

Aproximación socio-crítica a la canción carranguera: La china que yo tenía¹

Nelson D'olivares Durán²

1 Este artículo se deriva de un ejercicio investigativo desarrollado en el marco del proceso de formación doctoral en Lenguaje y Cultura, UPTC, hace parte de los avances de la investigación “El sentido de la música carranguera en las culturas boyacenses” y pertenece a la línea de investigación Lenguaje, sociedad y cultura del Doctorado en Lenguaje y Cultura, UPTC.

2 Licenciado en Idiomas Modernos Español-Inglés, UPTC; aspirante a Magíster en Lingüística, UPTC; y Doctorando adscrito a la línea de investigación Lenguaje, sociedad y cultura del Doctorado en Lenguaje y Cultura, UPTC. Investigador del grupo de investigación Filosofía, Sociedad y Educación, UPTC. Profesor Tiempo Completo, Universidad de Cundinamarca-Fusagasugá. linguisticamaestra@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo se compone de dos partes. La primera está relacionada con la música carranguera, y la segunda, con la metodología socio-crítico literaria. El objetivo de este análisis socio-crítico literaria a la canción carranguera “La china que yo tenía” de Jorge Velosa busca entender cómo se constituye la identidad cultural de la mujer en dicha expresión estética musical de la cultura boyacense. Para hacer este análisis y entender el significado que comporta el texto estudiado, se adoptará el método socio-crítico literario.

Palabras clave: música carranguera identidad cultural, método sociocrítico literario.

ABSTRACT

The present article consists of two parts. The first one is related to the carranguera music, and the second one, to the socio-critic literature methodology. The aim of this analysis to the carranguera song “La china que yo tenía” by Jorge Velosa seeks to understand how the cultural identity of the woman is constituted in the mentioned aesthetic musical expression of the Boyacá culture. To do the analysis and to understand the meaning that gets the studied text, it will be adopted the socio-critic literature method.

Key words: carranguera music, cultural identity, socio-critic literature method.

Introducción

Desde su génesis, el ser humano encontró su oralidad para comunicarse. Descubrió en sus experiencias una forma de relato y a través de mitos y otras narraciones, ha transmitido la historia de sus comunidades. La tradición oral, representada en las canciones carrangueras es evidencia histórica, social y cultural del pueblo boyacense; por tal razón, se plantea este estudio socio-crítico.

Por esto, la canción carranguera seleccionada para este ejercicio de investigación literaria, mezcla ficción y realidad del contexto sociocultural boyacense, lo cual permite acercarse a la pregunta cómo se constituye una identidad cultural de mujer en las expresiones estéticas de la música carranguera en Boyacá en la década de los años 80s. Este análisis socio-crítico toma la canción carranguera “La china que yo tenía” y acerca al lector al lenguaje de este género musical popular, permitiendo la posibilidad de develar a la noción de mujer que está involucrada en la música carranguera.

1. Acerca de la música carranguera

El término *Carranga* describe a los despojos de un animal, que no fue sacrificado, sino que ha fallecido por una enfermedad, muerte natural, accidente, entre otros. Pese a los peligros sanitarios, sus dueños, para sacar provecho de los restos del animal, los vendían como materia prima para la fabricación de productos comestibles como el salchichón. Así, los carrangueros eran personas que tenían por oficio comercializar ilegalmente carne en descomposición. Después, el término fue adaptado para designar el género de música popular

campesina, que hoy conocemos como música carranguera.

Según Ocampo-López (2001, p. 47) la idea de los carrangueros, en sus orígenes, al adoptarse ese nombre es el de sacarle provecho a los ritmos que habían padecido la muerte natural; tal fue el caso del requinto, cuya interpretación estuvo olvidada por largo lapso en los campos cundi-boyacenses. Siguiendo a Ocampo-López acerca de ser carranguero, afirma que no es solamente hacer o escuchar o participar de la música carranguera, sino permitir, como sujetos de cultura campesina, estar permeado por la circunstancias sociales, ser capaz de entenderlas y no olvidar la sabiduría de los padres y los abuelos, para contar y cantar con letras y sonos carrangueros esas mismas circunstancias, situaciones y “sentires” sociales como la china que se fue para la capital.

A diferencia de lo anterior, Paone (1999, p. 71) afirma que el nombre de carrangueros, “obedeció solo al objetivo de tener un nombre que llamara la atención, que fuera sonoro, que fuera un poco rebelde” y se distinguiera de los nombres que usaban los grupos musicales de ese entonces. Afirma, también, que a partir de una canción compuesta por Jorge Velosa, titulada *El Carranguero*, dicho nombre toma fuerza. “Por iniciativa de Javier Moreno, uno de los integrantes, se adopta el nombre de Los Carrangueros como estrategia puramente publicitaria y no a partir del estado del merengue o del requinto” (p. 72).

De acuerdo con Rodríguez (s.f., pp.4-5), para que una forma de hacer música logre la categoría de música popular debe ser aceptada por la mayoría de miembros del grupo social en la cual surge. Dado su

carácter colectivo, puede constituirse como su patrimonio, ya que, guarda un modo de ser en el mundo y da cuenta de la tradición y las costumbres de un determinado grupo de habitantes de una región en la cual adquiere su significado. En este sentido, la carranga, por ejemplo, ha pasado por un proceso social por parte de los habitantes del altiplano cundi-boyacense, quienes desde su contexto, le han asignado toda una simbología, un significado.

Asimismo, según García-Canclini (1990, p.191) lo popular hace referencia a aquellos que no poseen propiedad o patrimonio o no alcanzan el reconocimiento y la conservación de este; a menudo, se relaciona lo popular con lo subsidiario, lo secundario, lo que no ha llegado a ser moderno. Por ejemplo, las manualidades artesanales preindustriales o las músicas de provincia, los bazares, las fiestas patronales, entre otros.

Con respecto a la música carranguera, hacia 1980 se populariza esta variedad de melodía con la aparición de Jorge Velosa Ruiz. A partir de entonces, el género carranguero tomó un lugar en la cultura de los habitantes del altiplano cundi-boyacense, divulgando la vida cotidiana (individual y social) y la alegría del campesino; en la actualidad, la música carranguera cobija no solo a gran parte de las tres cordilleras andinas colombianas, sino también a los llanos orientales y el exterior. Esto demuestra que este ritmo autóctono se ha propagado más allá del contexto campesino y se ha insertado en el contexto citadino.

En “La carranga está de fiesta”³, Noé Ochoa (2005) distingue a Jorge Velosa como “uno

de los más connotados conocedores del folclor andino y estudioso de la literatura popular”, todo un devoto de la palabra, presentador, animador, canta, baila, escribe, toca la *riolina* (armónica) y la guacharaca, compositor que ha procurado rescatar y atesorar el folclor popular boyacense.

La canción carranguera comporta un sinnúmero de coplas, propias de la creatividad verbal campesina. La copla, también conocida como cantas o tonadas, es un hecho cultural y lingüístico que manifiesta el folclor y una determinada visión de mundo de un pueblo. Las coplas fueron traídas por los españoles al Nuevo Reino de Granada, y cada pueblo las adaptó a su tradición y sus costumbres. Se hicieron más populares en el sector rural y recogieron los sentimientos campesinos (amor, desamor, patriotismo, naturaleza, paisaje, vida cotidiana, etc.) en sus versos usados en los convites para labrar y cultivar la tierra; además, en las fiestas campesinas, serenatas, bazares, y demás espacios sociales del campesino, se acostumbraba acompañar las coplas con un tiple.

De acuerdo con Abadía (2001, p. 25) la forma tradicional de las coplas creadas en la zona andina colombiana, está organizada en una estructura de cuatro versos, llevan medida silábica: octosílabo o heptasílabo y combinados de siete y ocho. En la Carranga se emplean, además de la cuarteta, cantas agrupadas en diferentes cantidades de versos. A mayor cantidad de versos, se requiere mayor exigencia en su elaboración. Ejemplo de ello:

*“La china que yo tenía
se fue pa’ la capital
de nada valió quererla,
pues no quiso regresar,
se fue a pasar unos días*

³ Columna de opinión del periódico El Tiempo (octubre 28 de 2005).

dizque donde un familiar
pero también a mi china
se la tragó la ciudad”

2. Sobre la sociocrítica literaria

Es necesario observar la contribución que hace la sociología a la literatura para llegar a la comprensión de la sociocrítica literaria. Por un lado, Goldman, citado por Poulinquen (1995, p. 10), en las ciencias humanas, y particularmente en el análisis literario dice que “es imposible entender los fenómenos empíricos abstractos e inmediatos sin relacionarlos con su esencia conceptual concreta”; es decir, que para hacer un estudio literario, se plantea el *método dialéctico* dado que dicho método no solo aborda el texto mismo (autor, intertextualidad, etc.), sino que comprende su significación de ese texto en la marcha histórica de una sociedad determinada.

De ese modo, el *método dialéctico* parte de hechos empíricos, que, una vez aclarados, permiten tanto la comprensión de su significado como de las leyes que los gobiernan. De hecho, es una comprensión superficial y parcial de los hechos empíricos no ha sido integrada al conjunto que reconoce su significación (p.11). Esta tiene que ver con la categoría visión del mundo⁴ que se convierte en un instrumento para

4 Aquí, visión del mundo se relaciona con lo extra-textual y lo intra-textual como la estructura significativa del texto. Lo extra-textual tiene que ver con indagar por el autor y cómo llegó a crear la obra, indagar por el lugar donde fue escrito el texto, e indagar sobre el tiempo (época, siglo, hecho histórico, corriente, etc.). Mientras que lo intra-textual tiene que ver con el género, el tiempo narrativo, tipo de narrador, personajes, descripción del lenguaje (recursos estilísticos), estructura formal o arquitectura del texto (capítulos, episodios, escenas, actos, etc.), análisis del contenido (tema, argumento, intención, valores, antivalores, etc.).

acercarse a una consecuencia coherente de un evento histórico-social.

Por otro lado, para realizar un estudio socio-crítico de literatura, Bajtin (1926) introduce la noción de *forma* como punto de partida. La *forma* para este autor está configurada por dos perspectivas: arquitectónica y de contenido composicional. La primera, la conforma el acervo verbal, o sea la materialización del contenido⁵; Así, la perspectiva arquitectónica expresa las formas de discurso producido en el campo extra-literario que habla de ideologías.

Entretanto, Polinquen (1995, p.16) establece distancia entre los asertos de Goldman y los asertos de Bajtin. Mientras Bajtin aborda la forma como la elaboración personal de un sistema ético nuevo, tan irreplicable como complejo, a partir de varios sistemas éticos que circulan en el contexto social bajo la forma de discursos, Goldmann afirma que la elaboración personal e irreplicable “estructura significativa” no es más que una manifestación de visión de mundo, su elaboración tiene origen en el grupo social y el valor central es la coherencia.

La socio-crítica literaria desde la visión de Bajtin enfatiza en la complejidad, ambigüedad, polisemia y el carácter literario cuestionador (ético) de las ideologías sociales en el texto, lo cual es tomado por la socio-crítica como fenómenos semióticos (no filosóficos); a diferencia de la “visión de mundo” propuesta por Goldmann que no permite dar cuenta de los elementos en los que enfatiza Bajtin.

5 El acervo verbal, sería en Goldmann la estructura significativa del texto.

El método formal (de forma) supone que la literatura modifica en su interior las posibilidades ideológicas (política, religión, etc.), genera pensamiento y refleja no solo la ideología del hombre, sino su vida y destino. Así, la obra literaria adquiere un valor propio y llega a ser evidencia de realidad social, económica y cultural de una determinada sociedad, ya que la obra literaria comporta en su contenido ideologías políticas, religiosas, éticas, etc.

De acuerdo con Bajtin (1994, p. 61) aspectos ideológicos como “bien, mal, verdad, crimen, deber, muerte, amor, proeza”, etc., que constituyen la estructura de la comunicación ideológica en una obra, son los que le ocupa al estudio sociocrítico literario, sin dejar de lado la estructura estética, ya que, además de apoyar el estilo, permite que el lector (investigador, crítico, analista) se identifique con sus propias inquietudes y reconozca sus contrariedades ideológicas. Esto quiere expresar que el lector toma la literatura como una excusa para filosofar, y no como una filosofía porque ni el autor de una obra tiene la última palabra sobre un tema dado, ni la obra es la verdad absoluta. En palabras de Bajtin respecto de la ideología en un grupo social y un período determinados, “no solo existe una verdad, sino varias verdades recíprocamente contradictorias, no solo un camino, sino varios ideológicamente divergentes”. (p. 63).

Así mismo, Bajtin y los formalistas, por un lado, conciben la valoración social como la unión entre la palabra en sí (material visual, fónico, articulatorio), con el sentido, y dicha unión de estas dos elementos desemboca en un acto social o una realidad social; y por otro, consideran que el “contenido de la obra literaria es igual a la suma de sus procedimientos estilísticos”; el objetivo

de dichos procedimientos es crear una estructura perceptible sensorialmente.

Según Bajtin, en relación con el sentido, este depende del enunciado, que a su vez, se relaciona con la situación socio-histórica. Es así como el enunciado se convierte en la unidad concreta del fenómeno histórico, constituido por la extensión del sentido, la comunidad y la singularidad material del signo (las palabras) (p. 195); es decir, que la relación entre el sentido y la palabra está en el uso social que permite deconstruir nuevas formas de enunciados. Entender un enunciado significa comprenderlo en su contexto y en el de nuestra actualidad; si no es así, el sentido es innecesario, puesto que es la valoración social la que determina al enunciado.

Por tal razón, la palabra (unidad lingüística) y su sentido⁶ no llegan al enunciado desde un diccionario, por ejemplo, sino desde la cotidianidad, el uso social, la vida misma, pasando de unos enunciados a otros. Desde luego, “una obra poética, igual que cualquier enunciado individual, aparece como la unidad real e indisoluble del sentido y de la realidad basada en la unidad de la valoración social que la impregna de lado a lado” (p. 196), o sea que es la valoración social la que determina que abandonemos los límites del enunciado para encontrarnos con otra realidad.

Desde un punto de vista diferente, Kristeva, citada por Poulinquen (1995, p.19),

⁶ Entiéndase sentido como la elaboración intencional (textual y situacional) que un hablante hace en su discurso en relación con la realidad extralingüística. En este orden de ideas, no se encuentra un único sentido en un texto o, lo que es lo mismo, una única interpretación, sino una pluralidad de posibilidades donde una abre la posibilidad para otra. Ahora bien, en dicha pluralidad habría que distinguir entre sentido superficial (aparente) y sentido profundo.

cuestiona los fundamentos sociocríticos propuestos por Bajtin y Goldmann. Lo que importa observar es que Kristeva piensa en la función estética y social del texto literario, buscando la dimensión semiótica (significativa) en las estructuras y postula la ambigüedad y la complejidad de la palabra.

Un buen ejemplo de la crítica de Kristeva se aprecia en el contraste que hace de los conceptos de Bajtin y los de ella misma respecto del texto: "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad y el lenguaje poético se lee como doble" (p. 19); y ella apunta: "la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) donde se lee por lo menos otra palabra (texto)" (p. 19). Por tanto, el texto literario es la suma de textos verbales producidos por una visión de mundo en una sociedad y en una cultura, bajo el manto de la ideología que se deja ver a través de un estudio socio-crítico que aborda tanto la estructura estética como la semiótica.

Sintetizando, pues, diré para terminar, que el estudio socio-crítico literario intenta develar la ideología de una obra considerada objeto de estudio en su propia ubicación histórica. Se parte de que todo lenguaje (obra de arte, afirmación, etc.) está ceñido por la ideología, y de que el ser humano es social; que se desarrolla en un contexto ideológico, luego no está exento de prejuicios ideológicos; y que no puede ser reducido a la categoría de objeto por la utilidad que se alcance de él/ella.

2.1 Mujer, identidad y cultura

Desde su nacimiento, el ser humano es lanzado a un repertorio de reglas y normas determinadas no solo por una cultura, que en la mayoría de los casos es patriarcal, sino por la educación y por la experiencia misma. A esto se añade que en el proceso de construcción de la identidad⁷ de la mujer median los aspectos biológico, y social-cultural.

Por un lado, el aspecto biológico se aborda desde la diferenciación en la anatomía del hombre y la mujer, y no solo tiene que ver con lo genital, genético, gonadal, endocrino, hipotalámico, sino también con lo psicológico. Por otro, el aspecto social-cultural tiene que ver con la diferenciación del modo de proceder de los géneros (sexos) que la misma sociedad ha establecido a partir de la diferenciación anatómica, es decir, mujer, hombre o indeterminado acata las reglas y normas que han sido conformadas culturalmente en un período y en un contexto social.

Cabe señalar que el sentido de la identidad propia del sujeto, saber quiénes somos; es la fuerza que une, liga al sujeto con la realidad material y subjetiva, y que ninguno, tanto hombre como mujer, desarrolla su identidad de género⁸ naturalmente, sino que se forja de acuerdo con unas costumbres, creencias, saberes, usanzas, tradiciones, conjuntos de

7 Como identidad entiendo el acervo organizado de conocimientos, informaciones, percepciones y demás, que un sujeto posee de sí mismo, es decir, la construcción propia de una imagen que cambia constantemente y, al mismo tiempo es estable, permanente. Esta imagen de sí mismo permite determinarse como un sujeto distinto en el proceso de socialización.

8 Entiéndase identidad de género como el conocimiento del individuo desde una visión totalizante (material, subjetiva), su comportamiento y su convicción le permite pertenecer a un género (femenino, masculino, indeterminado); en otras palabras, la identidad de género es una compleja formación de la personalidad y es inherente a la identidad del yo.

hábitos, entre muchos aspectos más. Es decir, la identidad de género se forja a partir de la cultura concebida como “el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social”⁹.

Dado que toda sociedad tiene una identidad, la búsqueda de la misma comienza en la niñez y se desarrolla en la adolescencia. En concordancia, Erikson (1950), citado por Papalia & Wendkons (1998, p. 602), afirma que el esfuerzo que hace el sujeto por lograr el sentido de sí mismo es proceso saludable y vital que contribuye al fortalecimiento de su personalidad, y no se le considera como un “tipo de malestar de madurez”. Así pues, la identidad de la mujer está íntimamente ligada a las relaciones con los demás, en cooperación y no en competencia con ellos.

En cuanto a la cultura, esta se asociaba con el perfeccionamiento del hombre; sin embargo, a partir del s. XVIII se comenzó a relacionar con el cultivo de las formas de vida y de pensar del hombre como miembro de un grupo social, es decir, que se tomó como el producto de dicho perfeccionamiento. Al respecto, Plog y Bates (1980), citado por Giménez-Romero (1996, p.180), abordan la cultura como un “sistema de creencias, valores, costumbres, conductas y artefactos compartidos, que los miembros de una sociedad usan para interactuar entre ellos y con el mundo”; este sistema es transmitido y aprehendido de generación en generación por medio del aprendizaje social¹⁰ de los múltiples elementos que componen la cultura. Inseparable.

9 Cft García Canclini (2004, p. 34). *Diferentes, desiguales y desconectados*.

10 Dentro de ese proceso de aprendizaje social se aprende la lengua, maneras de comportarse, modos de ver el mundo, entre otros.

En este sentido, entre otras características de la cultura tenemos que da sentido a la realidad, ya que, le aporta al sujeto una forma de interpretar la realidad, de comprender el mundo, desde sus esquemas mentales que comportan un compendio de experiencias, creencias y valores. Asimismo, la cultura es transmitida a través de símbolos; esto quiere decir que cuando los sujetos, miembros de una sociedad, se comunican, lo hacen a través de un lenguaje. Del mismo modo, la cultura es un todo integrado por múltiples elementos, normas e instituciones, que el sujeto debe ubicar dentro de un contexto para comprenderlos. También, la cultura se comparte y se aprende diferencialmente, esto es, que no todas las personas viven la cultura de diversos modos que dependen de variables sociales como la edad, el origen, el nivel socio-económico, la clase social, etc. Cabe destacar que la cultura es cambiante y se nutre de los cambios, exigiendo a los sujetos un proceso de adaptación a los nuevos cambios.

2.3 Análisis Socio-crítico de la idea de mujer en una canción carranguera

La canción carranguera objeto de estudio es el merengue carranguero *La china que yo tenía* (1981) del juglar carranguero Jorge Velosa, quien a través de esta canción muestra la problemática de la mujer rural de los campos boyacenses de esa época (1980). La ciudad aparece como el sueño de encontrar un futuro mejor fuera de la vereda, de abrirse a una oportunidad laboral y el trabajo en el servicio doméstico es la actividad más común que pueden desarrollar. Asimismo, se puede observar el sarcasmo implacable del joven campesino (narrador) que se queda en su tierra, suponiendo un cambio extremo en la naturaleza campesina de la mujer.

Notemos, además, que el narrador no hace una descripción del nivel social de “la China” sino que da a entender que es una joven campesina que se va a trabajar a Bogotá con la excusa de “pasar unos días disque donde un familiar”. Tiene una relación de noviazgo con otro campesino, a quien abandona en la vereda por perseguir su sueño citadino. Él de inmediato saca conjeturas de lo que será la vida de ella consumida en la ciudad y el comportamiento de ella cuando regrese al campo, tal vez en las vacaciones que le da su trabajo.

Por otra parte, el lenguaje usado en esta canción es muy coloquial, propio de la música carranguera que muestra el caudal de lenguaje de los campesinos boyacenses; por esto encontramos expresiones hiperbólicas como “se la tragó la ciudad”, “Pensé yo pa’ mis adentros”, “Se pintan de arriba a abajo”, etc., también, como una evidencia de que la gente campesina ha conservado su lenguaje y su picardía en la manera de comunicarse.

A continuación, se presenta la canción y una breve reseña del autor.

La china que yo tenía

*La china que yo tenía
se fue pa’ la capital
de nada valió quererla,
pues no quiso regresar,
se fue a pasar unos días
dizque donde un familiar
pero también a mi china
se la tragó la ciudad.*

*La vi por última vez
la noche de navidad,
me dijo que el veintisiete
se iba para Bogotá.*

Pensé yo pa’ mis adentros:

- esa no va a regresar;

*así es lo que pasa siempre
con todas las que se van.*

*Dejó las vacas y el burro
la vereda y el maizal,
dejó también mi cariño
por quedase en Bogotá.*

*Me imagino yo a mi china,
lo mucho que irá a cambiar,
porque también yo lo he visto
cuando vuelven por acá.*

*Se pintan de arriba a abajo,
se ponen no sé qué más,
cambian desde el caminado
hasta la forma de hablar;
me imagino yo a mi china
preguntando que será
eso que llaman arepa,
mazamorra y rebancá.*

Jorge Velosa Ruiz. (El carranguero mayor¹¹). Ráquira, Boyacá (1949-). Ha sido merecedor de varias distinciones y reconocimientos, entre otros se cuentan: dos capítulos de la serie *Maestros*. Desde 1996 la concha acústica de Tunja lleva su nombre. En 1997 recibió la *Orden de la Libertad*. En 2006 recibió la medalla *Honor al mérito*. En 1994 John Linch (Universidad de Nebraska), descubrió dos especies de ranas a las cuales puso nombres de *Eleutherodactylus Jorgevelosai* y *Eleutherodactylus Carranguerorum*. En 2000 recibe el *Premio a la Excelencia Nacional al mérito Profesional en la categoría Artes y Letras* por la Universidad Nacional de Colombia. El 20 de septiembre de 2012, la Universidad Nacional le otorgó el título de *Honoris Causa*. En Bolivia, una de sus canciones infantiles fue escogida oficialmente para programas de educación bilingüe (español-aymara) en comunidades indígenas.

11 Tomado de www.carranga.org

2.3 La noción de la mujer en la canción campesina boyacense

El campo, lo rural, lo que no es urbano es uno de los contextos más relevantes a la hora de caracterizar la historia de un país como Colombia. Es en ese contexto campesino donde se determina aspectos se suma importancia como la paz, la salud, la cultura, el conflicto, la alimentación, el tema ambiental, entre muchos más. Dentro de ese contexto rural, él y la campesina encuentran a la vereda como su comunidad de pertenencia. Al respecto Fals-Borda (1961, p. 221) anota “la vereda es sinónimo de comunidad rural e institución que afirma la territorialidad, la noción de identidad y pertenencia, así como un tejido básico de relaciones de parentesco y vecindario”.

Aunque la música carranguera le canta a la vida, a la alegría del campesino, al campo y la ciudad, a la sencillez del amor campesino, a la naturaleza, y a manera de denuncia le canta a la violencia, llama la atención que una buena parte de las canciones campesinas están dedicadas a las mujeres, lo cual muestra la importancia que la carranga da al tema de la mujer. Ahora bien, no hay que caer en el engaño de que esta dedicación se deba a un reconocimiento, sino mas bien a una suerte de control en el comportamiento de la mujer. Desde el título “la china que yo tenía”, se nota a una mujer joven sometida, de poca feminidad, que no se maquilla, no usa ropa llamativa y no muestra sus encantos.

Así, pues, se relaciona a la mujer con características de ingratitud con el hombre: se fue para Bogotá y “*de nada valió quererla, pues no quiso regresar*”. Se le reprocha por aventurarse a tener una vida para ella y para su familia con mejores oportunidades,

bajo el costo de no regresar a su tierra, y de dejar toda su historia atrás: los animales, los terrenos y a los seres queridos.

Mirándolo así, la mujer es devorada por la ciudad, que impone progreso y nuevas formas de existencia desde las prácticas urbanas, obligando a la mujer a cambiar estructuras culturales campesinas por estructuras culturales ciudadinas, o al menos a mezclarlas sin dejar que domine las propias de la mujer campesina “*me imagino yo a mi china, lo mucho que irá a cambiar, porque también yo lo he visto cuando vuelven por acá*”. Según Barbero & López (1998, p. 31) conservar la cultura campesina en una nación con un modelo de desarrollo de hegemonía urbana y la globalización, promueven avaros intereses económicos que no permiten alguna posibilidad participativa de la información y, por ende, no permiten alguna posibilidad de creatividad y florecimiento cultural. Esto también se le debe a los medios de comunicación que ha hecho vulnerables a sus consumidores vendiendo la idea de que se debe ser moderna, y la ciudad brinda la posibilidad de serlo.

Ahora bien, si regresa a su vereda, será vista diferente porque la mujer ha adoptado y adaptado nuevas formas de proceder del contexto urbano, que es natural en los que se desplazan del campo a la ciudad, porque si no es así, la misma sociedad y la cultura se disponen a hacer juicios y exclusiones por ser una mujer atrasada, ignorante e incompetente, es por esto que “*Se pintan de arriba 'bajo, se ponen no sé qué más, cambian desde el caminao' y hasta la forma de hablar*”. Esto refleja el acoplamiento de la mujer a unas normas y comportamientos propios de la estructura cultural ciudadina.

Finalmente, se aprecia el sarcasmo ponzoñoso a través de la copla final: *me imagino yo a mi china preguntando que será eso que llaman arepa, mazamorra y rebanca*. No es más que una evaluación exagerada, una hipérbole que permite el humor mordaz, una muestra del “qué dirán de la gente” del campo, del pueblo, de la iglesia, etc. al que están expuestas las mujeres que van a la ciudad y vuelven con otros comportamientos.

Con todo, *la china* de esta canción carranguera es una mujer joven campesina que ve en la ciudad una forma de progreso, con un trabajo en el servicio doméstico y un sueldo básico, que le hace pensar, de alguna manera, que su sueño de salir adelante es posible. Probablemente, *la china* vuelva con una nueva visión de mundo, conquistada por la vida urbana: forma de ser, modas, lenguaje, accesorios, etc., rompiendo con la tradición predecible de la campesina estereotipada, de mentalidad y comportamiento inmutable.

Así, pues, a la mujer boyacense, se le ha considerado como una mujer campesina, sumisa, responsable de sus hijos, poco sociable, de obras ausentes más allá de su familia y miembro de una sociedad machista, que la muestra como un ser neutral, justo, imparcial, como un simulacro de mujer sin descubrirse, sin inventarse, sin hacerse, sin un oficio concreto, sino mas bien dedicada al esmero en trabajos como los bordados, la costura, la cocina y los quehaceres domésticos como una forma de configuración de la mujer para desempeñarse al interior del hogar, mientras que el hombre, fuera del

hogar, procura el sustento y respalda a la mujer frente a la sociedad.

En fin, *La china que yo tenía* da cuenta de una realidad por la que pasan muchas mujeres que renuncian a la vida de rural y van a la ciudad a engranarse en la producción industrial y ese engranaje, en la mayoría de los casos, borra sus estructuras culturales campesinas propias e implanta unas nuevas urbanas, lo cual no le permite recordar su esencia como mujer campesina, niega parte de la cultura campesina aprendida y, como un logro, construye una imagen propia para tomar decisiones por sí misma y asumir una responsabilidad ante la sociedad.

Conclusión

Este trabajo se basa en la canción “La china que yo tenía” de Jorge Velosa Ruiz, quien es digno representante de la cultura boyacense y, por qué no, de la cultura colombiana. Este análisis busca poner el acento en la idea de mujer en la música carranguera, como tradición oral que se nutre de narrativas campesinas sarcásticas de períodos pasados, sin dejar de lado el sentido cultural de la música carranguera (valores, ideología, alcances socioculturales). Este trabajo deja abierta la posibilidad de seguir profundizando esta investigación que tiene que ver con la cultura local, con la cultura boyacense; por tal razón, se plantea la pregunta cómo la música carranguera llega a ser clave para la comprensión de la identidad boyacense.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abadía, G. (2001). A B C del folklore colombiano. Panamericana editorial. Bogotá.
- Bajtin, M. (1994). El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica. Versión española de Tatiana Bubnova. Alianza Editorial. Madrid.
- Barbero, J. M. & López de la R. F. (1998). Cultura, Medios y Sociedad. CES Universidad Nacional.
- Cros, E. (1986). Literatura, ideología y sociedad. Grados. Madrid.
- Fals-Borda, O. (1961). Campesinos de Los Andes, Ed. Punta de Lanza, Bogotá.
- García-Canclini, N. (2004). Diferentes, desiguales y desconectados. Gedisa. Barcelona.
- _____ (1990). Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Editorial Grijalbo, México.
- Giménez-Romero, C. & otros. (1996). Educación intercultural. Editorial Popular. Madrid.
- Ocampo-López, J. El imaginario en Boyacá, la identidad del pueblo boyacense y su proyección en la simbología regional. Humboldt Service Ltda. Bogotá, mayo de 2001.
- Ochoa, L. (2005, octubre 28). La carranga está de fiesta. Bogotá: El Tiempo, Opinión.
- Paone, R. La Música Carranguera. Tesis de pregrado. En: www.renatopaonemusic.com/index_archivos/page0006.htm
- Papalia, E. & Wendkons S. (1998). Psicología del desarrollo. McGraw Hill. México.
- Poulinquen, H. (1992). Serie cuadernos de trabajo N° 4. Universidad Nacional. Facultad de Ciencias Humanas. Bogotá.
- _____ (1995). Serie cuadernos de trabajo N° 12. Universidad Nacional. Facultad de Ciencias Humanas. Bogotá.
- Rodríguez, O. (s.f.) Discursos disciplinarios alrededor de las músicas populares. [Versión Electrónica]. Recuperado el 08 de septiembre de 2014, de: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Alen.pdf>
- Biblioteca Luis Ángel Arango. Programa Maestros, Vida y Obra del Maestro Jorge Velosa Ruíz, emitido en 1995. Archivo Sala de Música.

WEBGRAFÍA

www.carranga.org
www.banrep.gov.co
http://carranga.blogspot.com/2006_02_01_