



UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS
PRIMER CLAUSTRO UNIVERSITARIO DE COLOMBIA

EL PROCESO SENTIPENSANTE DE (RE)COMPONER EL GÉNERO.
Incidencia de la mujer en la interpretación de la música carranguera en el
departamento de Cundinamarca.

Autor: Maryam Yulieth Velosa Mendieta.

Asesora: Diana Carolina Varón Castiblanco.

Para optar por el título de pregrado en sociología

Universidad Santo Tomás
División de Ciencias Sociales
Facultad de Sociología.
Bogotá, 2020

Agradecimientos.

A mi cuna boyacense, mi cuna campesina que me ha enseñado lo bonita que puede ser la vida.

...

A mi mamá que ha sido una constante en mi vida y gracias a su paciencia, esfuerzo y dedicación, he podido llegar hasta aquí. A mis hermanos porque de ellos aprendo las diversas formas de vivir y lo mágico que puede ser soñar.

A mis sobrinos por ser luz en la oscuridad, a mis amigos por estar cuando necesité.

A mis profesores porque de ellos aprendí a ver con objetividad el mundo.

Al maestro Velosa por abrirle paso a un legado que está más vivo que nunca. A cada mujer dedicada a la carranga y su carranguería, como intérpretes, cantantes y hacedoras de memorias, quienes logran mostrar el mundo desde un sentir diferente e impulsaron el desarrollo de este trabajo. Y cada hombre que desde su enseñanza, composición e interpretación hacen de la carranga un espacio para todos.



**EL PROCESO SENTIPENSANTE DE (RE)COMPONER EL GÉNERO.
Incidencia de la mujer en la interpretación de la música carranguera en el
departamento de Cundinamarca.**

Tabla de Contenido

	Pág.
Introducción.	06
1. Planteamiento del problema	07
1.1. Pregunta de investigación.	10
1.2. Objetivo general.	11
1.3. Objetivos específicos.	11
1.4. Antecedentes.	11
2. Marco teórico conceptual	13
2.1. Las visiones de la sociología en la música	14
2.2. Perspectiva femenina en la interpretación musical.	16
2.3. La tradición y el folklore.	18
2.4. El consumo musical	20
3. Diseño metodológico.	22
3.1. Metodología cualitativa.	22
3.2. Enfoque metodológico.	23
3.3. Instrumentos de Investigación.	23
3.4. Cuadro metodológico.	26
4. Capítulo 1. De la historia musical y el origen carranguero.	27
4.1. Qué pasó antes de la carranga: Antecedentes musicales.	28
4.1.1. El merengue	28
4.1.2. La rumba	29
4.1.3. El torbellino y la guabina	29
4.2. El carranguero, la carranga y su carranguería.	30
4.3. La importancia del Convite Carranguero.	36
5. Capítulo 2. La cuestión del género en el género: Las mujeres en la música carranguera	38
5.1. Las mujeres en la música tradicional colombiana.	39
5.2. La feminidad en la carranga.	43
5.3. La canta femenina en la música carranguera.	48
5.3.1. El son del Frailejón.	49
5.3.2. Las carrangueras del Majuy	54
5.3.3. Ventarrón carranguero.	56
5.3.4. Los vitocos.	60
6. Capítulo 3. Consumo y percepción carranguera.	65
6.1. Difusión y consumo carranguero.	67
6.2. Retos a los que se enfrenta la mujer en la carranguería.	70
7. Conclusiones	75
8. Referencias bibliográficas	77
9. Anexos.	80

Resumen.

A través del tiempo, las mujeres en diversos espacios han luchado por la reivindicación de sus derechos y con esto la obtención de espacios equitativos; Unos de estos espacios ha sido la participación en la interpretación y composición de diversas músicas. En Colombia, la insistencia de la mujer en querer ser parte importante en la música ha sido grande y compleja. Ahora en cuanto a las músicas tradicionales y campesinas la lucha de las mujeres campesinas ha sido aún más, pues las tradiciones machistas que se mantienen en las regiones son más bastas que en las ciudades.

La carranga, a pesar de ser un género nacido bajo las premisas de la lucha popular, la mujer no había sido participe directa en ella, la mujer era inspiración al igual que las vivencias campesinas. Para la entrada del nuevo siglo, la mujer decide no ser solo musa, ahora también es música y cantante del género, sin embargo, permeada sobre discursos machistas disfrazados de jocosidad y burla. A partir del 2010, la mujer decide cantar, interpretar y además escribir, compartiendo sus propias vivencias, bajo su perspectiva femenina, por ello resulta importante para este trabajo analizar esa incidencia de las mujeres en la música carranguera, específicamente en el departamento de Cundinamarca y así mismo contar la experiencia de cuatro grupos de música carranguera, donde el papel de las mujeres es primordial.

Abstract.

Through time, women in various spaces have fought for the vindication of their rights and with this the obtaining of equitable spaces; One of these spaces has been the participation in the interpretation and composition of various music. In Colombia, the insistence of women in wanting to be an important part of music has been great and complex. Now, in terms of traditional and peasant music, the struggle of peasant women has been even more so, since the machista traditions that are maintained in the regions are more coarse than in the cities.

The carranga, despite being a genre born under the premises of popular struggle, the woman had not been a direct participant in it, the woman was inspiration as well as the peasant experiences. For the entrance of the new century, the woman decides not to be just a muse, now she is also a musician and singer of the genre, however, permeated by sexist discourses disguised as jocularly and mockery. As of 2010, women decide to sing, interpret and also write,

sharing their own experiences, from their female perspective, for this reason it is important for this work to analyze the incidence of women in Carranguera music, specifically in the department of Cundinamarca and likewise tell the experience of four carranguera music groups, where the role of women is paramount.

Palabras clave. Música carranguera, tradición, incursión, genero, folklore, discurso machista.

Introducción.

“La música a menudo se trata como un objeto, una cosa que tiene un momento de creación, una estabilidad de características a través del tiempo y el lugar, y potencial de uso y efectos. Como tal, la música puede ser abstraído de su tiempo y lugar y puesto en nuevos contextos”. (Roy, W. 2014. 6)

Dentro del sorprendente mundo del arte, la música es una herramienta maravillosa donde la historia se crea y se canta. Percibir el mundo por medio de la escucha es una de las sensaciones más fascinantes para la imaginación y el pensamiento. Además, la música ha estado en todos los momentos de la historia del mundo y ha llegado a todas las sociedades, empapándose de los contextos sociales y transformándose para fluir y generar en el ser humano una incidencia individual y colectiva. La música se ha adueñado tanto de los pueblos y sus sonoridades que ha creado la necesidad de contar las historias, lo cotidiano y lo repentino a través del canto y la melodía; además ha sido uno de los canales para que la memoria y la tradición se propague y siga viva a través del paso del tiempo, haciendo que sea primordial en las diversas representaciones culturales.

El altiplano cundiboyacense se ha destacado a lo largo del tiempo por la tradición y la cultura campesina; la vivencia del campesino es diaria y constante, por ello, la música ha sido importante en la transmisión vivencial y oral. Boyacá como cuna de la libertad, ha sido también la cuna de la música carranguera, un género joven en la tradición musical colombiana, que ha hecho que se logren contar historias y vivencias trayendo el campo al oído de cualquier persona, en cualquier parte del mundo, además ha enseñado en valor del campo y de la vida, el cuidado de la naturaleza, el agua, la fauna y la flora, así como también ha acompañado a muchos en la

batalla de los sentimientos, pues le canta al amor puro, al amor dulce, al amor enloquecido, al amor rudo y a los amores imposibles, sin dejar de lado la compañía melódica del sufrimiento y desamor.

Cundinamarca contenedor de la capital del país, logra ser el epicentro de llegada de todo lo que pasa en el mundo. Además de eso, a comparación de Boyacá, Cundinamarca le apuesta a la cultura musical, tanto en la música académica como en la tradicional. En torno a la música tradicional, Cundinamarca ha implementado escuelas municipales de música campesina, lo que ha ocasionado que muchos niños conozcan sobre los diversos ritmos tradicionales campesinos y entre estos la música carranguera. En estas escuelas, las mujeres han visto la necesidad de aportar a la carranga, ya no como inspiración para crear, sino como músicas, cantantes y compositoras de su propia vivencia, desde su perspectiva femenina de apreciar el campo y toda lucha y tradición campesina. Pues el campo también se vive desde la feminidad, la dulzura y el encanto que trae cada mujer.

1. Planteamiento del problema.

*¡Que viva el canto y la canta,
que el canto y la canta vivan!
porque son la retentiva
de mi diario acontecer
y si los llego a perder,
tuitico se me derriba.
(Jorge Velosa Ruiz).*

La música, si bien refleja expresiones humanas por medio de la sensorialidad, esta viene cargada de sentidos y sonidos los cuales por medio de vibraciones derivan en transformaciones individuales y colectivas, estos sonidos hacen parte de una configuración cultural, simbólica e histórica a la vez, siendo esto un lenguaje que puede ser individual o colectivo y en esa colectividad puede hablar de lo que somos, seremos y de dónde venimos; la música es entonces una expresión cultural y tradicional que tiene un legado, un conocimiento pasado y que así mismo se apropia de las nuevas interpretaciones que se pueden dar al entorno, otorgando sonidos y sentidos nuevos con el fin de dar interacciones humanas novedosas. “No se sabe muy

bien cómo y porqué el hombre comenzó a hacer música, pero sí está claro que la música es un medio para percibir el mundo y un potente instrumento de conocimiento. No hay vida cotidiana sin música”. (Hormigos, J. 2012. 76).

La música tradicional es una mezcla diversa de ritmos existentes, normalmente estos de orígenes europeos, de los cuales se rescatan mucho instrumentos de cuerda y golpe que van dando ritmos nuevos, estos según el contexto social en el que se ubiquen; Colombia cuenta con diversas formas de tradicionalidad musical según su zonas geográficas, en el caso de la región Andina Colombiana, la tradicionalidad se apega al uso de instrumentos de cuerda, ejemplos de esto es la gaita, el torbellino, el bambuco, el pasillo, las rumbas, tanto campesina como criolla y por supuesto, la música carranguera. La tradición, “implica una permanencia en el tiempo y una depuración de conocimientos, marcada por la experiencia. Tradición es el carácter que tiene aquella noticia que se transmite en forma sucesiva de una generación a otra por la vía oral” (Marulanda 1984. 19). Así, la música tradicional, son esos conocimientos y experiencias transmitidos por medio de la canta y la rima y una particular musicalización; estas experiencias son culturales, tanto colectivas como individuales, son aprendizajes y son vivencias dadas a través del tiempo y que seguirán siendo transmitidas al interior o exterior de la comunidad.

En este sentido, la música campesina es un patrimonio que vive, interactúa y cambia y que se nutre de la vivencia diaria de los campesinos y es por medio de las letras y acordes de las canciones, la coplería o el relato musicalizado que se expone su contexto social y la relación de este con todo aquello que lo rodea. Por ello, hablar de música campesina carranguera nos remite a pensar en la tradición oral en departamentos como Boyacá, Cundinamarca y Santander. Tan solo escuchar la palabra nos centra en una territorialidad específica y crea una idea de la cultura dada en el lugar. Pero vale la pena preguntar, ¿Qué es la carranga?

La música campesina carranguera, remite inevitablemente a la región andina del país, principalmente en el altiplano cundiboyacense. Un valle de montañas áridas y verde a la vez, ubicado en la cordillera central, con climas fríos y cálidos que moldean el paisaje de la región, donde además, el campo se puede sentir pensándose, viviéndose con el corazón, en términos del sentipensar de (Fals Borda 2009) esto, lleva a pensar directamente a una lógica dentro de la figura masculina como representación vocal y protagonista de la escena musical. La carranga,

también es una de las representaciones más importantes de la cultura e identidad campesina, Se atribuye su origen como género musical al surrunqueo “Palabra usada para referirse para el apenas medio sonar un instrumento de cuerda” (Serrano, C. 2011.41), que hacían los campesinos en reuniones familiares, fiestas de pueblo en Honor al Santo Patrono, romerías y demás espacios que otorgan la presencia de musicalidad. Según el archivo realizado por (Corpocarranga 2008) La carranga es un género del folclor colombiano que nace en la región andina colombiana, surge como género musical en los años setenta con el fin en un primer momento de resignificar la música campesina.

Este género, se expandió de manera rápida al departamento de Santander comprendiendo así Boyacá, Cundinamarca y Santander como los departamentos más representativos para dicho género; este trabajo busca situarse en de Cundinamarca, pues es a este departamento donde pertenecen los grupos musicales entrevistados para este escrito, esto no quiere decir, que Boyacá como la cuna de la carranga y Santander como otro departamento carranguero, no tengan agrupaciones femeninas o con mujeres como integrantes, sino que Cundinamarca, ha logrado incentivar la formación de escuelas de aprendizaje musical carranguero a través de casas de la cultura, tal es el caso de municipios como Cota, Cucunubá y Guasca, logrando incentivar a niños, niñas y adolescentes a apropiarse de su raíz campesina. Así mismo, Bogotá, fomenta la Carranguería como pieza fundamental en la educación superior, tal es el caso de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, esta institución cuenta con una clase electiva de música carranguera de la cual han salido proyectos importantes.

La música se dice, es una idea a partir de la cual se pueden investigar las identidades y por supuesto, su construcción. Las mujeres en la retórica carranguera son el motivo en la composición de canciones románticas e historias de amoríos, despecho o violencias disfrazados de chiste y jocosidad, nunca como dueñas de su propia escena musical, sino bajo el papel secundario, permeado por un género masculino imponente que muestra el campo desde el sentir masculino, negando casi que totalmente la práctica campesina desde una perspectiva femenina, pues la mujer también siembra cuida y cultiva, además de eso hace resistencias y lucha, su papel no está solo delegado a los oficios domésticos y de cuidado de niños, mayores y su cónyuge, sino que su escena es multifacética e igual de importante como la masculinidad campesina,

pues “La música, más que un lenguaje universal, es un discurso cultural que mantiene una relación de reciprocidad con el sistema social en el que se inscribe” (McClary, S 1991, s.p). Las mujeres se interesan por el medio musical para el inicio de siglo, en el 2005 existían tan solo cinco grupos que contaban con mujeres pero estas no eran en si las protagonistas de la escena musical, tras el surgimiento de escuelas o estudiantinas de música creadas en diferentes municipios dieron paso a la formación de grupos femeninos de carranga y es a partir del 2010 comienzan a conformarse e intervenir en las diferentes agrupaciones carrangueras, logrando incorporarse de manera progresiva a la interpretación de la música para contar a viva voz las vivencias y resistencias de las mujeres campesinas. En Cundinamarca, para el 2013, agrupaciones como El son del Frailejón comienzan a mostrarse como protagonistas de esa escena musical, seguido a ellas, Las carrangueras del Majuy en el 2017, Ventarrón Carranguero en el 2018 y Los vitocos en el 2019. Se debe dejar en claro que existen muchos más grupos carrangueros femeninos y mixtos en Cundinamarca que se han conformado entre el 2010 y 2020, pero tras el trabajo de campo realizado, se tiene la claridad de los inicios de los cuatro grupos mencionados antes, pues con ellos se realizó el trabajo de campo.

A partir de lo anterior, este trabajo investigativo, busca, por medio de la sociología de la música y el género, mostrar la incidencia que tienen las mujeres como intérpretes carrangueras, pues este papel no ha sido tan relevante a través del tiempo, ya que en un universo musical permeado por una masculinidad campesina que crea y canta los saberes populares que a lo largo de su vida ha conseguido, surge la necesidad de saber y conocer desde el campo de la acción social esa incidencia y esa búsqueda de espacios interpretativos que la mujer ha venido ganando como artista creadora, que puede interpretar, escribir su propia historia y hacerla canción, dando un giro a un género musical que desde su inicio ha sido masculino y agresivo, objetivando a la mujer para su interés propio, haciéndolo ver bajo las lógicas de la burla, el chiste y la chanza, haciendo que esos discursos agresivos se sigan difundiendo.

1.1. Pregunta de investigación.

- ¿Cuál ha sido la incidencia de la mujer en la música carranguera en los procesos de composición interpretación y consumo de los grupos, *El son del Frailejón*, *Las carrangueras del Majuy*, *Ventarrón carranguero* y *Los vitocos* del departamento de Cundinamarca?

1.2. Objetivo general.

- Analizar la incidencia de la mujer en la música carranguera en los procesos de composición, interpretación y consumo de los grupos carrangueros El son del Frailejón, Las carrangueras del Majuy, Ventarrón carranguero y Los vitocos del departamento de Cundinamarca.

1.3. Objetivos Específicos.

- Contextualizar el surgimiento de la carranga como género musical.
- Indagar sobre los procesos de interpretación y composición musical realizado por las mujeres de los grupos carrangueros, El son del Frailejón, Las carrangueras del Majuy, Ventarrón carranguero y Los vitocos del departamento de Cundinamarca.
- Describir los efectos de la recepción y el consumo de las agrupaciones El son del Frailejón, Las carrangueras del Majuy, Ventarrón carranguero y Los vitocos.

1.4. Antecedentes

Los estudios realizados sobre la música carranguera se han desarrollado en diversos medios, tanto en relación con el territorio, como a la educación, la identidad cultural y la historia, pero ha dejado de lado otros, como la incursión de las mujeres en la música, y las prácticas de consumo en torno a la música. Por ello, en este trabajo se desarrollarán como antecedentes, ejes transversales que permean toda la escena musical y la participación de la mujer en la música. Se tratarán entonces la identidad campesina y el territorio y la inmersión de las mujeres en la música se tomará desde las músicas populares en Colombia.

En cuanto a la identidad campesina, La Carranga como escenario vivo de la tradición e identidad cultural local y regional del departamento de Boyacá de (Rojas, F. 2013) busca dar a conocer una investigación fundamentada en la memoria colectiva y la riqueza popular, así como, el patrimonio inmaterial el cual aporta en la construcción de hechos y formación de identidades. Por otro lado, muestra la forma en que influye la carranga como patrimonio inmaterial en las creencias, valores, usos y costumbres de la vida cotidiana de la población del departamento de Boyacá.

(Rojas, F. 2013), se interesa por hacer un acercamiento a la autenticidad de los festejos celebraciones populares y la influencia de estos en las personas. Para la realización de esta investigación, resulta interesante ver la influencia de los festejos, en este caso, como ya se mencionó anteriormente, El Convite Nacional de Música y Arte Campesino, Cuna Carranguera, es parte de un linaje profundo pues buscan mostrar la riqueza cultural a través del folclor, por ende, son estos los que trascienden teniendo un fuerte compromiso social.

Por otro lado, la ruralidad da pie para poder hablar de identidad campesina, (Velasco, M. 2014) en su texto Quiénes son hoy los campesinos/as: Un acercamiento al proceso de construcción de identidad campesina en el marco del conflicto armado en Colombia. Caso de Estudio: Las Zonas de Reserva Campesina, dividido en cinco capítulos, de los cuales prima el interés por capítulo cuatro, pues es ahí donde se plantean elementos que hacen parte de una construcción de identidades campesinas en torno a las luchas actuales que se han llevado a cabo. Para la autora, es primordial resaltar en este capítulo el concepto de campesino, pues en este, se constituyen relaciones intersubjetivas, políticas y sociales, por ende, menciona que puede ser pertinente hablar sobre las nuevas narrativas identitarias en el contexto rural en torno a lo campesino. Así mismo, menciona que, el campesino viene a ser una noción que puede cambiar, según el tiempo y el espacio.

En cuanto al territorio, (Ocampo, N. 2014), en su investigación Las músicas campesinas carrangueras en la construcción de un territorio. Experiencias sonoras como portadoras de memoria oral en el alto Ricaurte, Boyacá, muestra que la configuración del territorio se constituye a través de formas de relacionamiento de las comunidades por medio de los oficios que desempeñan en común, las maneras de vestir, las formas de alimentarse, e incluso la fisonomía, los cuales otorgan un significado y sentido; por ende la manera más sencilla de mostrar aquello que el territorio brinda, en torno a vivencia, conocimiento y sabiduría, es a través de las músicas campesinas, donde por medio de diferentes instrumentos musicales y la misma voz se plasman e interpretan las vivencias, así se logra asumir la vida campesina.

(Ocampo, N. 2014) Busca mostrar de forma más detallada, la manera en que el territorio del Alto Ricaurte en el departamento de Boyacá se constituye como componente que estructura las expresiones musicales tomadas en dicho lugar. La autora, este trabajo, más que realizar un

análisis sobre las sonoridades inmersas en el territorio del Alto Ricaurte Boyacense, busca comprender a partir de Investigación, Acción Participativa, en donde decidió convivir en uno de los municipios que comprenden el Alto Ricaurte, y observar e interrogar a grupos reconocidos y grupos nuevos poco conocidos de dicho lugar cómo nace la música, qué la inspira y que experimenta el campesino al transmitirla, a través de coplas, de lo cual (Ocampo, N. 2014), logra dar a entender que se debe pensar que el campo a través de vivencias diarias y cotidianas, mediante una oralidad ordenada en versos logra transmitir su légal cultural dando a conocer el rol del territorio en la vida del campesino, dichos versos luego van a conformar tonadas musicales.

En cuanto a la trascendencia de la mujer en las músicas populares, (Muñoz, P. 2005) en su texto, *Las Mujeres en las Músicas Populares*, busca a forma de relato mostrar cómo, tras varios años de investigación sobre música popular en diversos contextos culturales, estos situados entre Boyacá y Cauca, pudo conocer y mostrar el papel de las mujeres en la expresión musical. Menciona cómo, por medio de la iconografía y las letras de canciones, hay una diferencia entre lo masculino y lo femenino, en torno a los roles mostrando cómo, el hombre interpreta y la mujer se limita a ser motivo de inspiración, a la que se le enamora, pero también se acusa y se acosa. Así mismo muestra como la música cumple un rol identitario y cohesivo según el interés. Para dicho análisis, la investigadora toma 37 canciones de merengues andinos boyacenses, 20 bambucos caucanos, específicamente algunos bambucos patianos y 10 piezas de algunos géneros musicales populares que tienen incidencia en la población andina colombiana.

2. Marco teórico conceptual

Como se ha mencionado, esta investigación busca analizar la incidencia de la mujer en la música carranguera en los procesos de composición, interpretación y consumo de los grupos carrangueros, El son del Frailejón, Las carrangueras del Majuy, Ventarrón Carranguero y Los vitocos en el departamento de Cundinamarca, por ello, es preciso profundizar de manera teórica el contenido de este documento. En el análisis de este marco conceptual se trabajará el concepto de la sociología de la música y bajo esto, tres categorías principales en la investigación: género, música tradicional o folklore y consumo; las cuales darán orden especial al desarrollo teórico

conceptual, a partir de la sociología de la música. Como primer momento se abordan las visiones de la sociología en la música a partir de las teorías clásicas y puntos de partida de la sociología de la música dados por (Hormigos, 2012).

Como primera categoría, se desarrollará, El género en la interpretación musical, se busca abarcar el texto de (Cabedo, A. 2009), Música género y paz: Anotaciones a partir de los estudios musicólogos feministas. La segunda categoría por tratar será, La tradición y el floklore, donde se hablará de la visión que (Poviña. 1944) reflejada en su texto Sociología del Folklore y la de (Marulanda. 1984) en su libro El folclor en Colombia. Practica de la identidad cultural y finalmente se tratará la categoría El consumo a partir de teóricos como (Bourdieu. 2010) con su texto EL sentido social del gusto, específicamente en el capítulo siete, Consumo cultural y (Bauman. 2007), con su texto Vida de consumo en el capítulo uno, Consumismo versus consumo; quienes hablan del consumo cultural.

2.1. las visiones de la sociología en la música

Para la sociología los estudios musicales se han desarrollado a lo largo del tiempo bajo temas fundamentales como la educación, la religión, la política y la economía de importancia para esta área, pero la música ha sido una constante en la vida del ser humano, por ende, también en la sociología. Así realizar estudios musicales en este tiempo surge de importancia, pues bajo la complejidad de la música se desarrollan diferentes cuestionamientos sociales, ya que las culturas y los grupos sociales dejan ver el acontecer de su vivencia, su historia y hasta su lucha. En esta investigación se evidencia la manera en que la música ha hecho que las mujeres campesinas tomen la voz, el instrumento y la imaginación para crear música en un ámbito donde los hombres han permeado la lírica carranguera.

De esta manera, (Hormigos 2012), menciona que la música en la sociología ha sido una constante, “La música forma parte de nuestro día a día, siempre nos ha acompañado, es uno de los rituales más antiguos de la especie humana” (Hormigos. 2012. Pág, 76), va desempeñando diferentes actividades culturales, por lo que, cada forma musical cuenta con un campo cultural específico y peculiar; el hecho musical logra socialmente la participación e interacción de los seres humanos, (Hormigos, 2012) mencionaría que, la música como actividad simbólica debe

ser experimentada y vivida, para que así esté logre verificar su eficacia y realidad por medio del poder comunicativo que esta alberga. Es así como, la sociología de la música se hace compleja pues, cada individuo o grupo de personas, compuesto por una forma de pensamiento o de cultura, busca y entiende de formas diversas la música y por su puesto su mensaje. Estudiar la música, es comprender que esta va a ser presentada como un fenómeno social pues, según (Hormigos, 2012. p 82) “para comprender el sentido y significado del discurso musical deberemos analizar todos los aspectos sociales que rodean a la música”. Es por ello por lo que, el autor se remite a exponentes de la sociología para poder hablar de la música.

El primer autor al que (Hormigos 2012) se remite es (Simmel 2003), quien realiza un estudio donde se interesa por el papel que ocupa la melodía y el ritmo en la vida cotidiana de las sociedades y parte de “la necesidad de descubrir el sentido profundo de la música en su estado original, descubrir cómo y porqué el individuo se adueña de ella para utilizarla en distintos contextos y situaciones.” (Hormigos. 2012. p 77).

(Simmel 2003) citado por (Hormigos 2012) también mencionó que la música es un hecho musical y una práctica social. Es hecho musical pues el acto de escuchar, componer e interpretar es parte de una condición originaria del hombre, pues surge de manera natural a partir de sentidos y sentimientos que se generan; a su vez estos generan una serie de sonidos que expresan algo para el individuo que lo escucha y es práctica social pues se desarrolla cuando se expresan los sentimientos internos y en esta relación desarrollada con la sociedad que, la música toma fuerza.

Por otro lado, (Hormigos 2012) en su texto menciona que, la cultura y la música se relacionan pues según (Simmel 2003),

“muestra cómo el discurso musical de una época se impregna del carácter y las características de los pueblos que la practican, de ahí la relación que establece entre la música y las esferas anímicas del amor, la mística, la ideología o el trabajo.”
(Hormigos. 2012. p 77)

Y así, la música logra surgir de forma natural de los afectos que logra producir el habla y es expresión de sensaciones, de allí es que se logra hacer un tránsito del habla al canto. Así mismo, según lo expuesto por (Hormigos 2012) Simmel enseña que, el canto, el baile y la música instrumental surgen de los sentimientos universales, de estar alegres a estar tristes, por ejemplo, lo cual llevaría a pensar que todo ser humano es músico pre existencial, pues mantiene una relación entre el habla y el caminar o el cantar y el bailar. “se trata de oír el ritmo y la melodía de nuestros estados anímicos”. (Hormigos 2012. p 78).

Finalmente, (Hormigos 2012) dirá que, para (Simmel 2003), “cada pueblo se beneficia de la música de un modo característico, y se sirve de ella en las diferentes esferas del trabajo, del amor, de la guerra y de la mística” (Hormigos 2012. p 78) y cada músico compone e interpreta lo que la sociedad en la que se encuentra inmerso le hereda.

2.2. Perspectiva femenina en la interpretación musical.

La música campesina se ha desarrollado a través del tiempo bajo las vivencias masculinas que ha tenido el campesino, estas enmarcadas en la relación del campo y su labor de cosecha y producción, así como los amoríos de este y el papel de este como proveedor para su familia, haciendo que la mujer sea vista como compañera, madre y ama de casa. A partir de esto y los cambios sociales, las perspectivas femeninas en la interpretación musical han cambiado, la mujer logra contar sus vivencias con el campo, no solo se limita a ser compañera y musa de inspiración, ahora la mujer crea versos, los canta y los musicaliza y da pie para hablar sobre nuevas perspectivas musicales. Siempre se ha planteado que las mujeres desarrollan sus actividades musicales de la misma manera que los hombres, el autor (Cabedo, A 2009), muestra el feminismo desde diferentes perspectivas de estudio en torno a la creación de identidad.

En primer momento, menciona que las teorías de la musicología feminista se han desarrollado en paralelo con teorías feministas tradicionales, pero el surgimiento del feminismo de la música ha hecho que, desde la musicología y otras disciplinas, exista una preocupación por este estudio. (Cabedo, A 2009) menciona que, Sophie Drinker, como primera musicóloga feminista argumenta su trabajo en contra del positivismo dominante en la época, donde ofrece una historia musical diferente a la tradicionalmente aceptada. Y es a partir de este estudio, comienza a surgir

interés relevante acerca de temáticas de las mujeres y las composiciones. En cuanto al psicoanálisis a partir de teorías como la de Lacan se impulsa la investigación en torno a la ópera como un género fundamentalmente masculino, en torno a la percepción y la composición de esta y el papel de la mujer se basa solo en aportar la voz.

A partir de esto, el autor (Cabedo, A 2009) menciona que la mujer ha tenido un papel importante en la música pero que este ha estado por debajo del papel masculino. Es así como, el papel de la música se desarrolló de forma patriarcal, donde las mujeres son sujeto y objeto de enunciación.

“En la mayor parte de las ocasiones en que la mujer ocupa un papel musical, lo hace desde una posición que se aleja de las funciones que conllevan poder en cualquiera de sus dimensiones. Tradicionalmente, dentro del plano musical, las posiciones que eran dotadas de un mayor estado de poder eran las de compositor y director; razón por la cual ha resultado de mayor dificultad encontrar sujetos femeninos que ejercieran dichas funciones.” (Cabedo, A 2009. p. 87)

Por otra parte, menciona que Suzanne Cusik, postula que,

“la reflexión entre lo masculino y lo femenino en las composiciones de varones no es sino una manera de perpetuar el canon y de excluir a las mujeres de la arena más prestigiosa de la vida musical, reforzando en suma el patriarcado” (Cabedo, A. 2009. p. 91)

y que, sí se busca hablar de una identidad universal del sujeto femenino por medio del discurso musical, se debe analizar el lenguaje de la música, especialmente como dimensión comunicativa, Pues a partir de esta se expresan sentimientos y emociones, como diría (Cabedo, A 2009) y por medio de códigos que hace más fácil la identificación del sonido asociándolo a imágenes, recuerdos, situaciones y demás, cada sujeto descifra e identifica lo que quiere y entiende. Con esto Judith Butler, menciona el autor, contra argumenta el discurso de Beauvoir e Irigaray diciendo que no se puede generar una identidad de género universal y que cada

persona crea la suya de acuerdo con el desciframiento del código musical, pues no se pueden descartar particularidades de cada individuo.

Pero a través de diversos estudios, se ha buscado que, así como los hombres han universalizado un discurso musical, las mujeres deben buscar la configuración de una identidad que contenga características definitorias como ser humano femenino. Charles Taylor, citado por (Cabedo, A 2009) menciona que, si bien él defiende la universalidad y desde la idea de identidad para una política de reconocimiento, se debe crear una identidad colectiva, con valor universal sin dejar de lado la individualidad, haciendo que, la mujer en los escenarios musicales se represente y tenga el reconocimiento que merece dando identidad colectiva y valor individual.

2.3. La tradición y el folklore

Muchos estudios, especialmente los musicales están enmarcados bajo la categoría de folklore; este término surgió en 1846 propuesto por William J, Thoms y utilizado “en el ámbito de los estudiosos y aficionados a las "antigüedades", tan de moda desde comienzos del siglo XVIII”. (Miñana, 2006)

La tradición cultural poco a poco lleva un descenso progresivo dentro de la modernidad, lo que los folklorólogos, llamarían “concepción apocalíptica de la cultura”.

Para (Poviña, A. 1994) la teoría del folklore surge tras la necesidad de comprender los saberes populares y rescatarlos; así, da a entender que el folklore parte de las vivencias populares de un determinado pueblo dando así cabida a hablar de lo popular, lo colectivo. “Hablar de lo popular, parece obvio decirlo, es eliminar totalmente lo individual. De modo que nada. que sea individual, pertenece al campo del Folklore: lo individual queda totalmente excluido.” (Poviña, A. 1994. prr. 11)

En un primer momento el folklore se detendría en la escritura, la poesía, los poemas, las leyendas y cuentos, pero al paso del tiempo, estos cuentos, leyendas, poemas y poesías se quedarían en la memoria de los pueblos, así como los cantos y las rimas, dando paso a la música como factor importante del folklore pues esta logra representar socialmente a las comunidades

y los grupos. Por tanto, (Poviña, A.1994) menciona que este se ha ampliado tomando actividades, prácticas, costumbres y tradiciones de los pueblos.

En cuanto al folklore del sentimiento, en el cual se encuentra la música el mismo autor, parte de que la música folklórica, aquella que se deriva de los cuentos, leyendas y demás, anteriormente mencionado, hace parte de lo popular, pero el autor deja en claro que no todo lo popular es folklórico y no todo lo folklórico va a ser popular. La música folklórica tiene; por tanto, la característica del anonimato. El autor en su creación ha desaparecido. Lo colectivo domina todo el escenario. Es así que la música folklórica es propia de cada tipo de sociedad, de cada grupo humano” (Poviña, A. 1994, pr. 2) la música folklórica es aquella que logra representar socialmente los territorios y las regiones.

El folklore según (Marulanda. 1984) parte de tomar el hecho cultural como un hecho social, puesto que, según él, se debe conocer el medio social que existe dentro del hecho cultural y saber sobre sus características pues la sociedad es diversa y la cultura misma la diversifica y la singulariza. Teniendo en cuenta esto, el folklore es una abstracción de la realidad, “es como la historia cotidiana escrita en un lenguaje figurado. Y en la medida en que las condiciones sociales, materiales o espirituales cambian, así el hecho folklórico va recogiendo y reflejando el transcurrir de la colectividad.” (Marulanda 1984. p. 17).

En cuanto al folklore como ciencia, este busca ocuparse de los hechos culturales de las comunidades o pueblos, el folklore asume la presencia de lo pasado y luego lo define y lo produce, como mencionaría Guillermo Abadía, citado por (Marulanda 1984) “Folklore es el saber popular”, esto es, el resumen de los conocimientos del pueblo. Lo que el pueblo "cree, piensa, dice y hace" (Abadía 1973. p. 19).

El saber popular, o lo popular es en esencia un factor de importancia; es una práctica de tradición que perdura a través del tiempo y que está estrechamente marcada por la experiencia. Lo popular esta propuesto para comprenderse como acogida con simpatía dentro de toda la población, sin importar etnias o clases. Lo popular, “se identifica por tener autor conocido y la forma como se difunde y los medios técnicos y publicitarios

de que se vale, revelan un interés que puede ser económico, publicitario, institucional o simplemente personal” (Marulanda 1984. p. 26).

Lo popular busca llegar a la población como un gusto, un gozo y un disfrute muchas veces momentáneo, pues tiende a cambiar y ser reemplazable según sea la preferencia del público.

En cuanto a la música, esta puede acompañarse de elementos folclóricos (ritmos, instrumentos, melodías, canto, rima, etc.) pero no ser popular si el pueblo o comunidad así lo decide, depende de las tradiciones de las que quieran valerse. La comunidad dueña del folklore decide la adopción de, en este caso, la música popular como tradición viva, capaz de trascender de generación en generación bajo la oralidad únicamente. “La tradición es, pues, la síntesis de los conocimientos que vienen del pasado. En ella el actor principal es el pueblo, como dueño soberano de la cultura autóctona.” (Marulanda 1984. p. 19).

Como ya se ha dicho, el folklore es propio e inconfundible de la determinada comunidad o pueblo y lo popular se concibe para que tenga acogida en todo tipo de población, sin distinción de ningún tipo; lo popular tiene un autor conocido, se vale de medios técnicos y de comunicación, obedece a la institución y su fin último es gustar a la población durante un tiempo largo o corto y al final puede que pierda su relevancia. Es por lo que el folklore de un pueblo puede hacerse popular pues puede proyectarse a una población más grande y diversa, y lo popular puede llegar a ser parte del folklore de un pueblo si este así lo permite como ya se ha dicho; porque no todo lo popular tiene tradición y para el folklore, prima la tradicionalidad, por ello, lo popular no siempre debe ser folklore. Pero debe decirse que, tras la unificación de la tradición, el folklore y lo popular, se puede hablar de un hecho folclórico donde su existencia se encuentra bajo manifestaciones populares y expresiones folclóricas que coexisten, tienen validez y buscan lograr el desarrollo cultural de los pueblos.

2.4. El Consumo musical.

La creación y producción musical de la carranga a través del tiempo y su desarrollo ha logrado una difusión y apropiación por parte de la sociedad, haciendo que su consumo varíe y logre transformarse conforme pasan los años. Tras esto, la música carranguera deja de reproducirse en un grupo específico de personas y logra transmitirse y transformarse conforme la sociedad

y el consumo lo desean, pues debe mencionarse que la carranga ya no es solo un surrungueo como se mencionaba antes, sino que esta se ha hecho maleable para fusionarse con diversos ritmos sin perder su trascendencia campesina. La carranga se transforma, haciendo que sea de importancia desarrollar categóricamente el consumo en esta investigación.

(Bauman 2007) menciona que el consumo es una condición humana de permanencia el cual no está atado ni por la época y mucho menos por la historia. “No hay dudas de que consumir es una parte integral y permanente de todas las formas de vida que conocemos, ya sea por los relatos históricos o por los fines etnográficos”. (Bauman, 2007. p. 43). Por medio de las actividades de consumo o aquellas que se relacionan con este se ha proporcionado un flujo constante de mercancías, en el caso del consumo musical es una mayor conformación de agrupaciones musicales las cuales buscan innovar cada vez más. De acuerdo con esto, en cuanto al consumo cultural (Bourdieu 2010) dirá que el consumo cultural hace equivalente el decir que hay una economía basada en los bienes culturales con una lógica específica.

Así, el papel de la sociología es establecer condiciones en las cuales se producen consumidores de bienes culturales, así como un gusto por la apropiación de estos bienes culturales y es que esta apropiación, según el autor van de la mano de lo que él considera capital cultural; este va a darse por las necesidades o alcances que pueda tener la persona, en torno a sus prácticas y preferencias. Este pone el ejemplo de la educación y el capital cultural, menciona que, la persona cultiva su capital cultural dependiendo de la educación tanto en la institución y la familia que reciba y el entorno en el que se críe alimentará el gusto libre, una cultura libre. Este capital cultural lo que hace, según Bourdieu, es marcar unas jerarquías entre los consumidores y así (Bourdieu. 2010) definió tres clases culturales teniendo en cuenta la posesión de capital económico y las denominó gusto de la libertad, gusto de la voluntad y gusto por la necesidad. Para el sociólogo, el capital cultural va a ser un objeto de lucha sobre las tres clases culturales y se sobrepone sobre el capital económico y deja ver, como sus conceptos de campo, capital cultural y habitus han sido centrales en la conformación del paradigma crítico en la sociología de la música, demostrando la manera en “cómo lo social produce, contextualiza o penetra en la música” (Noya, Del Val y Muntanyola 2013. p.550).

Por otra parte, (Bourdieu 2010) menciona que existe un código entre el arte y quien lo consume, pues quien lo consume puede entender y comprender más allá de lo que a simple vista puede notarse, en el caos de la música, quien es conocedor de cada instrumento, de las tonalidades, de la afinación puede comprender el estilo, la instrumentación, la afinación, el acoplamiento, etcétera.

3. Diseño metodológico.

Para la realización de este trabajo se utilizó la metodología de investigación con la que se respalda la investigación. Se busca mostrar el tipo de metodología que se llevará a cabo, el enfoque investigativo y los instrumentos de investigación.

3.1 Metodología Cualitativa.

Esta metodología brinda diversas técnicas de recolección de datos, de las cuales se trabajarán las expuestas más adelante, estas ayudarán a la orientación investigativa de este trabajo y permitirá comprender dinámicas de la sociología de la música, el género y el consumo. De tal modo, se describe este tipo de metodología como “una vía de investigar sin mediciones numéricas, tomando encuestas, entrevistas, descripciones, puntos de vista de los investigadores, reconstrucciones los hechos, no tomando en general la prueba de hipótesis como algo necesario”. (Cortés, M; Iglesias, M. 2004. p. 10)

Para el desarrollo de la investigación, se empleó una metodología cualitativa, pues resultó la más apropiada para responder al objetivo principal de esta investigación que busca analizar la incidencia de la mujer en la música carranguera en los procesos de composición, interpretación y consumo de los grupos carrangueros El son del Frailejón, Las carrangueras del Majuy, Ventarrón carranguero y Los vitocos del departamento de Cundinamarca. Para esto se contó con la participación de los cuatro grupos antes mencionados, cinco expertos en el tema de la música carranguera y cuatro profesores y directores de grupos de música carranguera. Además de eso se tomaron 5 canciones carrangueras a las cuales se les hizo un breve y preciso análisis.

3.2. Enfoque metodológico.

A partir de esto, el desarrollo de esta investigación será bajo el enfoque etnográfico virtual, con el fin de analizar la incidencia de la mujer en la música carranguera en los procesos de composición, interpretación y consumo de los grupos carrangueros, El son de frailejón, las carrangueras del Majuy, Ventarrón carranguero y Los Vitocos del departamento de Cundinamarca y conocedores de los procesos llevados a cabo en la carranga.

El enfoque etnográfico virtual,

“permite un estudio detallado de las relaciones en línea, de modo que Internet no es sólo un medio de comunicación, sino también un artefacto cotidiano en la vida de las personas y un lugar de encuentro que permite la formación de comunidades, de grupos más o menos estables y, en definitiva, la emergencia de una nueva forma de sociabilidad” (Hine 2000. s.p).

La etnografía virtual se caracteriza por tener componentes de interpretación y reflexión para así comprender fenómenos sociales mediados por el uso de las redes sociales, los chats, las videollamadas, los blogs, videoconferencias, entre otros y así posibilitar un análisis de hechos sociales a partir de contextos virtuales que logren conectar a unos y otros.

Para este trabajo fue preciso el uso de la etnografía virtual, puesto que se pensó en realizar una etnografía participativa, pero tras la emergencia sanitaria por el virus Covid-19, fue imposible llevar a cabo el trabajo de campo, por ende la etnografía virtual fue el método que más se acercó a poder dialogar y conocer a los entrevistados para el desarrollo del trabajo de campo de esta investigación. Así pues para ella se utilizó la plataforma de video conferencias, Google Meet, donde se realizaron cinco entrevistas semiestructuradas y cuatro grupos focales, esto explicado con más claridad en los próximos apartados.

3.3. Instrumentos de investigación

Las herramientas utilizadas para la investigación son de carácter cualitativo, como ya se ha mencionado antes, para lograr llegar a los resultados apropiados y que estos respondan a los

objetivos propuestos en la investigación. Se realizaron cuatro grupos focales, entrevista semiestructurada a cinco expertos en la carranga y se analizaron cinco canciones carrangueras, como ya se mencionó.

La entrevista semiestructurada

Las entrevistas semiestructuradas, se desarrolla a partir de una serie de preguntas realizadas por un entrevistador a un entrevistado, el primero, tiene la posibilidad de hacer preguntas adicionales, con el fin de complementar u obtener información que no se logró alcanzar con las preguntas planteadas. Se consideran una de las herramientas de importancia en este trabajo, pues se busca con ellas entender e interpretar los procesos llevados a cabo en la carranga. Se realizaron cinco entrevistas semiestructuradas dirigidas a conocedores de la carranguería. Los entrevistados fueron:

Entrevistado	Motivos para ser entrevistado	Fecha
Oscar Tibaduiza	licenciado en sociales, antropólogo a quien le ha interesado la cultura y el pensamiento latinoamericano, quien se acerca a la carranga por tradición familiar, su contexto social y de forma académica en la reconstrucción de memoria campesina.	24 de septiembre de 2020
Claudia Isabel Serrano	Socióloga y se interesada por la música popular latinoamericana y sobre todo por la música carranguera, su contexto social ha estado permeado por estos ritmos campesinos y por supuesto por la carranga de Velosa. Su tesis de pregrado “Imaginando con musiquita un País; Imaginarios sociales de la vida campesina andina expresados en la narrativa de la música carranguera” es una de las primeras tesis en investigación social sobre la carranga en el país, por ello es de vital importancia.	25 de septiembre de 2020
Efraín Franco	profesor de música de la Universidad Distrital Francisco de Paula Santander de la facultad de Artes a cargo del ensamble de músicas campesinas desde el año 2008 hasta la fecha, es Investigador y cultor de las músicas carrangueras desde hace mucho tiempo y es asesor de escuelas de música campesina en el país para el Ministerio de Cultura desde hace 15 años.	3 de octubre de 2020
Eduardo Villarreal	Campesino y musico carranguero de la agrupación Campo Sonoro del municipio de Tinjacá, Cofundador del Convite Cuna Carranguera y maestro y director de la escolita veredal de músicas campesinas en Tinjacá.	15 de octubre de 2020

Se realizaron alrededor de 10 preguntas en torno a la carranga, la mujer en la carranga y el consumo.

Grupo focal.

Los grupos focales, son “una técnica de investigación que consiste en reunir a un grupo de seis a diez personas y suscitar entre ellas una conversación sobre el tema, con esta se busca generar interacciones entre los participantes con el fin de generar la construcción de significados grupalmente.” (Cortés, M; Iglesias, M. 2004. p. 36)

Se realizarán 4 grupos focales, entre las agrupaciones y los maestros directores de los grupos, divididos así.

Participantes	Fecha
El son del frailejón	11 de septiembre de 2020
Las carrangueras del Majuy y Ventarrón carranguero	12 de septiembre de 2020
Los Vitocos.	14 de septiembre de 2020
Maestros y directores de agrupaciones. <i>Daniel Acevedo; Jaider Orjuela; Luis Carlos Vargas; Ricardo Martínez</i>	10 de octubre de 2020

Análisis en el discurso

El análisis en el discurso basado en la retórica carranguera se desarrolló a partir del análisis de cinco canciones de música carranguera. Tres de estas canciones de grupos tradicionales masculinos con discursos agresivos disfrazados de jocosidad, estas son: El gallito carranguero, La del gorila y La barrigona, se analizó también 1 canción del grupo El son del frailejón llamada, Guardianas de la montaña y una canción del grupo musical Las chinitas carrangueras llamada Arriba sumercé. Así mismo se revisarán hará una revisión de documentos para construir la teoría de la investigación.

3.4. Cuadro metodológico

Objetivo general	Objetivos específicos	Categorías de análisis	Técnicas	Fuentes de Información.
<p>Analizar la incidencia de la mujer en la música carranguera en los procesos de composición, interpretación y consumo de los grupos carrangueros, El son del Frailejón, Las primas de la carranga, Las vecinas y Los vitocos en los departamentos de Boyacá y Cundinamarca.</p>	<p>Contextualizar el surgimiento de la carranga como género musical.</p>	<p>La tradición y el folklore</p>	<p>Análisis de discurso</p>	<p>Producción académica.</p>
			<p>Entrevista semiestructurada</p>	<p>Conocedores y expertos en el tema.</p> <p>Oscar Tibaduiza, María Isabel Serrano, Efraín Franco Eduardo Villarreal.</p>
	<p>Indagar sobre los procesos de interpretación y composición de las canciones interpretadas por las mujeres de los grupos carrangueros, El son del Frailejón, Las primas de la carranga, Las vecinas y Los vitocos.</p>	<p>El género en la interpretación musical</p>	<p>Análisis de discurso</p>	<p>Una canción de uno de los grupos entrevistados.</p> <p>Tres canciones de agrupaciones masculinas donde se reflejan mensajes machistas.</p>
			<p>Entrevista semiestructurada</p>	<p>Músicos de los 4 grupos carrangueros.</p> <p>El son del frailejón</p> <p>Las carrangueras del Majuy</p> <p>Ventarrón carranguero</p> <p>Los Vitocos.</p>
	<p>Describir los efectos de la recepción y el consumo de las agrupaciones El son del Frailejón, Las carrangueras del Majuy, Ventarrón carranguero y Los vitocos.</p>	<p>El consumo musical como experiencia social cotidiana</p>	<p>Análisis de discurso</p>	<p>Una canción de un grupo femenino.</p>
			<p>Grupo focal</p>	<p>Realizado a 4 maestros profesores de escuelas de música campesina y conocedores de los grupos entrevistados.</p>

Capítulo 1.

De la historia musical y el origen carranguero.

La música carranguera es una identidad campesina de la región cundiboyacense del país, así como parte del floklore colombiano; es la carranga el resultado de la unión de la rumba y el merengue, que además junto al pasillo han dado vida a diversas músicas campesinas, como lo es la música parrandera de Antioquia y Caldas y por supuesto la música carranguera en la zona central del país.

Es un género musical medianamente joven, pues nace entre las montañas altas y las extensas planicies de Boyacá y Cundinamarca en el centro de la Cordillera central, de la mano del Maestro Jorge Luis Velosa Ruiz a finales de los años 70 y comienzos de los años 80, tras la necesidad de querer resignificar la música campesina y de una forma más romántica, surge “para darle besos todos los días a la vida, a la patria, al campo, a la ciudad, a la humanidad y a todo lo bello que implica el estar vivo, sin negar la problemática propia del vivir, pero cantándola en un lenguaje sencillo y sonoro que provoque ganas de vivir” (Paone, R. 1999. p. 17)

La oralidad campesina iba olvidándose, quedando solo en el recuerdo de los viejos; y es por este fin, la sonoridad de la palabra y su regional significado que este nuevo género lleva tan icónico nombre. Pues la carranga se refiere a ese animal que fallece por enfermedad, accidente, vejez o muerte natural, el cual los dueños no pueden perder completamente, así que deciden venderlo a un cierto grupo de personas, quienes se les conoce como “carrangueros”, estos “maquillan” al animal y así utilizan las mayores partes de este para la fabricación de embutidos; los carrangueros, normalmente se encontraban en la región cundiboyacense, específicamente en el municipio de Ubaté, la cual según (Rojas. 2013) se le conocía como la capital de la carranguería.

Por otra parte, hablar de carranga no solo nos lleva a esta como un género musical son también a una filosofía de vida denominada, la carranguería; este término no solo acobija a músicos y compositores, La carranguería va mucho más allá, es un estilo de vida, es una forma de vivir, donde caben, el que baila, el que canta, el que mira y goza, el que escribe, el que indaga y el

que cree en un entorno acobijado por el buen vivir, el respeto por el otro, la conexión con la naturaleza y el territorio. A grandes rasgos, en estos 40 años de canto y copla, la carranga ha buscado mostrarle al mundo que es un estilo musical que conlleva a una propuesta de vida, por ello, este capítulo buscará hablar del nacimiento de la carranga, pasando por antecedentes principales de la música carranguera, luego por la obra del Maestro Velosa y la carranguería y finalmente el boom de la carranga para el 2008 con el Convite carranguero, este último logrará dar apertura a nuestro segundo capítulo dedicado a la mujer como compositora e interprete.

Qué pasó antes de la carranga: Antecedentes musicales.

Como ya se ha dicho al comienzo de este capítulo, la música carranguera es consecuencia de diversas mezclas musicales, entre ellas, El Merengue, La Rumba, El Torbellino y La Guabina, se dice también que tiene cierta relevancia en ella el paseo vallenato. En este apartado se hablará sobre cada uno de estos, para así conocer la raíz musical de la carranga.

El Merengue.

Del merengue se ha especulado mucho, se dice de este que su nombre es atribuido a un grupo étnico africano con un sentido musical bastante grande, llamado “Muserengues”, traídos a América como esclavos, estos, traen consigo el contagioso ritmo. A partir de ahí, llamados para todo jolgorio con “bulla, baile y fiesta [...] caracterizado por su alto sentido musical y dancístico y que fueron identificados por sus algarabías” (Paone, R. 1999. p. 35) la palabra va deformándose, hasta quedar Merengue.

Para 1500 el merengue ya había tomado una identidad en el país y tras la llegada del acordeón por los Jesuitas a mediados del siglo XIX, el sonido metálico de este instrumento causó furor en el país, pues este, permitía hacer diversas melodías acompañado por otros instrumentos como la flauta de carrizo. En el Valle de Upar, el acordeón da un toque diferente al Vallenato y absorbe diversos ritmos como lo son “Puya, Tambora y Merengue y posteriormente Paseo y Son. De éstos, la tambora fue la única que desapareció del Vallenato” (Paone, R. 1999, p. 37) El merengue vallenato evoluciona y para el siglo XX algunos campesinos costeños introducen los instrumentos de cuerda reemplazando al acordeón, pero al introducir las cuerdas, el tempo

de los instrumentos y no gustó tanto y lo denominaron, merengue acachacado. En el interior del país se conoció con fuerza para 1947 cuando un cienaguero llamado “Guillermo de Jesús Buitrago Henríquez lanza al mercado un sencillo prensado por Antonio Fuentes y que contenía los títulos “la víspera de año nuevo” y “Las mujeres a mí no me quieren” (Paone, R. 1999, p. 38), estos dos temas musicales catapultaron este tipo de merengue dentro de la música popular de Colombia a Guillermo de Jesús Buitrago le siguieron Rómulo Caicedo, Julio Bovea y Noel Petro. A partir de esto, la radio se encarga de la difusión de la música en las diferentes regiones del país. El merengue acachacado da origen al merengue cundiboyacense y posterior a esto al merengue carranguero.

La Rumba.

A Colombia, la rumba llegó en el siglo XX a través de discos de acetato grabados en México, de allí también salía el cine que se podía ver en el país en la época, el ritmo tuvo acogida en el país y tras esto una apropiación del ritmo, pero esta no fue una apropiación muy típica, pues la iglesia fue una de las mayores enemigas de la rumba debido a que la calificó como un ritmo escandaloso, provocador e inmoral por sus bailes y la bases rítmicas que como menciona Paone, R (1999) no se sabe a ciencia cierta si es como tal la rumba cubana o el acompañamiento de diversos ritmos cubanos, debido a esto, los músicos que gustaban del ritmo tuvieron que realizar variantes para no ser juzgados por la sociedad y la misma iglesia, por ello, la rumba andina es bastante diferente a la rumba Cubana, por otra parte la rumba antioqueña y del viejo caldas introdujo el tiple así como la rumba del altiplano cundiboyacense.

En 1921, Milciades Garavito le da el nombre de rumba criolla a algunos bambucos fiesteros que él mismo compuso, estos fueron tan bien aceptados que la sociedad de la capital del país los interpretó y bailó, luego del auge de Garavito aparecieron otros compositores como Emiliano Sierra.

El torbellino y la Guabina.

Del torbellino no se sabe principalmente el lugar de su procedencia, solo puede decirse que claramente puede verse su carácter indígena por influencia o naturaleza propia. Es una de las representaciones artísticas más importantes en Santander y hace compañía a las Guabinas, estas

famosas en el mismo Santander, Cundinamarca y Boyacá, allí se siguen realizando numerosos concurso y festivales en torno a este género.

El torbellino también hace referencia a una expresión cultural y de danza, similar al fenómeno meteorológico, solo que como expresión cultural hace referencia a la forma tumultuosa en que la gente se forma en las romerías, fiestas patronales y peregrinaciones para danzar en forma de marcha o trote corto que van impidiendo el cansancio. El torbellino es “una síntesis musical que refleja la alegría y expresión propia de una comunidad que intenta superar la visión propia de la época colonial, en la cual el torbellino comenzó a tomar forma, también muestra el recatamiento del hombre y la mujer del Altiplano Cundiboyacense” (Paone, R 1999. p. 45)

La Guabina por su parte, se refiere a canto y música de origen europeo relacionado a ritmos como el pasillo y el vals. Fue un baile de salón similar al vals y que se hizo popular a los finales del siglo XVIII y era popular en las clases altas, pero luego, las clases más bajas crearon su propia versión de Guabina y esta se hizo más popular que la primera.

Antioquia es la región más apropiada para hablar de los inicios de este género en el país, según escritos, a las coplas y escritos de forma picaresca y casi vulgar se les denominó guabina antioqueña y es allí donde a través del tiempo el género desaparece. En Colombia, la única guabina que perdura como expresión folclórica es la de Boyacá y Santander y se les conoce también como tonadas que van acompañadas de las coplas que se les conoce como Cantas, estas últimas son el gran aporte que hizo la guabina a la música carranguera.

El carranguero, la carranga y su carranguería.

Antes de hablar del género, es importante hablar del pionero de este, así como de una manera de vivir que se ha formado tras el impacto que la carranga ha hecho.

Jorge Luis Velosa Ruiz es un médico veterinario que deja de lado “las hipodérmicas por la armónica” (Revista Carrusel, 2013). Oriundo del municipio de Ráquira Boyacá, nacido en 1949 y con el fin en un primer momento de resignificar la música campesina hace surgir la carranga. Este género, se expandió de manera rápida al departamento de Santander comprendiendo así

Boyacá, Cundinamarca y Santander como los departamentos más representativos para dicho género. Oriundo del municipio de Ráquira Boyacá y con el fin en un primer momento de resignificar la música campesina hace surgir la carranga. Este género, se expandió de manera rápida al departamento de Santander comprendiendo así Boyacá, Cundinamarca y Santander como los departamentos más representativos para dicho género.

A modo de contexto histórico, en medio del surgimiento de los movimientos estudiantiles muchas partes del mundo cuestionándose la economía y las ideologías de las sociedades, bajo una represión política y militar, en la Universidad Nacional de Colombia surge un grupo de jóvenes luchando por los mismos intereses que en resto del mundo y con ganas de mostrar las injusticias en el campo y con los campesinos deciden escribir y crear música.

Dentro de ese grupo de estudiantes, se encontraba Jorge Velosa Ruiz, quien con su icónica canción, “La Lora proletaria” causó resonancia en marchas y eventos universitarios.

Luego de este paso, Velosa decide pasar una temporada en el Valle de Ubaté, cercanía a la Laguna de Fúquene, justo donde ésta colinda con el municipio de Ráquira, con el fin de dedicarle un tiempo a la finca y los animales y de paso a escribir cancioncitas sobre la cotidianidad, allí escuchó la palabra tan sonora a sus oídos y que después se convertiría en el nombre que le daría a su género, el cual ya se ha explicado, en palabras del mismo Velosa en las Memorias del 1er Congreso Nacional Carranguero realizado en Tinjacá Boyacá en el 2019, así:

“Escuché la sonorísima palabra Carranguero, que literalmente era el negociante semiclandestino que, a su modo, compraba y vendía animales viejos, ahogados, o enfermos; a los que se daba sus mañas de maquillar para que quedaran elegantes, vendibles y hasta comestibles.” (Memorias del 1er Congreso Nacional Carranguero 2020. p. 17)

Luego de seis meses de su estadía en el Valle de Ubaté, Velosa se entera del concurso musical Guitarra de plata campesina, realizado por la emisora Radio Furatena del municipio de Chiquinquirá y decide convidar a sus compañeros de precarranga para concursar en representación de su vereda y bajo el nombre de “Los Hermanos Rodríguez” por ser este uno de los más comunes en la zona; ya con todo listo, se lanzaron a la tarima del concurso y allí no

los dejaron participar porque según, ya tenían una carrera comenzada como músicos. Pero ahí no acabó todo, Velosa pide a la emisora un espacio para hacer un programa radial con el fin de pregonar, inquietudes y dudas sobre la cultura popular, así nace “Canta el pueblo” el cual contaba con una abanderada copla.

*Canta el pueblo porque tiene
Muchas cosas que cantar;
Viva el que se echa una copla,
Viva el canto popular.
(Jorge Velosa)*

La escritura de nuevas canciones no fue lo único que se logró con Canta el pueblo, también, se lograron entrevistas en prensa, radio, televisión y hasta la llegada a grandes teatros como el Colón. Con este impacto, se grabó su primer acetato en “Lp” de larga duración para así así difundir las canciones en mejor formato y poder llegar a una sintonía nacional más amplia y este llevo el nombre de “Los Carrangueros de Ráquira” publicado en 1980 y dese ahí Velosa supo que no se dedicaría a la Veterinaria como lo indicaba su título universitario, sino se entregaría al arte y la música y de pasito a la actuación, la locución y la poesía.

El éxito del primer álbum musical de Velosa, no solo gustó a los Nacionales, sino que para el 1981, Los Carrangueros de Ráquira llegaron a los Estados Unidos y se pusieron de ruana a Nueva York, siendo los primero artistas colombianos en llegar a tocar en el Madison Square Garden, lo curioso es que por su vestimenta campesina, casi no pueden entrar al lugar. Después de este hecho importante para la agrupación, Los Carrangueros de Ráquira grabaron dos álbumes más, ¡Viva quien toca! En 1981 y Así es la vida en 1982. Por diversas razones, el grupo cambió de nombre y se llamó Jorge Velosa y Los Hermanos Torres y produjeron siete álbumes musicales, Pa’ los pies y el corazón” en 1984, Con alma, vida y sombrero en 1985, Entre Chiste y chanza en 1986, Alegría carranguera en 1987, El que canta sus penas espanta en 1988, A ojo cerrado en 1989 y De mil amores en 1990. De nuevo se renombró la agrupación y quedó Velosa y los Carrangueros, de ahí se produjeron nueve álbumes, harina de otro Costal en 1992, Sobando la pita en 1993, Revolando en cuadro en 1994, Marcando Calavera en 1996, En cantos verdes en 1998, Patiboliando en el 2002, Lero-Lero candelero en 2003,

Surungusungo en 2005 y con el nuevo impulso que tomó la carranga en el 2008 con el Convite Nacional de Música y Arte Campesino, Cuna Carranguera surge el álbum Carranga Sinfónica en el 2011.

En cuanto a la carranga, esta se conoce como un género musical joven que logra reunir diversos ritmos andinos, se atribuye su origen como género musical al “surrungueo” (Serrano, 2011. p.41) que hacían los campesinos en reuniones familiares, fiestas de pueblo en Honor al Santo Patrono, romerías y demás espacios que otorgan la presencia de musicalidad.

Con un formato de conjunto de merengue boyacense (Tiple, Tiple Requinto, Guitarra y guacharaca, haciendo énfasis en la utilización un poco olvidada del requinto, hacen música involucrando además del merengue, la rumba criolla, el torbellino, la guabina, entre otros ritmos. Le impregnan un estilo más vivaz, más ágil y alegre con un carácter para ser bailado, convencidos de que la Música entra por los pies. (Serrano, 2011 p.41)

Con el surgimiento de este género en el departamento de Boyacá, departamentos como Cundinamarca y Santander se han contagiado de este haciendo en estos tres departamentos, cuna del género y consolidándose como una regional cultural y campesina, que busca rescatar las vivencias y saberes de su campesinado que van decayendo al irse perdiendo la tradición del canto de guabinas, torbellinos, merengues y rumbas. La carranga se nutre de estos ritmos y surge para dar voz a aquellos que de alguna u otra manera están en el olvido, el género, así como su regional nombre lo indica es hacer que algo muerto y que se suponía, no serviría, pueda reinventarse y funcionar de otras maneras.

Ahora bien, la carranga no se queda en ser un género, sino que de esta deriva una forma de vida, es así como se conoce la carranguería.

*Somos hablares, historias,
Copla, canto y poesía;
Eso es lo que pregonamos,
Esa es la carranguería,
Un abrazo musical,
Un pacto por la alegría,
O dicho en pocas palabras,*

*Somos un canto a la vida.
(Jorge Velosa)*

La carranga y en sí, la carranguería es definida por conocedores como un género tradicional y popular campesino que logra ser más que una canción, un músico y un baile, sino que es, una escuela cultural y musical, una filosofía de vida que conlleva a un compromiso propio y con el otro y la naturaleza un Sumak Kawsay o buen vivir del que nos habla (Ibáñez, A. 2013).

Dentro de las entrevistas realizadas para este trabajo, quienes conocen a Velosa y su carranguería, mencionan lo siguiente.

Según Oscar Tibaduisa, licenciado en sociales, antropólogo a quien le ha interesado la cultura y el pensamiento latinoamericano, quien se acerca a la carranga por tradición familiar, su contexto social y de forma académica en la reconstrucción de memoria campesina, define la carranga o para él, la carranguería en dos planos, “uno, el musical, que se está perdiendo y otro sería lo que algunos denominamos una filosofía, un estilo de vida, este último es el que está más consolidado [...] hablandolo con Velosa, la carranguería es una forma de vivir, de hecho él (Velosa) lo menciona en una canción, es una manera de ser y de hacer y de estar en el territorio” Comunicación realizada el 25/09/2020.

Para Claudia Isabel Serrano, de la generación de la cucharita, menciona ella; es Socióloga y se interesó por la música popular latinoamericana y sobre todo por la música carranguera, pues su contexto social ha estado permeado por estos ritmos campesinos y por supuesto por la carranga de Velosa. Su tesis de pregrado “Imaginando con musiquita un País; Imaginarios sociales de la vida campesina andina expresados en la narrativa de la música carranguera” es una de las primeras tesis en investigación social sobre la carranga en el país, por ello es de vital importancia. Para ella, la carranga es un movimiento cultural, “porque la carranga le viene cantando a la paz, a la reconciliación a un modo de vivir diferente en un contexto de conflicto armado que se re-degenera cada vez más,” y además, “la carranga como forma de vida, donde podemos ser carrangueros los que no tocamos un instrumento, sino que estemos en sintonía con la filosofía de vida carranguera” Comunicación realizada el 26/09/2020, para ella, la definición de Velosa sobre carranga es precisa,

*La carranga tiene su cuento:
Es chispazo y también lamento,*

*Pensamiento, palabra y obra
Como dicen por ahí,
Pero más que definiciones,
Peroratas o mil canciones,
La carranga es lo que yo siento
Y es mi forma de vivir.
(Jorge Velosa)*

“Mas allá de ser músico o de tocar algún instrumento de cantar, yo me siento carranguera, así yo no sea música, entonces sí, yo le apuesto a un modo de vida en el que se tenga en cuenta un buen vivir, como lo llamarían en el sur... Que los campesinos y campesinas de Colombia tengan derecho a vivir en paz, donde podamos volver a un modo de vida semi rural, o rural, lo que llaman neocampesino, siendo conscientes del equilibrio de la naturaleza, siendo conscientes de las problemáticas sociales” Comunicación realizada el 3/10/2020.ese es el movimiento de la carranguería.

Para Efraín Franco, profesor de música de la Universidad Distrital Francisco de Paula Santander de la facultad de Artes a cargo del ensamble de músicas campesinas desde el año 2008 hasta la fecha, es Investigador y cultor de las músicas carrangueras desde hace mucho tiempo y es asesor de escuelas de música campesina en el país para el Ministerio de Cultura desde hace unos 15 años y se acerca a la carranga en 1977 en su época de estudiante, él junto otros músicos, creo un grupo de música campesina, llamado Canto al pueblo y a partir de esta época se conoce con el maestro Velosa; eran grupos contemporáneos, solo que el profesor Efraín no se dedicó en un comienzo a la carranga como Velosa, sino que se dedicó a otras músicas campesinas, como merengues, rumbas, rajaleñas, guabinas, torbellinos, entre otros. Para él la carranga es “un movimiento musical, poético, de oralidad, entendiéndose esta como la transmisión oral de cultura y conocimiento y se re juntó a través de los carrangueros, Velosa hizo una propuesta pero los saberes que él pregonar y difunde, existen y viene por tradición, vienen desde antes, [...] La carranga es eso, una escuela cultural y musical” Comunicación realizada el 3/10/2020.

Y Eduardo Villarreal, fundador de uno de uno de los encuentros más importantes del país en torno a la tradición campesina, El Convite Nacional, Cuna Carranguera, músico carranguero integrante de la agrupación Campo Sonoro y campesino del municipio de Tinjacá Boyacá,

define a la carranga como “ una mezcla de ritmos es un género musical ya reconocido por musicólogos, como el género musical más nuevo de la música colombiana inventado por Jorge Velosa, Javier Moreno, Javier Apráez y Ramiro Sambrano (Los Carrangueros de Ráquira) ellos tomaron diferentes ritmos de distintas partes del país, de la costa, los Llanos, el Tolima de Cundinamarca de Boyacá y los reunieron en lo que hoy conocemos como carranga, y por supuesto define la carranguería como “El Oficio y arte de interpretar la carranga y más que interpretarla vivirla como una forma de vida campesina de respeto a la naturaleza, respeto a la mujer a los niños y de un canto permanente no solo musical sino a la práctica a las costumbres de la gente del campo” Comunicación realizada el 14/10/2020.

Con esto, estas cuatro visiones carrangueras, desde diversos puntos y diversos enfoques, apuntan a un mismo punto en común y es al entender la carranga como un género musical que logra transformar no solo los ritmos, también transforma el pensamiento y la forma de vivir de las personas, del que toca, el que canta, el que baila y el que solo escucha, el que escribe y el que lee, el que trabaja en el campo y el que quiere aprender a hacerlo, como lo menciona Velosa entre las muchas formas de entender la carranga, es que, “La carranga es una forma de ver, interpretar, gozarse y, ojalá, transformar la vida, a través de la palabra, la música, el baile “y no sé qué más”, como dice La Cucharita”. (Memorias del 1er Congreso Nacional Carranguero 2020. p. 23). La carranga es un todo, donde cada uno expone sus pareceres y así mismo quien escucha y baila, La carranga le da vida a la misma vida, nos habla de la muerte pero deja una anécdota que enseña, busca contar los amoríos, los fracasos, las traiciones y por supuesto, conquista y nos enseña del campo, de su cuidado y su protección.

La importancia del Convite Carranguero.

Como se mencionó en el apartado anterior, donde se habló de la discografía de Velosa, para el 2002, aproximadamente, las personas dejaron de escuchar carranga y solo se escuchaba entre la población adulta, para los jóvenes, la música campesina era motivo de “burla y vergüenza”, se sumaba la escasa difusión radial y de medios y la poca visibilidad de los nuevos grupos carrangueros; se agotaba la reflexión sobre el pensamiento campesino y junto a él, crecían los imaginarios en contra del campesino, en torno a su economía, su cultura y educación y hasta su

higiene, se sobrevaloraron otros géneros musicales no culturales o autóctonos y de la mano de esto, el arte, la manualidad y hasta la gastronomía se iban diluyendo.

Por estas y otras razones, un grupo de músicos carrangueros entre los que se destaca el maestro Velosa y Eduardo Villarreal, se plantearon crear un festival musical de carranga, donde músicos antiguos y nuevos y público en general pudiera reunirse, tocar y bailar la carranga y así mismo reconocer la tradición campesina que pregona la carranguería. Así, para el 2008 se realiza en Tinjacá Boyacá el Primer Convite Nacional de música y arte campesino, Cuna Carranguera, allí se presentaron grandes y chicos en el género y si para los músicos fue sorprendente y gratificante, para la población del Alto Ricaurte y hasta donde llegó el boom del evento fue algo inesperado, sobre todo para la población joven; ese surrutoneo se metía por el cuerpo y aunque no se quisiera, algo dentro de los jóvenes se movía y Tinjacá, un municipio de una vía principal, cuatro calles y cuatro carreras se zangoloteaba, brincaba, cantaba y bailaba al son de la carranga. El primer Convite fue pequeño, setenta y cinco artistas dentro de los que estaban músicos profesionales, músicos emergentes, escuelas de música, bailarines, pintores, teatreros y hasta titiriteros, todos con el único fin de celebrar y compartir la cultura y la tradición campesina con 2000 asistentes en público.

Año tras año, el festival convidaba a muchos más artistas y personas de todo el país, incluso del extranjero venían a gozar, parrandear y aprender sobre la carranga y su legado oral. El impacto fue tan grande que para 2011, Velosa se atreve a fusionar la música campesina y popular con la música académica. De ahí surge el álbum Carranga Sinfónica, donde Velosa y los Carrangueros, junto a la Orquesta Sinfónica Nacional muestran quince icónicas canciones con un formato clásico pero sin perder la esencia y la tradición campesina y se vuelve todo un éxito en los diversos públicos.

Gracias al espacio que logra brindar el Convite carranguero para aproximadamente el 2013 en adelante, las escuelas musicales de municipios y ciudades en Boyacá, Cundinamarca y Santander empiezan a educar niñas en la carranguería y de paso las músicas de educación superior empiezan a pararse en tarima y mostrar su talento como cantantes. Para 2018 las mujeres ya no eran solo parte de un coro sino conformaban grupos y mostraban su habilidad en

los instrumentos y su composición y para 2019, en el doceavo Convite, Nacional Cuna Carranguera, lanza su primer congreso carranguero, afirmando que no solo es carranguero quien toca y canta, sino quien investiga desde otras ramas del saber, quien baila, quien escucha, quien se atreve a conocer y quien vive la realidad campesina. Surge con ello, el primer libro de Memorias sobre trabajo carranguero, denominado Memorias del 1er Congreso Nacional Carranguero dado a conocer en el marco del treceavo Convite Nacional Cuna Carranguera realizado en el 2020, esta vez con el plus de ser el primer Convite Digital y brindando así el segundo Congreso Carranguero. Donde las mujeres no solo hicieron un gran papel cantando y tocando, sino también brindando su conocimiento.

Capítulo 2

La cuestión del género en el género: las mujeres en la música carranguera.

*La carranga es una china
Que se crio con sus abuelos
Y nació en los robledales
Al pie de los peladeros.*

(Eduardo Villarreal, agrupación Campo sonoro)

Para el desarrollo de este capítulo, se tratará el papel de la mujer en la música tradicional, se contarán dos casos particulares de la mujer haciendo intervención en la música tradicional. El primer es en el departamento del Tolima y el segundo es el Norte del Cauca, el primero un campesinismo guiado por el patriarcado y la religión y el segundo un campesinismo negro y religioso, estos guiados bajo la lógica de la iglesia, consideran a la mujer que cantaba y se veía inmersa en las músicas, como imprudente, poco ética y fuera de la tradición, además de eso libertina y salvaje, pues la iglesia permitía los cantos de mujeres tan solo para la adoración de sus templos y creencias, muy parecido a lo que pasaba en la región cundiboyacense y Santander. Siguiendo así, se desarrollará un apartado sobre la mujer en la carranga, teniendo en cuenta la información recopilada en el trabajo de campo, entrevistas realizadas a expertos en el tema de la música carranguera y se hablará de la experiencia de 4 grupos carrangueros entrevistados, El Son del Frailejón, Las Carrangueras del Majuy, El Ventarrón Carranguero y Los Vitocos, estos grupos, los dos primeros femeninos y los dos últimos mixtos, comparten sus experiencias como músicas y músicos y como compositoras y compositores, mostrando las diferencias que

se dan en una perspectiva de canto y composición que busca romper la tradición musical carranguera.

Hablar de género en la música ha hecho apología a la clasificación musical que se hace en cada ritmo, cada composición, cada obra y cada aire que tome una pieza musical, sea esta académica, popular o de tradición pero no se ha tomado el género como una construcción social, que refleje lo masculino, lo femenino y lo diverso. La construcción de los cuerpos ha sido clasificada, nombrada y construida a partir de lo femenino y lo masculino y en ese mismo orden, la música también ha asignado un “género a los géneros, (cantos de lumbalú-femenino, vallenato-masculino) a los sonidos (agudo-femenino grave-masculino), al tamaño de los instrumentos (pequeño-femenino grande-masculino) y a los roles de hombres y mujeres en la práctica musical”. (Millán, C; Quintana, A. 2012. p. 12).

El género como construcción social ha estado de lado en las artes por muchos años, tanto en el arte como en la música y diversas manifestaciones, a las mujeres se les negaba componer o crear, pintar esculpir o interpretar y si lo podían lograr estaría en el anonimato o bajo el nombre de esposos, padres, hermanos y demás figuras masculinas. En la música, un número grande de compositoras crearon obras musicales que fueron presentadas por sus esposos y estos fueron quienes ganaron ese reconocimiento. La sociología y desde luego, poco después la musicología feminista, se fueron encargando de mostrar al mundo para la década de finales de los 70 y comienzo de los 80 que las mujeres desde diversos estilos musicales seguían bajo un sometimiento patriarcal, donde una ideología masculina se perpetuaba y desde estilos musicales como el rock que ha buscado ir contra el sistema, ha mostrado esa práctica patriarcal. Dentro del desarrollo de la música tradicional, esta se desarrolla bajo el canto y sentir de lo masculino, el canto de mujeres se basaba en la enseñanza y la crianza por su parte, la carranga y su nacimiento en los 80 como género nuevo se desarrolló bajo la misma visión, mostrando el amor, el campo, la naturaleza y la vida desde la perspectiva masculina campesina.

Las mujeres en la música tradicional colombiana

Las mujeres a lo largo de la historia se han encargado de la crianza y la educación y sobre todo la conserva de la tradición oral en las sociedades, sociedades que se han constituido por hombres y mujeres pero que por razones diversas, ha excluido a la mujer como pieza importante

de la historia. En este apartado se hablará de dos departamentos del país en donde las campesinas han jugado un papel importante en la construcción de cultura, tradición y memoria colectiva bajo la música y su propia composición.

En el Tolima, las mujeres se encargaron de darle vida a las guabinas, torbellinos y rajaleñas, pero de formas anónimas, creando sus sentires como campesinas, pero interpretados por esposos, hermanos, amigos, conocidos y desconocidos que se interesaban por sus letras. En el caso del Norte del Cauca, desde un campesinismo negro, las mujeres le daban vida a la memoria y a la cultura, siendo las encargadas de solidarizarse con la otra mujer a lidiar con la muerte de sus hijos, cantándole a su trabajo doméstico, a la fiesta religiosa y familiar y sobre todo a su labor como madre, encargada de la educación y cuidado de la generación futura. A partir de estos dos antecedentes, se puede hablar de la mujer en la música carranguera y dar desarrollo a la experiencia de algunas mujeres de agrupaciones del departamento de Cundinamarca como cantantes, intérpretes y compositoras.

En la región Andina del país, en departamentos como el Tolima, las mujeres empezaron a hacerse notar para el siglo XX, década de los ochenta cuando maestras de música y folclor deciden juntarse y retratar la historia que ellas y otras más han tejido en el tiempo y así reconstruir una historia musical en el Tolima. Y es que hablar de la historia musical de una región o lugar, trae el conocer su contexto sociopolítico, económico, territorial e histórico; en el caso del Tolima y a mi forma de ver la mayor parte de las regiones campesinas del país, se debe situar a la mujer en su contexto urbano o rural, pues estos no vienen a ser los mismos. Las mujeres del sector urbano tolimeses y del Huila se pensaba, estaban antes inmersas en la música en cantos religiosos y tradición oral únicamente. En festejos patronales, el encargado de los festejos y la música eran el hombre, pues la fiesta se asociaba directamente al placer del baile y el licor, donde las mujeres debían mantener una postura seria y prudente en ese entorno festivo que solo intervenían en el canto de coplas de bambucos o guabinas.

“En la práctica musical popular la conformación de comparsas musicales ha sido casi de exclusividad masculina, encontrando excepcionalmente mujeres que por su educación religiosa incursionaron en el canto, o que por nexos de familia aprendieron a tocar el tiple, la guitarra o la bandola, lo que les permitía participar en tertulias

hogareñas y raramente en la plaza pública, cuyo caso excepcional podrían ser las rajaleñas sur tolimenses” (Galindo, H. 2010. p.175)

Así pues, las mujeres componían y cantaban sus rajaleñas y entregaban estas composiciones a hombres que se dedicaban de profesión a este género musical, lo cual lleva a pensar que, la mujer ha sido una figura primordial en la memoria cultural y la oralidad, es a ella a quien se le atribuye la preservación de la tradición.

“duetos como Garzón y Collazos y Emeterio y Felipe, [...] reconocen que desde antaño el repertorio de coplas, muchas de contenido obsceno, es compuesto, frecuentemente por matronas anónimas de Purificación y Prado, quienes les entregan a los rajaleños para su interpretación” (Galindo, H. 2010, p.177).

En cuanto a los contextos de la mujer campesina de la misma zona del país, esta estaba mucho más alejada de la música, pues a comparación de la mujer urbana, la mujer campesina no contaba con una educación musical; la mujer campesina se asociaba siempre a la mujer de la casa, la dueña del hogar y el cuidado tanto de su esposo como de sus hijos, quien tenía que estar alejada de entornos mediados por el desorden, el alcohol y la parranda, todo esto según una moral cristiana, la misma que a su vez consideraba censurable la participación de las mujeres en la música pues esta vendría a ser un ejercicio público del cuerpo y la feminidad de la mujer.

“La exhibición del canto reproduce la feminidad al encerrar a la cantante en una afirmación de la definición de la feminidad como susceptible, natural deseable y peligrosa, la interpretación instrumental de las mujeres amenaza con romper las definiciones patriarcales y ofrece una feminidad que controla, una feminidad que se aliena en un objeto y usurpa el mundo.” (Green, L. 2001 p. 60)

Al Norte del Cauca las mujeres, con la exposición de su voz, se encargaban de cantarle al amor y al dolor. La compañía en los rituales funerarios de niños y niñas en la región se ha delegado a las cantoras tradicionales quienes buscan mostrar el dolor de la madre por la pérdida de su hijo de una forma dulce como la misma voz de las mujeres quienes son las que pueden entender en interpretar el dolor.

A través del tiempo, se ha demostrado que las mujeres no solo se han limitado a la crianza y el cuidado, sino que, como se mencionó, han sido las forjadoras de una memoria viva, que trasciende a través de sus hijos. La carga simbólica dentro de las canciones y arrullos cantándole a la vida, la muerte, el dolor, el amor, la felicidad y la tristeza de la cultura de los pueblos. La mujer no se podía dedicar a la vida musical pues esto solo era campo masculino, era mal visto que una mujer se dedicara a interpretar instrumentos y cantar en fiestas y parrandas, la mujer cantaba para la iglesia y su familia.

(Sevilla, M. 2012) menciona tres maneras en que las mujeres del Norte del Cauca interpretaban la música, en ellas, la mujer trabajadora, entendiéndose como la encargada del quehacer de la mujer, le canta al lavado de la ropa, la molienda de caña, la agricultura y al mismo papel que debe desempeñar cualquier mujer en el hogar y su vida amorosa. La mujer fiesterera, que por fiestero se entiende una participación colectiva de canto, música y baile de forma pública en reuniones de amigos y familiares.

El canto en las mujeres era una forma de mostrar su feminidad a través de la voz, pues en estas mujeres fiesteras los bailes de socio eran indispensables pues la asistencia allí ayudaba a demostrar su feminidad y por convenios conseguir esposos, según sus familiares lo quisieran. La mujer fiesterera le cantó por supuesto a la iglesia, las adoraciones al niño Dios que hoy se conserva.

“Las adoraciones al Niño Dios, son celebraciones comunitarias acompañadas por un grupo de cantoras y una banda de músicos (generalmente un conjunto de instrumentos de viento y percusión) cuyos actos centrales son cantos, recitaciones y bailes frente a un pesebre público” (Sevilla, M. 2012. p. 151)

En cuanto a la mujer Madre se contemplan las canciones que describen los cuidados a niños y niñas, los parentescos y por su puesto las canciones de las que se habló antes, las de ceremonias de fallecimientos de niños y niñas. Dentro de esta tradición oral, la relación con la religión está presente, pues el termino Mujer Madre hace referencia a la Virgen María, presente en muchos de los cantos de estas mujeres sobre todo en los de adoración y alabanza por el nacimiento del Niño Dios.

Entonces bajo estas lógicas, en diferentes regiones del país se puede conocer que las mujeres campesinas han estado encargadas de la crianza y cuidado de sus hijos, a esto se suma estar bajo una lógica religiosa que impidió la participación de estas en la creación, canta e interpretación de músicas a menos que estas estuvieran ligadas a los festejos y romerías católicas. A pesar de todo esto, las campesinas bajo una lógica de rebeldía femenina, donde se niega y rechaza la situación opresiva por la que pasó, a esa lógica que la encerraba en lo sagrado en palabras de (Kirkwood, J. 2017, p. 42) y así buscar su propia razón y sentido, donde las mujeres se atreven a componer de maneras anónimas, para dar a conocer sus puntos de vista sobre la vida, el mundo, el amor y su labor en el campo a través de las voces de hombres que interpretaban sus músicas, así mismo, estas mujeres han sido y son las encargadas de conservar la tradición cultural de sus regiones, pues bajo cantos y cuidados a sus hijos la tradición oral perdura en los campesinismos.

La feminidad en la carranga.

La música carranguera es conocida por ser uno de los géneros musicales más joven en el país, pues como ya se ha dicho su surgimiento en los ochenta, en un contexto social de luchas estudiantiles, permeado desde sus inicios por una interpretación masculina que hasta hace poco se dio a la tarea de empezar a cambiar; y visibilizar a las mujeres campesinas es una ganancia para el género y para toda una tradición cultural que abre paso a reconocer a la mujer como protagonista de su propia vivencia y su propia historia, mostrando que la mujer campesina no solo es esencial en el cuidado y la atención de su familia, sino que es protagonista de luchas y resistencias en el campo y su entorno sociocultural.

Situar exactamente una fecha en que la mujer incursiona en la canta, interpretación y composición de música carranguera es complicado porque aún no existen fuentes concretas, pero tras lo investigado, se sitúan “cuatro momentos de importancia para la mujer dentro de la música carranguera”. Comunicación realizada a Oscar Tibaduiza 25/09/2020.

- Un primer momento de la mujer en la música carranguera surge cuando el maestro Jorge Velosa empieza a reivindicar el papel de la mujer dentro de sus composiciones, evitando cualquier forma de violencia o machismo plasmados antes de forma indirecta en las letras; esto fue fundamental para que otras agrupaciones repensaran su composición carranguera

tanto en música como en copla. Desafortunadamente, existen agrupaciones que siguen aún reproduciendo estos discursos en contra de la mujer, especialmente el discurso de odio permeado por la jocosidad hacia la suegra, lo cual hace pensar en el mito de la suegra mencionado por (Beauvoir, S. 1949) donde menciona que al hombre le incomoda su suegra debido a que ve en la mujer el reflejo de su esposa en la vejez, no le emociona que la belleza de su esposa vaya a verse igual a la de la suegra.

Detesta que la mujer a quien ama haya sido engendrada: la suegra es la imagen evidente de la decrepitud a que ha condenado a su hija al darle el ser; su obesidad, sus arrugas, anuncian la obesidad y las arrugas prometidas a la joven casada, cuyo porvenir está así tristemente prefigurado; al lado de su madre, ya no aparece ella como individuo, sino como el momento de una especie; ya no es la presa deseada, la compañera amada, porque su existencia singular se disuelve en la vida universal. (Beauvoir, S. 1949. p. 93)

- Un segundo momento de la mujer en la carranga se da desde la academia y es cuando se muestran los discursos machistas plasmados en letras de canciones muy sonadas. María Isabel Serrano, es la primera persona en cuestionar al Maestro carranguero y mostrarle los discursos machistas inmersos en algunas de sus letras musicales, tal es el caso de la canción “El gallito carranguero”.

*Cuando dieron la noticia
de que ya no me querías,
hasta el perro de la casa
me miraba y se reía.
Sólo un gallo me animaba,
diciéndome que a él también
por andar en sus cantares
lo abandonó su mujer,
y que eso no era pa' echase
ni a morir ni a padecer.*

*Desde ese día con el gallo
nos hicimos compañeros,
él me cantaba sus penas
yo también mis desesperos.
Y tanto nos escuchamos
que con el correr del tiempo
a dos voces nos salían*

todos nuestros pensamientos.

*Cuando él estaba coqueto
la segunda yo le hacía,
cantando de esta manera
sí una pollita veía.
El gallo en el gallinero
se sacude y se menea,
así está la saraviada
me mira y se saborea.
Y cuando a yo se me daba
por piropear una china
también en segunda el gallo
con disimulo venía.*

*A las mujeres coquetas
Las conozco como a mí,
Cuando dicen no, no, no,*

'tan diciendo sí, sí, sí.

(El gallito carranguero, Velosa y los Carrangueros)

La historia que se narra en esta canción son las desventuras de un campesino y su gallo que terminan una relación amorosa con sus parejas; debido a esto, deciden volverse un par de casanovas y conquistar futuras parejas, jovencitas y señoras, pollitas y gallinas; la cuestión se da básicamente que entre sí, se ayudan a incrementar su ego, pues se acolitan los juguetes amorosos. En cuanto al coro de esta canción, se encarga de reproducir uno de los dichos más utilizado en el sistema patriarcal, sobre todo en la región del altiplano cundiboyacense, y es la falta de consentimiento. Si bien el feminismo busca dejar claro que un No nunca será un Si, como lo menciona la canción, sino que, si no existe un consentimiento ningún acto debe ser permitido ya que es acoso. Con toda esta reproducción de patrones machistas, se está repensando la carranga de una manera académica que logra impactar en lo artístico y filosófico. Se debe mencionar que aunque el tránsito de repensar la carranga ante un discurso no ofensivo y con respeto a todos y todas se está dando de forma satisfactoria, siguen replicándose las letras que tienen ese discurso ofensivo debido a su gran consumo.

- En cuanto al ejercicio musical, las mujeres empiezan a irrumpir en la carranga, en su mayoría gracias a las escuelas o estudiantinas de formación en música andina, campesina o colombiana. Tras la consolidación de estas escuelas en los municipios, una nueva generación de músicos carrangueros se ha formado, dando pie a que las niñas y jóvenes empiecen a cantar, tocar y componer música carranguera. Para el 2000 aproximadamente, las mujeres empiezan a estar en agrupaciones carrangueras haciendo coros y papeles secundarios, para el 2010 aproximadamente, las mujeres ya no son secundarias, ahora cantan y tocan tiple, guitarra y requinto, la guacharaca ya no es el único instrumento al que las mujeres podían acceder; además de tocar, ahora escriben y los grupos que se forjan desde el 2013 en adelante empiezan a trazarse un lógica para la composición donde se manifiesta su mensaje como agrupación.
- El cuarto momento se fija como una línea transversal que ha permeado no solo a la carranga sino a diversos ritmos, La cosificación de la mujer, entendida como “La reducción de una mujer en su cuerpo o partes de éste con la percepción errónea de que su cuerpo o partes del mismo pueden representarla en su totalidad”. (Bartky, S. 1990). Existen grupos musicales

con gran talento musical y creativo, sus canciones son buenas, no ofensivas y con un buen mensaje social acorde a lo que representa la carranga y su carranguería, pero la coplería es extremadamente ofensiva, burlesca y sexista, por ende sus lógicas comunicativas quedan de lado ante tal situación.

Con estos cuatro momentos ya explicados se puede decir que hablar de la mujer en la música carranguera, es un avance para la música tradicional y campesina del país. Haciendo una síntesis de las nociones planteadas por Eduardo Villareal, Claudia Isabel Serrano y Efraín Franco, conocedores del tema y entrevistados para este escrito, la participación de las mujeres no fue tan sencilla como lo fue para los hombres. La mujer rural en la zona Andina del país, como en muchas otras no podía ser partícipe de las músicas, pues no se le permitía interpretar un instrumento; la concepción del músico siempre ha correspondido a los malos hábitos de vida, le gusta el alcohol, la fiesta, el gozo y sus derivados, fuera de lo bien visto socialmente, entonces ser una mujer, impedía ese tipo de actividades, junto a esto, la mujer no contaba con el tiempo para ocio, pues debía responder con alimentación, cuidado y crianza de sus hijos, así como las labores en huertas caseras, y el cuidado de pequeñas especies, con todo esto, le era imposible dedicar tiempo al aprendizaje de la música y la interpretación de un instrumento.

Tras el cambio de siglo, diversos factores sociales y las diferentes formas de pensar, la mujer campesina decide salir del anonimato musical y compartir su sentipensar campesino, participando en el canto de las músicas campesinas. A esto se suma la puesta en marcha de escuelas de música campesina en los diferentes departamentos de la región; en Cundinamarca, la carranga toma tanta fuerza, que la academia se interesa por esta y surge como una profesión la música, allí, las mujeres han podido educarse y desde ahí seguir creciendo musicalmente con bases sólidas y para poder seguir transmitiendo su conocimiento a otras y otros jóvenes interesados por el folklore y la tradicional campesina, este es el caso de mujeres como Karina Carrillo, Yesmin Hernández, Inti Gómez y otras más que han tejido un universo musical, donde las mujeres carrangueras están presentes y son parte importante. Desde otras perspectivas profesionales hay mujeres que han hecho mucho trabajo por la carranga y el crecimiento de este universo musical, tal es el caso de Rosario Villarreal, Michell Gómez y las muchas que en este momento se pierden en el cajón de la memoria, ellas, más que músicas, contribuyen a este

tejido musical y poético dando al género una visión de género y una apuesta a nuevos discursos, cambiando de a poco, el rol que desde su inicio, la mujer ha tenido en la carranga.

“La carranga en particular tiene que abrirse a pensar de otra manera, en donde las mujeres no deben ser esas de la sociedad campesina que imaginamos con nostalgia, porque cuando imaginamos el campo con nostalgia, imaginamos a una mujer esclava de la casa, esclava de la cocina, esclava de los animales y un hombre que no saber hacer nada... él se encarga de lo rudo y la plata. Entonces la música y las canciones tiene el poder de cambiar y transformar. La carranga le apuesta a la paz y también debe aportar con el poder que tiene su palabra a construir relaciones equitativas de género en la sociedad andina que es heteronormativa y patriarcal Comunicación realizada a María Isabel Serrano el 26/09/2020.

Tras esta incursión y este tejer cultural y campesino, la mujer como interprete es importante y es un gran paso para el género carranguero porque la mujer no es solo para verse bella en un escenario, bailando y acompañando, la mujer es para los conocedores, ese punto de quiebre y ese papel protagónico, donde la carranga toma otra dimensión, otro contexto y otro mensaje, la tarea de las mujeres es producir música para así ir erradicando todo tipo de discursos machista y violento de la carranga y entender que no todo lo comercial puede ser lo suficientemente bueno para seguirlo reproduciendo.

Tenemos que sacarnos de la cabeza que la violencia sexual de género es chistosa, porque no es chistosa, no puede ser chistosa, vulnerar a otro no puede ser chistoso. En la carranga es posible transformar la violencia de género y ser más conscientes todos y todas. Comunicación realizada a María Isabel Serrano el 26/09/2020.

La mujer carranguera debe dejar de ser un espectáculo por simplemente ser mujer y pararse en un escenario, la mujer carranguera que interpreta vive y canta, está en la grata tarea de hacerse notar por su talento interpretativo y creador, así como lo han hecho muchos grupos existentes hasta ahora. Para conocer algunos ejemplos de estos, se da pie para hablar sobre la experiencia de cuatro grupos carrangueros donde la presencia femenina es vital, cabe recalcar, que estos no son los únicos grupos de femeninos y mixtos en Cundinamarca dentro de la música carranguera.

La canta femenina en la música carranguera.

Las mujeres ya no solo bailan la carranga y ya no solo esperan ser las musas de la composición, las mujeres a ahora cantan, tocan y componen sus sentires y los sentires de otras mujeres, le cantan a la vida, la tradición y al campo desde una perspectiva femenina. En este apartado se dará a conocer la experiencia de cuatro grupos musicales, dos femeninos y dos mixtos, estos del departamento de Cundinamarca, debe mencionarse que Cundinamarca a comparación con Boyacá, cuna de la carranga, cuenta con un programa cultural mucho más estructurado a comparación de Boyacá, por ende los programas de escuelas de música o estudiantinas en diferentes municipios de Cundinamarca es mayor, además de eso en la capital de país, Bogotá, la Universidad Distrital Francisco de Paula Santander, en la facultad de artes ASAB, la importancia de las músicas campesinas es latente, por ello, las y los músicos que van a la academia a profesionalizarse pueden aprender o continuar con su énfasis musical campesino.

Para este caso, casas de cultura y estudiantinas de los Municipios de Guasca, Cota, y Cucunubá son los protagonistas de este apartado, pues tres grupos pertenecen a estudiantinas o escuelas municipales y el cuarto por otra parte se forjó con músicos estudiantes de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital. No se puede decir que en Boyacá o en Santander no existen grupos carrangueros femeninos o mixtos, sino que para este caso se tomaron estos cuatro grupos musicales.

El son del frailejón



Fotografía de El son del frailejón, diseño María Elvira, Hoyos.

El son del Frailejón se forma en una estudiantina de música de cuerdas en el municipio de Guasca Cundinamarca en el 2013; En la estudiantina, Se formaron dos grupos, “Son de Guasca” y “Frailejón” pero por diversas razones “Son de Guasca” se desintegró y bajo la influencia de unos grupos musicales, deciden formar “El son del Frailejón”, tomando los dos nombres de los grupos para hacer uno solo y bajo la dirección del maestro Ricardo Martínez el grupo musical empezó a surgir.

El pensamiento del público que las escucha supone que se formaron intencionalmente como un grupo femenino, pero no, El son del frailejón estaba conformado en un comienzo por 5 integrantes, cuatro mujeres y un hombre, pero él tuvo que retirarse del grupo por razones académicas, así fue como las cuatro mujeres Daniela, Gabriela, Valentina y Karol decidieron seguir con la agrupación.

Teniendo en cuenta esta premisa, la agrupación se forja una visión clara sobre el rumbo y el mensaje y tras la búsqueda de otros referentes carrangueros, ellas se forjan su propio discurso en donde prima la idea de que las mujeres también tienen la misma capacidad de cantar, tocar y componer, como cualquier otro grupo carranguero lo hacía.

Como agrupación asumimos el rol, ya las cuatro mujeres nos distinguíamos por hacer música tradicional campesina, siendo jóvenes, siendo mujeres, entonces interiorizar este empoderamiento femenino también ha sido parte del discurso como artistas. Comunicación realizada el 11/09/2020.

Como artistas que conforman un grupo femenino en un entorno permeado por la masculinidad, sienten el machismo de una forma directa en torno a las letras y coplas musicales, pero en cuanto a la “competencia musical” mencionan que nunca han sido discriminadas o menospreciadas por sus colegas músicos. Ellas consideran que las agrupaciones musicales con presencia femenina en las músicas tradicionales existían pero no eran visibles y que sin importar su género, como interpretes tienen las capacidades para la construcción de un mensaje que transmiten como agrupación ante un público, por medio de canciones. Ellas reconocen que la música carranguera a pesar de transmitir en su canta, mensajes de respeto por la vida, el amor y desamor, la naturaleza, los animales y la lucha campesina, siguen permeándose discursos machistas, de acoso y violencia contra la mujer, en letras y sobre todo coplas, por ende par ellas como agrupación femenina le queda difícil poder acoplarse a las letras de canciones ya hechas, que además son ícono en la música carranguera. Ser mujer en un género que escribe desde la perspectiva masculina, es difícil, pensar que decir y que mensaje hacer llegar, las ha hecho escribir y crear, tanto letras musicales como coplas que logren una trascendencia y un cambio en quien las escucha.

Estas mujeres mencionan que es extraño en festivales o concursos tratarse con sus compañeros hombres de otros grupos y que su trato fuera de tarima sea bueno, pero cuando hacen las presentaciones todo este bien trato queda de lado, pues las letras de canciones y coplas que interpretan son permeadas por un discurso machista, tal es el caso de canciones como “La del gorila” del Tocayo Vargas, músico santandereano.

*Unos problemas tengo yo con mi mujer,
Que, de intimidad ella no quiere saber
Estar conmigo le prohibió el doctor,
Que al acostarse de produce dolor.
Si se desviste le puede dar mal viento,*

*Y en ocasiones produce aventamiento,
Por eso ahora estoy desesperaó.
Que tiene mal de pereza,
Que le duele la cabeza,
Que tiene mal de riñones,*

*Que le duelen los pulmones
que tiene mal de rodillas,
que le duelen las costillas
que tiene mal de vejiga
que le duele la barriga.
Que esta noche no la joda,
Que eso a ella le incomoda
Que traquea mucho la cama,
Que qué le dirá la mama,
Y que tiene un salpullido
Que curarse no ha podido,
Pero eso es puro cepillo
pa' no acostarse conmigo.*

*A un zoológico a pasear me la llevé,
Que conociera a un lindo chimpancé,
Sin darse cuenta le solté ese animal,
Y a mi señora comenzó a corretear,
Desesperada me decía ven Juvenal,
Mira que violarme quiere ese animal.
Disimulado, me le hice el zanahorio,
Le dije sáquele el mismo repertorio.
Y dígame lo que le diga,
Y así le hable caca y paja,
ese señor don gorila,
Ese sí no se la rebaja.
(la del gorila, Tocayo Vargas)*

Esta canción narra la historia de una pareja con poca comunicación donde el esposo comenta que no quiere tener un contacto sexual con él pues la mujer menciona enfermedad y dolores, para así justificar su indisposición. Decepcionado por esta situación y al no contar con la comunicación suficiente para arreglar lo sucedido, el hombre lleva a su mujer para hacerle una broma, entonces, un tercero se involucra en la relación para implantar un castigo a la mujer del cual el esposo es cómplice directo. Con esto, se puede decir que la mujer pasa a ser una propiedad privada del esposo, siendo en primera su entrega y compromiso el pago que debe hacer por su manutención y lo que el esposo le provee, como menciona (Beauvoir, S. 1949). Por ende al reconocerse este propietario de su esposa, esta “debe” asumir todo aquello que este imponga.

El cuerpo de la mujer es un objeto que se compra; para ella, representa un capital que está autorizada a explotar. En ocasiones aporta una dote al esposo; a menudo se compromete a proporcionar cierto trabajo doméstico: conservará la casa, cuidará de los niños. En todo caso, tiene derecho a dejarse mantener, e incluso la moral tradicional la exhorta a ello. (Beauvoir, S. 1949. p. 209).

El Son del frailejón, como grupo artístico se les dificulta entender estas lógicas que se reproducen por algunos grupos, teniendo en cuenta que existen tantas mujeres dentro del género, interpretando, cantando y componiendo, pues seguir reproduciendo estas lógicas no es

nada favorable, además que normalizar estos actos que incita la violencia a las mujeres no es correcto ni es chistoso.

Cada día la incursión de las mujeres es más grande, pues las escuelas de música son más grandes y las niñas están cada vez más inmersas e interesadas por la carranga, por ello esos discursos deben cambiar debido a que lo que se sigue reproduciendo es el mensaje que va a quedando para generaciones carrangueras futuras, por ellos, el son del Frailejón le apuestan a la composición musical en torno a resaltar la tradición campesina, la riqueza cultural, las tradiciones, las costumbres y los hábitos campesinos, el valor que tiene el espíritu y el sentimiento, su familia y el entorno campesino, para así darle una voz a quienes no la tienen por motivo a que no saben cómo hacerlo y nadie se ha interesado en ello. Su disco, “Guardianas Montañeras” habla de la Chica, de la resistencia, el cuidado del agua y diversos temas, rescatando las costumbres campesinas que contribuyen a hacer del campo un mejor lugar y así mismo buscar las formas de eliminar esas costumbres que no son buenas, por ejemplo el machismo, la violencia intrafamiliar, el abuso y el acoso, entre otros. “Hablamos de lo que a la gente se le olvida y que es importante mencionar. Apuntarle a conflictos que creemos son importantes y queremos darle voz desde los micrófonos. En las canciones está nuestro propio sentir”. Comunicación realizada el 11/09/2020.

*Cuatro palos, cuatro voces
Agradecen la enseñanza
Y toíticos los saberes
De mujeres que han cuida' o
Todas las tierras con sus manos
Hacen siembra, vida y campo
Y es orgullo del paisano.
Les llamamos las guardianas
Por sembrar un buen saber*

*De almas bien bien campesina
Y por cuidar bosques y agua
Tenemos mucho que agradecer
Por su esfuerzo y su trabajo
Y por siempre defender
Con azadón en mano
Lo que se puede perder.
(Guardianas de la montaña, El son del
Frailejón.*

Guardianas de la Montaña le canta a las resistencias campesinas hechas por mujeres en el municipio de Guasca Cundinamarca en torno a los conflictos por el agua, la conservación de la vida y los causes de ríos y quebradas, para así conservar el campo vivo y la vida campesina activa y es esta propuesta la que ha hecho que El son del frailejón sea reconocido dentro de los grupos femeninos de música carranguera, pues cada paso que dan son un aprendizaje continuo

que logran plasmar en cada canción y copla, por ello su música logra llegar adultos, jóvenes y niños a las personas mayores porque entienden la tradición de la que hablan, a los jóvenes porque les enseñan la herencia de los abuelos y a los niños porque el ritmo y las letras de algunas canciones es contagiosa. “es algo también muy bonito saber que podemos hacer un concierto a familias sin ningún problema, hay música y temas musicales para todos” Comunicación realizada el 11/09/2020.

Finalmente, El son del frailejón se ha hecho a otros trabajos comunitarios fuera de lo musical, estas mujeres leen cuentos por medio de transmisiones en vivo y crearon un cuento infantil dedicado a campesinos y campesinas de la ruralidad de Bogotá llamado “Respeto de uno, decisión de juntos (2019)”, donde se habla de la sexualidad juvenil y la prevención de la maternidad y la paternidad temprana. Las mujeres de El son del frailejón, esperan seguir componiendo y que su mensaje por medio de la canta y la interpretación sea un granito de arena para cambiar la trascendencia de la música campesina.

Las Carrangueras del Majuy



Fotografía de Las carrangueras del Majuy, diseño, María Elvira Hoyos.

Las carrangueras del Majuy son un grupo de música carranguera del municipio de Cota Cundinamarca que nace en 2017, Angie Johanna, Luisa y Laura empezaron su trayectoria musical en la escuela de música campesina de la fundación Ser Arte y cultura del municipio de Cota.

Algunas chicas empiezan su trayectoria musical en la agrupación Sol y Luna y por diversos cambios, se dificultó continuar en él, por ende se conforma el grupo musical Las carrangueras del Majuy, en donde en su mayoría salen de la escuela la escuela de iniciación y por méritos y talento hacen parte de la agrupación.

El grupo se constituye femenino de una manera autónoma gracias a la participación de las niñas en la escuela campesina, por sus méritos interpretativos y de canto se dio nacimiento a la agrupación Las carrangueras de Majuy. Para ellas, la incursión como grupo juvenil femenino significa dar un gran paso hacia la igualdad y la equidad de género, mostrando que como mujeres jóvenes logran interpretar, cantar y empezar a componer como lo hace cualquier otra agrupación, donde se muestre la sensibilidad y el sentir que hay en cada mujer. Para ellas, ha sido una tarea difícil adaptarse a los repertorios existentes, pues consideran que se debe tener

más tacto en torno al mensaje al que se le apuntan; no han podido crear tantas canciones como lo han hecho otros grupos, entonces adaptarse a letras existentes, sin embargo mencionan que la carranga es tan flexible que logra tener letras un poco más neutrales de las cuales los grupos femeninos que están iniciando pueden acceder y cantar. Este grupo ha hecho una canción llamada Honor Cundinamarqués pero aún no ha sido producido como sencillo por la contingencia actual. Con esto, las carrangueras del Majuy, también mencionan que las letras de música campesina no agreden a la mujer tanto, como si lo hace en otros géneros, por eso es su interés por interpretar esta música y las letras. Un punto muy curioso pues dentro del trabajo de campo realizado se ha visto que muchas mujeres y hombres expertos en el tema mencionan que la carranga a pesar de ser una música que pregona respeto, por la vida, la naturaleza, los animales, y el otro, si tiende a hacer en algunas ocasiones, ofensiva, bajo la máscara de los jocoso y burlesco.

Las carrangueras del Majuy entienden la incursión de las mujeres en la música carranguera como un acto de rebeldía ante una composición permeada por lo masculino, Esto surgió porque la mujer tomó el poder y quiso salir y tocar esta música Comunicación realizada el 12/09/2020 (34:03 a 34:24), Y es a partir de encuentros musicales y concursos en que ellas han podido darse a conocer siguiendo este lineamiento de empoderamiento y rebeldía femenina, consideran que El Convite Carranguero y su presentación en el 2018, ha sido para ellas uno de los eventos más importantes, pues han compartido con otros grupos y se han dado a conocer en la región y otros departamentos. Junto a esto, el festival-concurso importante para ellas es “El rey del requinto”, evento realizado en el municipio de Cota, allí se presentaron en el 2019 y la acogida del público fue grata y satisfactoria.

Finalmente, las carrangueras del Majuy le apuntan a crear música y así forjarse un pensamiento claro y así lograr construir música, en medio de la pandemia, ellas han logrado seguir reuniéndose a ensayos y darse a conocer por redes por medio de conciertos transmitidos en vivo, por plataformas como Facebook, que sus padres y profesor a cargo les manejan.

Ventarrón Carranguero



Fotografía tomada por Ventarrón Carranguero, diseño, María Elvira Hoyos.

El Ventarrón Carranguero son un grupo carranguero mixto del municipio de Cucunubá en su mayoría y Sutatausa que nace el 27 de enero de 2018. Antes de Ventarrón, existió un grupo llamado Lana y carranga y Los Sutapelaos. Estos dos procesos terminan y a partir de una presentación informal o chisga, de donde Michell, Rosa, Javier, Víctor y Andrés logran darle vida a lo que hoy se conoce como Ventarrón carranguero, constituyéndose como un grupo de música carranguera mixto. Michell Gómez, integrante de este grupo ha sido parte importante dentro de la incursión de las mujeres en la carranga e la carranga como ya se ha dicho, pues ella no solo ve la carranga como género musical sino que vive la carranguería y por medio de sus letras plasma esta lucha y resistencia campesina que existe en su región.

En cuanto a la participación de las mujeres en la música carranguera, El ventarrón carranguero ve esta novedad como una oportunidad para ganar espacios y en que la mujer también pueda contar sus sentires y aconteceres dentro de su vivencia diaria, además de esto, la mujer le da un romanticismo y una sensibilidad a la música que dentro de lo que ellos creen, la masculinidad no puede darle y es esta sensibilidad la que logra transformar las músicas campesinas y crea este gran fenómeno nuevo que es pensar la música carranguera desde una perspectiva femenina.

“Desde hace varios siglos la mujer está intentando justamente demostrar que es capaz y más que ser capaz, también es valioso aportar, su forma de pensar, sentir y en este caso su forma de hacer sentir la música, en esa medida, la mujer le agrega otra sensibilidad y esa es la posibilidad de las músicas, explorar otras sensibilidades, generar

Otros aportes y reivindicar también los discursos de género presentes en la carranga, porque pues es necesario tener la presencia de una mujer, conocer que piensa, que siente para mostrarlo en canciones... Es que ya no solo somos las musas sino las que escribimos y componemos”.
Comunicación realizada el 12/09/2020.

*Ay les va...
Le salió barriga a la que se reía de todas las
mujeres cuando la veían
Y que era la única que le lucía ay lo que se
colgara y lo que se ponía
Porque lo de afuera era lo que
Importaba, como se portara de nada valía
Ayyyyy Jopa...
Ya le paso el brío y le paso la bulla
Ta pior que las otras las que criticaban
Déjenla quietica no le digan nada
Porque a ella el espejo la tenía engañada
Ta pura barriga la que se burlaba de*

*Toas las mujeres cuando ellas pasaban
Y se le escurrieron a la que pensaba
Que nunca en la vida a ella le pasaba
La que la decencia nunca ha conocido
ya lo que se ponga no le luce nada
Pa que sigan gozando, Ayyyyy
Con Los Doctores De La Carranga, No Joda!
Y si tuviera plata se las creería se las
arreglaba con la cirugía
Pero como dijo la vecina mía
le tocara estase pa que otra se ría

(La barrigona, Los Doctores de la carranga*

Los hombres de esta agrupación creen que la mujer a pesar de estar en un papel secundario en la carranga, como inspiración para componer, si marcan una diferencia; ahora la mujer como compositora y no como musa hace que el aporte a las luchas campesinas

por el territorio y el ambiente sean diversas y se puedan construir bajo un enfoque feminista que poco a poco va cambiando ese discurso machista, inmerso en las canciones, canciones que se apegan a lo comercial y no a lo que realmente representa la carranga y ahora, la carranguería.

“canciones como La del gorila del Tocayo Vargas, Los celos de mi mujer, La barrigona de los Doctores de la carranga, aunque son canciones que mofan y hacen el chiste, ese chiste incomoda, entonces son prácticas que desde el interior de los grupos hemos discutido mucho y que hay que empezar a cambiar, se vive en un sistema patriarcal del que es difícil quitar todas estas prácticas y burlarse de la suegra fastidiosa y la mujer celosa. Si hay cositas que toca repensar y reformarse las letras y la letra que uno compone”. Comunicación realizada el 12/09/2020

La Barrigona hace parte de la carranga tropical, que se burla de una mujer que criticaba a las de su mismo género por su apariencia física, algo muy común en la sociedad actual, pero luego esta mujer por diversas razones cambia físicamente y se “convierte” en todo lo que criticó, lo cual hace que la mujer inconscientemente se sienta incomoda y deba siempre ser una mujer adornada en términos de (Beauvoir, S. 1949) y presa de la misma lógica machista, quien opina sobre su ser.

En la mujer adornada está presente la Naturaleza, pero cautiva, modelada por una voluntad humana según el deseo del hombre. Una mujer es tanto más deseable cuanto más se ha expandido en ella la Naturaleza y más rigurosamente se ha esclavizado: es la mujer «sofisticada», que siempre ha sido el objeto erótico ideal. (Beauvoir, S. 1949, p. 83)

La práctica de construcción de retóricas tanto en la música como en las coplas existentes en la música carranguera busca dar un equilibrio en los roles de género, sin embargo sigue permitiendo los comentarios machistas, un discurso sexista, donde la mujer es vista como un objeto de burla y mofa, por su carácter o su físico.

Ser un grupo mixto ha hecho que se consoliden amistades, a pesar de las diferentes formas de pensar, a pesar de eso, el grupo se ha consolidado y ha logrado demostrar que las mujeres y los hombres en común acuerdo pueden lograr dar su punto de vista frente a una tradición cultural y campesina, haciendo música su sentir y mostrando su manera de sentipensar la carranga y eso es lo que hace que la acogida de los públicos sea satisfactoria. En cuanto a la escogencia de canciones y repertorio, los grupos mixtos logran acomodarse más fácil, pues puede cantar el hombre o la mujer, sin problema alguno, pero El Ventarrón si piensa y examina las letras de las canciones que piensan cantar, así como de las coplas.

En cuanto a la acogida del público, los integrantes de este grupo y los muchos otros, consideran que es igual, aunque para el público es algo novedoso ver mujeres en tarima, interpretando carranga. La diversidad de discursos musicales dentro de la carranga hace que quien escucha escoja su interés ya sean músicas enmarcadas en lo comercial, en la reivindicación de los territorios, el cuidado de la naturaleza y los animales, el amor y el desamor, o la burla y la jocosidad.

Como agrupación, Ventarrón carranguero menciona que es complicado cambiar esos discursos, lo que ellos buscan es lograr un discurso que acoja con respeto muchos temas que están en esa diversidad discursiva, pues cinco percepciones diversas es difícil englobarlas en un solo pensamiento.

Con Michell hicimos una primer canción, aun no estaba conformado Ventarrón, la hicimos en honor a los Artesanos del municipio, la segunda canción también con ella la hicimos referente a la agrupación que teníamos, una reseña a modo de canción y ya con Ventarrón pues han surgido Melodía Natural, que le ha apuntado a esa defensa por los territorios, por las luchas ambientales y Carranguería le apunta

a eso que entendemos como carranga a eso que hemos intentado configurar a lo largo de estos años como músicos y músicas carrangueras. Comunicación realizada el 12/09/2020

Ventarrón carranguero menciona que la incursión de las mujeres como protagonistas de sus sentires, hace parte de un cambio social que se da, donde uno de los puntos importantes son las escuelas o estudiantinas de música campesina. “Hay que rescatar que la música carranguera es un género nuevo y que afortunadamente se dieron estos cambios rápido” Comunicación realizada el 12/09/2020. Desde estos cambios sociales que empiezan a darse se han podido conseguir espacios como el Congreso Nacional Carranguero realizado en el marco del Convite Carranguero y con este, se institucionalizó el día de la mujer rural, celebrado el 15 de octubre.

Ventarrón carranguero, contribuir en la nueva forma de mostrar y percibir la música carranguera a partir de la composición de diversas letras y llevando a cabo su programa radial, “pueblos en conversa” donde a través de los diálogos y los compartires, se construir una forma de ver la carranga como una forma de vida y un sentir propio.

Los Vitocos



Fotografía tomada por Rosario Villarreal para Los Vitocos, diseño, María Elvira Hoyos.

Los Vitocos son una agrupación carranguera mixta creada en agosto del 2019, conformada por cuatro jóvenes, tres estudiantes de música en la Universidad Distrital de Bogotá y un estudiante de música de la Academia Luis A Calvo (ALAC). Son músicos inmersos en la música carranguera aproximadamente 5 años. Daniela, Angelica, Jhon Esteban y Germán

son músicos que aprendieron a tocar en estudiantinas y por tradición familiar y deciden unirse gracias a Germán, pues siempre tuvo el interés de crear un grupo de música carranguera con compañeros de su universidad, entonces a partir de una presentación con Daniela se consolidó la idea donde Angela y Jhon Esteban por su desempeño musical y amistad, ingresaron a hacer parte de lo que hoy se conoce como Los Vitocos, Para ellos, el ensamble de músicas campesinas es un espacio académico brindado por la Universidad distrital en su facultad de artes ASAB, dirigido por el profesor Efraín Franco, de vital importancia, pues es la misma academia la que se encarga de retomar los saberes culturales en torno a la música popular y campesina. Así mismo los procesos de escuelas veredales y estudiantinas en los respectivos municipios es de vital importancia pues para muchos fue el primer escenario, así como la misma familia quien es de tradición carranguera. En cuanto al surgimiento del grupo, nunca se pensó mixto, simplemente por méritos propios y capacidades musicales ubo “un clic”, como ellos lo llaman, al juntarse armonizó y se acopló el grupo y eso hizo que se siguiera en marcha con la idea de la formación del grupo musical.

Para esta agrupación la presencia de las mujeres en las músicas populares siempre ha estado presente, tanto en músicas del Pacífico o San Basilio de Palenque en prácticas como el Lumbalú, el cual es un practica ritual fúnebre donde el papel de las mujeres es primordial. En cuanto a las músicas Andinas, las mujeres si han estado ausentes, se puede decir que existe cierta resistencia ante la exploración de nuevas formas de escribir y de cantar, entonces, que las mujeres estén participando en la música se logra un balance y un cambio en la percepción de la música, pues esta ha estado permeada por el hombre y su masculinidad.

“Siempre hemos estado presentes en la escena musical, pero de una forma pasiva, porque es difícil encontrar en un grupo de música tradicional o campesina una mujer que sea la directora del grupo, o la mujer requintista, no es que nunca haya estado, sino que ahora está cogiendo fuerza, debido al cambio social y cultural”
Comunicación realizada el 14/09/2020.

Esas nuevas formas de cambio musical han hecho que los grupos musicales cambien y se reorganicen, creando grupos, femeninos y mixtos al lado de los grupos masculinos ya existentes y esto si marca una diferencia porque, un grupo femenino si va a ser más llamativo que uno masculino. La agrupación mixta se presta para jugar con los registros vocales, este

plus lo hace llamativo también. Lo visual se presta también para llamar la atención de quien escucha, así como las letras de canciones y las coplas. El grupo masculino en su mayoría busca apuntar hacia esa copla machista, disfrazada de jocosa pero al final molesta. El grupo femenino y mixto busca mostrar todo lo contrario, la copla es respetuosa, alegre y no es agresiva, además tiene en cuenta el movimiento social, la lucha feminista, la igualdad y la equidad, cuestiones de peso válidas para mostrar que la música por ser campesina no es de burla o doble sentido, como se ha visto en algún momento.

“Las mujeres han ayudado a que los músicos carrangueros en general a que abran los ojos y vean que hay otras formas de hacer carranga. Además, dejamos de ser las musas a ser artistas... La presencia femenina acentúa más ese sentido de respeto y de tener un poco más de cuidado con el contenido, las coplas no solo porque son chistosas sino porque realmente me voy a sentir mal si ofendo con palabras con doble sentido, la presencia de una mujer cambia un poco del mensaje que voy a dar, mi compañera es mujer y merece todo el respeto.” Comunicación realizada el 14/09/2020

A pesar de todo esto, grupos femeninos y mixtos siguen repitiendo ese discurso machista, jocoso y ofensivo en las coplas, tal en el caso de agrupaciones como “La vieja Zoila y la Chinitas carrangueras” “las dos del departamento de Santander, manejan discursos muy agresivos y dentro de la lógica del machismo habitual en esta región del país” (Serrano, C. 2011). Sigue aún el imaginario basado en que la letra música carranguera debe ser machista, ofensiva, burlesca y nada seria. Si pensamos en la tradición campesina que trae consigo la música carranguera, esa que le canta al campo y al campesino, a la ecología y a los animales, a la vida y al respeto es una letra que si debería continuar reproduciéndose y llevando ese mensaje, pero la carranga que se considera actual de formas indirectas ofende o sexualiza a la mujer, estereotipando una única forma de belleza, cuando las formas de apreciar lo bello es diverso.

“Es triste que seamos un símbolo solo estético, creo que nunca he escuchado una canción de carranga que ponga adjetivos para referirse a una mujer como inteligente, como decidida...otros adjetivos o cualidades que tenemos las mujeres no solo por nuestra belleza o las características físicas”. Comunicación realizada el 14/09/2020

A pesar de que se ha tomado un poco de conciencia ante este tipo de composición se siguen plasmando y reproduciendo músicas ofensivas. Los vitocos, como músicos que creen en un cambio en las retóricas carrangueras apuntan a componer sobre lo cotidiano, la vivencia y la experiencia del momento que se puede tener, le apuntan a la ecología, el cuidado del ambiente y su importancia, se le apunta a componer al género, aunque pueda ser complicado hacerlo. Buscan cantarle a lo actual, eso que se vive en el hoy y no en un contexto campesino pasado, pues es ese pasado el que remite a los discursos machistas y violentos, la sociedad se transforma y ese cambio es el que Los vitocos buscan proyectar por medio de su canta.

“Este proceso de composición en grupo es nuevo para nosotros y más que saber sobre qué componer, tenemos claro sobre lo que no se debe componer y reproducir, que es todo lo dicho antes (discurso de burla y violencia) en este momento componer hacia la protesta social, la dignidad del campesino y la mujer”
Comunicación realizada el 14/09/2020

La difusión de su agrupación ha sido satisfactoria y positiva, a pesar de ser un grupo tan nuevo la acogida del público ha sido complaciente. Los caracteriza la energía positiva y la sencillez por parte de cada uno y como grupo, para ellos, eso lo percibe el público que los puede notar.

Nosotros con mucha humildad y sencillez hemos hecho una propuesta musical sin intensión o pretensión diferente a hacer música con amigos y eso creo es lo que le gusta al público. Comunicación realizada el 14/09/2020.

Finalmente, Los vitocos, consideran que por su corto tiempo como agrupación y la situación actual del país, el internet ha sido uno de los factores más importantes para darse a conocer, y como músicos individuales, la tarima y los espacios que brinda el Convite carranguero les ha enseñado y los ha marcado de diversas maneras, además aseguran que este espacio brinda un espacio tranquilo y lejos de la competencia a la que la mayoría de veces están acostumbrados, se comparten saberes, se comparte música, se departe entre artistas y nadie tiene la intensión de competir con el otro.

A partir de lo anterior se pueden destacar tres puntos importantes en el análisis. La incursión de la mujer en la música carranguera ha estado permeada en primer momento por una

rebeldía por parte de la mujer en torno al poder participar en un género basado en las lógicas y sentires masculinos.

Esta rebeldía no es entendida como individual, una sola mujer contra uno o varios hombres en la búsqueda de su propio punto de partida, esta rebeldía social de las mujeres en palabras de (Kirkwood, J. 2017) es la mujer colectiva que se junta como un sujeto social y que es capaz de ser miembro de un grupo, oponiéndose a cualquier limitante que pueda tener en su quehacer como artista, “la mujer rebelde dice NO a ese presente y a esa historia que la encerraba en lo sagrado y afirma, dice SÍ a lo que ella misma contiene de humanidad, dice SÍ a su virtualidad como “hermandad- humanidad” (Kirkwood, J. 2017, pág 42)

Es entonces ese cambio de siglo que catapulta a la mujer a salir de su anonimato como artista, romper con la religión que le impide las cosas y dedicar tiempo a su emprender musical carranguero, donde logra cantar lo que siente, lo que opina y lo que le interesa. Este es el resultado de una reivindicación cultural de lucha y resistencia propia que logra despertarse y hacer que mujeres como Daniela, Gabriela, Valentina y Karol de El son de frailejón, Michell y Rosa de Ventarrón carranguero, Daniela y Angela de Los vitocos y Angie Johanna, Luisa y Laura de Las carrangueras de Majuy puedan demostrar que las mujeres cuentan con el talento y las capacidades de poder componer, tocar y cantarle a la vida, la naturaleza, el amor, las desigualdades, entre otros, desde las percepciones femeninas y que ese papel secundario cambia de una forma drástica y rápida.

Por otra parte el concebir a la mujer como un espectáculo, una excepcionalidad no debería ser un factor sorpresa, pues las mujeres expresan que están ahí no por su género sino por su talento y capacidad musical, que ha logrado llevarlas a ser reconocidas tanto en su departamento, como fuera, incluso internacionalmente. menciona que dentro de los grupos femeninos de Gaitas y tambores en la zona atlántica del país pasa lo mismo.

“Uno de los problemas es la tendencia a considerar a los grupos de chicas o a las mujeres músicas como una novedad, lo que implica ‘excepcionalidad’. De esta forma nunca se establecerá un sentido de continuidad en la participación de las mujeres en la música popular. De esta forma nunca se establecerá un sentido de continuidad en la participación de las mujeres en la música popular.” En la música de gaitas y tambores ha habido continuidad en la participación de las mujeres pero todo el peso de la tradición, del machismo y el sexismo que rodea este género no

permiten que la persistencia sea una variable para su plena aceptación.” (Quintana, A. 2006, p. 108).

Finalmente, los cambios que se están forjando a través de las nuevas composiciones e interpretaciones a partir de enfoques de género, buscan hacer repensar la música carranguera, con el fin de que todo ese tipo de discursos machistas que se ha ejecutado y se sigue cantando pueda ser reducido, así el carranguero y sobre todo la carranguería sea coherente con la filosofía en general que promueve la carranga y este proceso de deconstrucción logre cambios radicales en este género musical nuevo y más nuevo aún la incursión de las mujeres como dueñas de su composición.

Capítulo 3

Consumo y percepción carranguera.

Para el desarrollo de este capítulo se hará una breve contextualización de lo que se puede entender por consumo cultural bajo las lógicas de sociólogos como (Bauman 2007), (Bourdieu 2010) y (Canclini 1993) y la forma en que este consumo incide en la identidad campesina que transmite la música carranguera. Seguido de esto se trabajarán dos apartados, En el primero se hablará del consumo musical carranguero de manera general y el último apartado corresponderá al reto que enfrentan las mujeres como intérpretes de música carranguera que como ya se ha dicho a la largo de este trabajo, ha sido permeado por la masculinidad y los discursos ofensivos disfrazados de burla y chanza.

Así pues, partiendo desde la perspectiva de (Bauman 2007), el consumo se ha dado desde el inicio de la vida, se considera una condición del ser humano permanente en la vida, tan imprescindible en la supervivencia biológica del ser humano, con el resto de los seres vivos. “El consumo es un hecho banal, incluso trivial. [...] la mayor parte del tiempo consumimos de hecho, se diría que rutinariamente y sin demasiada planificación y sin pensarlo dos veces”. (Bauman 2007. p. 43) El consumo es un hecho permanente que va modificándose con el pasar del tiempo y con el cambio de los siglos, pero siempre permanece siendo importante en la vida social de las personas, a diferencia del consumismo se entiende como la adquisición de bienes más allá de lo necesario, este último siendo atributo permeado por la sociedad. El consumo musical de las músicas tradicionales entre ellas la carranga, hace

adentrarse en los contextos socioculturales que permiten a la sociedad introducirse en su cultura y su propia identidad, la cual se ha venido forjando en la modernidad, donde existe una necesidad de una construcción de tradiciones y costumbres campesinas que no para todas las personas tiene un valor igual.

Dentro de la teoría de (Bourdieu 2010) hablar de cultura hace referencia a la existencia de una economía de la cultura o los bienes culturales, donde importa tanto el consumidor como el bien cultural, que con el paso del tiempo va adquiriendo su valor gracias a las percepciones que el contexto social y las historias particulares le puedan dar, “la obra de arte adquiere sentido y reviste interés sólo para quien posee la cultura, es decir, el código según el cual está codificada” (Bourdieu 2010, p.233),

“las músicas son consideradas también como artículos de consumo cultural, organizadas dinámicamente con la historia, de la que no puede separarse, teniendo en todos los tiempos funciones muy variadas. Ésta puede extenderse de manera casi indefinida, tan variadas son las circunstancias en las que los hombres de todas partes del mundo han descubierto las músicas como un elemento de valor positivo para llevar a cabo las tareas de la vida diaria en correspondencia con las necesidades objetivas de la sociedad, entre éstas se encuentra el entretener, elevar, proveer satisfacción, emoción y ser a la vez un producto inmerso en la vida cotidiana de los individuos.” (Fernández, J. 2013. p. 165)

La música carranguera, siendo portadora de tradición en cada letra y cada copla, haciendo que la cultura y la tradición campesina trascienda de generación en generación, pero también, la música carranguera cuenta con ese trasfondo capitalista por parte de algunos grupos musicales, los cuales más que sentir el campo y los saberes campesinos, buscan a partir de tradiciones y practicas armar una tonada jocosa y chistosa, mezclando el género con otros ritmos más tropicales, buscando así una salida más rápida y ágil como agrupación. Sin embargo, las costumbres del campo y ese simbolismo cultural que trae la carranga en su inicio sigue estando presente y de formas diversas, para algunos poco agradables, pero sigue estando presente, lo que corresponde de alguna manera a esas particularidad que tiene el consumo, pues este es “el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que le valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, a donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (Canclini, 1993, p. 42).

Tras estas discusiones sobre la música carranguera, existen escenarios, iconos en el consumo musical campesino, especialmente el carranguero, que logran integrar la carranga tradicional que guarda todo el respeto ante todo aquello que promulga la carranguería y la nueva ola carranguera que busca incursionar con nuevos ritmos e instrumentos, creando así en el consumo el escenario para integrar y comunicar un mensaje global, pues el consumo no es un divisorio dentro del género. A partir de esto, se da pie a hablar del siguiente apartado en torno a la difusión sonora y el consumo musical carranguero partiendo de importantes eventos para los grupos musicales.

Difusión y consumo carranguero

La conformación musical y las primeras difusiones carrangueras se dan dentro de los entornos familiares en su mayoría y dentro de las nuevas lógicas de aprendizaje musical se dan a partir de la participación de las niñas, niños y jóvenes en escuelas de música campesina o estudiantinas, como ya hemos mencionado.

La difusión de músicas campesinas como ya se ha mencionado, se dio bajo las lógicas del catolicismo, celebrando romerías y fiestas patronales o en honor al santo patrono del municipio, tras el paso del tiempo, “las músicas campesinas han estado presentes en otros espacios de celebración, siendo el motor de fiestas religiosas y no religiosas en donde confluyen y se conmemoran las expresiones colectivas del campo”. (Ocampo, N. 2014, p. 84).

Tras el surgir de la carranga, la música campesina empezó a tener otra connotación en el folklore colombiano. A partir de los concursos radiales como lo fue Guitarra de Plata Campesina promovido por Radio Furatena, en Chiquinquirá Boyacá, donde empezaron a conocerse grupos carrangueros, entre ellos Velosa y los carrangueros; desde allí ese concurso, se constituyó con un espacio importante para agrupaciones, pues a partir de este han sido reconocidos y nombrados en la región. A través del tiempo, se es sabido que ese reconocimiento llevó a Velosa y los carrangueros a dar a conocer la música y la cultura campesina cundiboyacense a New York en el Madison Square Garden.

A través del tiempo y tras la llegada del nuevo siglo, la música carranguera ha tomado mucha más fuerza en la cultura campesina y en las diferentes sociedades colombianas, tal es el caso que ahora los concursos y festivales de música campesina y carranguera han sido incrementados, así como el surgimiento de nuevas agrupaciones.

Para las agrupaciones entrevistadas y dentro de muchas otras, el festival más importante es el Convite carranguero, pues como ya se ha mencionado, desde el 2008 se ha convertido en el escenario donde grandes y pequeños en la música carranguera se juntan a compartir música y saber, con este festival se han incrementado tanto las escuelas de música campesina y carranguera, así como también los festivales realizados en diferentes lugares, tal es el caso como el festival de música campesina en Guasca Cundinamarca, el Concurso del Rey del Requinto en Cota, Festival Raíces Bogotá Andina, Festival de Música Andina Mono Núñez y algunos otros realizados en diferentes municipios de Cundinamarca como lo son Chocontá, Tocancipá, Cucunubá y muchos más. A pesar de este gran número concursos muchos no son del todo honestos, pues al ser género musical pequeño tiende a ser poco honesto el resultado, pero para combatir el espíritu competitivo de los músicos surge el Convite carranguero del que ya se ha hablado a lo largo del desarrollo de este trabajo.

El Festival de Música Convite Cuna Carranguera en Tinjacá, el cual ya se encuentra en la 6 edición (a 2013), se ha caracterizado por promover un encuentro de las músicas campesinas y carrangueras, más allá del dinero o de los premios que se mueven en estos espacios. La idea del Convite Carranguero surge a partir de las experiencias vividas en carne propia por Eduardo Villareal en los concursos, y de la necesidad de crear espacios para compartir la música. Es así como este gestor se llena de argumentos y decide proponer un encuentro de la música carranguera en el año 2008. (Ocampo, N. 2014, p. 85).

Este evento busca promover en primer lugar, la música carranguera pues se consideraba en perdida, como lo menciona Oscar Tibaduiza, entrevistado para esta investigación, el convite buscó forjarse como un evento de reunión campesina con el fin incentivar el consumo de música carranguera y así mismo mostrar la cultura campesina de una forma digna y no como lo jocosa y burlesca que se había mostrado antes. “la música carranguera siempre fue vista como algo despectivo, algo feo, la de los boyacos; y los boyacos y boyacas siempre fueron motivo de burla. La música carranguera era algo ahí, ni siquiera se pasaba en emisoras, algo así como jocoso”. Comunicación realizada el 25/09/2020.

En segunda medida, el convite permite que los grupos que empiezan en el mundo musical logren mostrar sus talentos y desde una tarima conocida que logra acoger a mayores y niños, sin ánimo de competir, con el fin de mostrar y aprender de la experiencia y el compartir con

otros músicos; así mismo compartir su talento musical y dar a conocer sus trabajos musicales.

Tras el surgimiento de la mujer en la interpretación carranguera, el Convite ha sido uno de los festivales que más ha incentivado la participación de estos grupos en su tarima pues desde el 2008, ha hecho el trabajo de buscar los grupos para que estos participen.

“Desde el segundo convite, porque en el primero no encontré, en esa época era muy difícil encontrar un grupo carranguero con mujeres o de mujeres; desde el 2009 logramos conocer a un grupo que se llamaba “Las estrellitas carrangueras”, un grupo de solo niñas de Santander, entonces la acogida fue impresionante, la gente no estaba acostumbrada a ver mujeres en la tarima cantando carranga, de ahí en adelante la participación femenina ha sido mayor tanto en grupos mixtos como el grupos exclusivos femeninos, tanto así que le ultimo convite, este año que fue virtual hubo una mayoría de participación femenina en los grupos”. Comunicación realizada el 15/10/2020.

Esto no quiere decir que no haya otros festivales y concursos importantes, pero el convite es específicamente un evento carranguero, que ha sido continuo durante los últimos trece años y que además no profesa ningún tipo de competencia sino más bien un compartir de experiencias y saberes que han hecho parte de un consumo cultural enfatizado en la construcción de identidad y cultura.

En cuanto al consumo más capital de la carranga, existen diversas mezclas novedosas de la carranga, tal es el caso de la carranga tropical y la carranga rock. Dentro de la carranga tropical se encuentran agrupaciones como Los doctores de la carranga, Son de la loma, Carranga Show, San Miguelito, Grupo SogaSon, entre muchos otros y dentro de la carranga rock, están, Velo de Oza, Los Rolling Ruanas, los carrangomelos, y algunos otros. Estos dos tipos de fusión carranguera han creado diversas formas de presentar la carranga a nivel nacional e internacional como es el caso de Velo de Oza, las dos han apuntado a lo que el público pide y gusta, sin tener en cuenta los discursos de violencia disfrazados de jocosidad y burla como es el caso de la carranga tropical. Las mujeres, frente a esta innovación y mezclas de ritmo no han participado, hasta ahora se han dedicado a la conserva de la identidad campesina desde la tradición carranguera pero dándole un enfoque de género y como ya se ha dicho, contando la experiencia del campo desde las luchas y el vivir de la feminidad, lo cual ha traído para ellas diversos retos que no ha tenido que afrontar la masculinidad en la experiencia musical carranguera.

Retos a los que se enfrenta la mujer en la carranguería.

Pensarse a la mujer en la música carranguera puede creerse sencillo, pero realmente esta obtención de espacios que han logrado es uno de los retos más grandes a los que estas mujeres han llegado hasta ahora, pero aun así se siguen dando factores que pueden hacer que las mujeres no se desarrollen tan fácilmente en esta escena carranguera. En un diálogo con los maestros directores de los cuatro grupos musicales, Jaider Orjuela, Daniel Acevedo, Ricardo Martínez y Luis Carlos Vargas, se pudo observar que con la incursión de las mujeres en la interpretación carranguera si bien si se han logrado muchos avances para el género, hay otros factores que se deben tener en cuenta, pues se reproducen ciertos comportamientos que no se conocen en grupos masculinos.

Se debe partir del hecho de que las mujeres en Cundinamarca han logrado incursionar en la música carranguera a partir de las escuelas y estudiantinas de música campesina y carranguera que se desarrollan en los municipios. Las jóvenes llegan a estas escuelas de música porque en los escenarios deportivos propuestos junto a estas escuelas, les niegan la entrada, no les prestan la atención que a los hombres o les dan papeles secundarios, entonces, con el interés de ocupar sus tiempos libres, las niñas y jóvenes llegan a estas estudiantinas de música campesina o a procesos bandísticos más grandes, aprenden y se quedan en este escenario, debido a este fenómeno, las escuelas y estudiantinas ahora cuentan con una gran población de mujeres y niñas en sus procesos de aprendizaje haciendo que más grupos femeninos puedan conformarse y darse a conocer, creando un equilibrio en los grupos masculinos ya existentes y los grupos femeninos y mixtos que incursionan ahora y los que están por conformarse, que además no es por una cuestión de género la conformación de esta nueva ola de agrupaciones femeninas sino por su talento interpretativo y el adelantado proceso que llevan estas mujeres que se logran constituir grupos carrangueros. *“sea hombre o mujer va a dar lo mejor de sí para tocar, no es una cuestión de género para estar en la carranga sino el que sabe tocar toca, es su talento, mas no su orientación”*. Comunicación realizada el 10/10/2020.

Dentro de esta conformación musical que hacen las mujeres, uno de los retos más grandes al momento de la búsqueda de música para interpretar tanto para el grupo como para su director, es encontrar los acordes y las letras adecuadas para que se puedan cantar, pues hay discursos inmersos en las letras que las niñas por su edad no pueden interpretar o por la tonalidad de la voz es difícil interpretar y adecuar, por ende los repertorios de los grupos

femeninos son más pequeños que aquel que pueda tener un grupo masculino que aún no compone y está iniciando. A los grupos mixtos les queda un poco más sencillo esa búsqueda, pues sino lo puede cantar la mujer, canta el compañero, aunque deben tener en cuenta que las músicas que canten no tengan ningún mensaje contraproducente para su misma agrupación y que así mismo no traiga en su mensaje insinuaciones, o discursos machistas, pues sería atacar a su propio grupo y a sus propias compañeras.

“Normalmente las canciones existentes son cantadas por hombres, en su mayoría ya mayores, con un tono de voz grueso que además le cantan a cosas que las niñas no cantan, eso en la letra. Al hablar de la música pues si son canciones de hombres para hombres entonces las tonalidades son muy diferentes, es difícil encontrar la música apropiada, toca componer, si nadie ofrece el repertorio, toca componer para que las agrupaciones tengan de donde agarrarse, puedan interpretar tranquilamente y no les toque cantar cosas que no son tan favorables para el grupo.”

Comunicación realizada el 10/10/2020.

Teniendo en cuenta esto, el reto al que se enfrentan las mujeres es la necesidad de estar componiendo su propia música y letra a partir de sus visiones, saberes e interpretaciones del mundo y el contexto en que se encuentran, esto hace que las mujeres le estén cantando y componiendo a un quehacer cotidiano que es vigente en la memoria del entorno campesino que las rodea y que les permite al mismo tiempo mostrar sus apreciaciones en torno al territorio, la naturaleza, las luchas sociales, el amor romántico y sus relaciones con los hombres, las diversas formas de amar, la propia experiencia campesina y culinaria, sus tradición e identidad transmitida por sus abuelos, entre muchas más.

Aunque para muchos existen “anti ejemplos” de la mujer en la música carranguera, como es el caso de la Comadre Soila o Las chinitas carrangueras, los dos grupos de Santander que tratando de hacer carranga femenina, reproducían discursos de odio basados en el desafío a la masculinidad existente, entonces lo que se hacía era revertir los discursos de odio y se convertía en una lucha entre quien podía insultar más dentro del género.

*Pongan cuidado señores
Lo que les voy a contar
Para todos los machistas,
A los hombres en general*

*Ellos se creen importantes
Berracos para imponer
Berracos pa' la pelea
Pero con una mujer*

*No sabe lavar un plato
No sirven para marido
Cuando les toca lavarlos
chillan a moco tendido*

*No sabe lavar un plato
No sirven para marido
Cuando les toca lavarlos*

chillan a moco tendido

*Y si les toca lavar
ahí mismo quedan callados
no lavan los calzoncillos
porque los dejan manchados*

*No se case sumercé
Porque no saben amar
No sirven ni pal' arranque
Pero si pa' cachonear*

*Que vivan esas mujeres
Que cantan con berraquera
Porque somos las mejores
Las chinitas carranguera
Arriba sumercé, Las chinitas carrangueras*

La canción muestra un desafío constante entre los géneros, donde da por hecho esa incapacidad de un hombre por hacer tareas de hogar, situando ya a la mujer como una experta en su quehacer como ama de casa que sigue alimentando ese discurso y ese pensamiento de la mujer campesina sumisa, encargada únicamente de la cocina, el que hacer, el cuidado de sus hijos y su esposo, dando de por sí un prejuicio implícito de las cosas que una mujer debe hacer bien y el esposo no sabe hacer, fomentando de forma indirecta la imposición masculina sobre la femenina, además de la deslealtad de la pareja al asumir que es normal la infidelidad. Pudo ser que para el tiempo que estuvo vigente esta agrupación, ese discurso a pesar de ser bastante fuerte, tuvo impacto bajo las lógicas de lo jocoso y burlesco, muy parecido a lo que la nueva generación de mujeres carrangueras no le están apuntando.

Por otra parte, la participación en concursos y festivales para la mujer en los últimos 10 años ha sido un hecho controversial, pues es una novedad o atractivo que las mujeres estén interviniendo en estos escenarios; por ser esto una novedad, algunos grupos masculinos aprovechan los recursos vocales de las mujeres carrangueras y dentro de sus lógicas competitivas, introducen una mujer al grupo musical para así tener un plus en su competencia, entonces, teniendo en cuenta estas lógicas, son otras forma de objetivar a la mujer en el medio

musical campesino, ya no solo como se mencionó en el capítulo anterior de este escrito desde tomarla como musa de inspiración sino como ahora un plus para obtener un satisfactor propio.

“Se aprovechan los recursos de la voz y se utilizan para concursar, finalmente para ganar en un concurso hay que meter una voz femenina y por supuesto la calidad interpretativa. Ya no es que la niña o mujer haya querido entrar al grupo y la quieran incluir, sino que se debería incluir una mujer para ganar los concursos, se sigue utilizando para un fin, no es una cosa que ella quiera, sino que el grupo concursero tiene que poner, una ficha clave para ganar.” Comunicación realizada el 10/10/2020.

Dentro de estas mismas lógicas de concurso, manejo de público, tanto en redes como en medio de las presentaciones, los grupos femeninos son más propensos a sufrir de acoso por parte del público e incluso de los mismos presentadores de los festivales o concursos, donde además están inmersas las bebidas alcohólicas. Los cuatro directores de las agrupaciones mencionan haber tenido inconvenientes de este tipo con las agrupaciones en diferentes situaciones.

“Después de tocar en el convite legendariamente, ha pasado muy seguido, nos escribe un hombre al Facebook, por interno y yo (Ricardo Martínez, director de El son del frailejón) soy el encargado de redes sociales, ósea, todas ellas tienen acceso pero yo soy el encargado de responder, entonces el man empieza “hola hermosas”, entonces yo con una sonrisa en la cara le empiezo a seguir la cuerda hasta que ya el man, siempre, ya me lo sé de memoria, dice que son muy lindas que cantan hermoso, y yo nunca me presento, entonces estoy ahí, “ ay gracias” y cuando me pregunta con quien hablo, entonces yo le respondo que soy Ricardo Martínez el encargado de las redes sociales entonces el man queda frio, es como “ah, okay” entonces no esperaban eso porque van con otras intensiones, no les interesa la música, no les interesa nada de lo que hacen sino que como son lindas entonces les quieren caer, entonces es esa forma como posesiva.” Comunicación realizada el 10/10/2020.

A nosotros nos pasó en Moniquirá el año pasado a las niñas (carrangueras del Majuy, director encargado Jaider Orjuela) el mismo presentador del evento les coqueteaba a las niñas, entonces era demasiado abusivo y morbos, entonces él incitaba a que el público hiciera los mismos comentarios que hacia él y el público ya todo borracho hacía unos comentarios terribles de las niñas. Comunicación realizada el 10/10/2020.

Además de estas formas de acoso, las chicas también han tenido que someterse a la crítica de muchas personas por el pensamiento que tienen frente a su feminidad y lo que esta trae, son juzgadas de forma agresiva por participar en marchas o eventos de orden feminista.

“Tuvimos una situación compleja cuando ellas (El son del frailejón), participaron el año pasado en pro de la legalización de la interrupción voluntaria del embarazo, no pudieron tocar, pero ellas estuvieron,

porque ese día hubo paro nacional, hubo marcha de estudiantes y era en el parque de los periodistas, eso se complicó y se canceló el evento, entonces por interno (a través de Facebook), también un tipo de Guasca super ofendido, que no tenía nada de revolucionario arrancarse las entrañas y hablaba de las mujeres que defienden la interrupción voluntaria del embarazo como la peste verde y hacia un planteamiento que es jodido, que no entendía como unas mujeres que son de origen campesino de uno de los municipios más godos del país como podían estar en esas, negando sus orígenes. Admiraba la música que hacían pero que eso no le gustaba entonces tocó solucionar eso y solucionar muchas cosas es jodido que se bajen de tarima y dos, cuatro o seis tipos con otras intensiones, entonces es jodido desvincularme de esa actitud patriarcal hacia ellas de tener que defenderlas o estar ahí presente para solucionar situaciones complejas, entonces es esa postura de macho que está ahí para “defenderlas”
Comunicación realizada el 10/10/2020.

Y es que estas formas de acoso no solo se han dado en la música carranguera sino que en otros géneros tradicionales como la música de gaita ha estado presente, pues este también por tradición ha estado permeado por los discursos machistas.

“En los festivales de gaitas y tambores de San Jacinto y Ovejas, las casetas alrededor de la plaza, tiendas y bares están plagadas de gaiteros, visitantes y habitantes de estas regiones que están tomando cerveza, aguardiente y ron. Los mayores patrocinadores son Ron Medellín, Aguardiente Antioqueno y Cerveza Águila; los hombres se sientan desde temprano a tomar con los amigos, a piropear y, bajo estado de embriaguez, acosan insistentemente a las mujeres. Ver a borrachos tambalearse en la plaza agrediendo con piropos desagradables a las mujeres es una situación que, a pesar de ser cotidiana en la música de gaitas y tambores, ha sido mínimo su estudio”. (Quintana, A. 2006. p. 86)

Así pues, asumir que las mujeres deben permitir normalizar las palabras soeces y los discursos abusivos por estar en frente de un gran público, hace que se pueda excluir a la mujer de los contextos musicales puesto que si el grupo es masculino puede interpretar, cantar, vestir y decir cualquier cosa, mientras que las mujeres como artistas que deben al igual que los hombres someterse a un público, están obligadas a permitir comportamientos abusivos y además no puede participar en ninguna forma de libre pensamiento que sea diferente a la normativamente aceptada. Por esto, la mujer carranguera que logra cantarle a los puntos generales que le canta la carranga no debe estar sometida a esos tipos de violencia, aunque las carrangueras, han hecho

un gran camino al andar por la lírica y la canta carranguera, aún se siguen permeando un sin número de formas de desigualdad e inequidad que hacen tempestuoso el libre desarrollo de la música carranguera con un enfoque femenino que hace la diferencia en su desarrollo.

Finalmente, el consumo de música carranguera en las mujeres es un factor nuevo, pues su difusión musical es a un grupo más reducido que el de la misma carranga en general. Desde hace poco más de dos años, la carranga ha empezado a hacer parte de plataformas digitales como, Spotify, Dezzter, iTunes y demás, los grupos femeninos aún no están en estas plataformas, por ahora solo se encuentran en redes sociales como Facebook, Instagram, YouTube y algunos en Twitter, estos usados como medios de comunicación masiva en donde dan a conocer su trabajo tanto musical como comunitario.

Conclusiones.

La música carranguera no es solo un género musical, sino que logra abarcar unas formas de vivir y una filosofía de vida que buscan reproducir el amor al campo y todo lo que esto trae a modo de buen vivir, además apostándole a la importancia de la naturaleza y el cuidado de los recursos.

La mujer carranguera no es solo aquella que se muestra como artista en un escenario, dentro de este nuevo boom de la mujer carranguera también entra la campesina que vive su realidad, la investigadora y la escritora que muestran los procesos carrangueros y que ayudan desde otras áreas a crear una visión más grande de la carranga y la carranguería. Es también la fotógrafa, la bailarina, la que escucha y la que tararea, pues son quienes consumen, sienten y piensan estas nuevas músicas, por esto esta reconstrucción del género desde el género es un proceso constante de sentipensar carranguero y campesino.

La música carranguera, es un género joven que ha construido tradición e identidad a las diferentes poblaciones campesinas, dentro de sus lógicas de amor al campo, al territorio, a los animales, a las resistencias y a la misma vida, ha hecho que el campesino se apodere de su identidad y se sienta orgulloso de eso mismo que ha sido transmitido a través de los años por sus padres y abuelos.

Esta misma tradición ha hecho que se generen discursos machistas, vulgares y burlescos en torno a la mujer, ella siendo esposa, madre, suegra, amiga o vecina causando que esas mismas formas burlescas se lleven al vivir cotidiano del campo y la mujer campesina se siga viendo bajo una sumisión y rendición de cuentas a su esposo, además la considera capaz de criar o sembrar en un cultivo o dedicar su vida a otras labores frente al campo.

Si bien ha sido un gran avance que la mujer pueda cantar e interpretar su sentir, queda un gran camino por construir, en primer momento permitiendo que ella sea parte de una realidad campesina diaria y que pueda mostrar que sus percepciones y sentires son muy diferentes a las percepciones masculinas y machistas que se han dado con el pasar del tiempo y el desarrollo de la carranga, por otro lado, debe deconstruirse el papel de la mujer como objeto para un fin, ya sea para la escritura y composición o para la llegada a unos objetivos capitales utilizando su voz o talento. En tercera medida, no debe verse como una sorpresa el que la mujer haga parte de festivales y concursos y además de esto, como figura principal pueda ganar por su talento y no por su género, pues la mujer debe apreciarse por sus capacidades y no por su sexualidad, como se dijo a lo largo de los acápites de este trabajo.

Por otra parte, a las mujeres carrangueras el camino se ha hecho más complejo que a los nuevos grupos masculinos, pues las letras existentes no tienen coherencia con sus capacidades musicales ni mucho menos con el mensaje al que quieren llegar, por ende, las carrangueras están en la tarea obligada de escribir y crear lo que a futuro otras generaciones de mujeres y niñas pueden empezar a cantar. Así mismo, hablar de un cambio radical en el consumo musical de la carranga gracias a la incursión es un hecho que aún no se puede conocer en su totalidad, puesto que está empezando a suceder.

El tránsito lecto de la retórica y la coplería campesina, se está dando a pasos agigantados aunque parezcan cortos, sin embargo si se siguen cantando las mismas canciones machistas, se siguen diciendo las mismas coplas agresivas y sigue siendo gracioso este discurso es difícil continuar con el cambio que se está dando.

Finalmente, queda mucho camino por hacer, mucha música por crear y mucha carranga por bailar, pues este trabajo es una pequeña parte de un fenómeno musical basto y grande que hasta ahora está despertando y haciendo que la misma mujer desde su sentir pueda ganar espacio y

demostrar a través de la propia obra que es tan capaz de mostrar su experiencia campesina como lo es un hombre, sin necesidad de crear competencias y rivalidades de género en el género musical.

Bibliografía.

- Angrosino, M. (2012). *Etnografía y observación participante en Investigación Cualitativa*. Ediciones Morata S.L. España.
- Bartky, S. L. (1990). *Femininity and domination: Studies in the phenomenology of oppression*. Routledge. New York.
- Bauman, Zygmunt. (2007). *Vida de Consumo*. Capítulo 1. Consumismo versus consumo. Fondo de Cultura Económica. Argentina
- Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo, los hechos y los mitos*. Editorial. Siglo veinte. Recuperado de https://www.segobver.gob.mx/genero/docs/Biblioteca/El_segundo_sexo.pdf
- Bourdieu, P. (2010). Consumo cultural en El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura. Siglo XXI, p. 231-240. Argentina
- Cabedo, A. (2009). Música, género y paz: Anotaciones a partir de los estudios musicólogos feministas. revista Tiempo de paz, No.95. páginas, 86-92. España.
- Corpocarranga (2008). *Archivo oficial del Convite Nacional de Música y Arte Campesino*, Cuna Carranguera. Colombia.
- Cortés, M; Iglesias, M. (2004). *Generalidades sobre Metodología de la Investigación*. Universidad Autónoma del Carmen. México.
- Fals, B. O. (2009). *Una sociología sentipensante para América latina*. Siglo del hombre Editores. Colombia. Recuperado de, Biblioteca virtual CLACSO, Argentina. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/fborda/fborda.pdf>
- Fernández J. (2013). Una aproximación al estudio de las músicas como parte del consumo cultural. Universidad de Guanajuato, Revista, El artista. Número 10. México.
- Fundación Corazón carranguero. (2013). *La carranga tiene su cuento, es chispazo y también lamento: Entrevista realizada al maestro Jorge Velosa Ruiz*. Revista Carrusel. Bogotá.

- Galindo, H. (2010). Tradición y presencia femenina en la construcción musical de región: Mujeres en la música del Tolima. En, Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros. Millán, C & Quintana, A. (compiladoras). Ediciones, Pontificia Universidad Javeriana. Colombia.
- Green, L. (2001). Música, género y educación. Morata. Madrid.
- Hine, C. (2000) Virtual ethnography. London: Sage.
- Hormigos, J. (2012). La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. Revista Castellano Manchega de Ciencias Sociales. España.
- Ibáñez, A. (2013). Buen vivir, Vivir bien: Una Utopía en proceso de construcción. Colección primeros pasos. Mexico.
- Kirkwood, J. (2017). Feminarios. De, Colección Clásicos Recuperados. CLACSO. Argentina. Recuperado de. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20171110032831/Feminarios.pdf>
- Marulanda, O. (1984). El folclor de Colombia. Practica de la identidad cultural. Bogotá: Artestudio.
- Millán, C; Quintana, A. (2012). Mujeres en la musica en Colombia. El género de los géneros. Compilación. Pontificia Universidad Javeriana. Colombia.
- McCLARY, Susan (1991): Feminine Endings. Gender, Music and Sexuality, University of Minnesota Press. Minnesota.
- Miñana, C. (2006). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios. A contratiempo. Revista de musica en la cultura., No.11, 36-49
- Muñoz, P. (2005). Las Mujeres en las Músicas Populares. Revista Convergencia, Ciencias Sociales. No. 37. pág. 361-374. México.
- Noya, Del Val, Muntanyola. (2014). Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música. Revista Internacional de sociología (RIS). Vol 72:541-562.
- Ocampo, N. (2014). Las músicas campesinas carrangueras en la construcción de un territorio. Experiencias sonoras como portadoras de memoria oral en el alto Ricaurte, Boyacá. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia.

- Paone, R. (1999). La música carranguera. Escuela Popular de Arte, Programa De música. Medellín, Colombia.
- Poviña, A. (1994). Sociología del folklore. Universidad de Córdoba. Argentina.
- Rojas, F. (2013). La Carranga como escenario vivo de la tradición e identidad cultural local y regional del departamento de Boyacá. Revista de investigaciones UNAD. vol,12 #,2. Bogotá, Colombia
- Señal Memoria. (2017). La carranga suena a ciudad, amor y campo. Así suenan los ingredientes del primer disco de Jorge Velosa. Art. Señal Colombia RTVC, Sistema de Medios Públicos. Bogotá. Página web. <https://www.senalmemoria.co/articulos/la-carranga-suena-ciudad-amor-y-campo>
- Serrano, C. (2011). Imaginando con musiquita un país. Imaginarios sociales de la vida campesina Andina expresados en la narrativa de la música carranguera. Fundación para la Investigación de la Cultura (FICa). Colombia.
- Serrano, C. (2011). Imágenes del hombre y la mujer en la música carranguera. Una lectura con perspectiva de género. Estudios Superiores de México y Centroamérica. Revista Anuario. México.
- Sevilla, M. (2012). Jacintas, Ifalias y otras mujeres de canción: Patrones temáticos sobre la figura femenina en la música tradicional del Norte del Cauca. En. Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros. Millán, C & Quintana, A. (compiladoras). Ediciones, Pontificia Universidad Javeriana. Colombia.
- Velasco, M. (2014). Quienes son hoy los campesinos/as: Un acercamiento al proceso de construcción de identidad campesina en el marco del conflicto armado en Colombia. Caso de Estudio: Las Zonas de Reserva Campesina. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador. Departamento de Sociología y Estudios de Género. Ecuador.
- Viñuela, L. (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular. Revista Dossiers Feministes de la Universitat Jaume I. volumen 3. Páginas,11-31. España.

Anexos.

Link para acceder a la carpeta de anexos para trabajo de grado.

https://drive.google.com/drive/folders/1yKOd0y1F99wTJOpbOVunVTtAsWwnUNav?usp=s_haring