



III Sección:
Música, teatro y cine: medios y funciones

**Estructura narrativa de la música carranguera de Jorge Velosa en el
Departamento de Boyacá entre 1970 A 1990**

Mónica Liset Valbuena Porras¹
Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD) ZCBOY, Colombia
Grupo de Investigación: Cibercultura y Territorio
monca3108@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0647-3832>

Joan Manuel Báez Castro²
Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD) ZCBC, Colombia.
Grupo de Investigación: Cibercultura y Territorio
jb23elbe@live.com
<https://orcid.org/0000-0002-8072-2956>

Recibido: 31 de mayo de 2019

Aceptado: 1 de octubre de 2019

RESUMEN: La música carranguera como expresión popular de las comunidades campesinas, relata la vida cotidiana de cada uno de los individuos, sentimientos, emociones y representaciones que han sido estudiados desde la interculturalidad, relatando con ello la historia cultural y local de una comunidad. Esta investigación busca esbozar el modelo cultural que existe entre la satisfacción del sí y la búsqueda de pasarla bien³, tomando para esto el cancionero de Jorge Velosa, ubicando el tipo de decodificación y estructuras simbólicas que nos permiten aproximarnos a los contextos sociales y el sentido de los actores desde la palabra como la herencia oral de los pueblos.



Palabras Clave: Estructura narrativa, música carranguera, Boyacá, modelo cultural, Jorge Velosa.

The narrative structure of Jorge Velosa's carranguera music in the Boyacá department between 1970 a 1990

ABSTRACT: Carranguera music as a popular expression of peasant communities, recounts the daily life of each of the individuals, feelings, emotions and representations that have been studied through interculturality, recounting the cultural and local history of a community. This research seeks to outline the cultural model that exists between the satisfaction of the self and the search to have a good time by taking Jorge Velosa's songbook, locating the type of decoding and symbolic structures that allow us to approach the social contexts and sense of the actors from the word as the oral heritage of the peoples.

Keywords: Narrative structure, carranguera music, Boyacá, cultural model, Jorge Velosa.

INTRODUCCIÓN

La música carranguera como música popular tradicional habla de las costumbres, creencias y sentido de vida del campesino en las zonas rurales de los departamentos de: Boyacá, Cundinamarca. Tolima, Santanderes⁴ registrando las voces de los excluidos en un sistema de inequidades sociopolíticas, en los cuales se ha construido los imaginarios y las representaciones sociales en el proceso de modernización de los años 50, convirtiéndose en:

Un lenguaje que se vive en la individualidad y en la colectividad, y que como práctica social nos habla de lo que somos y de los lugares en donde nace y se hace. A su vez, la música juega un papel fundamental en las relaciones cotidianas como productora de un lugar, ya que a través de ella las personas definen, nombran, describen, representan e interpretan tanto su contexto geográfico como social. (Cohen, 1995, p.434)

Esta música tuvo un impacto en los años de 1970 a 1990, por las circunstancias que atravesó la nación de Colombia, la cual estuvo principalmente relacionada con





las disputas y pactos bipartidistas, la consolidación de guerrillas, narcotráfico, procesos de paz inconclusos, nuevos actores y fuerzas políticas.

Retomando brevemente la forma como se narra el origen de la carranga, Muñoz (1990) plantea que la mayor influencia del merengue andino se encuentra en el merengue sabanero de los años 50, el cual encuentra a su vez en los músicos del vallenato Guillermo Buitrago, más conocido como Buitraguito, nacido en Ciénaga (Magdalena), y en Julio Bovea, nacido en Santa Marta (Magdalena), a sus máximos exponentes. Según su estudio, el merengue andino empieza a tocarse hacia los años 50 en el altiplano cundiboyacense, pero es hacia mediados de la década de los 70 que adquiere su propia personalidad y se puede denominar merengue carranguero; aunque es preciso hacer la aclaración de que antes del surgimiento de esta denominación de la música como carranga, los campesinos no lo llamaban así, como lo menciona Muñoz (1990, p.8) (Citado en Ocampo, 2014).

Si bien la carranga aparece en los años 70 con el grupo Los Carrangueros de Ráquira, su constitución como música popular aparece con la incursión del maestro Jorge Veloza convirtiéndose en un “patrimonio vivo y dinámico que se nutre de la cotidianidad de los campesinos y campesinas, manifestando a través de sus letras, de sus acordes y de las maneras como se hace, un arraigo colectivo y una afectividad muy especial por su contexto tanto natural como social, que revela la peculiaridad de sus relaciones con todo aquello que la rodea” (Ocampo, 2014, p.6).

La música carranguera es un elemento de expresión campesina, en la cual se muestran los sentimientos, emociones de la vida cotidiana en las zonas rurales, las representaciones e imaginarios heredados de las tertulias familiares, y el reconocimiento a los sujetos invisibilizados que cobran fuerza a través del afianzamiento con la historia cultural, que tiene como característica una preocupación y gusto constante por lo no oficial, por eso informal que hace parte



del diario vivir del individuo o de los individuos (fiestas, creencias, resistencias, mitos) y que se refleja en este tipo de música que:

Además de honrar y respetar al campesino, manifiesta la idiosincrasia de este, ya que en su interpretación jocosa o de doble intención en sus ritmos narra, divierte y propone diferentes ámbitos que ostentan una adhesión profunda por el campo, como es el caso de la pirinola; de los amores y querer, como el de Rosita o la Julia; los despechos; además de historias del diario vivir; los contrastes rural-urbano, como el de la china que yo tenía se fue pa` la capital; o tal vez como la pérdida de la cucharita; además del cariño por los animales y otras manifestaciones importantes que reflejan hechos militares, como soldado de la patria, así como otros tantos sociales, religiosos y políticos. (Rojas, 2013, p.188)

Al ser una música de arraigo, no solo contribuye al análisis del pasado para transformar el presente, sino que institucionaliza una cultura⁵ viva que construye el contexto social desde el sentido de los actores. Aquí cabe preguntarnos ¿cuáles son las estructuras narrativas que se refuerzan desde la música carranguera de Jorge Velosa en el municipio de Tunja entre los años de 1970 a 1990?

La vinculación de temas que dan cuenta de la música y el folclor populares a propuestas investigativas en América Latina y Colombia data de fechas recientes; no obstante, estudios de esta índole se han fortalecido en las dos últimas décadas, en la medida en que han incorporado temáticas referidas a la relación entre música e identidad, a los usos sociales de la música, a la oferta y consumo del producto musical; así lo sugieren Ochoa y Cragnolini (2002), se asiste a un momento “[...] en el que las prácticas musicales diversas y fragmentadas, y los cruces entre géneros y consumos, nos estimulan a pensar en los grupos humanos y en los usos que hacen de la música desde posturas no prescriptivas o esencialistas, que atiendan a las dinámicas y a los procesos”; además, las músicas populares constituyen la manifestación de una variedad de relatos en los que “la diversidad remite no solo a la visibilización de la multiplicidad de



sonoridades que nos habitan, sino también a las diferentes formas de apropiarlas, usarlas y estudiarlas” (Citado en Amaya y Acosta, 2008, p. 115).

Existen investigaciones que se han desarrollado sobre la música carranguera en Colombia por investigadores como Javier Ocampo López, Renato Paone, y Obregón E., quienes empiezan a realizar estudios relacionados con su historia y origen, con el reconocimiento a los oficios y expresiones musicales, vivencia y arte de las expresiones populares; mientras que investigaciones más recientes generadas por Felipe Cárdenas, Elizabeth Muñoz, Ana María Ochoa, Francy Rojas, José Manuel Serna, Tomas Sánchez y Alejandro Acosta, y Unesco hacen referencia al reconocimiento intercultural en las zonas rurales, estilo musical del folclore, legador oral, manifestaciones culturales, construcción de memoria colectiva desde las diferentes expresiones y representaciones que existen al interior de la oralidad y que permiten tener una aproximación a identificar elementos comunes al interior de las comunidades campesinas.

Sin embargo, no existe una investigación que esté relacionada con el análisis de las estructuras narrativas al interior de los contenidos de la música carranguera de Jorge Velosa, producida entre los años de 1970 y 1990, buscando esbozar el modelo cultural que existe entre la satisfacción del sí y la búsqueda de pasarla bien⁶, tomando para esto el cancionero para ubicar el tipo de decodificación y estructuras simbólicas que nos permiten aproximarnos a los contextos sociales y al sentido de los actores desde la palabra.

METODOLOGÍA

Esta investigación es de tipo cualitativo, la cual orienta hacia una variedad de concepciones o marcos de interpretación, que guardan un común denominador: todo individuo, grupo o sistema social tiene una única manera de ver el mundo



(Hernández Sampieri, 2014, p.9) desde sus emociones, sentimientos que nos acercan a la vida diaria de manera individual o colectiva.

Asimismo, el método aplicado fue *Análisis estructural de contenido-MAE*, expuesto por Hugo José Suárez en varias investigaciones desarrolladas, en las que ha buscado explicar procesos de descripción estructural, decodificación, esquema actancial y sus implicaciones en el discurso. Para este caso se tomó la obra de Velosa como materia prima el catálogo del músico colombiano. Según Suárez (2008), es a través de este que se logra: “analizar en detalle unos pasajes que concentran contenidos mayores, que revisar documentos demasiado voluminosos pobres en contenido” (p.256).

De igual forma, Hiernaux (1982) define el modelo cultural como: “aquello que, para cada medio o grupo social, constituye una manera típica de ver las cosas y una manera particular de actuar que se impone a ellos como el "es así", las cosas "normales", "evidentes". Es a partir de su modelo cultural que cada medio o grupo social reacciona a su entorno, evalúa lo que se le propone, fija las prioridades de sus opciones, etcétera (p.77) (Citado en Suárez, 2006, p.51) “El modelo cultural expresado en principios organizadores del mundo, tendrá la función de ayudar al agente a discernir, subjetiva u objetivamente, su acción” (Hiernaux, 1973, p.178).

Así entonces, después de realizar una revisión general de las múltiples etapas del compositor, se tomaron como guía determinadas obras específicas que representan de mejor manera una etapa o faceta de Velosa, esto como característica sustancial en la delimitación del objeto de estudio.

Para la decodificación fue imprescindible establecer unas categorías de análisis mínimas del sentido, que permitieron dibujar una estructura general que estuviese apoyada por unidades mínimas de sentido “que nos permiten una mayor precisión en lo que el locutor quiere decir” (Suarez, 2008, p. 63); además de una descripción mínima de calificativos y objetos dentro de cada obra. Como principales categorías se establecieron: Categoría masculina, Categoría femenina. Para este proceso de





investigación, lo masculino se entiende desde el “orden patriarcal, porque dicta órdenes acerca de cómo debe ser la conducta de las personas, dice cómo tiene que comportarse la gente, tanto en lo público como en lo privado, también tanto en lo individual como en lo colectivo” (Mendiola, 1998, p. 34).

En el caso de lo femenino, según de Bourdieu (2000) consiste en explicar cómo han prevalecido en el tiempo ciertas formas de discurso y comportamiento. La repetición pasa por el corpus socializado o por lo que conceptualiza como *habitus*. Este implica un tiempo milenario de socialización de la biología y de una biologización de lo social.

En el marco del desarrollo de la investigación, se encontraron dos categorías emergentes como vida cotidiana, que se centran en todas aquellas actividades que desarrolla el individuo, como lo define Reguillo, (2000), “La vida cotidiana se constituye en un lugar estratégico para pensar la sociedad en su compleja pluralidad de símbolos y de interacciones”(p. 121) que en el análisis no puede estar desvinculado “de las estructuras societales globales del poder” (p. 24) y la identidad cultural, que nos permite aproximarnos a las características propias de un lugar, como se señala a continuación: “se refiere a las características más relevantes y autóctonas de una región, de un pueblo o de una comunidad. Aquello que hace de ese territorio un lugar único, con personalidad. Y todo esto gracias al patrimonio inherente a dicho territorio, un patrimonio tangible, como monumentos, obras de arte, parajes naturales, etc., y otro intangible, como la lengua, las costumbres, el folclore [...]” (Cepeda, 2018, p.245).

A continuación, se ejemplifica el uso de categorías en la obra *Por la tal oficina* del álbum *Entre Chiste y Chanza* (1986). Es pertinente aclarar que las categorías que se extraen de cada canción están directamente ligadas al contenido de la obra, por lo que no todas las categorías emergen en todas las canciones.



Por la tal oficina

1. Que tienes mucho trabajo en la oficina
Que por eso no puedes casi verte conmigo
Es lo que dices y yo te considero
Pues tanto y tanto que hacer me lo imagino

2. *Ay que loca es la oficina*
Que por eso no puedes
Y yo te considero
Por tus tantos quehaceres
(Trabaja más un gorgojo en un riel)

3. Antier estabas pendiente del balance
Y ayer poniendo al día la tal correspondencia
Ahora me dices que cumple años el jefe
Y que por eso es que también te quedas

4. *Ay que loca es la oficina*
Que por eso no puedes
Y yo te considero
Por tus tantos quehaceres

5. Mañana tienes cursillo y seminario
Y el sábado horas extras en la otra sucursal
Para el domingo tal vez se haga el milagro
Porque me ha dicho, ay, que vamos a almorzar

6. *Ay que loca es la oficina*
Que por eso no puedes
Y yo te considero
Por tus tantos quehaceres
(No trabaje tanto... Pobre gente)

7. A veces dudo de todas tus palabras
De todas tus verdades, de todo lo que dices
Pero hablas lindo y siempre me convences
De que un día de estos vamos a ser felices

8. *Ay que loca es la oficina*
Que por eso no puedes
Y yo te considero
Por tus tantos quehaceres





OBJETO/CALIFICADORES	
Tipo de persona	Ella vs Él
Categoría territorial	La oficina
Normativos generales	Trabajo excesivo vs Amor vs Tiempo
Imperativos actitudinales	Desilusión, amor, duda, anhelo
Referencia Temporal	Presente

(Dentro de la descripción de los objetos y los calificadores se contraponen términos y representaciones que pueden establecer contextos implícitos y explícitos, esto en aras de generar un espectro general de categorías para luego ahondar en las categorías principales establecidas.)

Imagen Femenina

Numero	Fragmento	Códigos	
		+	-
1	A veces dudo de todas tus palabras De todas tus verdades, de todo lo que dices Pero hablas lindo y siempre me convences De que un día de estos vamos a ser felices	Pareja	Felices
2	Que tienes mucho trabajo en la oficina Que por eso no puedes casi verte conmigo Es lo que dices y yo te considero Pues tanto y tanto que hacer me lo imagino	Ella	Trabajadora



Percepción Espacial

Número	Fragmento	Códigos	
		+	-
1	Que tienes mucho trabajo en la oficina Que por eso no puedes casi verte conmigo Es lo que dices y yo te considero Pues tanto y tanto que hacer me lo imagino	Oficina Trabajo	Exceso
2	<i>Ay que loca es la oficina Que por eso no puedes Y yo te considero Por tus tantos quehaceres</i>	Oficina	Loca

Los códigos + se refieren a aquel sujeto principal citado en el verso numerado, aquel ente principal que puede representar un objeto, persona o lugar en el que recae una descripción, análisis o cualquier comentario que Velosa le merezca. En el código - se reflejan en palabras clave aquellas descripciones hechas para los objetos/sujetos/espacios mencionados en el código +. Manejando este modelo es mucho más evidente la extracción directa de representaciones: un objeto al que se le da una mirada definida por un contexto a partir del arte.

Como acotación especial, también es relevante mencionar que se parte de lo lírico para generar la construcción de la estructura que el presente artículo busca crear. Por inferencia, el plano musical e incluso el imaginario visual de lo que Velosa es como artista entra a un segundo plano dentro del modelo, no porque carezca de importancia dentro del espectro general, sino porque dentro del MAE se parte del mensaje lírico escrito y no de lo musical que podría llevar a una diversificación del análisis mucho más amplia, interesante y, musicalmente hablando, necesaria, pero que, en este caso, se sale de las delimitaciones de los objetivos de la investigación.



RESULTADOS

Acorde a la codificación realizada con cada una de las canciones que conforman los álbumes de Jorge Velosa durante el periodo de estudio, desde un proceso de fragmentación se encontró que lo masculino y femenino guardan una íntima relación con los roles en las zonas rurales del Departamento de Boyacá, que son producto de construcciones moralizantes y tradicionales de la iglesia, la familia, la cultura, etc.

El objeto de búsqueda (+) está en describir la cotidianidad de las acciones en el campo o el pueblo, que ejercen hombres y mujeres en el hogar, la parcela que definen la construcción del individuo, pero que guarda una íntima relación con los otros y el medio que los rodea. La búsqueda se refiere al amor-desamor, alegría-tristeza que están presentes en la relación anhelada.

En cuanto al tiempo, está dado en la relación presente-pasado, a partir de una relación recíproca por la conservación de aquellos comportamientos y actitudes individuales y colectivas. El espacio está definido entre el campo-pueblo, en el que se generan las diferentes manifestaciones de amor vs deseo por su amada, frente a todos aquellos sufrimientos de tristeza, dolor y frustración por lograr lo anhelado. En el marco del proceso descriptivo de los contenidos del discurso de Jorge Velosa, se aborda las implicaciones desde las siguientes categorías:

- **Femenino**

La mujer está presente en cada una de las canciones analizadas desde varios elementos que se contemplan a partir del sentido de la palabra, lo cual nos permite hacer una aproximación del papel que ejercen estas, representadas en el amor o el deseo, o simplemente como la compañera de su vida, frente a la inseguridad que conlleva su independencia económica.



Por un lado, la mujer es a quien busca conquistar y enamorar a través de coplas y poesías, como se puede percibir en canciones como *El padre Adán*, *El corazón remitente*, *Corazoncito llanero* y *Silvita la condenada*, en la cual describe todos los sentimientos que por ella tiene, así como el sueño de construir una relación que cuente con el consentimiento de los padres, evitando con ello las tentaciones que le provoca su cuerpo, como lo manifiesta en las letras de sus canciones, como *Mil tentaciones*, *Muchacha del conejo*, *Chinita boyacacuna*, *Silvita la condenada*, *Florecita*, *La raquireña*, *Sabanera*, *Chanchirienta* y *La venezolana*.

“Un día la esperé en los robles
arriba 'e la quebradita
Y por cierto que en ese día
le pegue una deseadita
Un día la esperé en los robles
arriba 'e la quebradita
Y por cierto que en ese día
le pegue una deseadita [...]”

(Fragmento de la canción *La deseadita*. Álbum *Los carrangueros de Ráquira*, 1980)

Lo anterior nos permite decir con certeza que, aún dentro de la mentalidad masculina y en una sociedad religiosa como la boyacense, se concibe el cuerpo de la mujer como incitadora de pecado y por ello la necesidad de regular cualquier sentimiento. Asimismo, se denota la ausencia de poder para determinar su propio destino, convirtiéndose en una necesidad afectiva-emocional del hombre.

De igual manera, la mujer como posesión del hombre tiene la misión de responder por las actividades al interior del hogar y fuera de él, el cuidado de los animales y las cosechas, como se detalla en canciones como *El burrito colorao*, *La rosa mentirosa* o *El pedimiento* como se muestra a continuación:

“Joseja la pasa pa´ dentro y pa´ juera
haciendo la que hace cuales quier tarea
Arrima una estilla, sopla la candela, le lleva al marrano, remuda la oveja,
enjuaga los chiros los otros remienden



y la pobrecita espera y espera
que se me suelte la jedionda lengua
Y hasta una mirada de cuando en cuandito
me echa a ver si asina por jin yo me animo”
(Fragmento de la canción *El pedimento*. Álbum *Cantas y relatos*, 1983)

Por todo lo anterior, la mujer termina reproduciendo aquellas actividades enseñadas en el hogar y que han sido catalogadas como misionales a su ser, donde deja al descubierto la ausencia de poder que tiene y, con ello, la legalización de la subordinación que culturalmente ha sido heredada y enseñada a través de su hogar.

- **Masculino**

Jorge Velosa construye *lo masculino* a partir del código objeto tradicional, aquel quien a través de poemas y cartas logra enamorar a la mujer que desea como compañera de vida; pero a la vez deja ver su sentido de proveedor por medio de los códigos calificativos:

“Ay moreno si te quedas
Le pediré a mi padre
La casa en la pradera y allí te llevaré
A vivir del paisaje, tres matas de alcachofa
Y una mata de curubo
Que a la entrada se ve.”
(Fragmento de la canción *Volvió la venezolana*. Álbum *Así es la vida*, 1982)

Asimismo, detalla como elemento fundamental las ilusiones que se tejen con la adquisición de un objeto en el que ha invertido energías, tiempo y trabajo, como sucede en la canción *La mula de Don Roberto*, 1985:

“Una Mula se compró
Pero en vez de tener patas
Tiene llantas y motor
Y lo agarra la de malas



Porque toda su ilusión
Se le ha vuelto un remolino
De aventura y dolor

Pobrecito Don Roberto
Sin poderla manejar
Y con todas las que le pasan
Y en la ruina va a quedar.”
(Pobrecito el hombre... Le pasó la de Don Argemiro en Moricha) [...]

De lo anterior, podemos decir que debe enfrentar hechos desafortunados, llenos de tropiezos y aventuras, que lo pueden llevar a la quiebra económica. Sin embargo, en todas las canciones en las que deja ver lo masculino en el desarrollo de actividades, estas guardan una íntima relación con lo público y de quien depende el sostenimiento del hogar.

- **Identidad cultural**

El trabajo de Jorge Velosa se ha permeado de aquellos elementos sociales, culturales y de identidad que definen al campesinado boyacense⁷. En ese orden de ideas, la identidad cultural juega un papel sustancial en lo que Jorge Velosa desarrolla por medio de sus coplas, como podemos notar en los siguientes ejemplos:

“[...] Cuando nuestro padre Adán
Iba al Festival de Vélez
Cargaba en su capotera
Coplitas pa’ las mujeres [...]”

(Fragmento de la canción *La Rumba del Padre Adán*. Álbum *Con Alma, Vida y Sombrero*, 1985)

“Don Roberto el de la Virgen
Una Mula se compró
Pero en vez de tener patas



Tiene llantas y motor
Y lo agarra la de malas
Porque toda su ilusión
Se le ha vuelto un remolino
De aventura y dolor [...]"

(Fragmento de la canción *La Mula de Don Roberto*. Álbum *Con Alma, Vida y Sombrero*, 1985)

"[...] Y al son de una rumba coja
También se puede bailar
Primero se mueve el pie
Y luego se mueve el otro
Y al son de una rumba coja
También se puede bailar [...]"

(Fragmento de la canción *La Rumba Coja*. Álbum *Con Alma, Vida y Sombrero*, 1985)

Partiendo de elementos sociales establecidos como esencia de lo que define su cultura, su simbología, su vida; manejando un léxico específico de la región, y entablado un tinte coloquial descriptivo en la manera en la que relata una historia o comparte una idea, la música de Jorge Velosa se sirve de cada factor cultural disponible para exponerse a sí misma. Este hecho marca un precedente en la música rural del país: una música campesina que se enaltece a partir de la sociedad, lo que la lleva a ser tomada por la sociedad como uno más de sus referentes culturales. De igual manera, como parte de un proceso de identidad cultural que se recrea en la memoria social⁸, la música carranguera de Jorge Velosa y su vinculación al acto de coplas campesinas refuerza el significado de memoria colectiva⁹: "De ahí la importancia de que los escenarios de las músicas campesinas carrangueras sean también los de las coplas, pues es de esta manera que se reconfigura un nuevo espacio colectivo que en medio del festejo permite esos canales de transmisión de memoria oral [...]" (Ocampo Hernández, 2014, p.83)



Consecuentemente, una historia donde la trama principal simplemente consiste en el carro de un campesino, como se ejemplificaba anteriormente en el fragmento de *La Mula de Don Roberto*, se convierte en un referente social en lo que respecta a cómo se ve el entorno, según las palabras de Jorge Velosa, cómo nos identificamos entre hombres y mujeres según las historias de amor presentadas, cómo tratamos nuestro trabajo según los personajes de las canciones, que recíprocamente son extraídos de esa vida cotidiana.

- **Vida cotidiana**

De manera similar y en relación directa con la categoría de Identidad cultural, por medio de la cual se logra definir gran parte de la estructura narrativa de la música de Jorge Velosa, la Vida cotidiana, como categoría emergente, se ve representada en la descripción minuciosa que se hace de aquellas situaciones, objetos, lugares, personajes e incluso situaciones ficticias o creencias que abundan en el día a día del campesinado boyacense, nicho sustancial de la música carranguera. No solo la presentación de los mismos, sino también la modificación de estos a favor de la perspectiva del cantautor, la distorsión en el cómo se habla de ellos y la jocosidad con la que se abordan son parte fundamental de lo que hace a esta categoría un elemento más general a partir del cual se recrean la Identidad cultural, el papel masculino y el femenino.

Como se expone en el siguiente fragmento, una situación cotidiana hace parte de lo que también puede abordarse como amor, femenino y masculino:

“Una carta recibí
Y me puso tan contento
Que alguien se acuerde de mí
Más venía sin dirección
Solamente un corazón



Una flecha y dos palabras Que decían tú y yo [...]

(Fragmento de la canción *El Corazón Remitente*. Álbum *Con Alma, Vida y Sombrero*, 1985)

La descripción de una situación tan sencilla como recibir una carta y la trascendencia que se le hace a la misma refleja la importancia que el día a día tiene para el nicho que Jorge Velosa expone en su música, siendo este referenciado al amor, la copla, la poesía y el imaginario general que esto conlleva. Aquí otro ejemplo:

“Un diablo se cayó al agua
y otro diablo lo sacó
y otro diablo que pasaba
dijo que diablos pasó (...)

(Fragmento de la canción *Las Diabluras*. Álbum *Pa los Pies y el Corazón*, 1984)

Deconstruyendo la situación presentada, se encuentran múltiples características: por un lado no deja de ser un contexto cotidiano (una persona que se cae al agua, alguien que lo ayuda y otra persona que pregunta qué pasó); en un segundo plano entran las creencias populares con el uso de la palabra *diablo*, que de manera cotidiana es un personaje asociado con la maldad y como una antítesis a Dios, enlazándose inmediatamente con travesuras y pecados; como tercera característica está en juego el uso lingüístico que se le da al trabalenguas presentado, siendo este un juego informal ocasional en la vida diaria colombiana. Consecuentemente, la categoría de Vida cotidiana refleja todas esas costumbres, creencias, situaciones y personajes que ya tienen un referente colectivo establecido y que al ser presentados dentro de la música se refuerzan dentro de la memoria social del campesinado, sea de manera jocosa, atrevida, crítica, desafiante o simplemente como una mención pasajera.

Es importante destacar que la categoría emergente cumple un papel sustancial en el desarrollo de las categorías principales: plantea una base sobre la cual se



recrea todo lo que construye una estructura narrativa dentro del trabajo general de Jorge Velosa, además de ser una parte de la estructura como tal.

CONCLUSIONES

Es a través del MAE que se logra dar interpretación al discurso de Jorge Velosa, que deja al descubierto el doble sentido y la necesidad de acudir a lo figurativo para describir la vida cotidiana a partir de situaciones concretas y personajes reales, que hacen parte del campesinado y que dan lugar a algunas disertaciones teóricas en las que se han preservado las costumbres y tradiciones como un modelo cultural que se mantiene de generación en generación y que se configura en el papel diario de hombres y mujeres, quienes desde sus actividades matutinas recorren los hermosos paisajes y dan vida a sus propias poblaciones, donde interactúan y dejan al descubierto los sentimientos de amor y rabia que se pueden experimentar en una relación o simplemente en las fiestas del pueblo, las diferencias entre lo rural y urbano, y la poca identidad que se tiene con lo propio y que se pierde en la medida que responde a las vivencias de las grandes ciudades. Cada una de las categorías abordadas desde el sentido de la palabra, nos lleva a ese mundo real que describe en cada una de sus canciones y que nos regala por un segundo el sentir individual y colectivo de sus protagonistas. Se convierte en una narración que permite al investigador configurar la comprensión de lo que son, viven y conciben desde sus propias dinámicas en contextos particulares que hoy en día se mantienen en veredas y municipios del departamento de Boyacá. Asimismo, logra dar vida a las costumbres y creencias de un territorio, y a las romerías propias de las actividades religiosas que demandan un papel particular para el hombre y la mujer. Es a través del trabalenguas que da vida a un espacio que describe la relación pasado presente, propios de una lengua, folclor y cultura local y regional.



Aunque es preciso resaltar la subjetividad de la que se alimenta el arte y la relatividad existente en la interpretación que se le da al mensaje que un artista quiere enviar, lo cierto es que Jorge Velosa, por medio de su trabajo lírico, se establece en un conducto exclusivo de músicas fijadas en la memoria colectiva de un grupo social específico: nace a partir de la sociedad y esta a su vez la establece como un referente colectivo, generando así una retroalimentación constante entre arte, público y artista: una estructura narrativa que se apoya en lo más cotidiano de su contexto para generar preguntas sustanciales sobre la sociedad, el campesino, la economía, el día a día e incluso divagar en lo efímero de la imaginación y lo etéreo.

REFERENCIAS

- Ávila, D. (2013). *De campesinos a carrangueros. Representaciones del campesinado cundiboyacense 1976-1990* [Tesis de Maestría]. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Bourdieu, P. (2000). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desdée de Bouwer
- Cepeda, J. (2018). "Una aproximación al concepto de Identidad Cultural a partir de experiencias: patrimonio y educación". *Revista Banque* Vol. 31
- Cohen, S. (1995). "Músic and sensuous production of palce. Transactions of the Institute of british Geographers", *New Series*, Vol 20 No. 4
- Engels. F. (1974). *El problema campesino en Francia y en Alemania*. Moscú: Editorial Progreso.
- Hernández Sampieri, R. (2014). *Método de la investigación*. México: McGraw-Hill.
- Hiernaux, J. (1973). Quelques elements pour obervation et l'analyse de performance Culturelles. *Recherches Sociologiques* Vol IV No. 1



Martin, R. *Estadística y Metodología de la Investigación*. Recuperado:
https://previa.uclm.es/profesorado/raulmmartin/Estadistica_Comunicacion/AN%C3%81LISIS%20DE%20CONTENIDO.pdf

Memorias de la Primera Mesa Nacional de Pensamiento Carranguero. (2009).
Presente y Futuro de la Música Carranguera. Tinjacá, Boyacá, Colombia.

Mendiola, S. (1998). *Teorías feministas de género*. México: UNAM.

Muñoz, E. (1990). "El merengue Cundiboyacense : Orígenes, transformaciones y contextos". En: *A contra tiempo* No. 7

Ocampo, J. (2001). *El imaginario en Boyacá: la identidad del pueblo boyacense y su proyección en la simbología regional. Vol. I y II*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Ocampo, N. (2014). *Las músicas campesinas carrangueras en la construcción de un territorio*. Experiencias sonoras como portadoras de memoria moral en el Alto Ricaurte. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Paone, R. (1999) *La música carranguera*. [Monografía de grado]. Escuela Popular de Arte, Medellín.

Peñuel, J. (2002). Epistemología, metodología, y técnicas de análisis de Contenido. *Estudios de Sociolingüística*, 3(1), 1-42.

Reguillo, R. (2000) *La clandestina centralidad de la vida cotidiana*. Valencia (Venezuela), Universidad de Carabobo.

Rojas, F. (2013). La Carranga como escenario vivo de la tradición y la identidad cultural, local y regional del departamento de Boyacá. *Revista de Investigaciones Unad*, 12(2), 185-191.

Sánchez, T. y Acosta, A. (2008). Música popular campesina. Usos sociales, incursión en escenarios escolares y apropiación por los niños y niñas: la



propuesta musical de Velosa y Los Carrangueros. *Revista latinoamericana de ciencias sociales, niñez y juventud*, 6(1), 111-146.

Sánchez G. (2000). Introducción. Memoria, museo, nación. En Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro, compilado por Gonzalo Sánchez Gómez y María Emma Wills Obregón. Memorias del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia “Ernesto Restrepo Tirado”. Museo Nacional de Colombia. Ministerio de Cultura. PNUD, IEPRI, ICANH. Bogotá, Colombia, pp.19-31.

Serrano, C. (2008). *Imaginando con musiquita un país: imaginarios sociales de la vida campesina andina expresados en la narrativa de la música carranguera* [Tesis de grado]. Universidad Cooperativa de Colombia, Bogotá.

Suárez, H. (2006). “La palabra y el sentido”. Análisis del discurso de Joaquín Sabina. En: *Revista Mexicana de Sociología* No.1 Vol. 68

Suárez, H. (2008). *El sentido y el Método. Sociología de la cultura y análisis de contenido*. Michoacán: UNAM.

NOTAS

¹ Licenciada en Ciencias Sociales y magíster en Historia de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Actualmente docente de la Unidad de Socio-Humanística de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia ZCBOY. Integrante del grupo de Investigación: Cibercultura y Territorio. Correo: monca3108@gmail.com

² Licenciado en Música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Músico Instrumentista y de Sesión con énfasis en Producción Musical de la Escuela de Música y Audio Fernando Sor. Actualmente docente de la Unidad de Socio-Humanística de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia ZCBC. Integrante del grupo de Investigación: Cibercultura y Territorio. Correo: jb23elbe@live.com



³ Estas dos categorías fueron tomadas en el análisis del discurso de Joaquín Sabina que fue desarrollado por Hugo José Suárez y publicado en el libro titulado *El sentido y el método. Sociología de la cultura y análisis de contenido* en el año 2008.

⁴La región a la cual pertenecen y en donde toman lugar las músicas campesinas Charrangueras, está comprendida por los departamentos de Cundinamarca, Boyacá y Santander (Paona, 1999), los cuales se encuentran ubicados sobre la Cordillera Oriental de los Andes. Los tres departamentos a nivel general, han sido reconocidos históricamente por su vocación agrícola y pecuaria, aunque más recientemente se han dinamizado con mayor intensidad otras actividades como la minería. Dichas formas de relación con el territorio han hecho que en estos departamentos la población sea mayoritariamente campesina, lo que, sumado a sus condiciones geográficas, ha permitido que estas tierras se caractericen por los modos de vida similares de sus habitantes, constituyendo así un complejo cultural y patrimonial distintivo (Ocampo, 2014, p. 14)

⁵La Institucionalización Cultural producida e interiorizada socialmente es un conjunto de sistemas de reglas de combinación constitutivos de sentido, informando las percepciones, las prácticas y modelos de organización puestos en práctica por los actores. Fernando Laire, 2008, p.15. El análisis estructural de Hiernaux. Una colonización sociológica de la Lingüística. En Suarez, H. (Ed.). *El sentido y el método. Sociología de la cultura y análisis de contenido*. Colegio de Michoacán.

⁶ Estas dos categorías fueron tomadas en el análisis del discurso de Joaquín Sabina que fue desarrollado por Suarez, H. (Ed.). *El sentido y el método. Sociología de la cultura y análisis de contenido*. Colegio de Michoacán.

⁷ A partir de la aparición y desarrollo de las teorías marxistas, la definición de campesino se ha traído desde el pensamiento europeo de la segunda mitad del siglo XIX como aquel poseedor de una pequeña o mediana cantidad de terreno, por medio de la cual logra sustentar a su familia a través de prácticas agrícolas. (Engels, 1974, p.3). Por boyacense se hace referencia a su ubicación en Boyacá, Colombia.

