcripción de “Mohana”

**MOHANA**  
Fusión de ritmos afrocolombianos Esther Forero Celis  
Transcr: Camila Pedrozo

*ad lib*

Voz

Mo - ha - na mo - ha - na mo - ha - na

5 *a tempo*  
Aaaaa Aaaaa Es -

9  $\text{♩} = 74$   
pi - ri - tu del a - gua es - pi - ri - tu bur - lón es - pi - ri - tu del a - gua es -

12 **To Coda**  
pi - ri - tu bur - lón es - pi - ri - tu del a - gua es - pi - ri - tu bur - lón Ten - go que/a - brir - te —

16 **D.S. al Coda**  
mi co - ra - zón Ten - go que/a - brir - te — mi co - ra - zón Es -

20  
pi - ri - tu bur - lón En - vuél - ve - la con la/a - ta - rra - ya Pú - ya - le los o - jos

24  
don - de/e - lla va - ya Pa' que nun - ca más se/ol - vi - de de mi Pa' que yo no ten - ga más

28 *ad lib*  
— que su - frir — Por - que yo soy un ne - gro Mo - ha - na Ca -

2 MOHANA *a tempo*

31 de - nas en el cuer-po — y/en el al - ma Sin em - bar-go ten - go rit-mo

34  $\text{♩} = 182$  5 Rit - mo — a -

44 3 3 qui/en — mi co-ra - zón Y/el mun - do

54 *rubato* Y/el mun - do el mun - do el mun - do Se vuel - ve lo - co —

60 *ad lib* 4 *a tempo*  $\text{♩} = 138$  Cuan - do to - co mi tam - bor Es - pi - ri - tu del

68 a - gua es - pi - ri - tu bur - lón es - pi - ri - tu del a - gua es - pi - ri - tu bur -

71 *ad lib* lón es - pi - ri - tu del a - gua es - pi - ri - tu bur - lón Mo-ha-na mo-ha-na

75 mo - ha - na

## Anexo 2 - Letra de la canción “Mohana” y código QR

Canción: Mohana

Autora: Esther Forero Celis Aire: Fusión de ritmos afrocolombianos

Ritmo: Fusión de ritmos afrocolombianos

Letra:

Mohana, mohana, mohana

Espíritu del agua, espíritu burlón.  
Espíritu del agua, espíritu burlón.  
Espíritu del agua, espíritu burlón.

Tengo que abrirte mi corazón.  
Tengo que abrirte mi corazón.

Envuélvela con la atarraya.  
Púyale los ojos donde ella vaya.  
Pa' que nunca más se olvide de mi.  
Pa' que yo no tenga más que sufrir.  
Porque yo soy un negro, Mohana.  
Cadenas en el cuerpo y en el alma.  
Sin embargo tengo ritmo,  
Ritmo aquí en mi corazón.  
Y el mundo, el mundo, el mundo,  
Se vuelve loco,  
Cuando toco mi tambor



Anexo 3 Transcripción de la “La muenda”

# LA MUENDA

## Berroche (aire de tambora)

Canción de tradición, recopilada por el Chandé de Gamarra

Transcr: Camila Pedrozo

*ad lib.*

Voz

A yer me pe - ga - ron u - na muen - da Y

6 *a tempo*

hoy por tu cul - pa sin - ver - güen - za me van a pe - ga' / o - tra ve

11

A yer

16

me pe - ga - ron u - na

21

muen - da Y hoy

26

por tu cul - pa sin - ver -

31 **To Coda**

güen - za me van a pe - ga' / o - tra ve

Ma - má que - dó llo - ran - do  
 Ma - má lle - gó / al juz - ga - do  
 Mi / her - ma ni - to le de - cia / ay

36


1.

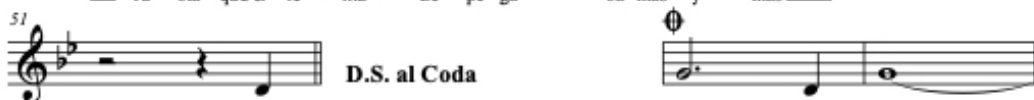

- do Ma - má que - dó llo - ran - do Por - que pa - pá le pe - gó Ma -  
 - do Ma - má lle - gó / al juz - ga - do Pa - pá ya lo pre - sen - tia Ma -  
 - cia Mi / her - ma ni - to le de - cia / ay pa - pá no le pe - gues más Mi / her -

2

LA MUENDA

41  2.  
 gó Con un fa - jon - ci - to blan - co Dos ve - ces la cas - ti - gó Con un fa -  
 tia Por - que se gas - ta con o - tra La pla - ta de la co - mi - da Por - que se  
 más Y de la ra - bia que/el te - nía Le pe - ga - ba más y más Y de la

46   
 - jon - ci - to blan - co Dos ve - ces la cas - ti - gó  
 - gas - ta con o - tra La pla - ta de la co - mi - da  
 - ra - bía que/el te - nía Le pe - ga - ba más y más

51  **D.S. al Coda**   
 A ve A - yer

56   
 me pe -

61   
 - ga - ron u - na muen - da Y

66   
 hoy por tu -

71   
 - cul - pa sin - ver - güen - za me van a pe - ga/o - tra ve

#### Anexo 4 – Letra de la canción “La muenda” y código QR

Canción: La muenda.

Canción de tradición, recopilada por el Chandé de Gamarra.

Ritmo: Berroche (aire de tambora)

Letra:

Coro responsorial:

Ayer, me pegaron una muenda.  
Y hoy, por tu culpa sinvergüenza,  
me van a pega' otra ve.

-coro-

Mamá quedo llorando  
Porque papá le pego  
Con un fajoncito blanco  
Dos veces la castigó

-coro-

Mamá llegó al juzgado  
Papá ya lo presentía  
Porque se gasta con otra  
La plata de la comida

-coro-

Mi hermanito le decía  
Ay papá no le pegues más  
Y de la rabia que el tenía  
Le pegaba más y más.



Anexo 5 – Transcripción de “Lujuria en la rueda”

Score

## LUJURIA EN LA RUEDA

(Bullerengue sentao)      Auto(es) y Compositor(es):  
 Carolina Delgado  
 Yira Miranda  
 Laura Sánchez  
 Javier Casanova

$\text{♩} = 80$

Voz

La lu na'y el mar bai la ban mien tras tu

Coros

3

al ma'y la mi a con mi ra das se/en con tra a ban al so nar

10

de los tam bo res la lu na'y el mar bai la ban mien tras tu al ma'y la mi a con mi ra

13

das se/en con tra ban

bai la/en la ruc da con mi go bai la/en la ruc da pa ra mi bai la/en la ruc da

2

LUJURIA EN LA RUEDA

16

so lo ha blas y pre gun tas yo no/he ve

con mi go go za/en la rue da jun to/a mi

19

ni do/a/es cu char so lo/a sen tir te ca ri ño y en la pla ya dis fru tar

bai la/en la rue da

22

con mi go bai la/en la rue da pa ra mi bai la/en la rue da con mi go go za/en la rue da

25

que tan to hay en tu men te que'es un e nig ma pa mi di me cuan

jun to/a mi

28

tas fan ta sí as que res te ner jun to/a mi

bai la/en la rue da con mi go bai la/en la rue da

CarolaOr

LUJURIA EN LA RUEDA

3

31

pa ra mi bai la/en la rue da con mi go go za/en la rue da jun to/a mi

35

me/a rre ba tas las i de as me pre sio nas a ser tu ya y sin el

40

me nor es fuer zo me/en tre go/a ti con lu ju ria

bai la/en la rue da con mi go bai la/en la rue da

43

co mo/el vai

pa ra mi bai la/en la rue da con mi go go za/en la rue da jun to/a mi

46

ven de las o las tu/a mi me ha ces sen tir mez cla de vi nos/y a ro mas re su ma

4 LUJURIA EN LA RUEDA

49  
 mi piel por ti  
 bai la/en la rue da con mi go bai la/en la rue da pa ra mi bai la/en la rue da

52  
 en la rue da de tam bo res fue don de  
 con mi go go za/en la rue da jun to/a mi

55  
 te co no ci aho ra me lle va la bei sa/al fes ti val de Ne co cli  
 bai la/en la rue da

58  
 Lereo...  
 con mi go bai la/en la rue da pa ra mi bai la/en la rue da con mi go go za/en la rue da

61  
 jun to/a mi bai la/en la rue da con mi go bai la/en la rue da pa ra mi bai la/en la rue da

LUJURIA EN LA RUEDA

5

64

The musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains two measures of whole rests. The lower staff is a piano accompaniment in treble clef with the same key signature and time signature. It begins with a piano dynamic marking. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the piano staff: 'con mi go go za/en la rue da jun to/a mi'.

con mi go go za/en la rue da jun to/a mi

### Anexo 6- Letra de “Lujuria en la rueda” y código QR

Canción: “Lujuria en la Rueda”

Autoras(es): Yira Miranda Montero, Carolina Delgado, Laura Sánchez, Javier Casanova.

Ritmo: Bullerengue sentado

Letra:

Coro responsorial:

Baila en la rueda, conmigo  
Baila en la rueda para mi  
Baila en la rueda conmigo  
Goza la Rueda junto a mi.

-coro-

Al sonar de los tambores  
La luna y el mar bailaban  
Mientras tu alma y la mía  
Con miradas se encontraban

-coro-

Solo hablas y preguntas  
Yo no he venido a escuchar  
Solo a sentirte cariño  
y en la playa disfrutar

-coro-

Que tanto hay en tu mente  
Que es un enigma pa mí  
Dime cuántas fantasías  
Quieres tener junto a mi

-coro-

Me arrebatas las ideas  
Me presionas a ser tuya  
Y sin el menor esfuerzo  
Me entrego a ti con lujuria.

-coro-

En la rueda de tambores,  
fue donde te conocí  
ahora me lleva la brisa  
al festival de Necoclí.



Anexo 7 Transcripción de tengo un dolor

# TENGO UN DOLOR

## Bullerengue senta'o

Canción tradicional de los bailes cantados

Transcr: Camila Pedrozo

**Largo**  
*ad lib*

Voice

Uee \_\_\_\_\_ i \_\_\_\_\_ An -

5  
te-no-che tu-ve un sue - ño \_\_\_\_\_ Y/a - no - che vol-ví/a so-ñar \_\_\_\_\_ Es -

9  
ta no-che vuel-vo/y sue-ño Pien-so que/el sue-ño/es ver-dad \_\_\_\_\_ Ay ma -

13  
- dre ten-go/un do - lor \_\_\_\_\_ den - tro del co - ra - zón \_\_\_\_\_ Ay ma -

17  
- No sé \_\_\_\_\_ si se-rán co - sas \_\_\_\_\_ su-pues - tas o se-rán co - sas

21  
- de Dios. No sé \_\_\_\_\_ de Dios. Ay \_\_\_\_\_ ma - mi - ta \_\_\_\_\_

25  
ten - go/un do - lor \_\_\_\_\_ ten - go/un do - lor \_\_\_\_\_  
en el co - ra - zón \_\_\_\_\_ que me va ma - tar

29  
ten - go/un do - lor \_\_\_\_\_ ten - go/un do - lor \_\_\_\_\_  
ay es - te do - lor \_\_\_\_\_ ay en la ca - be -

2

TENGO UN DOLOR

33 *ten - go/un do - lor*  
 za en el co - ra - zón *ten - go/un do - lor*  
 ay en la cin -

37 *ten - go/un do - lor*  
 fu - ra ay ma - mi - ta *ten - go/un do - lor*  
 ay ma - mi - ta

41 *ten - go/un do - lor*  
 An - te - no - che tu - vo/un sue - ño Y/a - no -  
 no - che vuel - vo/y sue - ño Pien - so

45 1. 2.  
 - che vol - vi/a so - ñar Es - ta dad No sé si se - rán co - sas  
 que/el sue - ño/es ver - dad

49 1. 2.  
 - su - pues - tas o se - rán co - sas de Dios. No sé de Dios. Ay

53 *ten - go/un do - lor*  
 ma - mi - ta *ten - go/un do - lor*  
 en el co - ra - zón

57 *ten - go/un do - lor*  
 que me va ma - tar *ten - go/un do - lor*  
 lla - men al doc -

61 *ten - go/un do - lor*  
 tor que me due - le mu cho ay en la ca - be -

65 *ten - go/un do - lor*  
 za se - rá/en la cin - tu - ra *ten - go/un do - lor*  
 ma - mi - ta

TENGO UN DOLOR

3

69 *ten - go/un do - lor* *ten - go/un do - lor*  
 ma - mi - ta \_\_\_\_\_ Ay ten - go/un do - lor

73 *ten - go/un do - lor* *ten - go/un do - lor*  
 en el \_\_\_\_\_ co - ra - zón \_\_\_\_\_ que me va ma - tar

77 *ten - go/un do - lor* *ten - go/un do - lor*  
 Ay ten - go/un do - lor \_\_\_\_\_ que me va ma - tar

81 *ten - go/un do - lor rit.*  
 Ay ten - go/un do - lor

**Anexo 8 – letra de la canción “Tengo un dolor” y Código QR**

Canción: “Tengo un dolor”

Autor: Canción tradicional de los bailes cantados.

Ritmo: Bullerengue sentado

Letra:

Coro: Tengo un dolor

Ay madre tengo un dolor,  
dentro del corazón.  
No sé si serán cosas supuestas  
o serán cosas de Dios.

-Coro-

Antenoche tuve un sueño  
Y anoche volví a soñar  
Esta noche vuelvo y sueño  
Pienso que el sueño es verdad.

-Coro-

Mamita, tengo un dolor

-Coro-

Ay en la cabeza

-Coro-

En el corazón...



Anexo 9 – Transcripción de “Ay por qué será”

# POR QUÉ SERÁ

Chalupa

Nelda Piña

Transcrip: Camila Pedrozo

Voz

¿Ay por qué se - rá? — ¿por qué se - rá? — Que ha - blan

4 **3 VECES**

— mal de las mu - je - ¿Ay por qué se - rá? — ¿por qué se - rá? — Y los

8 1 3

— hom - bres más las quie - ¿Ay por qué se - rá? ren La vir - tud que e - lla go -

12

za La vir - tud que e - lla go - za Na - die — la pue - de te - ner

16

De ser hi - ja, ser es - po - sa ma - dre y/a - fue - la tam - bién

20

¿Ay por qué se - rá? — ¿por qué se - rá? — Que ha - blan — mal de las mu - je -

24

¿Ay por qué se - rá? — ¿por qué se - rá? — Y los — hom - bres más las quie -

28 1. 2.

— ¿Ay por qué se - rá? ren Siem -

2 POR QUÉ SERÁ

31  

 pre di - cen u - na co - sa Siem - pre di - cen u - na co - sa Yo no

35  

 con - fio/en las mu - je - res El que no con - fia/en su ma - dre Ay que/el

39 A  

 día - blo se lo lle - ve/ay por qué se - rá? ¿por qué se - rá? Que ha - blan

43 **Fine**  

 mal de las mu - je - res ¿Ay por qué se - rá? ¿por qué se - rá? Y los

47  

 hom - bres más las que - ren ¿Ay por qué se - rá? ren

50  

 Si ves la trai - ción en u - na Si ves la trai - ción en u -  
 El cam - pe - si - no pro - du - ce El cam - pe - si - no pro - du -

54  

 na No pien - ses en las de - más Mi - ra que tam - bién hay  
 ce So - lo pa/el ca - pi - ta - lis - ta La mu - jer pro - du - ce/al

58  

 pu - ras Y/en - tre e - llas tu ma - má  
 hom - bre/y Siem - pre la tie - ne mal vis - ta ¿Ay por qué se - rá?

a la A 3 veces y Fine

Anexo 10 – letra de la canción ‘¿por qué será?’

Canción: "Por qué será"

Autora: Nelda Piña

Ritmo: Chalupa (aire de bullerengue)

Letra:

Coro:

¿Ay por qué será? ¿por qué será?

R:Que hablan mal de las mujeres

¿Ay por qué será? ¿por qué será?

R:Y los hombres mas la quieren

La virtud que ella goza  
Nadie la puede tener  
De ser hija, ser esposa madre  
y abuela también

-Coro-

Siempre dicen una cosa  
Yo no confío en las mujeres  
El que no confía en su madre  
Ay que el diablo se lo lleve

-Coro-

Si ves la traición en una  
No pienses en las demás  
Mira que también hay puras  
Y Entre ellas tu mamá

-Coro-

El campesino produce  
Solo pa' el capitalista  
La mujer produce al hombre  
Y Siempre la tiene mal vista

Nota: Está canción solo está en formato de disco de vinilo.

**Anexo 11 – Guía para la puesta en escena: “Las voces del río”**

**Texto: “Las voces del río”** Por Camila Pedrozo

Las voces del río nos cuentan muchas historias, guardan memorias del pasado, relatos fantásticos que se pasean entre mitos y leyendas, historias de luchas, guerras, vida y muerte; las voces del río fueron mujeres, mujeres fuertes y poderosas, que sin saberlo y con gran inteligencia, buscaron la forma de contar y cantar las verdades cuando ni si quiera tenían voz ni voto, el río fue testigo de sus dolores, de sus sueños, y de su desnudez, que excusa tengo yo entonces para no cantar sus historias en un intento de hacer memoria si conocerlas me permite entender un poco el mundo y la sociedad en la que vivo? ¿Qué cantaban las mujeres? ¿Quiénes fueron esas mujeres?.

Pues esta historia es un poco la “historia universal” de una realidad que nos atraviesa desde hace siglos, la evocación de toda la fuerza de lo negado de lo femenino en la Mohana, mujer guerrera, poderosa y líder en su comunidad, que conecta con la lujuria y toda la sensualidad del cuerpo femenino, rompiendo con tradiciones que niegan a nuestros cuerpos la existencia del deseo y la sexualidad, y que por la misma razón, como no se nos considera dueñas de nosotras mismas, se nos violenta, se nos inunda de prejuicios y hablan mal de nosotras, como si estuviéramos condenadas a padecer un dolor interminable...

Y sí, el río arrastra historias que nadie quiere recordar, y eso es inevitablemente, entonces esperemos que volver a contar sus historias sea la oportunidad para hacer las cosas diferentes.

CANCIÓN	DESCRIPCIÓN DE LA ESCENA
1. Narración del texto: “las voces del río”	Lectura en voz alta pregrabada ambientada con sonidos de la naturaleza, agua que corre y pájaros que cantan, al mismo tiempo entran bailadores danzando con velos azules.
2. Mohana	<p>Al finalizar la narración, Camila inicia de espaldas, cantando “Mohana”, vestida de blanco con cuello cruzado, falda y turbante, sobre sus hombros velos que se asemejen al movimiento del agua con bailarines...</p> <p>Cuando entra el son de negro, las palmas se hacen al frente, y se debe crear un ambiente climático y lleno de fuerza...</p>
3. Lujuria en la rueda	Después del son de negro, inician respiraciones profundas, otras agitadas ambientadas por el sonido del palo de agua, alguien pregunta: “¿una tambolera?” de inmediato Camila empieza a cantar el tema, entran dos bailadores, si es posible el tambor puede pasar a la mitad con Camila.
	En esta escena Camila se encuentra con tres amigas, que luego aparecerán también en las décimas,

<p>4. Ay por que será?</p>	<p>se ponen a echar “chisme”, cada una cuenta un caso particular por el que han sido víctimas de prejuicios, por cómo se visten, por sus trabajos, la desigualdad, etc. Luego de esto, empieza el momento de mayor jolgorio de la obra, entran bailadores y se prende la fiesta!</p>
<p>5. La muenda</p>	<p>La canción anterior se interrumpe antes de finalizarla por la voz de un hombre que grita en tono molesto “vámonos ya pa’ la casa, en esta te la quieres pasar y la casa vuelta mierda, tas buscando que te de una muenda...etc” y de una empieza la interpretación de “la muenda”.</p>
<p>6. Décimas</p>	<p>Camila sale de escena y de inmediato intervienen las amigas que salieron en “Ay por qué será” cantando 3 décimas inspiradas sobre el maltrato a la mujer durante el conflicto armado”</p>
<p>7. Tengo un dolor</p>	<p>Al finalizar las décimas, inicia el fin de la performance, Camila vuelve al escenario con un lereo, llega a la mitad del escenario, totalmente derrotada, tirada en el suelo, movilizada por ese dolor profundo y la rabia. Escena desgarradora, se improvisan versos relacionados a las violencias de género y bailadoras</p>

	acompañan y abrazan el dolor. La obra termina con un lereo que cierra los sentimientos expuestos.
--	---