

LAS MÚSICAS CAMPESINAS CARRANGUERAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE UN TERRITORIO.

**EXPERIENCIAS SONORAS COMO PORTADORAS DE MEMORIA ORAL EN EL
ALTO RICAURTE, BOYACÁ**



Doña Mercedes, Arcabuco, Foto tomada por Nicole Ocampo, 11 de febrero de 2014

Presentado por:

Nicole Ocampo Hernández

Dirigido por:

MONIKA THERRIEN

**MAESTRÍA EN PATRIMONIO CULTURAL Y TERRITORIO
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
BOGOTÁ, 12 DE MAYO DE 2014**

TABLA DE CONTENIDO

Presentación	4
PARTE 1	6
1. Introducción	6
1.1. La carranga y algo más.....	6
1.2. El territorio como bastidor de las músicas campesinas carrangueras	14
1.3. Mestizaje, coplas, música y la religiosidad campesina	25
1.4. Objetivos de la investigación.....	28
1.5. Metodología.....	30
PARTE 2	40
2. Entre música campesina y música carranguera.....	40
2.1. La cotidianidad del campo en la música.....	50
2.1.1. El trabajo en el campo	55
2.1.2. Mujeres y hombres campesinos	56
2.2. Las coplas y su papel en la memoria oral.....	61
2.3. El oficio de la hilandería.....	65
2.3.1. Hilando el saber.....	70
2.3.2. Los caminos de la hilandería.....	73
2.4. Los espacios de transmisión de la música	75
2.4.1. Los espacios no formales (familiares) y formales.....	75
2.4.2. “Échese una coplita”	80
2.4.3. Los circuitos de circulación de la música campesina carranguera y los oficios (fiestas, festivales y concursos).....	84
3. Consideraciones Finales.....	91

Epílogo	98
Coplas para no olvidar.....	98
4. Bibliografía	103
5. ANEXOS	105
Glosario de palabras campesinas.....	105
Calendario fiestero	107

Presentación

El patrimonio es cultura cuando se valora la entrañable relación entre los seres humanos y las expresiones materiales y simbólicas que ellos crean; y es territorio, cuando el marco en el que emergen dichas expresiones se convierte en la evidencia más tangible de los legados culturales de las personas.

Es por ello que cada vez más, se hace necesario develar cómo es que el territorio se constituye en parte del acervo cultural de las comunidades, lo cual conlleva a indagar sobre cómo se configura patrimonialmente a partir de sus usos y significaciones.

Fundamentada en estas ideas busco explorar de qué manera el territorio, en particular la región del Alto Ricaurte en Boyacá, se constituye en un componente estructurante de las expresiones musicales que allí toman lugar.

El interés en realizar esta investigación surgió de una motivación y un gusto personal por el campo boyacense, por los campesinos, por sus oficios, por sus músicas y por ese legado oral que se puede apreciar cada vez que se entabla una conversación con alguno de sus pobladores. Más aún, me llamó la atención la musicalidad con la que hablan, su particular habilidad para las coplas, y el hecho de que, según los testimonios, “las coplas se hacen canción”.

Al escucharlas, se descubre que las coplas y canciones hablan de sus montañas, vacas, caminos, cultivos, amores, sufrimientos. Son sus pensamientos y sus vivencias, que a través de las mismas narran el paisaje, cuentan cómo es su familia y describen los avatares de sus vidas.

En consonancia con lo anterior, se trata de reconocer el rol del territorio y cómo es instrumental para la memoria oral, particularmente en su transmisión en forma de música. Para ello, más que realizar un análisis de las narraciones contenidas en las coplas y las canciones, se busca desde la observación y participación de esas vivencias del territorio, entender cómo se hace la música, qué la inspira, cómo se experimenta y de qué manera se relaciona con otros oficios del campo.

La música es una expresión humana y sensorial, que como tal está cargada de sentidos, de usos, de pensamientos, de significados, de emociones, de saberes y de tradiciones que se renuevan. Es un lenguaje que se vive en la individualidad y en la colectividad, y que como práctica social nos habla de lo que somos y de los lugares en donde nace y se hace. A su vez, la música juega un papel fundamental en las relaciones cotidianas como productora de un *lugar*, ya que a través de ella las personas definen, nombran, describen, representan e interpretan tanto su contexto geográfico como social (Cohen, 1995).

La música entonces, no solamente se expresa como continuidad de un legado cultural que contiene el conocimiento del pasado, sino que también manifiesta la apropiación de un presente y la confluencia de las nuevas reinterpretaciones y otorgamientos de sentido que tiene la vida en medio de la continua interacción humana y natural propia de un entorno.

En este sentido, las músicas campesinas carrangueras, como he de nombrarlas en el marco de este trabajo, se expresan en el territorio como un patrimonio vivo y dinámico que se nutre de la cotidianidad de los campesinos y campesinas, manifestando a través de sus letras, de sus acordes y de las maneras como se hace, un arraigo colectivo y una afectividad muy especial por su contexto tanto natural como social, que revela la peculiaridad de sus relaciones con todo aquello que la rodea.

PARTE 1

1. Introducción

1.1. La carranga y algo más...

Al preguntar por la música de los campesinos, sobre todo la de los boyacenses, inmediatamente las personas se remiten a la carranga. Pero ¿qué es la carranga? y ¿qué es lo carranguero?

La carranga se define como un género musical joven que nace de la mano del maestro Jorge Velosa a principios de los 80. La versión más conocida del por qué de su denominación, es la que dice que en ese momento Jorge Velosa quiso resignificar la música campesina porque él sentía que se estaba muriendo. Es por ello que la bautizó como *carranga*, aludiendo no sólo al animal que se muere en el campo por cualquier razón menos el sacrificio, sino también al oficio del carranguero; persona encargada de recogerlo y vender y/o comprar su carne para la fabricación de embutidos en los lugares de venta y compra de carranga que existían a lo largo del altiplano cundiboyacense en esa época (Paone, 1999; Serrano, 2008).

Según Serrano, se puede decir que “lo que plantean los carrangueros en los 70’s [se refiere a los finales de los 70’s porque el grupo de *Los Carrangueros de Ráquira* comienza a formarse el 1977] en su singular nombre “carranguero”, es la idea implícita de resucitar a un muerto.” (Serrano, 2008, pp. 25)

La carranga encuentra sus raíces musicales en las guabinas, los torbellinos, el merengue cuerdao o vallenato y la rumba criolla (que era una manera de denominar a los bambucos fiesteros a principios del siglo XX) (Paone, 1999). Su formato musical más usual, está compuesto por el tiple, el requinto de tiple, la guitarra, la guacharaca, y en muchas oportunidades se incorpora la riolina o dulzaina, por supuesto, sin obviar las voces (voz principal y coros).

En la actualidad hay grupos como *El Pueblo Canta* de Tuta (Boyacá), quienes le añaden a este formato instrumentos como la carraca de burro, la pandereta, el quiribillo, las cucharas y la flauta dulce.



Grupo *Retova Fiestero* de Ráquira. De izquierda a derecha: Alberto Arévalo en la guacharaca, César Cárdenas en el tiple, Jorge Orlando Chillón en el requinto y Arturo Aguilar en la guitarra.

Foto tomada por Nicole Ocampo, 27 de febrero de 2014, Ráquira.

La guacharaca es un instrumento indígena tradicional en las músicas andinas que es interpretado por la voz líder, y cuya ejecución en la carranga es igual a la del torbellino, cumpliendo un papel percusivo. El tiple, instrumento de 12 cuerdas, era utilizado tradicionalmente en la interpretación del bambuco y del pasillo y se caracteriza por ser uno de los pocos que puede hacer melodías y armonías simultáneamente.

Por su parte el requinto, que también posee 12 cuerdas y que tradicionalmente se ha usado para la interpretación de bambucos, guabinas, torbellinos y pasillos, entona las melodías y hace solos. La guitarra, es un instrumento español y fue introducida en las músicas campesinas con la función de bajonear, es decir, de ejecutar los bajos o bordones (es preciso tener en cuenta que el formato de los torbellinos y las guabinas no incluía la guitarra). Adicionalmente, cuando se usa la riolina o dulzaina, instrumento de viento muy similar a la armónica pero de tonos mucho más altos, es interpretada por el guacharaquero y voz líder.

Según Paone, la música carranguera se puede concebir en dos estilos, “el merengue carranguero y la rumba carranguera” (Paone, 1999, pp. 24). En la actualidad, los músicos carrangueros suelen agregar adjetivos al ritmo básico de la carranga que estén interpretando (merengue o rumba), de tal forma que se pueden encontrar también términos como “merengue carranguero, merengue arriao, merengue cañanguero, merengue pasillo, merengue bambuquiao, merengue fiestero, merengue guasco, merengue sentimental, merengue joropito, merengue orientano, merengue interiorano, rumba ligera, rumba guabiniada, rumba corrida, rumba amarrada, rumba jalada, rumba ronda, rumba pasiada, rumba pregonada” (Franco et al., 2008), entre otros.

Retomando brevemente la forma como se narra el origen de la carranga, Muñoz (1990) plantea que la mayor influencia del merengue andino se encuentra en el merengue sabanero de los años 50, el cual encuentra a su vez en los músicos del vallenato Guillermo Buitrago más conocido como “Buitraguito” nacido en Ciénaga (Magdalena), y en Julio Bovea, nacido en Santa Marta (Magdalena), a sus máximos exponentes.

Según su estudio, el merengue andino empieza a tocarse hacia los años 50 en el altiplano cundiboyacense pero es hacia mediados de la década de los 70's que adquiere su propia personalidad y se puede denominar merengue carranguero (aunque es preciso hacer la aclaración de que antes del surgimiento de esta denominación de la música como carranga, los campesinos no la llamaban así).

Son tres los factores que facilitan este proceso, siendo el primero de ellos la radio. Muñoz plantea que “la emisora Radio Sutatenza jugó un papel determinante en el proceso de educación y modernización en el sector campesino de Boyacá. Aparece en 1947 con Monseñor Salcedo en el Valle de Tenza (Boyacá) y se preocupa por realizar programas radiofónicos para los sectores rurales” (Muñoz, 1990, pp. 29). Es entonces a través de Radio Sutatenza que se empiezan a introducir, por un lado, los paseos vallenatos y los merengues sabaneros de la costa Caribe colombiana, y, por el otro lado, las rancheras de Pedro Infante y de Antonio Aguilar. De igual manera, surgen programas como el que se llamó “Por las veredas y campos de Colombia” en los cuales se difundían las músicas campesinas, razón por la cual se empezaron a organizar varios grupos de músicos en la región que iban a participar en los mismos (Muñoz, 1990, pp. 29).

El segundo factor que posibilitó la creación del merengue andino y que, por supuesto, revolucionó la manera de hacer radio, fue la consolidación de la industria disquera, la cual encuentra en Carlos Fuentes a uno de sus pioneros. Es entonces así como los merengues y los paseos vallenatos son los primeros ritmos que se empiezan a grabar en acetatos, y, por consiguiente, son los primeros en llegar e influenciar otras zonas del país y en especial la del centro. De ahí la importancia de Buitraguito y de Bovea para estas músicas campesinas del interior.

El tercer factor que permitió el intercambio de músicas y ritmos en la región del altiplano cundiboyacense fue la violencia, la cual generó dinámicas de movilización y traslado de población en los años 50 y posteriores décadas. Según Muñoz, hubo un significativo número de campesinos boyacenses que emigraron hacia los Santanderes y Venezuela, generándose también un auge de bares, cantinas y prostitución en donde se escuchaba ante todo música ranchera, se ponían acetatos en las rockolas y se escuchaban los merengues y paseos vallenatos (Muñoz, 1990, pp. 31).

La importancia de éstas músicas que se empiezan a constituir como nuevas fuentes de inspiración, y que a su vez son difundidas a través de la radio y por el contacto de los campesinos con otros territorios, radica en que se comienza a dar toda una apropiación tanto de las mismas como de sus instrumentos: la guitarra, por ejemplo.

Es así como, sin cambiar de instrumentación y acomodándose entre sus músicas campesinas tradicionales (guabinas y los torbellinos), los campesinos de estas regiones (Cundinamarca, Boyacá y Santander) comienzan a crear y a innovar en las letras y ritmos.

En este momento, se puede empezar a hablar de unas guabinas y unos torbellinos que se tocan más aceleradamente (se merengueaban), y cuyas letras se improvisan con inspiración en rancheras y merengues vallenatos; teniendo de base todas las *tónicas*¹ provenientes de la tradición oral campesina.

Es, entonces, a finales de la década del 70 cuando, según Muñoz, se pueden identificar dos corrientes a nivel de las músicas campesinas del interior: la corriente campesina de base, y la

¹ *Tónica*, según Pedro Nel Amado del grupo *Los Hermanos Amado* de San Pedro de Iguaque, era la forma antigua de denominar la música o las canciones que se tocaban en el campo boyacense.

corriente de *Los Carrangueros de Ráquira* en cabeza del músico Jorge Velosa, cuya pretensión también fue la de resignificar el uso del requinto porque se estaba dejando de usar para la interpretación de las músicas campesinas (se estaba reemplazando por el requinto de la guitarra), y retomar el lenguaje cotidiano de los campesinos para componer las canciones (Muñoz, 1990; Serrano, 2008).

Muñoz expone cómo, según Jorge Velosa, la carranga surge a raíz de observar y sentir que el merengue estaba muriendo; pero con base en la investigación realizada por ella, afirma que los grupos de músicas campesinas estaban en crecimiento y que el merengue no tendía hacia la desaparición, que si bien el requinto de tiple (como también lo asevera Velosa) sí estaba dejando de usarse para interpretar las músicas campesinas, el merengue como práctica musical en el campo era fuerte.

Este debate, central para los estudios de Muñoz y otros, me lleva a plantear que se han desestimulado las posibilidades de construir una memoria histórica sobre la carranga, sobre su contexto social, cultural, geográfico, político, económico, religioso, etc. Los autores se refieren a ella como “un género musical joven que nace a principios de los años 80 de la mano de Jorge Velosa”, pero no hay referencias a lo que pasaba alrededor de él, cómo aprendió a interpretar su guacharaca o a cantar como lo hace, qué otros músicos eran escuchados en ese momento (más cuando se afirma que la música no estaba muriendo), cómo se llamaba la música antes del surgimiento del término *carranga*.

Es este vacío de información el que me conduce a preguntar ¿de dónde sale la carranga? y ¿por qué carranga? Pero también, en la carranga, está lo carranguero, lo cual algunos músicos lo definen como «*un modo de vida en donde se le canta al cuidado del medio ambiente, al amor, a la naturaleza, a la vida, al cuidado del agua, de los animales, de las personas; y en donde hay que ser consecuentes entre lo que se canta y las formas como se comporta uno con el universo*».²

Lo anterior me lleva a cuestionar las instancias desde las cuales se están definiendo estas nociones o, también, sobre aquellas músicas campesinas que a ritmo de lo que llaman

² Para mayor información ver www.carranga.org, en donde se encontrarán videos de los músicos hablando sobre el ser carranguero. Extracto de entrevista con Luis Alberto Aljure “Guafa”.

carranga deciden cantarle a su oficio en las minas de esmeraldas o a su relación con el amor de una forma no tan “bonita y romántica”.

Ahora bien, el término *carranga*, también significa un puente entre las músicas campesinas que estaban replegadas en las zonas rurales y los espacios urbanos en los que comenzaron a ganar terreno en cabeza de Velosa (Serrano, 2008); lo cual añade a la discusión la dimensión política de los seres culturales que somos.

Esto lo pienso en términos de lo que define a un campesino como tal y la manera en la que el resto de la sociedad asume dicha definición y la incorpora a su funcionamiento. Es decir, el modo en el que es visto un campesino influye en la forma en la que sus costumbres, sus vestidos, sus maneras de hablar, de comer, sus oficios, sus músicas, etc., son valorados. Esto explica en parte por qué antes de Velosa e incluso ahora, pero mucho menos, la música campesina es vista como “música guasca, de montañeros, de los echa azadón”³.

En este sentido, lo que ha logrado indudablemente la carranga es abrir espacios de reconocimiento en ciertos niveles de la sociedad colombiana, poniendo en valor las costumbres y los sentires campesinos. Según Serrano, “la carranga se familiarizó en diferentes regiones y en cada una ha ido obteniendo nuevos matices de acuerdo al núcleo social y cultural en el que subsisten [...]”, e incluso generó una autoestima consciente, pues “la música carranguera llevó a las personas a sentir y a pensar en su región, a reconocerse de una determinada cultura que compartía saberes campesinos, formas de sentir, de soñar y de pervivir, así algunos de estos sujetos ya hubiesen migrado a los centros urbanos.” (Serrano, 2008, pp. 26).

Álvaro Suesca, director de la agrupación musical *El Pueblo Canta* dice al respecto:

“Uno empieza tocando en las reuniones familiares y con los vecinos, luego si tiene talento y juicio puede uno tocar en las fiestas patronales y en los festivales y así, y aunque le falta mucha difusión a nuestra música, las radios comunitarias por ahí ponen una que otra

³ Así describe Eduardo Villareal la manera en la que muchos alcaldes y empresarios privados conciben a las músicas campesinas carrangueras, razón por la cual no se interesan en apoyarlas.

canción, pero eso tiene que ver con Velosa porque él es el que ha hecho que la carranga se escuche en las ciudades también y en otras radios.”⁴

Jorge Velosa abrió un camino y, desde su visión, lleva 34 años definiendo qué es un campesino, llevando “los mensajes del campo” a la esfera pública, como bien lo expresa en el siguiente fragmento de su canción *Boyaquito sigo siendo*:

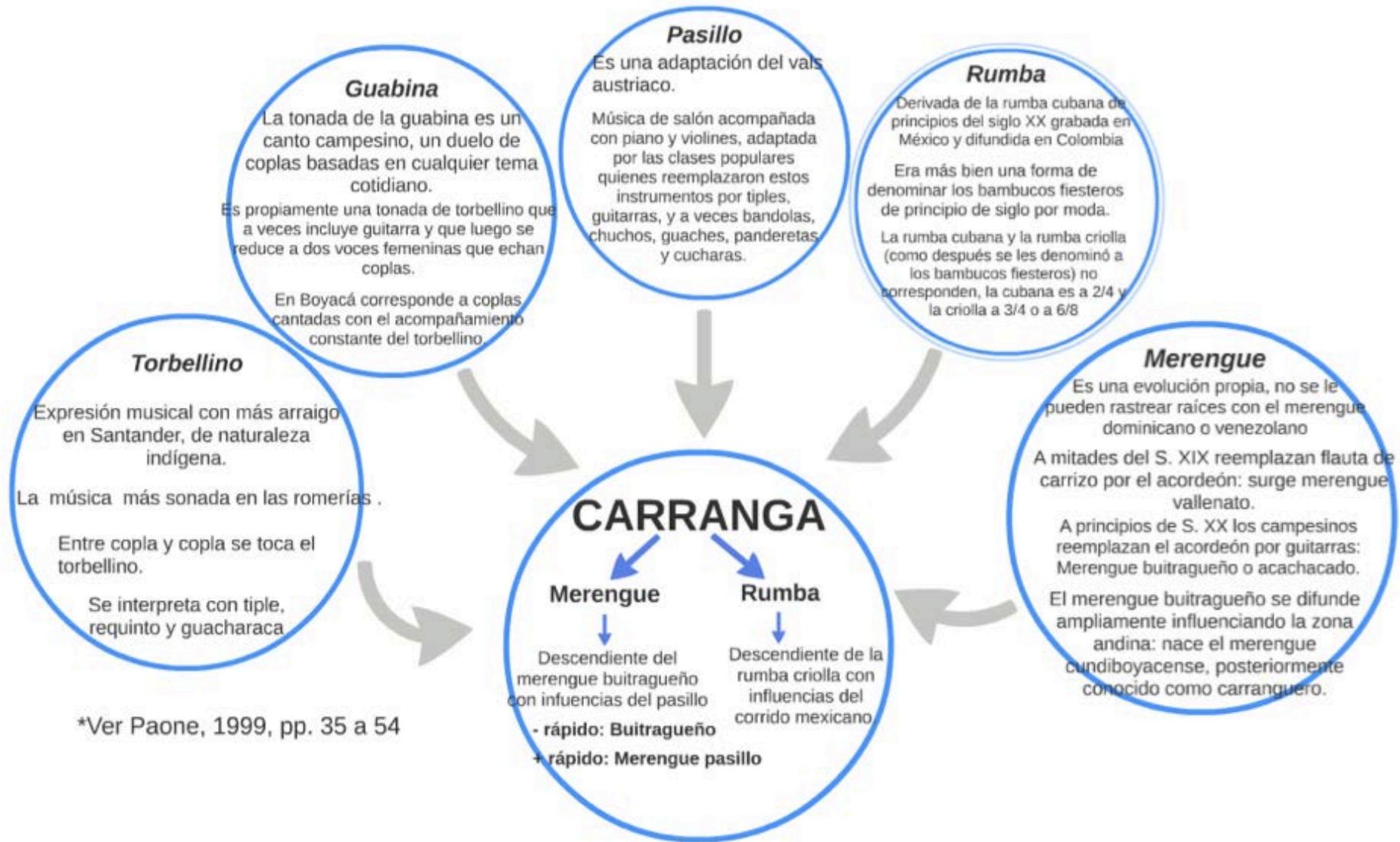
*“Boyaquito sigo siendo, sonsonetero del habla,
querendón de las maticas, cerrero como un cabra,
y a la vida de por vida, agradecido le estoy,
por darme lo que me ha dado para ir por donde voy.”⁵*

La deuda es entonces con los demás músicos y no músicos campesinos. Si la carranga y lo carranguero son un modo de vida, han de tener ese sustrato cotidiano que los alimenta, y de ahí la importancia de no solamente centrar la atención en el análisis discursivo de las canciones del maestro Velosa, sino también en las formas más concretas de cómo se hace esa música y de cómo otros grupos campesinos expresan desde su lenguaje aquello que quieren comunicar.

⁴ Entrevista telefónica realizada el 28 de febrero de 2013.

⁵ Fragmento de la canción *Boyaquito sigo siendo* de su álbum *Patiboliando* grabado en 2002, MTM.

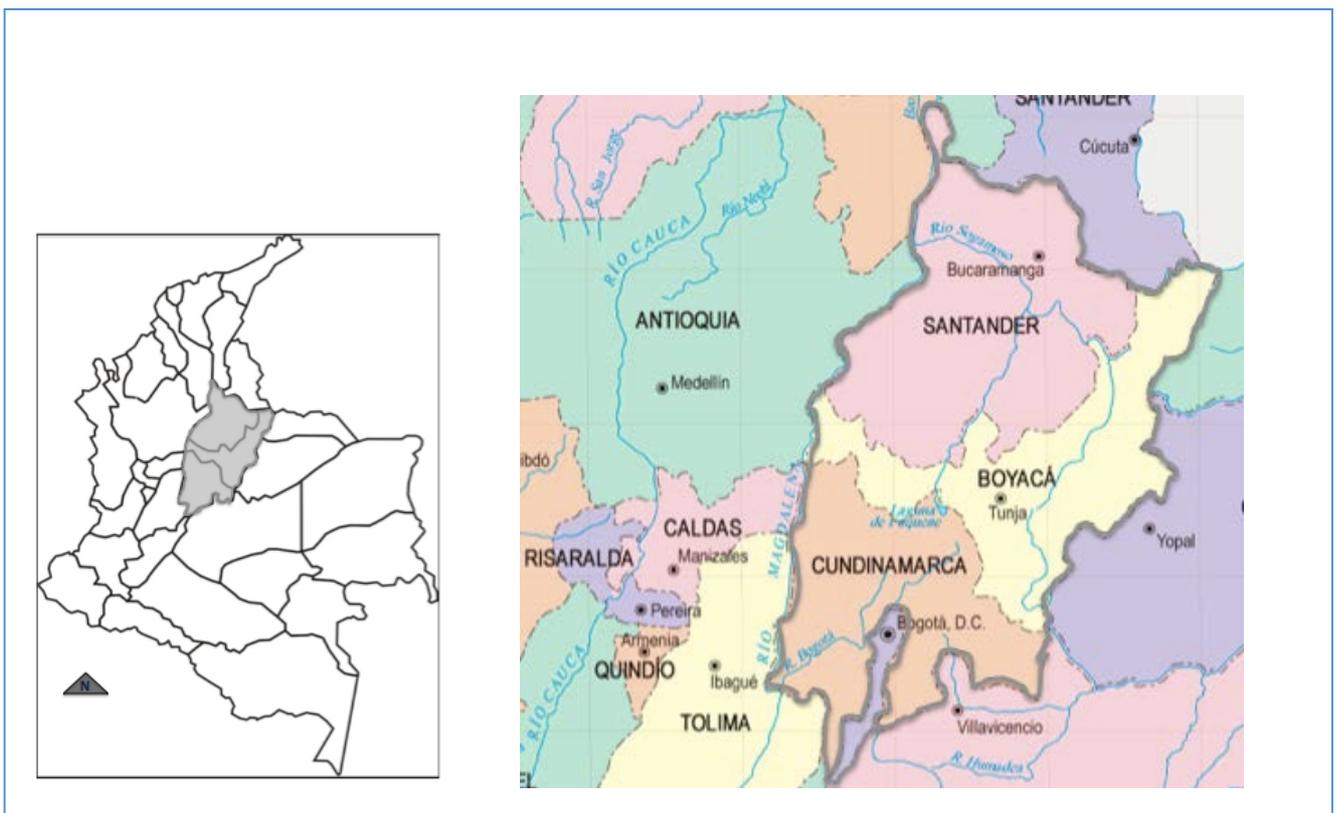
Esquema genealógico de la carranga



1.2. El territorio como bastidor de las músicas campesinas carrangueras

La región a la cual pertenecen y en donde toman lugar las músicas campesinas carrangueras, está comprendida por los departamentos de Cundinamarca, Boyacá y Santander (Paone, 1999), los cuales se encuentran ubicados sobre la Cordillera Oriental de los Andes. Los tres departamentos a nivel general, han sido reconocidos históricamente por su vocación agrícola y pecuaria, aunque más recientemente se han dinamizado con mayor intensidad otras actividades como la minería.

Dichas formas de relación con el territorio han hecho que en estos departamentos la población sea mayoritariamente campesina, lo que sumado a sus condiciones geográficas, ha permitido que estas tierras se caractericen por los modos de vida similares de sus habitantes, constituyendo así un complejo cultural y patrimonial distintivo.



Boyacá, Santander y Cundinamarca, departamentos donde se respira la música campesina carranguera. Mapas de elaboración propia cuya base fue tomada de:

<http://www.google.com/search?q=mapa+de+santander+boyaca+y+cundinamarca+imagenes>, 18 de abril de 2014.

Sin embargo, es preciso aclarar tres aspectos. El primero de ellos tiene que ver con que, si bien me estoy refiriendo a estos lugares desde unos términos que atañen la dimensión político administrativa, dichos límites no se corresponden con las fronteras que definen la dimensión cultural de los territorios; por ello la importancia que tiene para este tipo de estudios el no escatimar esfuerzos por romper desde la misma utilización del lenguaje dichos esquemas.

Aún así, es muy difícil tratar de referirse a un lugar geográfico sin necesidad de nombrarlo como político-administrativamente se le conoce y, más aún, cuando estamos hablando a nivel de las diferentes escalas locales, departamentales y nacionales. Lo que sí se puede hacer en cambio, es relevar las características que desde lo sociocultural definen hasta dónde llegan esos territorios, y, en este sentido, armonizar esa fragmentación que es generada por los límites que se imponen desde las necesidades estatales de administrarlos.

Lo segundo que he de aclarar, es que si bien estoy hablando de este gran territorio que comprende tres departamentos como un complejo cultural y patrimonial, con ello no quiero decir que sea un territorio homogéneo, sino que por el contrario es tan diverso en sus expresiones pero al mismo tiempo son éstas tan familiares, que es en este sentido en el que me refiero al mismo en dichos términos.

Ahora bien, el tercer punto al que quiero referirme es que no hay que perder de vista que si bien se habla de la carranga como un gran género musical presente en los tres departamentos, según los mismos músicos que la interpretan, existen marcadas diferencias a medida que se va recorriendo el territorio, las cuales se dan en cuanto a su sonoridad, letras e interpretación dependiendo de la zona.

Por ejemplo, Pedro Nel Amado de *Los Hermanos Amado* de San Pedro de Iguaque (Boyacá), afirma que en Santander el enfoque de la música está centrado en el requinto, en Boyacá le dan más importancia a la formación grupal y a las letras, y en Cundinamarca pesa más la parte teórica de la música.⁶

Es preciso aclarar que cuando Pedro Nel hace referencia a “la parte teórica de la música” como característica relevante del departamento de Cundinamarca, está queriendo decir con ello que el aprendizaje allí no se da de manera empírica como sí se da en el campo boyacense

⁶ Entrevista personal, 21 de marzo de 2013, Tunja.

o en zonas rurales de Cundinamarca más cercanas a Boyacá. Esto se debe principalmente a la cercanía de Cundinamarca con la ciudad de Bogotá en donde el aprendizaje académico tiene mucho más peso, importancia y validez.

Otros músicos boyacenses opinan que en Santander se busca destacar el virtuosismo en la ejecución del requinto, y más recientemente, del tiple, mientras que en Boyacá los ritmos conservan mucho más que en Santander y en Cundinamarca esa sonoridad absolutamente campesina que se expresaba en las tonadas de los músicos antiguos (guabinas y torbellinos principalmente) sin importar qué instrumento tiene un papel más protagónico⁷.

En efecto, se puede decir por experiencia propia, que un oído juicioso de un músico o de un no músico con tan sólo ponerse a escuchar las letras de las canciones, notará enseguida que los santandereanos tienen esos aires rápidos, picantes y fuertes, mientras que los boyacenses son más poéticos en su lenguaje y sonoridad; y los cundinamarqueses se asemejan más a los boyacenses que a los santandereanos en ese sentido.

Con lo anterior, lo menos que pretendo es generar un estereotipo musical localizado, o argumentar la división político administrativa de los departamentos con base en las diferencias musicales. Por el contrario, simplemente estoy describiendo muy generalmente lo que es dicho por los mismos músicos, quienes a su vez se apoyan en las formas de vida de cada lugar para decir esto; pues si bien existen claras características que se comparten, la relación con cada entorno es particular y diferenciada. Por dar un ejemplo concreto, no es lo mismo estar en Tinjacá y manejar dos horas y media hasta llegar a Vélez, en donde inmediatamente el clima es diferente, las formas de vestir, de hablar, de comer de la gente, etc., pero se puede apreciar también que siguen compartiendo unos modos de vida campesinos y un pasado histórico estrechamente vinculado.

Continuando en esta misma dirección, así como se habla de estas diferencias sonoras a nivel de los tres departamentos, también existen grandes diferencias al interior de los mismos que responden a esa relación de la música con todo lo que la rodea.

⁷ Entrevista personal con José Alicia Amado del grupo *Jacinto y sus hermanos Amado y Do mayor*, 22 de febrero de 2014, Motavita.

Si nos remitimos a Boyacá, se puede observar cómo desde Chiquinquirá hacia el sur occidente, las letras y la música van a hablar sobre la minería, sobre los hombres en un sentido más machista, sobre la plata o el billete, y, sonoramente, van a estar más influenciadas por la música carrilera mexicana (que también se conoce como música corrida mexicana); mientras que de Chiquinquirá hacia el oriente la música suena más a torbellino y sus letras expresan ese amor por el campo, por la siembra, por los animales, por las mujeres o las chinas como también las llaman⁸. Es entonces cuando uno se pregunta a qué obedece lo anterior, pero cuando se piensa en el territorio con la intención de explorar estas relaciones, solamente con remitirse a que en Muzo se trabaja en la extracción de esmeraldas, mientras que en Gachantivá se siembra mora y caña panelera, ya empiezan a emerger las respuestas en torno a lo que se canta y cómo suenan esas músicas campesinas.

Me refiero especialmente a Boyacá, más particularmente a la región del Ricaurte, porque como lo expuse en la presentación de este trabajo, es la zona en la que toma lugar la presente investigación.

De acuerdo a lo anterior, el territorio de estudio comprende los municipios de Villa de Leyva, Sáchica, Ráquira, Tinjacá, Santa Sofía, Sutamarchán y Gachantivá, pero también se extiende hacia el municipio de Arcabuco perteneciente a la otra parte de la Provincia de Ricaurte, más específicamente del Bajo Ricaurte, y al municipio de Chíquiza- San Pedro de Iguaque de la Provincia Centro. Esta área abarca una extensión total de aproximadamente 1023 km², temperaturas medias entre los 15 y 18 grados centígrados, y un relieve particularmente montañoso que rodea un gran valle conocido como el Valle de Zaquencipá, el cual es limitado por uno de sus costados por un lugar sagrado para los muiscas, la Laguna de Iguaque en la cual, según su cosmogonía, se dio origen al universo.

El territorio se encuentra ubicado en la parte centro occidental de la cordillera Oriental de Colombia y cuenta con una población total aproximada de 52,185 habitantes, los cuales ocupan en su mayoría las zonas rurales. Se destacan las actividades predominantemente agrícolas y pecuarias, siendo la papa, la cebolla, el tomate, el maíz, la arveja, la caña panelera, las fresas, las moras, los nabos, las ibias, las rubas; y distintos frutales como la curuba, las peras, los duraznos y las granadillas, los alimentos que más se cultivan. De igual forma se da

⁸ Entrevista personal con Eduardo Villareal, 23 de marzo de 2013, Tinjacá

la crianza de bovinos, caprinos, ovinos, porcinos, gallinas, caballos y mulares. También es preciso destacar las actividades artesanales de alfarería, tejido y cestería, sobre todo en el municipio de Ráquira.

Son tres las razones que me llevaron a identificar este territorio: la primera de ellas es que como bien lo planteaba al inicio de este trabajo, cuando se piensa en la música de Boyacá, se tiene el referente inmediato de la carranga, y viceversa; pero además de esto, no hay que perder de vista que tal vez el factor que más influye en establecer la conexión directa de la relación anteriormente descrita, es el hecho de que la figura más representativa de esta música sea el raquireño Jorge Velosa. Esto permite ligar inmediatamente el imaginario que se tiene de la música carranguera con el departamento de Boyacá, y más puntualmente, con el municipio de Ráquira.

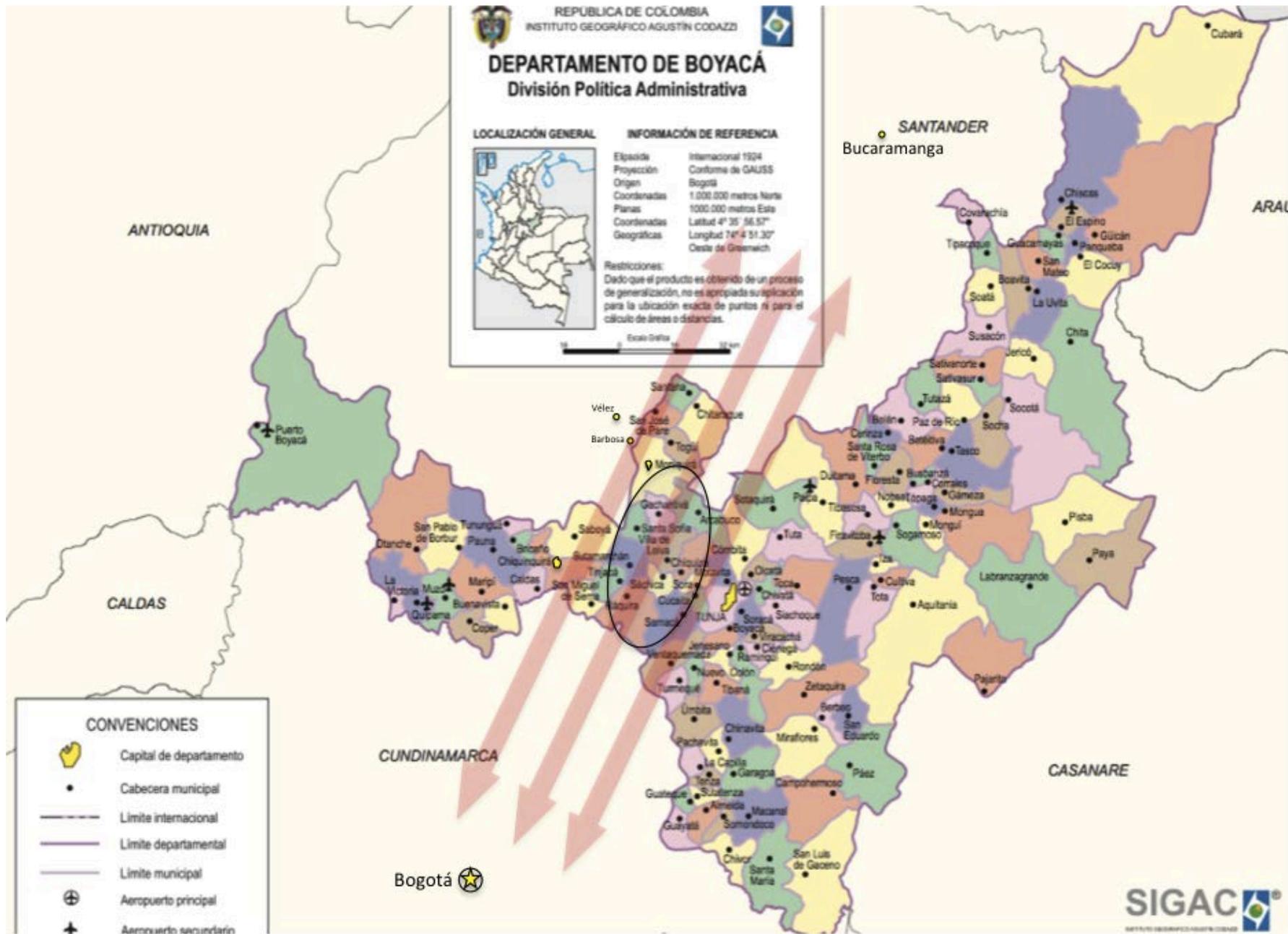
Es entonces al descentralizar la mirada de esta figura icónica de la carranga, y al comenzar a establecer los vínculos y relaciones a nivel del territorio y de las músicas, que se puede posteriormente entrar a argumentar que esta región y no sólo el municipio de Ráquira, se constituye en una zona de una riqueza musical impresionante, en donde además de Jorge Velosa, se pueden encontrar numerosos grupos de música campesina carranguera de los cuales hay algunos de ellos que incluso son de mayor antigüedad que el mismo Velosa y los Carrangueros de Ráquira.

La segunda razón tiene que ver con que geográficamente hablando, el territorio está ubicado estratégicamente entre Cundinamarca y Santander, constituyendo un corredor que comunica a los tres departamentos si se toma como punto de partida la relación entre Bogotá, Tunja, Chiquinquirá, Barbosa, Vélez y Bucaramanga.

Como se podrá observar en los mapas que vienen a continuación, es tal vez la región de Boyacá que permite un mayor flujo de intercambio entre los tres departamentos, debido a su ubicación. Así mismo, es una zona montañosa en la cual el relieve es determinante para la delimitación del área, pues como se indicó anteriormente se corresponde con el Valle de Zaquencipá, el cual alberga unos modos de vida campesinos compartidos que se vinculan estrechamente por la vocación del mismo territorio.

Lo anterior da lugar al tercer motivo referido a lo musical, que parte de las actividades que realizan los grupos humanos allí. El hecho de que se compartan climas similares, un rango de alturas característico, ciclos de siembra y cosecha familiares, formas de alimentarse muy parecidas, casi los mismos oficios, etc., permite que la música hable de una cotidianidad particular. Esto da pie para encontrar esos lugares compartidos de la música de toda esta región, configurándose casi un estilo dentro de la música campesina carranguera que se diferencia de otras regiones por sus letras, sonoridades y dinámicas con respecto a las formas de producción y de circulación de la misma.

A continuación se presentan tres mapas en donde se pueden apreciar el territorio y las relaciones anteriormente descritas. El primero de ellos, a escala departamental, señala el área de estudio y demuestra de qué manera dicha área se constituye en un punto clave de circulación e intercambio entre los tres departamentos.



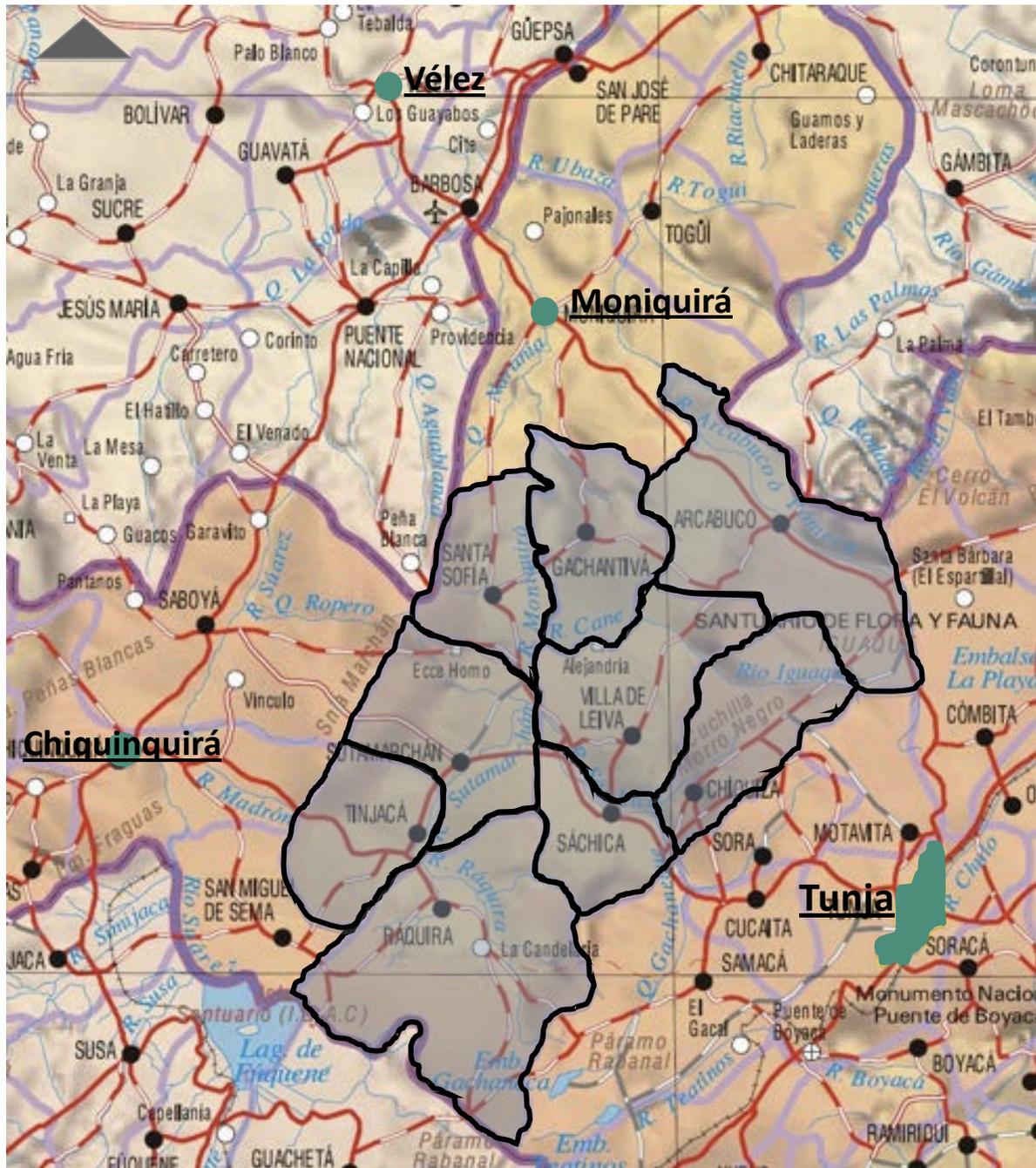
** Mapa: Relaciones del territorio. Fuente de la base cartográfica: Mapa división Política Administrativa Boyacá, IGAC, 2012. Tomado de: <http://www.igac.gov.co/igac>, 28 de febrero de 2014

El segundo, es un detalle del territorio como tal, en donde aparte de destacar los municipios que lo comprenden, las vías principales y secundarias, y el sistema hidrográfico; se marcan unos puntos que se constituyen en epicentros claves que se identificaron durante el trabajo de campo para las músicas campesinas.

Dichos epicentros son:

1. Tunja, capital y referente urbano de gran importancia para los músicos. Hoy en día un número importante de ellos vive allí.
2. Chiquinquirá, lugar de alta significación religiosa, en donde históricamente se ha venerado a Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá⁹. Reconocida también por sus “lutieres” expertos en la fabricación de tiples, requintos y guitarras.
3. Moniquirá, referenciada por los músicos campesinos como epicentro de las guabinas por ser el lugar de reunión donde las mujeres “se juntaban muy seguido a echarse sus coplas”.
4. Vélez (Santander), lugar de donde provienen algunos de los requintistas más virtuosos provenientes de la tradición del torbellino, y quienes ahora se dedican a la música campesina carranguera.

⁹ Para mayor información leer Adarve, Mauricio (Ene- Jun. 1988) *Siglos de romería o el rostro que se fragmenta*. Universitas Humanística, Vol. 17, No. 29, p.p. 197- 207; y/o Reyes, Eutimio (1987) *Fé, mito y folclor en las romerías boyacenses*, Bogotá, Editorial ABC.

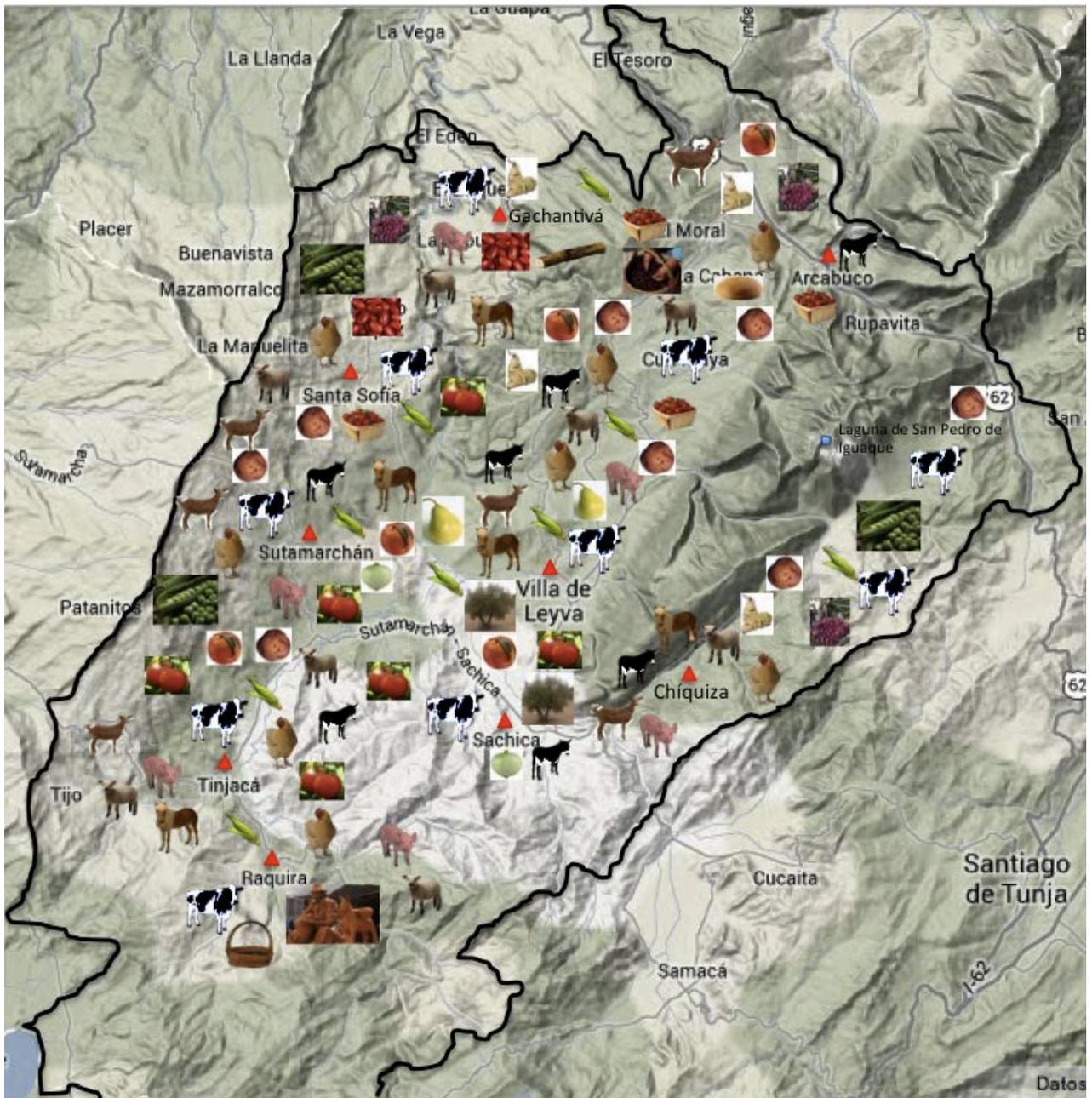


Mapa Físico Político de la Provincia de Ricaurte y de los epicentros de la música destacados. Fuente de la base cartográfica: Mapa Físico-político de Boyacá, IGAC, 2003. Tomado de: <http://www.igac.gov.co/igac>, 28 de febrero de 2014.

Límites departamentales	
Límites municipales	
Vías primarias	
Vías secundarias	
Cuerpos de agua	
Centros importantes	

El tercer y último mapa, sugiere una construcción del territorio a partir de la vocación agropecuaria del mismo. Es por esto que recoge su gran complejidad geográfica, al mismo tiempo que releva las particularidades culturales compartidas, relacionadas a los oficios, las cuales se sobreponen a los límites político-administrativos impuestos.

Con lo anterior, también pretendo generar la reflexión acerca de que los sentidos musicales (entendidos como *sentido* en cuanto a significado y coherencia, pero también en cuanto a sentimiento y emoción) tienen un contexto específico y expresan una memoria local que se materializa en la experiencia de las comunidades en sus territorios.



Mapa cultural de oficios de Ricaurte, base topográfica tomada de: <https://maps.google.com/>, 8 de mayo de 2014

Ganado Bovino		Caña Panelera		Papa		Olivares	
Ganado Ovino		Moras		Arveja		Cestería	
Ganado Caprino		Fresas		Chuguas, Rubas		Alfarería	
Ganado Porcino		Duraznos		Cubios, Nabos			
Caballos		Peras		Maíz			
Burros y mulares		Tomates		Fríjoles			
Gallinas		Cebolla cabezona		Amasijos			

1.3. Mestizaje, coplas, música y la religiosidad campesina

La música campesina es un ingrediente principal que algunos autores consideran íntimamente derivada de las dinámicas de mestizaje generadas en este territorio, el cual fue ocupado por los muiscas durante la época prehispánica.

Refiriéndose al elemento indígena, Ocampo López, plantea que

“al estudiar la música de los indios chibchas del Altiplano boyacense, encontramos en ella un significado mágico-religioso. La música chibcha se interpreta o canta, para obtener efectos mágicos determinados; ella unía a los indígenas con el sol, la luna y demás divinidades [...] Las danzas y los cantos eran imprescindibles en todas las fiestas religiosas y sociales: en los sacrificios de los moxas al sol, en las fiestas de la cosecha y regocijos públicos.” (Ocampo, 1997, en línea¹⁰)

Así mismo, el autor argumenta que

*“uno de los aportes de mayor influencia en el folclor musical boyacense sin duda alguna es el español, que penetró en el altiplano en los siglos XVI, XVII y XVIII. Los españoles en su proceso de expansión colonizadora y difusión cultural transmitieron sus cantos, danzas e instrumentos musicales [...] introdujeron así la guitarra, la bandola, el requinto, el tiple y demás variantes instrumentales de cuerda.”*¹¹

Otro aspecto relevante que destaca el autor, es la introducción y adaptación de las coplas, cantas o tonadas como se les conocía antiguamente. Para Ocampo:

“... designan estos nombres una composición poética popular que consta sólo de una cuarteta o romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves [...] El origen de las Cantos o Tonadas boyacenses se remonta a los cantares españoles de finales de la época medieval, cuya muestra más representativa son las "Cántigas de Santo María" del rey Alfonso el Sabio. Estas cántigas o coplas españolas fueron introducidas al

¹⁰ Ocampo López, Javier (1997) *El pueblo boyacense y su folclor*. Disponible también en: <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/folclor/pueboy/pueboy5a.htm>

¹¹ *Ibíd.*

Nuevo Reino de Granada y demás regiones de Hispanoamérica y fueron adaptándose de acuerdo con la psicología de cada región. El trovador anónimo colombiano adoptó muchas coplas españolas; otras las adaptó a sus circunstancias; asimismo creó sus propias coplas [...] Las cantas o tonadas brotaron en las plazas, calles y hogares de las incipientes ciudades coloniales de la provincia de Tunja y en general del Nuevo Reino; recorrieron los campos recolectando con sus versos las costumbres de cada región; sus hechos triviales, sus gestas patrióticas, el amor campesino, el olvido, el despecho y otros sentimientos del pueblo [...] Las cantas o tonadas se hicieron populares en las ventas de las veredas, en las romerías boyacenses, en las serenatas, en los círculos de la peonada campesina al son del rasgueo del tiple; en las fiestas campesinas, en los intermedios de los bailes del Tres, la manta jilada, el moño, etc., en los célebres retos de copleros en Chiquinquirá y otros momentos de la vida social y familiar del campesino boyacense.”¹²

Partiendo de lo anterior, es entonces más claro identificar ciertos elementos que en la música campesina carranguera se mantienen hoy vigentes, teniendo en cuenta que se han transformado a lo largo del tiempo y que son precisamente estas transformaciones las que han permitido su permanencia.

Por un lado, no solamente la guacharaca que además de ser fabricada a lo largo del territorio y que, como se indicaba anteriormente, es un instrumento indígena que desempeña un papel percusivo central en la música; sino también los cantos, ligados al entorno natural y a las actividades humanas sobre el mismo, son los que de alguna manera nos remiten a la relación sagrada de los indígenas con la naturaleza. Así mismo, la guitarra, el tiple y el requinto aportan la cuota española, que con un alma y una manera de interpretarlos localmente, la convierten en mestiza. Por último, las coplas, tan estrechamente vinculadas a la música, y por ende, al territorio, que se constituyen en el pilar de la memoria oral en esta región.

Ahora bien, a la llegada de los españoles, según Adarve, se “*trastoca la sacralidad y la ritualidad nativa* [de tal forma que para los indígenas] *vivir su cultura se convirtió en un delito*” (Adarve, 1988, p.p. 200). Argumenta el autor que ante la persecución de su sacralidad,

¹² *Ibíd.*

los grupos indígenas del altiplano empezaron a “mimetizar” su vivir y a practicar el ocultamiento¹³ como forma de resistencia.

Es bien entrado el siglo XVI cuando “*está naciendo el mestizo [...] el nativo se ha fragmentado y se ha enrumbado por el largo trayecto de su identidad mestiza*” (Adarve, 1988, p.p. 203). Un hecho que marca este nacimiento es el primer milagro ocurrido en la Nueva Granada que fue el de la “milagrosa renovación de la imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá”, razón por la cual por primera vez los indígenas llegan por voluntad propia a rendir culto a una figura católica española (Adarve, 1988, p.p. 202). Nace así tal vez una de las devociones más potentes de nuestra historia que logra expandirse por todo el territorio nacional. No en vano se designa a la Virgen de Chiquinquirá como la Reina de Colombia (Reyes, 1987).

Empiezan entonces a emerger numerosas devociones, y, con ellas, las romerías comenzaron a ser un hecho de gran importancia en la vida de centenares de pobladores. Es importante recordar que en tiempos pasados los indígenas realizaban largas peregrinaciones para ofrecer rituales en sus lugares sagrados (principalmente lagunas) y que, a su vez, los españoles tenían la tradición de la romería muy arraigada¹⁴; de tal forma que en el proceso de mestizaje y ante la erección de iglesias en pueblos de indios, villas y ciudades, y la posterior acogida fervorosa de figuras religiosas tan fuertes como lo son las advocaciones marianas, las romerías como se conocieron hasta el siglo pasado en este territorio, desempeñaron un papel central para definir la religiosidad campesina que pervive hoy en día.

En medio de estas romerías por el territorio es que las músicas campesinas empiezan a consolidarse como una tradición que le canta a su tierra, a su entorno y a su tiempo. Campesinos y campesinas con sus tiples y guitarras entonaban sus tónicas y sus coplas, bailaban, comían y bebían chicha a lo largo de su peregrinaje de tal manera que guabinas y torbellinos, tonadas de los promeseros, se fueron consolidando como los géneros musicales por excelencia de esta región.

¹³ Con ocultamiento el autor se refiere a que mientras los indígenas eran obligados a practicar el catolicismo, y por tanto, a rendir culto a las imágenes católicas, no dejaban de adorar a sus deidades nativas de manera clandestina.

¹⁴ Según Eutimio Reyes (1987) en su libro *Fé, mito y folclor en las romerías boyacenses*, “históricamente el término “romería” proviene del nombre que dieron los españoles a las peregrinaciones que hacían cada año a Roma [...] En Boyacá la romería es una visita prometida por una persona o familia a la Virgen de determinada advocación, a Cristo crucificado o a los santos, y cuyos santuarios están distantes de su pueblo, con el fin de pagar los favores alcanzados por intercesión divina.” (pp. 14)

Según Adarve,

“... a Chiquinquirá se llegaba cantando, con los mejores vestidos, alegres, porque cada quien traía un milagro enredado entre un torbellino, y rasgando tiples, este contento recordaba los rituales en torno a la vieja laguna [hace referencia a la laguna de Fúquene], donde sus mejores fiestas eran los actos más sagrados, era otra forma de sentir su sacralidad, y este sentir era el que ahora se expresaba en Chiquinquirá ante su Virgen amada” (Adarve, 1988, p.p. 205).

Hoy por hoy, se puede decir que existe una energía vital que se expresa en la música campesina, porque es una música que le canta a su entorno natural y social con la misma fuerza y dinamismo que se encuentra allí contenido. Se habla de música carranguera o campesina, y aunque ya no se toca en las romerías como se hacía antes (que era durante el recorrido del camino), sigue siendo la protagonista en las fiestas patronales, en los casorios y bautismos, y en los más recientes en cuanto a formación, festivales y concursos musicales.

Es preciso añadir que si bien hoy en día la mayoría de romerías como las que se hacían antes han desaparecido, las que han logrado permanecer en el territorio como la que se hace en honor a Nuestra Señora de la Luz de la Candelaria en Ráquira, mantienen ese estrecho vínculo con las músicas campesinas, que aunque ya no son interpretadas durante los trayectos, sí lo son a la llegada de los promeseros.

1.4. Objetivos de la investigación

Durante la revisión bibliográfica previa al trabajo en campo, pude identificar que no se ha escrito mucho respecto a la relación entre la música campesina, llamada carranguera, y su contexto, o entre la misma y las formas de producción que la caracterizan. Con esto me refiero a cómo se hace la música, en qué momento, qué inspira sus canciones, quiénes conforman un grupo de música campesina carranguera, cómo se aprende a tocar, de qué vive un músico, etc.; siendo más frecuente encontrar diversos análisis de las narrativas de las canciones, particularmente las del maestro Jorge Velosa, oriundo de Ráquira.

Así mismo, es importante hacer notar que la bibliografía existente tiene como sujeto principal a Velosa, mejor conocido como “el padre de la carranga”, por lo cual es muy escasa la información acerca de otros músicos y grupos que se identifican como de mayor antigüedad o que son quienes en el momento presente mantienen, al igual que él, la tradición viva.

A partir de esto y antes de emprender el trabajo de campo, sugerí como problema de investigación el vacío existente en términos del análisis de las imbricaciones entre la vida cotidiana del campo y la producción de la música campesina carranguera de cara a lo que había encontrado durante la revisión bibliográfica.

En el proceso de responder las preguntas planteadas y de llenar los vacíos de información, se fueron haciendo evidentes las relaciones entre la música, la oralidad y el territorio, de tal forma que cada una de las visitas de campo iba develando el rol principal que juega la palabra como eje de interacción muy fuerte entre los campesinos.

En el trascurso de hablar con las personas, estar presente en las fiestas, festivales y concursos, visitar el territorio constantemente, y de frente a la información que iba recolectando; tuve que ajustar mi problema central, pues pude identificar que las músicas campesinas carrangueras cumplen un papel fundamental como transmisoras de la memoria oral del territorio: si hay una constante en cualquier lugar en el que se esté interpretando música campesina carranguera, es que tanto los músicos como los espectadores (en algunos casos), van a “echarse” sus buenas coplas entre canción y canción, significando esos espacios colectivos en términos de rememoración, aprendizaje y creación.

No obstante, la oralidad viene perdiendo su vigor en las generaciones más jóvenes, y con ello las coplas ya no cumplen la misma función social que tenían dos generaciones atrás. De hecho, la mayoría de los jóvenes hoy en día no se han apropiado de las coplas con las que crecieron sus padres, y, en ese sentido, tampoco pueden (re) inventarlas con esa capacidad de repentismo que sí desarrollaron los adultos.

En este sentido, centré la mirada en los factores que están alterando los canales de transmisión de la música, y por tanto, de la memoria oral que significa al territorio. Esto no quiere decir que el problema de investigación esté construido desde los resultados de la misma, si no que, por el contrario, sin dejar de lado el primer problema planteado sobre el cual se construyeron

los objetivos de investigación, se imprime un giro que en términos de resultados aporta a los estudios que se han realizado sobre las músicas campesinas carrangueras.

Es así como, el objetivo general de esta investigación es el de explorar el papel de la música campesina carranguera en su relación con el territorio, visto a partir de las vivencias del día a día de los campesinos (más que en las letras de sus canciones).

De acuerdo a ello y para poder cumplir con este objetivo general, se plantearon tres objetivos específicos: el primero de ellos, analizar la relación de la música campesina carranguera con la cotidianidad de la vida del campo (músicos y no músicos) con el fin de identificar esos nichos de producción de la cultura y de la música; el segundo objetivo, indagar sobre las formas en las que los mismos músicos viven, experimentan y transmiten la música; y por último, analizar los espacios de transmisión de la música campesina carranguera.

1.5. Metodología

A diferencia de los otros estudios hechos sobre las músicas campesinas de Boyacá, en particular la nombrada carranguera, el eje central de la metodología de esta investigación es conocer cómo los mismos transmisores de estas músicas conciben, definen, producen, viven y experimentan sus músicas, y cómo relacionan y significan su territorio desde las mismas.

Es pues una aproximación que primeramente buscó trabajar con los grupos musicales reconocidos como con aquellos no tan reconocidos en los circuitos comerciales, tratando de llegar hasta sus lugares de trabajo y de composición, y de reconocer lo que los inspira, así como también sus modos de aprendizaje en la música.

Frente a las construcciones categóricas desde la óptica de los folcloristas, esta aproximación se centró en captar cómo entienden y nombran estos campesinos las músicas, basados en lo que plantea Guber:

“la etnografía es el conjunto de actividades que se suele designar como “trabajo de campo” y cuyo resultado se emplea como evidencia para la descripción. Los fundamentos y características de esta flexibilidad o apertura radican, precisamente, en que son los actores y

no el investigador, los privilegiados para expresar en palabras y en prácticas el sentido de su vida, su cotidianeidad, sus hechos extraordinarios y su devenir” (Guber, 2001, pp. 16).

Partiendo de este contexto, se buscaba identificar los nichos de producción de la música, conocer su relación con la oralidad, entender sus canales de transmisión, y en últimas descubrir cómo se vive la música campesina carranguera en esta región. Con este fin se realizaron entrevistas abiertas y semiestructuradas, así como una serie de conversaciones informales con músicos y habitantes de los municipios.

Es en medio de este proceso que surgió la idea de dar una discusión de la música como portadora de la memoria oral del territorio en relación al oficio de la hilandería. Lo anterior obedece a que durante los recorridos realizados, el encuentro con hilanderos e hilanderas en sus trayectos diarios fue una constante inesperada, pero más inesperado aún, es que al establecer el contacto con estas personas, pude observar la estrecha relación que existe entre este oficio y las coplas.

Es preciso recordar que, como lo presenté en las secciones anteriores y como lo pude comprobar durante el trabajo de campo, hoy en día el lugar de las músicas campesinas carrangueras sigue siendo también el de las coplas. La intención entonces fue la de analizar de qué manera la música se nutre de los diferentes oficios del campo, y, en ese sentido, destacar su papel como transmisora de la memoria oral de los campesinos.

En este orden de ideas, se decidió trabajar de la mano con tres grupos de música campesina carranguera, de los cuales uno de ellos debía ser muy conocido y tener una amplia trayectoria, el otro debía ser medianamente conocido, y el último, tenía que estar hasta ahora iniciando su proceso musical. Esto en aras de contrastar sus experiencias con el territorio, pero también con los circuitos de circulación de las músicas.

El primero de ellos, es el de *Los Hermanos Amado* de San Pedro de Iguaque (Chíquiza), quienes afirman haber aprendido a tocar empíricamente de la mano de sus padres, los que a su vez eran músicos campesinos. Los fundadores del grupo fueron los cuatro hermanos mayores Gabriel, Salomón, José Senén y Develgario. Ellos crecieron entre las romerías, los torbellinos y las coplas; y así mismo, le enseñaron, junto a sus padres, a los hermanos menores a tocar. Se constituyeron como grupo finalizando la década de 1970 aunque llevaban “toda la vida

tocando”. Su primera grabación que recibe por título *Ancestro Campesino* data del año 1988. Desde hace aproximadamente 25 años, Pedro Nel Amado y José Senén continuaron con la agrupación y en la actualidad el grupo de Los Hermanos Amado está compuesto por Pedro Nel de 53 años, José Senén de 55, Juan Ramón Amado de 27 años (hijo de Pedro Nel) y Juan Gabriel Amado de 32 (hijo de Salomón). Si hay un rasgo distintivo de los Amado, es que en cada una de sus generaciones se pueden encontrar primos, tíos, hermanos e hijos que son músicos empíricos y que tienen agrupaciones musicales. En la actualidad, *Los Hermanos Amado* de San Pedro de Iguaque poseen más de 10 trabajos discográficos, y aún a pesar de que hay algunos de ellos que viven en ciudades como Tunja, siguen vinculados a las labores del campo.



Los Hermanos Amado de San Pedro de Iguaque. Parte superior de izquierda a derecha: Juan Ramón Amado (27) y Juan Gabriel Amado (32). Parte inferior de izquierda a derecha: Pedro Nel Amado (53) y José Senén Amado (55). Foto tomada por: Nicole Ocampo del disco *Sol Mayor, la esencia de mi tierra* de Los Hermanos Amado. 27 de abril de 2014.

El segundo grupo seleccionado es *Campo Sonoro* de Tinjacá, quienes se constituyeron como tal en el año de 1999. Integrado desde un principio por Ángel María Rodríguez de la vereda Siativa de Tinjacá y Eduardo Villareal, un bogotano “tinjacanizado”; antes de llamarse

Campo Sonoro, tocaban con *Los Alfareros*, un par de hermanos raquireños. Los otros integrantes del grupo son Luis y Alejandro Ávila de la vereda Santa Bárbara de Tinjacá. Recientemente Luis abandonó el grupo y Marco Villareal, hijo de Eduardo, lo reemplazó en el requinto. Según ellos, cada uno bajaba de su respectiva vereda “con su palo al hombro” (tiple, guitarra, requinto y guacharaca) para juntarse a tocar su música. En la actualidad cuentan con una sola grabación de nombre *Campo Sonoro, Cultivando la vida*, del año 2002. Eduardo Villareal es también el organizador del Festival de Música Convite Cuna Carranguera, cuya séptima edición será en el presente año (2014), el cual se lleva a cabo en Tinjacá.



Grupo Campo Sonoro de Tinjacá. De izquierda a derecha Ángel María Rodríguez, Alejandro Ávila, Eduardo Villareal y Marco Villareal. Foto tomada por Nicole Ocampo, 29 de junio de 2013.

El tercer grupo es *Retova Fiestero* del municipio de Ráquira y sus 4 integrantes son todos oriundos de allí. Jorge Orlando Chillón de 37 años es su director musical e interpreta el requinto, Alberto Arévalo de 37 años interpreta la guacharaca y es la voz líder, César Cárdenas de 18 años interpreta el tiple y es el integrante más joven y aprendiz de sus compañeros; y por último, Arturo Aguilar de 37 años interpreta la guitarra. Se llama *Retova* porque cada uno de ellos pertenece a las veredas de Resguardo Occidente, Vereda de Torres y Vereda Valero. *Fiestero*, porque su música se hace para bailar, disfrutar y “fiestiar”. Este grupo se forma en 2009, y a la fecha no han grabado ningún trabajo discográfico.



Grupo Retova Fiestero de Ráquira. De izquierda a derecha: César Cárdenas (18), Jorge Orlando Chillón (37), Alberto Arévalo (37) y Arturo Aguilar (37). Foto tomada por Nicole Ocampo, 27 de febrero de 2014.

Adicionalmente a estos grupos, se realizaron entrevistas informales con otros grupos como *Los Gavilanes de Sotaquirá*, *Do Mayor* de San Pedro de Iguaque, *Caramelo Carranguero* de San Pedro de Iguaque, uno de los integrantes de *Jacinto y sus Hermanos Amado* también de San Pedro de Iguaque, y músicos como Camilo Tibaduiza de *Rumbambuquiando*, Juan Ramón Amado de la *Segunda Packa* y Álvaro Suesca de *El Pueblo Canta*.

Así mismo se trabajó con tres hilanderas, todo con el fin de construir sus historias de vida para desde allí, abordar y comprender ese contexto de la oralidad como fuente de producción de significados que viven ahora, a través de la música.

Durante los recorridos por los municipios del Alto Ricaurte entrevisté a dos campesinas gachantiveñas y una villaleyvana que, entre sus muchos oficios, se dedican a la hilandería. Ellas son doña Ana Saavedra de Pisa de 72 años, quien vive con su hija menor en una casa en la vereda de la Caja (Gachantivá), y se dedica a hilar lana, a tejer pañolones, bufandas, cuellos, sacos y a criar “gallinitas” y pollos; doña Lucila Monsalve de 65 años quien vive en la vereda Igua de Pinzón (Gachantivá) con su marido, y tiene una casa en donde siembra maíz

y frutales como moras y duraznos; y por último doña Bertilda Igua, nacida en la vereda de la Capilla (Villa de Leyva) un 11 de abril, quien vive con su hija menor y hoy en día hila lana solamente por encargo.



Doña Ana Saavedra de Pisa, Gachantivá. Foto tomada por Nicole Ocampo, 14 de febrero de 2014



Doña Lucila Monsalve y su esposo Don Eugenio Forero, Gachantivá. Foto tomada por Nicole Ocampo, 14 de febrero de 2014.



Doña Bertilda Igua, Villa de Leyva. Foto tomada por: Nicole Ocampo, 13 de febrero de 2014

Es importante tener en cuenta que la aproximación y el abordaje metodológico está determinado por los propósitos y fines de la misma investigación, más no por el privilegio de una técnica o método sobre otro (Hammersley y Atkinson, 1994; Simons, 2009). Esto da lugar a que los métodos de investigación puedan tener cierta flexibilidad que se desarrolla también en relación al contexto de la misma.

Según Clifford Geertz, *“el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones”* (Geertz, 1973, pp. 20).

No se trata entonces de buscar una universalidad, sino, por el contrario, de relevar o revelar esas diferencias que particularizan a cada grupo humano en su territorio y, así mismo, desarrollar investigaciones que sean sensibles al contexto. Tampoco se trata de disputar lo subjetivo u objetivo de un proceso de investigación, sino precisamente lo que se busca es comprender que la cultura como construcción colectiva, está cargada de sentidos, significados y valores, expresados tanto material como inmaterialmente, y que parte de esa construcción es el aporte interpretativo que se pueda hacer desde el ámbito de la investigación.

Si bien algunos de los debates más agueridos en torno a la etnografía consisten en legitimar la posición positivista o la naturalista, resaltando las ventajas o las desventajas de la etnografía como método; según Hammersley y Atkinson, ambas perspectivas “comparten una misma suposición fundamental que está equivocada: ambos mantienen una separación radical entre la ciencia social y su objeto” (Hammersley y Atkinson, 1994, pp. 16). Es entonces cuando el carácter reflexivo que se le adjudica a la etnografía, entra a jugar un papel central que rompe con este tipo de debates y valida la posición del investigador como agente social, y como parte activa del mundo social que estudia o que pretende comprender.

Según Hammersley y Atkinson, una de las implicaciones a nivel metodológico más importantes de la reflexividad, es la imposibilidad de “basar la investigación social sobre fundamentos epistemológicos independientes del conocimiento del sentido común” (Hammersley y Atkinson, 1994, pp. 31).

Esto indica entonces, en primera instancia, que la realidad de cara a la persona que hace etnografía, sea una composición de una gran multiplicidad de capas y de estructuras cargadas con sus propias lógicas, dinámicas, sentidos y significaciones que tienen que ser interpretadas para poderlas comprender, pero también implica, que las maneras como se aborden y se hagan esos análisis e interpretaciones, tengan que partir de los conocimientos, de las sensibilidades y de las capacidades de quien investiga, así como dar espacio para proponer las maneras de llevar a cabo los propósitos investigativos.

El paso a seguir fue la delimitación del área geográfica de trabajo, la cual como ya se indicó, comprende los municipios de Villa de Leyva, Sáchica, Ráquira, Tinjacá, Santa Sofía, Sutamarchán, Gachantivá, Arcabuco y Chíquiza- San Pedro de Iguaque.

Es así como, durante los meses de febrero, marzo y parte de abril de 2014 se realizaron múltiples recorridos por los caminos del territorio buscando establecer las formas de relacionamiento entre cada uno de los municipios, de tal manera que se fueron encontrando un sinnúmero de características en común como, por ejemplo, el esplendor infinito de sus paisajes, el modo de vida de sus habitantes, los oficios como la alfarería, la hilandería, los tejidos y la talla en madera; los productos que se siembran y se cosechan ligados a unas formas específicas de trabajo, y la memoria oral de su gente.

Una vez finalizado el trabajo en campo, la siguiente y última etapa consistió en la organización y análisis de la información y el proceso de escritura. Esto se realizó en los meses de mitad de marzo, abril y principios de mayo. Durante estos casi dos meses, en suma, se transcribieron las entrevistas realizadas, y a partir de allí, se construyeron las categorías de análisis que iban surgiendo a medida que se filtraba la información por temáticas que se iban relevando durante el proceso.

De este proceso analítico surgieron cuatro grandes categorías, siendo la primera de ellas la de *la cotidianidad del campo en la música*, la cual está directamente relacionada con la importancia social, cultural e identitaria del trabajo y de los oficios del campo que como prácticas sociales (masculinas y femeninas), están cargadas de valores y de significaciones que hacen parte de una interpretación y construcción colectiva ligada a un lugar particular.

Las coplas y su papel en la memoria oral, es la segunda categoría a partir de la cual se evidencia la función de las coplas en relación a la memoria individual y colectiva, y su importancia para cantar el paisaje y sus oficios. Vinculada a esta categoría está *el oficio de la hilandería* en donde no solamente se realiza una caracterización de dicho oficio, sino que también se vinculan con mayor ahínco la música y la hilandería a través de su relación con las coplas. Es por ello que se puede hablar de la música campesina carranguera como generadora de esos espacios en donde se rescata y sobrevive la tradición oral del campo boyacense, y de la hilandería, como un oficio que alimenta la música a través de las coplas que se entonan cuando la lana se pone a girar en el huso.

En esta sección se exploran los caminos de la hilandería, con lo cual se busca indagar acerca de los recorridos de los y las hilanderas, y con ello, aportar principalmente al entendimiento de un contexto rural en donde los campesinos recorren el espacio a pie como parte de su cotidianidad, lo cual se convierte en una de las maneras de apropiarse del territorio, de interpretarlo, de aprovecharlo, y de generar esos vínculos de afecto espacial que garantizan también su permanencia en él.

Por último, la cuarta categoría es *los espacios de transmisión de la música*, a través de la cual se exploran tanto los espacios no formales (familiares- compadrazgos) como formales (escuelas) de transmisión de conocimientos de la música campesina. Como parte de ésta

categoría y en relación a la del *oficio de la hilandería*, se presenta “*échese una coplita*”, en donde se explica cómo se da la transmisión de conocimientos en el caso de la hilandería.

Así mismo y como parte de esta cuarta categoría, se plantea otra subcategoría que es la de *los circuitos de circulación de la música campesina carranguera y los oficios*, la cual considera a las fiestas, a los festivales y a los concursos, como otros espacios de transmisión presentes tanto para la música, como para los oficios, pero en la esfera de lo público.

Las fiestas sobre todo son espacios de encuentro y de celebración que dan cuenta de esos aspectos trascendentales de la vida cotidiana de las personas que merecen ser festejados, y en los que se reafirman vínculos y lazos de cohesión social que son de gran importancia a nivel identitario. Es allí donde la música juega un papel fundamental, ya que es al fin de cuentas “el alma de toda fiesta”, y es donde se acostumbra a que los y las hilanderas hagan muestras de su talento durante los festejos. Por su parte, los festivales aún a pesar de que son figuras mucho más instrumentales, al igual que los concursos, también son espacios de encuentro y de reunión que permiten un grado importante de experiencia de lo colectivo.

Estas cuatro categorías junto a sus subcategorías, conforman así, la segunda parte del texto. Por último, se presentan unas consideraciones finales y a éstas sigue un epílogo a manera de una reflexión personal sobre la narrativa de la musicalidad de este territorio: *coplas para no olvidar*. Los anexos comprenden un glosario para entender las palabras campesinas que inundan los testimonios de los entrevistados y un calendario de las fiestas religiosas campesinas del territorio en las cuales la música campesina carranguera es su protagonista.

PARTE 2

2. Entre música campesina y música carranguera

¿Carranga o música campesina? A primera vista, esta pregunta parecería ser sencilla y de fácil respuesta, y aún más si la persona que responde es un músico boyacense. Sin embargo, por sencilla que parezca, no lo es. Algunos músicos dicen tocar música campesina autóctona o guasca, otros dicen tocar música carranguera, otros dicen que la música campesina y la música carranguera son la misma cosa, y muchos otros dicen que su música es campesina, pero aunque no les guste el término *carranga*, se adaptan al mismo por las facilidades que brinda. Estas facilidades hacen referencia al hecho de que es más sencillo abrir puertas para una presentación diciendo que hacen música carranguera, porque ya se tiene el referente de Jorge Velosa y *Los Carrangueros de Ráquira*, en vez de decir que hacen música campesina. Lo anterior, devela un panorama en el que es claro que no hay consenso sobre la denominación de la música que ellos hacen, entonces ¿cómo entenderla?

En términos generales, los músicos de la región de Ricaurte concuerdan con que, en efecto, a finales de los 70 había una gran cantidad de grupos haciendo merengue campesino (hoy conocido como merengue carranguero), pero no había una conciencia clara de lo que estaba pasando, no tenían un nombre para su música más allá de la importancia de estarla haciendo.

Es cuando Velosa decide nombrarla como carranga y grabar un disco que le abrió las puertas en las emisoras radiales y en los programas de televisión, con lo cual nace un despertar de la música campesina a otros ámbitos que antes estaban cerrados para esta. Con este despertar, se genera también la necesidad de definirse para darse a conocer.

Durante el trabajo de investigación, pude entrevistar a algunos músicos contemporáneos de Velosa, y a otros de mayor antigüedad como *Los Gavilanes de Sotaquirá*, quienes afirmaron que:

«en el campo ya se estaba tocando el merenguito, sólo que ninguno sabíamos cómo se llamaba porque tampoco interesaba ponerle nombre, pero eso habíamos varios grupos tocando. Lo que pasa es que nosotros no sabíamos que podíamos grabar un disco porque eso

*a quién le iba a interesar, ni tampoco teníamos los recursos para hacerlo y en eso si se nos adelantó Velosa, eso sí el tuvo esa visión».*¹⁵

De igual forma Pedro Nel Amado del grupo *Los Hermanos Amado* de San Pedro de Iguaque, afirma que:

*«nosotros fuimos digamos...Le enseñamos al maestro Jorge Velosa cómo se hacía un grupo de música, nosotros le enseñamos a él, él nos miraba, él tenía un programa de radio, de investigación, y él se iba a los encuentros de cultura, a los encuentros de música de cultura y el grababa sus cosas y nos admiraba mucho a nosotros [...] Pero hasta cuando Jorge Velosa grabó nos dió la de grabar esos merengues también [...]él los perfeccionó, porque nosotros tocábamos un merengue y hacíamos una guitarra puntera y él, muy teórico y muy muy aplicado y muy inteligente para sacar eso, él hizo arreglos, ahí arregló todo eso e hizo una historia porque Jorge Velosa es un genio, es un poeta, es un genio musical y es una memoria muy importante que tenemos en nuestro departamento»*¹⁶

Es importante señalar que todos ellos reconocen el papel tan valioso que jugó Jorge Velosa en términos de hacer significativos arreglos musicales y de llevar esas músicas campesinas a otras instancias. Por ejemplo Eduardo Villareal del grupo *Campo Sonoro* lo expresa así:

*«El requinto marca la carranga, porque el merengue campesino era guitarra puntiada, era guitarra puntera y guitarra acompañante y guacharaca. De pronto un tiple por ahí se metía. Aquí era un tiple, guitarra acompañante y guitarra puntera. Eso antes de Velosa. Llegó él y rescató el requinto porque aquí por ejemplo, aquí el requinto casi no se usaba, aquí usaban la bandola.»*¹⁷

La idea de la que algunos de ellos difieren es la de que Jorge Velosa “inventó” la carranga, porque si hay algo que ellos tienen claro es que sus músicas campesinas, son una herencia y un legado que les dejaron sus padres y abuelos. A propósito, Pedro Nel Amado afirma que:

«Sí habían grupos. Aquí en Boyacá habían grupos buenos, estaba un grupo que se llamaba los Gavilanes de Sotaquirá, por supuesto parientes familiares de mis taitas... Y así tras de ellos, otros grupos que tocaban música colombiana, torbellinos, Rafael Niño, del conjunto

¹⁵ Entrevista personal con *Los Gavilanes de Sotaquirá*, 29 de junio de 2013, Tinjacá.

¹⁶ Entrevista personal, 21 de marzo de 2013, Tunja

¹⁷ Entrevista personal, 23 de marzo de 2013, Tinjacá

*Aquimín que el ya falleció hace mucho tiempo. Nosotros tras de mirando, viendo nuestros taitas que son músicos, nuestros tíos músicos, nosotros aprendimos así... Tras de ellos aprendimos a tocar, somos músicos todos empíricos, músicos de oído, y todos nuestros hijos son músicos».*¹⁸

Cuentan que desde esa época a la música se le llamaba “música campesina, costumbrista o guasca”, pero es a partir de que surge la denominación como *carranga*, que incluso también se empieza a hacer una distinción entre el merengue campesino y el merengue carranguero.

Por ejemplo, Villareal expresa al respecto que en efecto hoy en día se pueden encontrar grupos de merengue campesino como *Los Alegres del Guavio*, quienes eran “*los Velosa de 1970* [y hace una analogía]: *Velosa es a la carranga, como Los Alegres del Guavio son al merengue campesino.*”¹⁹ Esta afirmación de por sí, permite entrever una clara diferenciación entre uno y otro ritmo musical.

Es preciso recordar que, como se indicó en los antecedentes, la carranga deviene en dos ritmos básicos que son el merengue y la rumba, y que el merengue campesino posteriormente pasó a denominarse como merengue carranguero, según Muñoz (1990).

Son entonces este tipo de confrontaciones conceptuales las que no dejan de ser problemáticas por cuanto dibujan el escenario propicio para demostrar qué es lo que pasa cuando no se logran consensos entre los portadores de las tradiciones para definir algo tan aparentemente básico como lo es su nombre.

Los Gavilanes de Sotaquirá argumentaban que hoy en día ellos denominan su música como carranguera, siendo “*música hecha por campesinos*”, pero no están de acuerdo con lo despectivo de la palabra en relación a lo que para ellos significa su música campesina: “*lo más bonito que hay en esta tierra*”.²⁰

Por su parte, *Los Hermanos Amado* de San Pedro de Iguaque, afirman que la música campesina “*es lo mismo que la música carranguera, con la salvedad de que el término carranguero*

¹⁸ Entrevista personal, 21 de marzo de 2013, Tunja

¹⁹ Entrevista personal, 23 de marzo de 2013, Tinjacá

²⁰ Entrevista personal, 29 de junio de 2013, Tinjacá

es un bautismo que creó Jorge Velosa para nombrarla de alguna manera.”²¹ Al preguntarles por la forma en la que sus padres denominaban la música afirman que:

*«mi Papá no le decía a esta música carranguera, no le decía torbellino, no le decía... Le decía “tónicas”. Se iba para una fiesta y tocaba ocho días porque primero las romerías eran de ocho días porque se iban a pie y decía “«me toqué 900 tónicas, 300 tónicas»” no le decía que una canción ó una música, sino una tónica les llamaba, al torbellino a la guabina le decía que tónicas... él se alcanzó a saber 900 canciones que tocaba en un matrimonio».*²²

Todas estas respuestas me llevaron entonces a preguntar qué es lo que diferencia a la carranga de la música campesina.

Hermógenes Amado del grupo *Caramelo Carranguero* de San Pedro de Iguaque asevera que

*“pues yo creo que sí hay diferencias porque por ejemplo para mi la música campesina es la que tocaban mis abuelos, por ejemplo que la guabina, que el torbellino, que el bambuco y la rumba criolla, esa sí era música propia campesina y legítima, hoy en día ya no, la carranga es música del campo, sí, traída del campo, pero ya con otros rismos porque inclusive le meten acordeón, le meten clave, le meten batería, una música más avanzada sí, más moderna.”*²³

A este respecto, Eduardo Villareal dice refiriéndose a Velosa:

*«todavía creo que él se inventó la carranga, y sobre todo en las letras. La diferencia así tajante está en las letras porque las letras campesinas son como muy básicas, el manejo del lenguaje es de personas que tienen un primero, segundo de primaria y el manejo de la palabra no es tan elaborado. Velosa, pues es un maestro en esa vaina, el quiere decir algo y lo dice con una sutileza... Por ejemplo, Soldadito de la Patria es una crítica pero durísima, durísima que un campesino no se atreve ni a hacerla, ni siquiera se atreve ni a pensarla, y si alguien se atreve lo dice como indirecto... Como digamos El Campesino Embejucao, Velosa se va por el ladito y dice que es que yo no estoy acostumbrao a sacar pecho y que yo no soy un vaselino, y... lo hace más poético, mucho más poético».*²⁴

²¹ Entrevista personal, 21 de marzo de 2013, Tunja

²² Entrevista personal, 21 de marzo de 2013, Tunja

²³ Entrevista personal, 22 de febrero de 2014, Motavita

²⁴ Entrevista personal, 23 de marzo de 2013, Tinjacá

Así mismo, el propio Jorge Velosa afirma que:

«la carranga es la evolución de sonoridades y pensamiento: en lo textual, la influencia de la copla tradicional o canta y de los relatos es determinante, y en lo musical, hay que pasar por los torbellinos, las rumbas criollas, las guabinas, tonadas, los merengues vallenatos cuerdiaos, algunas canciones llaneras más "guateadas" como las de Luis Ariel Rey (a los interioranos algunos nos dicen guates), etc.»²⁵

Finalmente nunca queda claro si la diferencia está en las letras, en el contacto con la ciudad (debido principalmente a que todas las músicas campesinas de esta parte del interior se asumen como carranga al llegar a la ciudad), o si simplemente es un problema de cómo cada cual prefiere nombrarla.

Ahora bien, es preciso mencionar que mientras este tipo de discusiones se pueden dar con grupos y personas que tienen más largas trayectorias en la música, los nuevos grupos no tienen ningún problema con el término, y de hecho, se identifican como carrangueros.

Es interesante observar cómo la carranga empieza a ser considerada como un género musical que puede permear otras esferas, llegar a las ciudades, hacerse pública e incluso ensamblarse con música sinfónica; pero resulta aún más llamativo el hecho de que aún hoy, 34 años después del surgimiento de su denominación, no se logre un consenso en torno a esas formas de auto- definirse o no, de los músicos campesinos con respecto a la música.

Ahora bien, la incomodidad que puede generar esta indefinición, ciertamente desde un punto académico o técnico, devela la manera como hemos naturalizado la necesidad de categorizar todo lo que sucede en la vida social. Dependemos de la necesidad de saber el género musical que vamos a escuchar o que el ritmo se llama "tal", su formato es "tal", se interpreta así, los músicos tienen que ir vestidos con el traje típico, etc.

Encontrarse con estos casos en donde no importa el nombre si no lo que se hace (música campesina) conlleva a la reflexión sobre la tradición desde la mirada de los propios músicos y aquella vista desde lo folclórico e incluso desde el patrimonio. Es decir, la intención de los

²⁵ Entrevista concedida en el programa Grandes músicos colombianos, Señal Radio Colombia, 29 de noviembre de 2013

folcloristas de caracterizar y definir los formatos musicales, los tipos de cantos, los ritmos, el vestuario, las comidas, las fiestas, etc., ha llevado a generar una imagen estática de los mismos a través de sus categorizaciones, y, en consonancia con esto, lo que no es considerado como “lo que debe ser” dentro de las mismas, se excluye, negando inmediatamente el dinamismo y variabilidad de las expresiones tradicionales del ser humano. No pasa así desde la visión de los músicos, quienes desde su experiencia sonora están produciendo todo el tiempo la música sin el condicionamiento de detenerse a pensar si la misma cabe o no dentro de lo que les dicen que “tiene que ser”.

Es preciso hacer la salvedad de que no siempre pasa así, pues en contextos más permeados por la visión determinista del folclor, los mismos músicos y la comunidad en general, entran a jugar un rol de control sobre lo que va surgiendo a nivel musical y que concuerda o no con lo que previamente se ha definido que es la tradición.

Como bien lo expresaba el joven músico hijo de Pedro Nel Amado, Juan Ramón Amado de 27 años, refiriéndose al grupo del cual es creador, *La Segunda Packa*:

«...es un rescate que estoy haciendo de las raíces boyacenses, pero como incluyendo ritmos ya más contemporáneos [...] ¿Quién dijo que porque uno es joven y usa un arete o tiene el pelo largo eso ya no es tradición?»²⁶

Son entonces estas nuevas apropiaciones y reinterpretaciones de la música y de las tradiciones en general, las que justamente les imprimen el dinamismo que éstas requieren para poder trascender el tiempo, expresando en ellas no solamente unas relaciones que vienen del pasado y que son transmitidas de generación en generación, si no también las presentes, en las cuales se pueden observar las formas en las que las personas conciben sus entornos naturales y sociales, y, en este sentido, comunican lo que quieren contar acerca de sus realidades en el tiempo y en el espacio.

Muy recientemente estudios como los de Felipe Cárdenas²⁷ vienen planteando, a partir del análisis de las narrativas de las canciones de Jorge Velosa que:

²⁶ Entrevista personal, 21 de marzo de 2013, Tunja

²⁷ Ver por ejemplo Cárdenas, Felipe (2012) *Espíritu y Materia Carranguera*. Bogotá: Universidad de la Sabana

“La narrativa carranguera es una fuente de sentido de vida para el habitante rural de las zonas campesinas andinas de Colombia, que han interiorizado este género musical como uno de los canales con los que cuentan para construir y conservar socialmente sus identidades [...] las formas culturales que expresa la música carranguera se comunican en el contexto de las posibilidades dadas por las culturas tecnocomunicacionales, de carácter electrónico, virtualizadas y ancladas en una geografía virtual que ha permitido discursos y narrativas ambientales que responden a la preocupación del ser humano por la degradación ambiental del planeta [...]” (Càrdenas, 2012, p.p. 197-198)

Durante el proceso de investigación en campo, pude observar una constante, sobre todo al hablar con grupos que de frente se definen como carrangueros, y que tienen un mayor contacto con las ciudades porque viven en ellas, y con los medios de comunicación, en los cuales se difunde la música que hacen. Estos grupos expresan que sus canciones y cantos van dirigidos a la protección del medio ambiente. No pasa así con grupos que están más ligados a las áreas rurales, quienes expresan que le cantan a todo lo que los rodea (que también incluye su entorno natural pero no en el sentido que se le adjudica al carranguero de ahora, casi de ambientalista).

A este respecto es preciso traer a colación una frase que dice que “la memoria no es infalible”, con lo cual quiero decir que evidentemente hay cosas que se olvidan, otras que permanecen y otras que se sustituyen. Esto implica que la transmisión oral del conocimiento también supone olvido, por lo tanto, lo que permanece hace parte de una recurrencia en cuanto a palabras, gestos, motivos, intenciones, etc.

El hecho de que no haya hasta el momento un conocimiento profundo de esa memoria histórica de la carranga, ni tampoco de los actuales contextos políticos, económicos, sociales, religiosos y educativos del campo en relación a la producción de la música campesina carranguera, permite que lo que se conoce de su historia más reciente, desde Jorge Velosa hasta hoy, sea lo que se transmite y repite entre los músicos que hacen música carranguera. No en vano el raquireño y todo lo que pasa alrededor de su música es el referente más popular entre los campesinos y no campesinos que hacen y/o escuchan carranga, hasta el punto en el que se le conoce como “el carranguero mayor o padre de la carranga”.

No por ello dejan de ser válidas sus visiones y argumentos, pero de cara a una realidad campesina absolutamente compleja, que así mismo es capaz de expresar dicha complejidad en la música, es preciso plantear la necesidad de revelar aquello de la memoria oral de los campesinos que ha sido o que está siendo sustituido por otras visiones que están viniendo desde afuera.

En este sentido, si se habla de la carranga como un modo de vida que le canta poéticamente a la protección del medio ambiente, del agua, del aire, etc., pero al mismo tiempo los músicos campesinos dicen que ellos le cantan a su entorno, a sus vivencias, a sus amores, a sus oficios; es necesario saber quiénes son los que están definiendo tanto lo uno como lo otro.

Por ejemplo el grupo *Retova Fiestero* de Ráquira se autodenomina como carranguero, pero tiene una canción que le canta a la minería del carbón a ritmo de merengue:

*Ráquira es un bello pueblo de fama internacional,
municipio de Colombia, situado acá en Boyacá*

*Y su bella artesanía en mi pueblo encontrará,
hecha por los artesanos, gente de progreso y paz*

*Por donde quiera que vaya un legado allí estará,
una bella artesanía de mi pueblo encontrará*

*Su cultura boyacense es buena por tradición,
nos conocen en Colombia, también en el exterior*

*Antes se hacían cazuelas y ollas para cocinar,
las múcuras para el guarapo y las tazas pa tomar*

*Ahora tenemos modelos con muy buena “entregación”
Claro que es muy importante no perder la tradición*

*También cuna carranguera donde la gente la goza
aquí nace la carranga del maestro Jorge Velosa*

*Es rica en minerales como son los del carbón
donde ya son explotados por gente de mi región*²⁸

La pregunta es si dejan entonces de ser carrangueros por estar cantándole a algo que va en detrimento del agua y de la naturaleza?

A lo largo de este trabajo tuve que tomar la ardua decisión de nombrar la música de alguna manera. Es por esta razón que el término “músicas campesinas carrangueras” ha sido usado de principio a fin en el documento.

Lo anterior no obedece a un capricho personal ni mucho menos pretende introducir una nueva denominación, por el contrario, se tomó como base cada una de las conversaciones con cada uno de los músicos y no músicos campesinos de la región.

Esta manera de nombrarlas obedece a que son ellos mismos quienes así lo definieron, aunque debo decir que dicha definición no se dio de una manera directa: es decir, yo no puedo afirmar que todos me dijeron cómo querían llamarse, pero lo que sí tengo, es la certeza de que son ellos mismos quienes al hablarme de sus músicas, se refieren a ellas como campesinas y los que así lo quieren, carrangueras.

Finalmente no deberíamos ser los de afuera los que decidimos sobre estos aspectos (así algunos lo tomen por sentado), de tal manera que la forma de denominarlas en este trabajo obedece a la búsqueda de un punto medio entre las dos posiciones. Si hay algo que me queda claro como experiencia personal con respecto a esto, es que desde el punto de vista académico, no se trata de llevar e implantar las respuestas en la gente, sino por el contrario, si se quiere aportar, se trata de construirlas con ellos.

Aún así, es necesario evidenciar refiriéndome particularmente a la música, el papel que juegan las industrias culturales hoy en día en la definición de estos temas, el cual resulta ser incluso más influyente que el de los mismos folcloristas, académicos y expertos en patrimonio. En este sentido, la adopción de nombres y de estilos musicales obedece fuertemente al tipo de consumidores a los que va a ir dirigida la música, por lo tanto una

²⁸ Canción compuesta por Jorge Orlando Chillón, director del grupo *Retova Fiestero*, interpretada el día 27 de febrero de 2014 durante la entrevista.

denominación como “tónicas” o “música guasca” o simplemente “música campesina” podría resultar bastante restrictiva para una industria que pretende vender.

Una de las grandes diferencias entre los músicos que viven en las ciudades y los que viven en el campo, es que los contextos ciudadanos introducen la necesidad de vender y consumir música, lo cual puede ser interpretado como un valor económico de la misma que empieza a mediar en las relaciones y contextos socioculturales en los cuales ésta se produce.

«Ahorita la cuestión de la plata ya la gente ya no.. era primero que todo se hacía sin plata, esas fiestas era sólo que les gustaba el arte de la música, a yo no me gustaba que me pagaran ó si había plata eso era un orgullo que le pagaran a uno en esa época, o que lo invitaran a uno, que hubiera un matrimonio llegaba uno por ahí o cuando no lo invitaban por ahí llegaba uno por detrás de la casa y por ahí se colaba y bueno la gente lo mandaba a entrar y ya era algo... Que se casaran era un orgullo que se casaran y lo invitaran a uno a la fiesta.»²⁹

Es en este contexto inicial de la música campesina carranguera, que todo se materializaba en un “estar”, “compartir”, “alegrar”, “celebrar”, “acompañar”, “intercambiar” en comunidad. La música en el campo tenía un valor cohesionador de lo comunitario que permitía trueques como los que se realizaban en los matrimonios y fiestas en los que los músicos tocaban y recibían comida y trago a cambio; o la realización de convites en los cuales cada uno de los compadres y comadres aportaba una gallina, una jarra de chicha, una “talegada” de papas, etc., y se reunían en torno a la música a cantar, bailar y echar coplas.

En este sentido, los valores del dinero empiezan a ir en contravía de los valores campesinos en relación a la música, y se acentúan a medida que la misma entra en un contacto cada vez más directo con la ciudad. En las ciudades los músicos carrangueros producen música para vender, mientras que los músicos que se denominan como campesinos y viven en el campo expresan que “*nosotros no vivimos de la música, vivimos para hacer música.*”³⁰

²⁹ Pedro Nel Amado, entrevista personal, 21 de marzo de 2013, Tunja

³⁰ Jorge Orlando Chillón, grupo *Retova Fiestero*, entrevista personal, 27 de febrero de 2014, Ráquira.

2.1. *La cotidianidad del campo en la música*

Partiendo de lo que tan sencilla, pero tan acertadamente expresaba en la oración anterior uno de los integrantes del grupo *Retova Fiestero* de Ráquira, la cotidianidad del campo se encuentra estrechamente vinculada con la producción musical de las músicas campesinas carrangueras, en términos de que los muchos oficios que se realizan a diario no solamente constituyen el sustento de los músicos y sus familias, sino que también, son la fuerza inspiradora de las canciones y de los sentimientos que brotan del alma para componer, así como las muchas otras vivencias que tienen que ver con la crianza de animales, la siembra y recolección de cosechas, los recorridos de a pie durante horas a través de sus caminos, etc., por ello vuelvo a la frase: “*no vivimos de la música, vivimos para hacer música.*”

Desde el punto de vista de los músicos campesinos carrangueros, la música campesina es un sentir colectivo que plasma la cotidianidad del campesino, sus formas de pensar, de actuar, de hablar y de expresarse; y cuyas narrativas están completamente ligadas a lo que significa *ser* campesino. La música campesina carranguera le canta al amor, a la china (forma de denominar a la mujer), a las montañas, a la vaca, al marrano, al santo, al trabajo, al camino, a la vereda, al rancho, a la maestra, al taita, etc.

Se vuelve relevante entonces preguntarle a los músicos qué los inspira para componer sus letras, y encontrarse con respuestas como la del Grupo *Retova Fiestero* en la que afirman:

*«nosotros le cantamos a la vida, al amor, al despecho, al campo, al trabajo, entonces pues ya esas raíces campesinas nos infunden a lo que debemos componerle una canción [...] hacemos música así no sepamos interpretar algún instrumento, todos hacemos música, hacemos música cuando caminamos, hacemos música cuando hablamos, hacemos ritmo, entonces pues de lógica que uno va haciendo alguna labor y uno va cantando porque eso lo inspira a uno mucho para componer un tema, para hacer una canción de su trabajo, de su historia, de cómo me fue hoy».*³¹

Según Pedro Nel Amado su inspiración está en:

³¹ Entrevista personal, 27 de febrero de 2014, Ráquira

*«hacer las letras, querer lo que uno le gusta hacer, hacerle uno la letra a una historia, a una mujer, a un paisaje, a su trabajo, a un animal, por ejemplo la canción del Perro Mocho que es de nosotros. Es natural, natural crear, uno hacer letras, crear en lo nuestro [...]uno en el campo arregla, está trabajando y está arreglando las canciones».*³²

Mientras que Luis Alfredo Cárdenas del grupo *Caramelo Carranguero* expresa que:

*«el campesino con la carranga es soltar el azadón y el ordeño de las vacas y el visto de las fincas campesinas, todo, todo lo que se relaciona con el campo y en sus ratos libres hacer lo más lindo, que es una copla y empuñar el requinto, el tiple la guitarra y ensayar y hacer música [...] yo soy campesino, yo crecí sembrando papa, cultivando maíz, arveja. Ahorita mismo tengo una pequeña fábrica en donde hilamos la lana, y trabajamos todo lo que es el tejido, la hechura de ruanas, cobijas, por ahí tengo mis ovejitas y a eso me dedico»*³³

En cuanto a los espacios y tiempos para hacer música, estos hacen parte del entorno cotidiano. Los momentos para reunirse a tocar son siempre las tardes, después de que cada integrante del grupo ha terminado sus labores en el campo, y por lo general, las reuniones son en las casas o en los mismos lugares de trabajo, como los talleres de alfarería.

Es preciso mencionar que los músicos a los que entrevisté durante la investigación, se dedican a sembrar, a desyerbar, otros a cuidar animales o a trabajar en invernaderos, otros como don Orlando Chillón del grupo *Retova*, son alfareros y trabajan en su taller, otros como Luis Alfredo Cárdenas de Chíquiza, integrante del grupo *Caramelo Carranguero*, son hilanderos y tejedores.

*«Yo soy artesano, artesano y músico, yo tengo mi fábrica de artesanías en la cual laboro yo, mi esposa y mis hijos, entonces es donde sustentamos nuestro diario. O sea yo vengo de cuna de artesanos, mi abuelita era artesana de la gente que trabajaba antiguamente a pura mano la artesanía, ya hoy en día nosotros pues es más moderno con tornos y con moldes y esas cuestiones, pero yo vengo de cuna de artesanos.»*³⁴

³² Entrevista personal, 21 de marzo de 2013, Tunja

³³ Entrevista personal, 22 de febrero de 2014, Motavita.

³⁴ Jorge Orlando Chillón, grupo *Retova Fiestero*, entrevista personal 27 de febrero de 2014, Ráquira

«Yo trabajo, por ahí cuidando los animalitos porque me gusta tener animalitos, cuidarlos, y en parte de Tinjacá cuando hay invernaderos de tomate, en el campo por ahí en cultivos de frutales y pues en la casa que también hay cultivos así como el maíz y la papa, arveja, uchuva, así hay hartos frutales también.»³⁵

Hermógenes Amado, de *Caramelo Carranguero* y parte de la descendencia de los Amado de Iguaque cuenta de qué manera esos espacios para hacer la música, incluso desde la época de sus abuelos, vienen siendo los ratos que quedan después de las labores del campo:

«del campo, ellos son del campo, eran campesinos, ellos dedicados al ordeño, a la ganadería y a la agricultura, y en sus ratos libres sacaban sus instrumentos, el requinto y el tiple, y mi abuela acompañaba a mi abuelo en el tiple y cantaban guabinas, torbellinos, coplas, toda esa música que había en esa época.»³⁶

Pedro Nel lo reafirma así:

«cuando terminábamos la labor del campo por la tarde nos poníamos a mirar tocar a mis hermanos mayores, a tocar con mi Papá o sea a mis hermanos mayores con mi Papá. La “furrusca” comenzaba por ahí a las cinco de la tarde por ahí hasta las diez de la noche, y cuando había un matrimonio, su tiple y a bailar y tocar y cantar, porque la música primero no se cantaba como ahorita, la música se cantaba, se tocaba, unos bailaban y los que estaban bailando estaban cantando... y uno le hablaba al otro le decía la palabra, eso lo alcancé a conocer....si yo le preguntaba algo, el otro le contestaba con dos o cuatro palabras, y el otro le contestaba lo mismo ó a veces una pelea o se echaban dichos y se contestaban así en poesía porque la gente antigua tenía una presentación muy bonita»”

De acuerdo a ello, es importante destacar el papel tan fundamental que cumplen en las músicas campesinas carrangueras, cada uno de los aspectos de la cotidianidad, desde el trabajo hasta el intercambio de palabras entre los campesinos y las formas de relacionarse los unos con los otros; pero a su vez, llamar la atención acerca del papel que adquieren las músicas campesinas carrangueras como portadoras de la memoria del territorio al encontrar en los elementos que lo constituyen, sus fuentes de inspiración, y así mismo comunicarlos sonoramente.

³⁵ César Cárdenas, grupo *Retova Fiestero*, entrevista personal, 27 de febrero de 2014, Ráquira

³⁶ Entrevista personal, 22 de febrero de 2014, Motavita.

Como se ha venido demostrando, es precisamente allí, en medio de la fabricación de un tiesto, del arado de un terreno, de la recolección de una cosecha de papa, que emergen los componentes necesarios para que pueda nacer una experiencia sonora de la vivencia, traducida en música, copla y canción.

Son entonces las labores domésticas, los oficios, las ocurrencias diarias, y las destrezas que ellos tienen para traducir todo esto en canciones, los elementos que conforman su musicalidad, lo cual conduce también a preguntarse ¿a qué suena este territorio?

Es justamente estando allí que se empieza a descubrir que, desde el gallo que canta a las cuatro o cinco de la mañana, la vaca que muge sobre las 6, el ritmo delicado y veloz de la leche cayendo en la cubeta durante el ordeño, los pasos en el camino de don Eugenio, la olleta de café que hierve en la estufa, hasta la forma de pronunciar las palabras y las gestualidades de cada uno de los campesinos; existe una relación profunda entre estos sonidos y la forma de sonar de sus músicas. Esto, sin contar aún, que la música se alimenta también de las coplas.

«y de hecho están por ahí sembrando papa y están haciéndole rimas a las mujeres... están diciendo cosas, pero entonces sacan coplas... o cosas así. Esos son versos, para hacer una canción eso son versos que se arreglan porque en los versos está todo, las palabras y todo, lo que pasa es que toca es arreglarlos.»³⁷

Al respecto, es preciso recordar que hasta hace dos generaciones atrás las coplas cumplían una función social muy importante en el campo, como lo expresa Eduardo Villareal de *Campo Sonoro*:

«el abuelo de mi esposa me cuenta que él se reunía de pelado con un par de amigos y se iban a esperar a las hermanitas, a las peladas que pasaban, que sabían que pasaban por tal sitio a llevar el ganado, y se las encontraban y empezaban era a echarles coplas y ellas a responderles en coplas. Entonces se decían de todo pero en copla, todo tenía que ser en coplas, había como esa regla del juego. Yo supuse y algo me contaron que inclusive se

³⁷ Juan Ramón Amado, entrevista personal 21 de marzo de 2013, Tunja

*dirimían peleas, discusiones y altercados a través de coplas, que es algo parecido a la trova paisa, o al contrapunteo llanero... aquí pasaba eso con las coplas».*³⁸

Aún a pesar de esto, hoy en día las coplas ya no se entonan con la misma función social, pero siguen alimentando la música en el sentido en el que, según el grupo *Retova*:

*«música campesina o carranga sin copla no es carranga [...] de hecho que de la copla se hacen canciones, los versos se hacen canciones [...] llega un grupo y se echa una copla y ya ahí mismo empieza la música».*³⁹

Los mismos músicos lo dicen, donde hay música, hay coplas, y en efecto en casi todas las tarimas en donde los grupos de música campesina carranguera se suben a tocar, se da una buena ronda de coplas de las que el pueblo también participa creando sentidos colectivos que se comparten.

Si bien las nuevas generaciones ya no saben recitar coplas, pues ya no se constituyen en un elemento indispensable de comunicación en su día a día, existen todavía espacios en donde se pueden escuchar de la boca de hombres y mujeres que las recuerdan con alegría.

Pasa por ejemplo en lugares donde se realizan oficios como el hilado de lana, o cuando se está cocinando. Las mujeres suelen ser grandes copleras, aún a pesar de que se ven más hombres enunciando coplas en los espacios más comunes.

Es así como además de lo indispensable de los diversos elementos cotidianos y sonoros para la música, la palabra como eje de interacción entre los campesinos, sobre todo entre los adultos y mayores, es un pilar que media sus relaciones sociales a diario. La anterior afirmación responde al hecho de que no solamente las coplas viven en la memoria de estas personas, sino también que para las personas en este rango de edades, la palabra tiene un mayor peso en casi todas las transacciones sociales, no siendo así para los más jóvenes en los cuales la escritura ya ha empezado a reemplazar el papel de la palabra como eje de interacción.

³⁸ Entrevista personal, 23 de marzo de 2013, Tinjacá

³⁹ Entrevista personal, 27 de febrero de 2014, Ráquira

2.1.1. El trabajo en el campo

Ahora bien, es necesario entender que la gente del campo tiene que saber hacer de todo, pero más importante aún, que existe un gran número de oficios que se complementan, que hacen parte de la cotidianidad de la vida campesina, y que no se refieren única y exclusivamente al trabajo con la tierra. Por ejemplo, doña Bertilda Igua, oriunda de Villa de Leyva cuenta que :

«pues al campesino pues le toca, desde que lo dejen a uno y ya campesino, pues uno tiene que saber hilar lana, hacer clinejas, hacer gorras, hacer lo que le manden, todo lo más, uno la lana la saca y manda a hacer las cobijas, y al azadón también sumercé, uno tiene que trabajar todo lo que le manden, eso es ser campesino, al azadón. Pero ahora ya no sumercé ya en ese tiempo que me'ataba yo criando se veía cebada, se veía fríjol, se veía maíz, eso sembraba uno una huerta y no tenía que estar uno echándole abono pero ahora ya no [...] eso conforme nos 'taban criando eso era muy bonito, pero la vida del campo es dura también, eso echar azadón no es fácil, eso toca trabajar duro. Ah y ya en después cuando el maíz ya estaba pa coger, ayudarles a coger el maíz, recoger papa en el tajo, todo tiene uno, ayudarle a la madre a moler, todo lo más a mi se me acostumbraba. Era que como me tenían a mi siempre entonces a mi me tocaba moler en el molino, moler en piedra y entregarle todo a mi madre para ella hacer arepas, envueltos, el mute, si viera usted ese mute de cebada eso era rico, ahora ya no. Tostaban la cebada, sacaban el arroz de cebada para criar pollitos, pero ahora ya no, eso ya la gente no, ya no es lo mismo, y juete que daba miedo...»⁴⁰

La vida de mujeres y hombres campesinos transcurre entonces en medio de su entrega al trabajo, a la crianza de marranos, ovejas, cabras, gallinas, a la labor en los invernaderos, a la fabricación de sombreros, cestos, tiestos, envueltos, tamales, arepas; al ordeño sus vacas, a escarmenar sus ovejas, hilar la lana, torcer el lazo, recolectar sus cosechas, desyerbar sus campos sembrados, a cocinar, lavar, planchar, cargar leña, agua, a vender lo que producen.

Es por esto que siempre que se hable de una persona del campo, el trabajo va a ser un aspecto central en su vida. Ellos mismos se definen como gente trabajadora y honrada, por ejemplo doña Ana Saavedra de Gachantivá cuenta:

«como digo yo en la casa, yo hoy en día tengo una nieta que ella no aprende a nada, no quiere aprender a nada, entonces digo yo, bendito sea Dios que mis padres nos dieron juete

⁴⁰ Entrevista personal, 13 de febrero de 2014, Villa de Leyva

*porque eso sí nos daban unas trillas, nos daban unas palizas de veras duro, pero nos enseñaron a ser de la casa y eso honrados hasta que por gusto, ay donde se nos atravesara aunque fuera la punta de una aguja... Así fue nosotros también, nosotros nos enseñaron a ser honrados, a trabajar; si decía mi papá el día que uno no tenga se pide uno una limosna que cualquier la persona le da a uno, eso bendito sea Dios que eso nos dejaron ellos».*⁴¹

Es así como el trabajo también se expresa en la música campesina carranguera como uno de los valores más destacados de la vida de los campesinos, reafirmando la riqueza de la información sonora que se comunica en la música para significar su territorio.

2.1.2. Mujeres y hombres campesinos

Siendo que el trabajo se expresa con tanta fuerza como un aspecto central que marca la vida de todos los campesinos, es indispensable introducir las diferencias y similitudes que a nivel del mismo, se dan entre hombres y mujeres en el campo.

Si bien niños y niñas crecen en un contexto en el cual tienen que aprender los mismos oficios, características tanto sociales, como lo son la forma sumisa en la que es vista la mujer, y físicas, como la mayor fuerza de los hombres, van determinando el oficio respectivo y el rol que ocupa cada cual. Es importante traer estos temas a colación porque no solamente hacen parte de la memoria del territorio, si no que también se ven reflejados en la música y sus formas de producción.

Adicionalmente, nos permiten aproximarnos a las relaciones de género en términos de lo que se fue encontrando con la información recabada en campo, pues parte de la complejidad de las realidades de estas personas se encuentra en lo que ha sido el papel de las mujeres campesinas y las transformaciones que ha tenido en el tiempo.

*«Pues antiguamente era así, a uno lo dejaban salir al pueblo pero tenía que ser mejor dicho que no volteara uno a mirar a nadie, humillao por humillao».*⁴²

⁴¹ Entrevista personal, 14 de febrero de 2014, Gachantivá

⁴² Doña Ana Saavedra, entrevista personal, 14 de febrero de 2014, Gachantivá.

*«En ese tiempo si uno salía a saludarse con un muchacho eso decían que eso era pecao, si uno saludaba a un muchacho, si le daba la mano, entonces se sentía uno como humillao, se sentía uno así como, enton' yo pa qué estoy trabajando aquí, me voy a casar que esa es la vida mejor, a sufrir, bueno ya llegó el primer hijo, ya a sufrir más, mi esposo trabajaba por tierra caliente, el trabajaba por allá por Santander y venía a traerme la yuca pa mantener los chinitos».*⁴³

Así mismo:

*«Bueno eso sí crecimos, ya nos llevaron para Anzoátegui Tolima y allá nos tocaba levantarnos a las cuatro de la mañana, hacer arepas porque venían como allá habían fincas de cafetería entonces nos tocaba levantarnos temprano a poner a hacer el desayuno caldo de papa con costilla y llegaban los obreros que eran 16 hombres diarios, mejor dicho se hacía, ellos se iban tocaba poner una ollada de, se iba uno al tajo, compraba uno yuca, arracacha, plátano y se hacía un caldero grande y se ponía sumercé y a las 11 tenía ya que estar el almuerzo, a la 1 tocaba darles el algo que llaman por aquí las onces y la comida a las cinco de la tarde, frijoles, arveja, arroz, carne o huevo, eso sí el arroz no les podía faltar... Mi madrecita nos ponía allá a que cada una, eran tres días, la una tres días y la otra tres días a hacer, le tocaba a uno lavar para los obreros, que cuando ellos llegaban tocaba servirles la comida, ayudar».*⁴⁴

En tan sólo estos fragmentos de los relatos de estas mujeres campesinas hilanderas, se puede observar de qué manera se van designando los comportamientos sociales según el género, y así mismo se van repartiendo los oficios.

Un aspecto importante de la vida cotidiana del campo entre hombres y mujeres que ha venido cambiando paulatinamente, hace referencia a la forma en la que antiguamente se acostumbraba a arreglar los matrimonios, de tal forma que los “papaes” escogían al marido de sus hijas:

*«ay ya me regalaron ahí sumercé, eso salió ahí pero eso no, ellos no ayudaban para nada, eso ya le tocaba a uno criar los hijos, tocaba uno misma trabajar y dar para la comida, para el estudio....»*⁴⁵

⁴³ Doña Lucila Monsalve, entrevista personal, 14 de febrero de 2014, Gachantivá.

⁴⁴ Doña Bertilda Igua, entrevista personal, 13 de febrero de 2014, Villa de Leyva

⁴⁵ Doña Bertilda Igua, entrevista personal, 13 de febrero de 2014, Villa de Leyva.

«Cuando ya me trajeron el marido yo, el marido no era pa mi, el muchacho era para una hermana mía. Sucedió que estaba yo lavando ropa cuando llegó el a donde estaba yo y llevaba un paquetico de galletas y yo en la realidad le dije yo vaya lléveselos a fulano de tal, bueno eso ya pasó así, el domingo le pondría cita a ella y yo me vine para acá pal pueblo y mientras estuvimos así en el pueblo disque llegó el a la casa y disque la topó jugando al naipe con otros muchachos. Por eso el ya se vino, mi papacito querido me regaló, me nombró! Ahí llegó al pueblo el muchacho y le dijo a mi papá que se iba a casar con su hija pero que la había topado jugando al naipe con otros señores, mi papá tan contento le dijo, bueno pues si no se puede con una se puede con la otra, ay Dios mío santísimo, me tocó a mi. Uish, pero tremendo.»⁴⁶

Lo anterior evidencia un papel de sumisión de las mujeres campesinas, alimentado por una visión de un hombre macho que decide individualmente sobre la vida de la mujer, la cual bien sea su hija, hermana o esposa, es vista más como una propiedad que como un ser humano a la par de él. Esto permite que muchas de las mujeres campesinas adultas y mayores compartan historias similares en cuanto a matrimonios arreglados, violencia intrafamiliar, trabajos excesivamente pesados y disposiciones en contra de su voluntad.

Si bien hoy en día ya no se acostumbra a arreglar los matrimonios, las relaciones entre hombres y mujeres siguen estando mediadas por el papel sumiso de la mujer. Es ella quien tiene que obedecer, servir a su marido, dedicarse a los oficios de la casa, de la crianza, además de todas las otras labores y oficios propios del campo.

Un ejemplo muy concreto que se puede decir que se ha mantenido a lo largo del tiempo, se puede observar en los días de fiestas, pues cuando se baja al pueblo, las mujeres tienen que quedarse afuera de las tiendas cuidando a los niños mientras los hombres beben. Doña Ana contaba que recién casada el esposo la llevó alguna vez a una fiesta patronal en Villa de Leyva, y mientras a ella le tocó sentarse toda la noche con el niño, el marido estuvo de fiesta:

«Sí porque cuando yo 'staba criando mi primer hijo, me llevó mi mari' o a fiestas del Carmen, y llegamos y me senté en una banca, en una banca que vi, y ahí amanecí, ahí amanecí porque por el chino no me pude mover pa ningún la' o. Y se fue mi mari' o a tomar y cuando llegó, llegó fue jincho y me dijo: Y no fue a misa? Y yo le dije: pero qué ocurrencia y es que acaso

⁴⁶ Doña Ana Saavedra, entrevista personal, 14 de febrero de 2014, Gachantivá.

yo sé dónde queda la iglesia? Si era la primer vez que mi llevaban a mi a Leyva... Me tocó sí ahí qué, ahí si dije yo: no volveré, no volveré porque uno así criando no se divierte nada, no se divertía.»⁴⁷

Doña Bertilda también contaba que en épocas de su juventud le tocaba acompañar a su padre a vender ganado al pueblo, y:

«por ejemplo yo cuando me 'staba criando yo venía mi papá, él negociaba en ganado y yo todos los sábados tenía que venir a acompañarlo y él me ponía y tenía que llevar el ternero o la ternera de cabresto y él en toda tienda que él encontraba, él dentraba a tomar, en ese tiempo él tomaba mucho, en lugar de la cerveza él tomaba la chicha y esperar ahí a que saliera mi papá y ahí si nos íbamos para la casa.»⁴⁸

Las mujeres tienen a su cargo, no solamente la crianza de los hijos y las labores de la casa, sino también la crianza de los animales, la cosecha de alimentos, la siembra, la preparación de los alimentos, entre otros; mientras que los hombres son más dados a arar la tierra y a echar azadón, también por su mayor fuerza física. Doña Bertilda habla un poco de esas diferencias:

«Ellos desyerbando papa, desyerbando maíz o desyerbando arveja, lo que les toque hacer, o sembrando maíz, y nosotras cuidamos los animales, los hijos, la casa, cocinar, alistar la comida, venir al pueblo a vender a llevar lo que haiga falta, cargar la leña o también sembrando».

Estas características en cuanto a los roles de cada género, se ven reflejadas en la música campesina carranguera, en el sentido en el que es muy rara la ocasión en la que las canciones van a narrar algún aspecto relacionado a los oficios de las mujeres, ya que por lo general, son casi siempre los hombres quienes no solamente ejecutan la música, sino también la componen.

Con lo anterior no quiero decir que las mujeres en este momento o en tiempos pasados no hayan participado en la música. Todo lo contrario, cuentan los músicos que crecieron viendo a su mamá acompañar a su papá, por lo general en el tiple, cuando se ponían a cantar; y de igual forma se refieren a las mujeres como importantes copleras. Lo que busco en cambio es

⁴⁷ Doña Ana Saavedra, entrevista personal, 14 de febrero de 2014, Gachantivá

⁴⁸ Doña Bertilda Igua, entrevista personal, 13 de febrero de 2014, Villa de Leyva

encontrar las formas de relacionamiento entre la cotidianidad con respecto a las relaciones de género y la música. En este sentido, el papel de la mujer en la música no se ha llegado a destacar tanto como el de los hombres.

Todas estas realidades se constituyen en las fuerzas expresivas de la cotidianidad compleja de la que se nutre la música, lo cual conduce a preguntar ¿qué elementos de la memoria oral son los que están transmitiendo?

Es así como, refiriéndome tanto a lo que cuentan las mujeres campesinas como a lo que se puede entrever en las canciones, la mujer campesina aún a pesar de cumplir un papel sumiso en las relaciones, no solamente representa la fortaleza femenina para estar a la par del hombre en cuanto al trabajo, sino también lo hace en cuanto a la crianza de los hijos, la manutención de la casa, la firmeza ante las dificultades y tal vez lo más importante, la transmisión de conocimientos.

Las mujeres campesinas son fundamentales en las cadenas de transmisión tanto en el seno familiar, como en los espacios colectivos, ya que son ellas quienes se encargan de repartir las labores entre los hijos, dar las instrucciones de cómo hacerlo, alimentarlos, enseñarles a trabajar, recitarles las coplas, entre otros.

De esta manera se puede ver cómo el mundo femenino se encuentra más ligado al espacio de lo privado que se corresponde con la vida familiar, y en donde la transmisión de conocimientos es su principal labor; mientras que el mundo masculino se relaciona más fuertemente con el afuera, en ese espacio de lo público que tiene el poder de hacer visibles los frutos de los conocimientos y saberes transmitidos.

Lo anterior plantea entonces un panorama en el cual las mujeres son importantes ejes de transmisión de las coplas de las cuales la música campesina carranguera se alimenta, mientras que los hombres son los que componen, ejecutan los instrumentos, cantan y buscan las tarimas o los espacios para tocar.

2.2. *Las coplas y su papel en la memoria oral*

Las coplas como expresión popular, se encuentran estrechamente ligadas a la cotidianidad de las personas. Es así como hablan de los acontecimientos diarios, pero traduciéndolos al lenguaje de la copla.

Es muy singular escuchar las coplas que los campesinos del Ricaurte recitan y crean espontáneamente, ya que con ello no sólo demuestran su absoluta destreza y talento para componer y recordar, sino que también cuentan con cada una de ellas, un pedacito de historia vinculado a algún aspecto de sus vidas.

«el campo tiene su importancia, porque como bien dice una copla:

*“eso dijo el armadillo,
en una cerca de alambre,
si no es por los campesinos,
los ricos se mueren de hambre”*

entonces todo viene del campo y como será cuando se acabe la agricultura? y estamos en un gobierno que tiene que subsidiar al campo y tiene que reconocer la obra del campo, porque el campo está totalmente abandonado, abandonado.»⁴⁹

En referencia a las coplas de los antiguos:

«Coplitas así que yo me acuerde de los antiguos... como difícil, como difícil, porque ya nosotros nos criamos en juventud, en harta juventud, ya la época de mi papá, que vayan allá a tal cosa, que vayan al tren, me acuerdo cuando había la noche de las velitas que todo el mundo hacia una “candelada” hacia un montón de leña o de, de basura y hacían su candelada echaban pólvora y cantaban... y uno, les echaba dos, tres cantas y los otros al otro lado en la otra vereda respondían con otra canta... Así, recuerdo así, versos, canciones común y corriente pero en un tono de

*“ que hoy allá si la guabina,
que no es lo que diga tanto,*

⁴⁹ Pedro Nel Amado, entrevista personal, 21 de marzo de 2013, Tunja

*ni tampoco me las eche,
que aquí le tengo su pan pa,
que lo coma con leche”*

por ahí una, una ó, ó las huellas yo me acuerdo o me trato de acordar algo porque ya nosotros somos de la época moderna.»⁵⁰

Esto constituye una muestra de cómo a través de una sola copla se pueden conocer múltiples elementos que narran la memoria de un territorio y de unas comunidades con determinados modos de vida. Basta con decirle a un campesino que se “eche una copla”, para conocer todo lo que pasa alrededor de la misma.

«Y nosotros nos criamos así con los pies, y llegábamos al agua “calicheta” reposada y eso se nos hacían unas chitiaduras pero que nos ponían era a llorar, uy Dios mío eso nos echábamos vaselina, no había más cremas en esa época sino vaselina, o nos echábamos aceite quemado y eso esas rajaduras de esas patas nos echaban sangre. Y decía mi mamá y decía mi papá “arriba mi cara e triste que el que se abriga resiste” y así fue como nos criamos, eso fue pa que aprendan a sufrir, aprendan a trabajar.»⁵¹

Jorge Orlando, del grupo *Retova Fiestero*, también cuenta una historia sobre las mujeres raquireñas a ritmo de torbellino:

*“«El primer amor que tuve
el primer amor que tuve
fue una linda raquireña
fue una linda raquireña
que cuando ya me hizo suyo
me puso a cargar la leña
me puso a cargar la leña»”⁵²*

Ahora bien, personas como Pedro Nel reconocen la pérdida de muchos “dichos antiguos” como él los llama:

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ *Ibíd.*

⁵² Entrevista personal, 27 de febrero de 2014, Ráquira

«se acuerdan ustedes que por ejemplo en los instrumentos públicos en las escrituras que se hacía a sola letra y a sola la mano entonces esa pérdida que hubo fue por no haber escrito, que ellos se han debido echar unos versos y escribirlos y grabarlos, por eso fue que no surgió, por eso fue que quedó enterrado, pero hay compositores de lo mejor de lo mejor que vienen todos del campo, todos del campo, todos los mejores compositores son nuestros viejos que se fueron, los que nos enseñaron cosas, dichosos los que agarramos algo. Yo por ejemplo me acuerdo de mi taita a veces, me acuesto a dormir y me acuerdo, y digo «pero mi papá y mi mamá no sabían ni leer ni escribir pero ellos eran músicos y ellos sabían tocar», mi taita era un maestro completo, él hacía su requinto y su tiple con un palo, un pedazo de navaja y una gurbia.»

Así mismo, rememora la forma de componer antigua:

*«Que unas veces,
en unas fiestas,
me dieron perro cocido,
y onde más dure en las fiestas,
más perros se había comido»*

Así se componían antiguamente los cuentos, las palabras antiguas, sino que no alcanzamos a localizar todas esas cosas haberlas guardado mejor, se habría podido pero ya fue tarde.»

Es importante evidenciar que aún a pesar de que hay muchas coplas que se perdieron con el paso del tiempo y del olvido, éstas se mantienen vivas a través de la memoria de todos y cada uno de los campesinos, músicos y no-músicos, que en su mente y en su alma guardan al menos un recuerdo de alguna de ellas.

Así mismo, es elemental tener en cuenta que las coplas están tan vivas en estas personas, que la creación y composición son también una constante. Como bien lo mencionaba en el inicio de este trabajo, con las coplas se puede apreciar el desarrollo de una capacidad de repentismo que parece implícita y que emana desde el primer momento en el que alguien dice “échese una coplita”. Es por ello que, al estar presente en los momentos en donde surgen las contestaciones de coplas, se puede apreciar cómo hay muchas de ellas que se crean al instante.

Con respecto a la música, se cuenta que antiguamente las que hacían duelo de coplas, es decir, las que cantaban las guabinas acompañadas por el torbellino, eran las mujeres. También es muy frecuente escuchar que en las familias campesinas, el esposo obligaba a la mujer (si a ella no le gustaba) a aprender a tocar tiple o guitarra para que lo acompañara cuando el cantaba. Así mismo, las mujeres tenían que saber bailar.

«Mamá y papá eran músicos, requinto y tiple tocaban. Mi papá le enseñó a tocar a mi mamá el tiple a las malas. La enseñó porque a ella casi no le gustaba porque le daba pena o algo así. La enseñó para que ella lo acompañara cuando el tocaba [...] mis hermanas ellas.... ellas les gustaba, ellas mismas todas ellas fueron músicas, pues no hicieron grupo musical pero sabían ejecutar su requinto, coger su tiple y cantar y bailar también...Mi mamá para bailar!!! Daba gusto mirarla»⁵³

Si bien es más usual escuchar a los hombres recitando coplas, sobre todo en los espacios públicos como las tarimas y en fiestas campesinas; las mujeres también juegan un papel importante en esos procesos de transmisión y recreación del conocimiento tanto a nivel de la familia como en los espacios colectivos, tal como se había enunciado anteriormente.

Durante el trabajo en el territorio me hablaron de muchas mujeres copleras como si fueran leyendas de la copla, siendo reconocidas y admiradas por los demás campesinos. Así, se hace evidente que en el núcleo familiar, hombres y mujeres transmiten y aprenden las coplas por igual.

Como bien se ha venido explicando, la música campesina carranguera se nutre de todos los saberes, oficios y vivencias diarias del campo; y “en donde hay música, hay coplas”; pero al mismo tiempo en donde hay coplas, hay una historia que se narra con ellas, otorgando significado a su territorio, a su tiempo, y a sus realidades.

⁵³ Pedro Nel Amado, entrevista personal, 21 de marzo de 2013, Tunja

2.3. El oficio de la hilandería

El campo boyacense es un lugar que en todo momento está transmitiendo y queriendo comunicar una memoria oral que para muchos pasa desapercibida. Allí se congregan las manos que trabajan la tierra, así como también lo hacen una gran cantidad de oficios, de saberes y de historias que quieren ser contadas.

La vida en el campo es, según los mismos campesinos, una vida dura, de arduos trabajos, de muchos esfuerzos para poder salir adelante y de grandes enseñanzas. Se dice que en el campo es necesario saber hacer “de todo un poquito” y aunque hombres y mujeres crecen aprendiendo lo mismo, siempre habrá un oficio o un saber que estará más ligado a un género que al otro.

Diferentes saberes se nutren de los recorridos de a pie que día a día realizan los campesinos y campesinas desde hace varias generaciones. Estos recorridos no solamente son el trazo que evidencia el cumplimiento de las labores diarias de estas personas, sino que también se concretan en la manera más práctica y orgánica de conocer a fondo su entorno, de sortearlo, y de moldearlo de acuerdo a sus necesidades, a su noción del tiempo y de la distancia.

Uno de estos saberes, que se constituye en un oficio y que se mantiene vivo en medio de tantos caminos que se entrecruzan por las montañas, valles y ríos de la región del alto y bajo Ricaurte, es el de la hilandería. En este escenario, resulta familiar ver transitar mujeres de hábiles dedos y delicada destreza para obtener hebras de lana consistentes que van enrollando a medida que caminan, en su principal herramienta de trabajo, el huso.

Si bien es más común encontrarse con mujeres hilanderas, los hombres también saben hilar y hay algunos que realizan esta labor casi a diario. Existe una gran diferencia entre el hilado y el tejido, por lo que no necesariamente quien sabe hilar, sabe tejer o viceversa. El hilado es el primer paso en la transformación del vellón de lana en un producto listo para ser empleado en otro proceso, mientras que el tejido parte del hilado y constituye su transformación final en un bien de consumo.

De igual forma, existen dos maneras de hilar: se puede hilar grueso o delgado, dependiendo principalmente del uso que se le vaya a dar a la lana. Por ejemplo, si se necesita la lana para hacer una ruana o una cobija, el hilado tiene que ser grueso, pero si se necesita la lana para hacer un saco o un cuello, el hilado tiene que ser muy delgado.

Generalmente, las ovejas que se crían en estas tierras producen al año entre 1 kilo y 1 kilo y medio de lana, es decir de 2 a 3 libras, siendo inusual la producción de las 3 libras. Estas ovejas necesitan tener siempre buen pasto, una buena fuente de agua, y, cuando se puede, unas buenas raciones de sal. Posteriormente, una libra de lana hilada puede llegar a costar entre 8 mil y 10 mil pesos, es decir que por oveja, anualmente, se pueden obtener entre 16 y 24 mil pesos de ganancia si se corre con suerte.

En muchas ocasiones, el momento de hilar es el preciso para recordar y compartir algunas coplas que se vienen a la memoria. Actualmente son pocos los jóvenes que saben hilar o que están interesados en aprender.

Para hilar la lana, se necesita tener mucha destreza en los dedos de tal forma que pueda ser estirada sin llegar a romperla, y, al mismo tiempo, poder hacer que las hebras de lana, bien sean gruesas o delgadas, tengan consistencia. Así lo afirma doña Lucila Monsalve de Gachantivá:

*«Dicen que aquí está el talento, en el dedito, ahí uno tiene el talento».*⁵⁴

⁵⁴ Entrevista personal, 14 de febrero de 2014, Gachantivá



Doña Bertilda Igua hilando lana. Foto tomada por Nicole Ocampo, 13 de febrero de 2014

La principal herramienta de trabajo aparte de sus propias manos, es el huso, un palo de madera de aproximadamente 50 centímetros de longitud, que se hace un poco más delgado en las puntas y cuya cabeza se distingue perfectamente del resto del palo por su relieve. Allí se pone la lana y a partir de este punto, con el movimiento giratorio del huso, se empieza a torcer para formar hebra. En la parte inferior del huso, se pone un tortero, que es una pieza de caucho o madera que hace contrapeso y permite al huso girar velozmente como respuesta al movimiento de la mano y los dedos de los y las hilanderas. Es muy común que el tortero pueda ser reemplazado por una papa, que cumple la misma función de contrapeso.



El huso y la papita. Foto tomada por: Nicole Ocampo, 13 de febrero de 2014

Doña Bertilda Igua lo describe así cuando habla de su oficio:

«se utiliza el huso y se le pone un tortero pero esto fue que se me embolató entonces le puse una papita al final para que le haga peso pero tengo un tortero de caucho y eso se le pone. Y uno compra los husos, en después la lana uno la escarmena como le dije a sumercé ahorita y ahí va girando el huso y ese ahí va haciendo, en después de que ya se llena el huso uno hace una bolita y ahí en después a lo que ya está entonces va uno hilando o mejor dicho ya a lo que se llena el huso ya tiene uno que tener el otro para poder coger y tener pa poder hacer la madeja. El otro huso se usa para poder torcerla para poder hacer la madeja y ya en lo que ya está la madeja se echa a lavar otra vez. Para después cogerla en el evanador, se pone a secar, después de seca entonces ya, la deja uno una noche en el sereno pa que blanquee y estuvo».⁵⁵

Como bien lo menciona ella, la lana tiene todo un proceso que comienza con la buena crianza y manutención de las ovejas. Si se les da buena comida, las ovejas pueden llegar a producir un poco más de dos libras de lana, incluso hasta tres. También depende de la raza de las ovejas, pero por lo general las que se crían en el campo boyacense son ovejas comunes, por lo cual es más frecuente obtener dos libras de lana. Una vez ha pasado un año, la oveja está lista para

⁵⁵ Entrevista personal, 13 de febrero de 2014, Villa de Leyva

esquilar. Esto se realiza con unas tijeras y con sumo cuidado para no herir al animal. Por lo general se realiza entre dos personas.

Cuando se obtiene el vellón, es preciso realizar todo un proceso de lavado y secado para quitar la grasa y el mugre que allí reposa. El vellón se deja en agua y jabón Rey o en polvo durante 3, 4 o 5 días, después de esto se saca y se lava en las piedras que usan los campesinos para lavar su ropa, se cuelga y se deja secando al aire libre durante una o dos semanas. Después de esto, la lana está lista para escarmenarla⁵⁶ y ser hilada. Una vez ha sido hilada se tiene que repetir el proceso de lavado y secado. Doña Lucila y doña Bertilda lo relatan así:

*«Eso se echa en agua en jabón y eso en una piedra como lavar ropa y se pone a secar como la ropa, ya como está hilada, torcida se llama. Eso es trabajoso, eso que se le cayeron las muelas a uno en esos oficios».*⁵⁷

*«Esa mire sumercé, esa se hila, después de hilada se saca y se hacen dos hebritas y se tuerce, eso después se hace la madeja, se dejan dos días en jabón pa que suelte la grasa, se hace la madeja y ahí en después se hace la bolita, ya después para ponerla al telar, esa se vende».*⁵⁸

Existen dos formas de hilar la lana dependiendo de su requerimiento:

*«yo hilo la lana, me mandan a hilar la lana pa cobija, o pa ruana o pa sacos, eso me toca muy delgarititica eso pa sacos eso es, mejor dicho delgarititica y parejita, pero le gusta a la gente que yo les hile la lana y vienen por encargo a decirme. Ayer justamente me mandó la razón la profesora que «qué había pasado con la lana que no le había mandado la lana», entonces le dije yo al niño «dígame que cuántas libras son las que necesita porque no sé cuántas libras necesitará» [...] Pues uno tantea la hebra, si cuando es gruesecita uno ve que o cuando se jala la hebra que no vaya a quedar muy delgadita, si es pa ruana ya se le va mermando, si es pa saco eso tiene que quedar puro delgadito, eso uno mismo le va sacando la hebra».*⁵⁹

«También gruesa sumercé, si sumercé la quiere gruesa eso la puede hilar gruesa para cobijas o también muy delgadita para hacer el motón que eso es para sacar las bufandas, hacen

⁵⁶ El término escarmenar hace referencia a desenredar y limpiar la lana de la oveja.

⁵⁷ Doña Lucila Monsalve, entrevista personal, 14 de febrero de 2014, Gachantivá

⁵⁸ Doña Bertilda Igua, entrevista personal, 13 de febrero de 2014, Villa de Leyva

⁵⁹ Doña Ana Saavedra, entrevista personal, 14 de febrero de 2014, Gachantivá

cuellos sumercé. Yo tengo una amiga que ella tiene el telar y ella hace cobijas, hace ruanas, hace bolsos, se llama María Cuadrado, ella vive frente al hotel el Edén».⁶⁰

En el momento en el que los husos están llenos, se procede a doblar la lana para poder hacer una madeja. Antes de hacer la madeja es cuando se repite el proceso de lavado y secado:

«Se cogen los dos husos, ya están bien llenos, ya están bien barrigones entonces se cogen y se echan por allá en un canasto o en una parte donde ellos bailen, y uno envuelve, uno se pone a envolver para hacer bola, después vuelve y coge uno el mismo huso y se pone uno a torcer, eso se llama doblar, cuando ya está eso doblado entonces ya usted hace la madeja. Eso tiene harto proceso, tiene que enmadejar y eso ya es pa mandar pa lavar, ya después de lavar vuelve y coge uno la madeja nuevamente y a envolver y a hacer bola para ya mandarla al telar. Eso es un proceso largo».⁶¹

Aún a pesar de todo el trabajo que requiere hilar la lana, suelen ser raras las ocasiones en las que la misma lana que los campesinos sacan hilada, sea empleada para tejer ruanas, cobijas, bufandas, para ellos mismos. Doña Bertilda afirma que desde que era pequeña, el producido de lana siempre ha sido para vender:

«eso a lo que ya 'staba torcida la lana eso mi mamá mandaba a hacer pañolones, mandaba a hacer ruanas, cobijas, pero eso ya se sacaba era pa vender o cuando nos las encargaban... ahh eso sí eran regaladas, eso sí por ahí en ese tiempo valía por ahí unos, tal vez si acaso unos cinco mil pesos y ahora sumercé eso vale ciento veinte, ciento cuarenta, ciento cincuenta una ruana... yo alcancé a vender a diez mil pesos la libra, pero eso como las ovejas mantienen en el campo eso toca escarmenarlas bien, tienen que quitarle esa grasa y eso se llama carretón, toca bien escarmenarla».⁶²

2.3.1. Hilando el saber

Aprender a hilar la lana hace parte de las labores que niños y niñas tienen que realizar en una familia campesina para ayudar al sustento de la casa, es por ello que tanto hombres como mujeres aprenden a hilar por igual:

⁶⁰ Doña Bertilda Igua, entrevista personal, 13 de febrero de 2014, Villa de Leyva

⁶¹ Doña Lucila Monsalve, entrevista personal, 14 de febrero, Gachantivá

⁶² Entrevista personal, 13 de febrero de 2014, Villa de Leyva

«Si eso en el campo los hombres también hilan lana, los hombres también ordeñan vacas, cocinan, lavan la ropa, colaboran con lo de la casa [...]A eso sí lo mismo, el niño hace el mismo oficio que hace la niña, el barre, el lava, el cocina, el ve por su ropa, el lava la loza, el hace el mismo oficio. En un campo del oficio que hace la hija, hace el hijo. O aquí ellos fueron así, ellos ordeñaban las vacas, ellos cocinaban, ellos barrían, ellos lavaban la ropa, ellos ayudaban al papá a trabajar al azadón, a coger maíz, a desyerbar maíz, a coger la mora, a desyerbar la mora, lo mismo, sino que la mujer ya no se pone al azadón, la mujer es más los oficios de la cocina.»⁶³

De la misma manera, es un oficio que se aprende en el núcleo familiar, de tal forma que por lo general, los campesinos que acostumbran a hilar la lana lo han aprendido de sus madres:

«Bendito sea Dios que mi mamá fue una mujer de trabajo y nos enseñó a tejer, a despepar la higuierilla, a hilar la lana, y así poco a poco a ella le llegaban los costalados de lana y ahí nosotras le ayudábamos poco a poco a hilar. Y al principio uno la revienta y todo, eso queda mal hilado, pero mi mamá decía «eso echando a pique se aprende, hágale», y así aprendimos bendito sea Dios.»⁶⁴

Así mismo doña Bertilda sostiene que:

«la que me aprendió, mejor dicho la que me enseñó fue mi madrecita, ella por las noches, ella me dijo «mire miya así es que si' hace», eso después de que coge uno y le quita uno el vellón a la oveja, se deja un mes y a lo que ya completa el mes de haberle quitao', eso pone uno y la echa en... la lava, la echa uno unos tres días en jabón para que le quite todo ese mugre que tiene y después la lava uno. Con jabón Rey sumercé, eso uno la deja tres días y después coge y la saca y eso la golpea uno en esos lavaderos como esa piedra que usted me dijo ahorita, como en un tiempo cogía uno los "bluyines" y dele contra el lavadero, y sí, así. Ya ella nos decía en ese tiempo, ella nos enseñó a hacer clineja, de esas de las que hacen por allá por el lado de Gachantivá por donde va a ir sumercé... Clinejas sumercé de esas de las que se hacen de palmicho, eso se coge una palmita y eso traen de esto y eso se sancocha, después se pone a secar y lo que esté bien seco entonces se pone a hacer la clineja. Con clineja hacen los sobreros madre, los sobreros de palmicho que llaman o hacen petacas, hacen todo eso tan bonito.»⁶⁵

⁶³ Doña Lucila Monsalve, entrevista personal, 14 de febrero de 2014, Gachantivá

⁶⁴ Doña Ana Saavedra, entrevista personal, 14 de febrero de 2014, Gachantivá

⁶⁵ Entrevista personal, 13 de febrero de 2014, Villa de Leyva.

Como se mencionaba anteriormente, no todos los hilanderos son tejedores, sin embargo las personas del campo al ser buenos observadores y muy prácticos también aprenden a tejer fácilmente de quienes ya saben hacerlo, por ejemplo doña Ana Saavedra es hilandera y también teje pañolones, ruanas, bufandas y cuellos.

«Pues en parte mi mamá y también sucedió que cuando estaba yo en la escuela una profesora le tocaba a uno llevar le decían que obras manuales, entonces le tocaba a uno llevar tela o aguja, hilos, tejidos de lana y así, sacos en dos agujas, entonces mi mamá me compró un poco de hilo y me compró una aguja pa tejer, una aguja de croché y me hice una camisa pero hermosa la camisa, en la escuela, ya salí yo de la escuela y eso ya uno con el marido eso ya se olvida todo, ya le toca a uno es a la cocina y a ver cómo se compra el mercado del domingo. Enton' me fui, una vez me fui pa donde una comadre y 'taba haciendo unos pañolones y le dije «ay comadre yo tengo un poco de lana, yo quiero que me enseñe a hacer un pañolón» y me dijo «eso es fácil comadre eso haga así y haga esto y esto y eso se hace así». Le dije, «pero es que no sé las puntadas» y fui y me quedé mirándola a ella tejer y fui pa la casa y dije guarde tantico que yo la vi a ella hacer así y hacer por aquí y me puse y la arremedé en la puntada y así fue, hasta que dí con la puntada. En después me regalaron un pañolón y de ese pañolón saqué la puntada y poco a poco fui aprendiendo, hacía los pañolones de esos de cuatro esquinas, entonces ya después de eso le dije «ay comadre yo quiero aprender a hacer esos pañolones, que son los que se va poquita lana y son suavечitos» entonces me dijo «haga esto y esto y le va mermando y le va mermando de aquí» y así fue, aprendí y ya hasta pa Bogotá he mandado pañolones».⁶⁶

Con base en estos relatos se puede observar de qué manera, al igual que la música campesina carranguera, oficios como el de la hilandería también se aprenden en el seno familiar, en medio de las relaciones de compadrazgo y a través de la observación en la práctica de las personas que tienen el conocimiento.

Sin embargo, hoy por hoy, no sólo la introducción de tornos para hilar a la vez que facilita y hace más rápido el trabajo, ha ido acabando con la necesidad de la mano de obra de los hilanderos, sino que también en las escuelas de educación formales se ha desestimado este tipo de oficios manuales, por lo cual ya no se acostumbra a que las niñas y menos los niños, aprendan a tejer en ese ámbito.

⁶⁶ Doña Ana Saavedra, entrevista personal, 14 de febrero de 2014, Gachantivá.

Esto a su vez conduce a que los jóvenes consideren estos oficios como informales, y con ello, poco rentables, atrasados, no modernos, y de gran requerimiento físico; lo cual también contribuye a menospreciar los espacios de aprendizaje informal como la familia y los vecinos, al igual que pasa en la música.

2.3.2. Los caminos de la hilandería

Entre tantas labores, hilar lana es un oficio que se realiza en lo que ellos llaman “sus tiempos libres”, de tal manera que pueden hacerlo cuando van caminando esos largos trayectos de un lugar a otro, cuando están descansando, o por las noches cuando ya han terminado sus demás ocupaciones:

*«Pues eso si uno se piensa ir pa onde una amiga, enton’ uno escarmena la lana y se hace la manillita y mete uno la mano y se va uno hilando y no pierde el tiempo. Allá donde la amiga va echando uno carraca y va uno hilando».*⁶⁷

*«Eso si se debe a que es que ellas cuando dicen que van a ver sus animales o que van por no ’starse así sin hacer nada mientras caminan, pues se acostumbran a ir caminando y van hilando, caminando y van hilando, pero yo no. No sumercé, yo prefiero hilar en la casa, y ahora por lo que la lana trae mucha tierra, entonces le toca a uno usar tapaboca [...] Pues cuando ellas van hilando eso es porque ellas van es a ver el ganado, a ver las vacas, los marranos, a veces cuando no tienen las gallinas porque no las pueden tener en esto, se van a verlas y se van hilando... en el campo, por allá lejos de la casa porque cuando no tienen pasto en al pie de la casa pues toca llevar los animales a pastar a otros lados y por allá se van.»*⁶⁸

«Hubieron ocho hijos, cuatro hombres, cuatro mujeres, y ya trabaje po’aquí, yo me tocaba ver mi ganadito para dar el sustento de los hijos, hilar la lana, sacar el fique y torcer el lazo, cuando me iba, se va uno a apartar los terneros se iba uno torciendo lazo, o se iba a traer el agua porque en ese tiempo no había agua en el acueducto entonces tocaba traer el agua del pozo, se iba hilando lana y de pa’rriba su chorote cargado a las costillas en una mochila, eso le tocaba a uno. A traer la leña también, porque no había fondo ni había la facilidad que hay hoy en día, a traer la leña en el burrito, hilando lana o torciendo lazo, y así pasaron y

⁶⁷ Doña Ana Saavedra, entrevista personal, 14 de febrero de 2014, Gachantivá

⁶⁸ Doña Bertilda Igua, entrevista personal, 13 de febrero de 2014, Villa de Leyva

*pasaron los años hasta que ya los hijos crecieron, estudiaron, se fueron y quedamos solos con mi marido».*⁶⁹

En lo que respecta a los tiempos para hilar la lana:

*«Pero es que yo me ha tocado duro, trabajar duro, es que yo misma me aterro de que yo me ha tocado trabajar duro, yo tejía mejor dicho hasta tarde de la noche sentada en la cama y hágale al hilado y luego al tejido, y mi Diocito lindo es tan grande y poderoso....»*⁷⁰

*«Yo era hilando lana hasta las once, doce de la noche y hile lana».*⁷¹

*«Desde chiquitas, cuando no 'staba uno haciendo nada no tenían obreros, entonces nos ponían a hilar, sí señora».*⁷²

Es importante resaltar que hilar lana no solamente es considerado como un oficio más liviano en medio de las otras labores del campo, sino que también, y debido a su capacidad de portabilidad, es un oficio que se puede realizar en cualquier momento y lugar. Esto a su vez permite que hilar lana, haga parte de los recorridos diarios de las campesinas, que son las que generalmente tienen que desplazarse desde sus casas hacia los lugares en donde cuidan sus animales, o hacia los lugares de donde tienen que traer leña, agua o víveres para sus casas como lo veíamos anteriormente.

Esto también explica en parte por qué es más frecuente ver a mujeres que a hombres, hilando por los caminos del campo, pues son las mujeres las que tienen que cuidar los animales mientras los hombres trabajan el azadón. Lo anterior no implica que los hombres no hilen lana, porque como se relataba anteriormente, es un oficio que no tiene distinción de género, lo que pasa es que los hombres lo realizan en sus casas o en otros lugares que no incluyen los caminos.

Ahora bien, es en las fiestas patronales o de los campesinos en donde se encuentran en un espacio público las músicas campesinas carrangueras y la hilandería. Por ejemplo, en Gachantivá durante el Festival de la Cultura que se realiza en noviembre, se suele dedicar el

⁶⁹ Doña Lucila Monsalve, entrevista personal, 14 de febrero de 2014, Gachantivá

⁷⁰ Doña Ana Saavedra, entrevista personal, 14 de febrero de 2014, Gachantivá

⁷¹ Doña Lucila Monsalve, entrevista personal, 14 de febrero de 2014, Gachantivá

⁷² Doña Bertilda Igua, entrevista personal, 13 de febrero de 2014, Villa de Leyva

día domingo para la gente del campo, y es en este escenario en donde se realizan concursos como pelar papas en tiempos récord, la cosecha del fruto más grande, sacar el fique en el mínimo tiempo posible, concurso de poesía y de coplas, cocinar los platos más ricos con ingredientes de la región como nabos, chuguas, ibias, gallina, e hilar la lana en sus diferentes grosores también con contabilidad del tiempo empleado en ello.

Así, las fiestas patronales y las fiestas de los campesinos que realizan en los municipios, se constituyen también en un espacio de circulación del oficio de la hilandería, además del cotidiano como lo son los caminos del campo.

2.4. Los espacios de transmisión de la música

2.4.1. Los espacios no formales (familiares) y formales

La familia ha llegado a ser determinante para cada uno de los músicos que hoy en día componen y hacen música campesina carranguera. En la mayoría de los casos existe un “taita”, un abuelo, un tío, un primo que ha tocado tiple o requinto y que ha cantado en reuniones familiares, fiestas o en los espacios más cotidianos como lo son las noches del campo en el rancho, sirviendo de inspiración para los más pequeños:

«Yo comienzo con la música cuando era un niño, tenía más o menos unos nueve años, resulta que mi papá tenía allá siempre en un rincón de la casa, una casita de bahareque, un tiplecito ahí, viejito, guardado ahí colgado, entonces una vez lo veo yo que el toca ese tiple y después el lo deja por allá olvidado y entonces yo seguí en cada momento molestando por allá con ese tiple. De ahí me nació ahí la música, entonces yo pude trabajar, comprarle unas cuerdas y lo mandé encordar»⁷³

«Mi abuelo Gabriel era un lutier campesino, él hacía sus instrumentos con navajas y con cosas así. Mi abuelito le contó a Jorge Pinzón que él soñó con la Ninfa Eco, que la ninfa le mostró por allá un pino y le dijo de ese pino tiene que hacerme un requinto y un violín, y de la boca del requinto tiene que salir mi voz, y mi abuelo efectivamente fue y miró...y le hizo el

⁷³ Alberto Arévalo, grupo *Retova Fiestero*, entrevista personal, 27 de febrero de 2014, Ráquira

*requinto. Yo no sé si tenía las melodías, yo no sé cómo era en esa época, de hecho mi abuelito era un indígena, él todavía era un indígena, él vivía descalzo y tenía las patas oscuras».*⁷⁴

De igual forma, en cuanto a los grupos, la mayoría de veces son de conformación familiar: primos, hermanos, sobrinos, hijos, nietos. Tal es el caso por ejemplo de los Amado en San Pedro de Iguaque, en donde hoy en día existen por lo menos 15 grupos activos, entre los cuales siempre hay un Amado como integrante, o en ocasiones todo el grupo es de la familia Amado. Otro tipo de relaciones están constituidas por los compadres y comadres, los cuales pasan a ser considerados como parte de la familia y suelen ser los que complementan esa relación dentro del grupo:

*«un grupo carranguero se forma por una integración de amigos, de compadres o de hermanos como nosotros, y de hacer, saber cantar, saber tocar, saber hacer un grupo musical, se le busca como se dice el dicho costumbrista “la comba al palo”, se le busca su requintista su vocalista, su coordinador. La coordinación del grupo eso si cuesta mucho.»*⁷⁵

Así, la familia y las relaciones de parentesco, al igual que pasa con los oficios del campo como el de la hilandería, son fundamentales como canales de transmisión para la música y como vehículos de formación de los grupos, teniendo en cuenta que en el campo estos procesos se dan de manera oral. Es así como, el entorno familiar se convierte en un fundamento para la creación, transmisión y gusto por la música y los oficios. De igual forma, los espacios de festejo colectivo, son puntos de transmisión importantes, no solamente para la música y las coplas, sino también para los oficios del campo.

Ante un panorama como este, paradójicamente la educación formal va en contravía de estos espacios de transmisión. Durante las últimas décadas se ha venido presenciando en el campo un incremento de los niños que acceden a la educación; sin embargo, es preciso preguntarse hasta qué punto los modelos de educación implantados en las escuelas rompen con las dinámicas campesinas que otorgan sentido a quienes son y a lo que significa el campo para ellos, afectando los canales de transmisión local.

⁷⁴ Juan Ramón Amado es el hijo mayor de Pedro Nel Amado. Ha tocado con *Los Hermanos Amado* y en la actualidad tiene un grupo que se llama la *Segunda Packa*.

⁷⁵ Pedro Nel Amado, entrevista personal, 21 de marzo de 2013, Tunja

Al hacer una revisión de los planes de educación, se puede observar que cada vez es menos frecuente que se incorporen espacios artísticos y culturales como parte de los fundamentos para la formación, siendo estos relegados a todo lo que corresponde con lo extracurricular. A lo cual, se le agrega el hecho de que lo que se concibe como artístico y cultural por dichos planes suele no estar en consonancia con las tradiciones locales.

Solamente poder ir a la escuela constituye en sí una diferenciación entre los espacios formales (instituciones) y los informales (como la familia) del aprendizaje. Esto de alguna manera desvirtúa ese aprendizaje informal en todos los sentidos, siendo irónico que quienes se encargan de la educación en las escuelas y colegios, sea gente proveniente de otras partes que nada tiene que ver con las lógicas y los sentidos de la gente local.

Esto también se puede observar a nivel de las escuelas municipales de música, en las que en la totalidad del territorio se presenta una constante contradicción. Arcabuco es el caso más tangible, pues es en donde se constituyó la Escuela de Música y Danza desde el 2005, la cual comprende fundamentalmente la música sinfónica; aunque desde el 2013 se incorporó el área de cuerdas pulsadas (requinto, tiple y guitarra) a petición de los pobladores.

Sin embargo, es preciso recordar que la formación de las escuelas municipales de música se enmarca dentro del Plan Nacional de Música para la Convivencia, el cual busca “fortalecer la diversidad y garantizar a la población su derecho a conocer, practicar y disfrutar la creación musical [...] para cumplir este propósito, fomenta la conformación y consolidación de escuelas de música en todos los municipios del país, promoviendo la educación musical de niños y jóvenes, la actualización y profesionalización de los músicos, la organización comunitaria, el diálogo inter-generacional y la afirmación de la creatividad y la personalidad cultural de cada contexto.”⁷⁶

En consonancia con lo anterior, estas políticas del orden nacional se ven complementadas por organizaciones sin ánimo de lucro como la Fundación Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles Batuta, la cual “tiene como objeto la formación musical de niños y jóvenes y la integración con entidades de carácter académico, social y cultural, para la

⁷⁶ Para mayor información consultar:
http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/musica/componentes/informacion/Documents/OperacionEstadistica/METODOLOGIA_Final.pdf

conformación del Sistema Nacional de Orquestas Sinfónicas Juveniles e Infantiles de Colombia.”⁷⁷ Batuta contribuye de manera integral al Plan Nacional de Música para la Convivencia, en el marco del Plan Nacional de Desarrollo, mediante la entrega de dotaciones de instrumentos para formar orquestas sinfónicas a nivel nacional.

Ante estas condiciones, en Arcabuco se manifiesta la necesidad de que el ministerio atienda las tradiciones y gustos locales, pues la gran mayoría de integrantes de la escuela quieren aprender sobre sus músicas campesinas y no la sinfónica. En este sentido, ellos quisieran que las dotaciones de instrumentos sinfónicos pudieran ser reemplazadas por dotaciones de tiples, guitarras, requintos, guacharacas y dulzainas, lo cual no es posible porque desde la política pública nacional se está impulsando el modelo orquestal sinfónico para los municipios.

Con este caso, vale la pena destacar la importancia que desde las políticas públicas estatales, deberían tener los contextos locales en aras de promover y fortalecer sus expresiones tradicionales diversas. Con esto me refiero a que si desde lo nacional se está buscando promover el acceso a la educación musical de niños, niñas y jóvenes, y en ese sentido, existe la voluntad política de invertir recursos en ello, valdría la pena que las instituciones locales jugaran un papel mucho más activo, para que en coordinación con los lineamientos nacionales, pudieran tenerse en cuenta las particularidades locales, y con ello, fortalecer las tradiciones propias de cada población en su territorio.

Otro ejemplo de afectación por estas políticas del nivel nacional, lo encontramos en Villa de Leyva, donde existe una clara diferencia entre lo que se enseña en la escuela de música del pueblo, con respecto a lo que se enseña en las escuelas de las veredas. Villa de Leyva cuenta con una banda sinfónica grande en tamaño y muy talentosa, según sus habitantes, quienes se enorgullecen de que la misma sea partícipe de los eventos más importantes del municipio y en los concursos regionales. Así mismo, es preciso mencionar que la banda es objeto de estímulos por parte de la administración local.

No pasa igual con las escuelas en las veredas, en donde se enseña música campesina carranguera pero no se reciben estímulos económicos para la dotación de instrumentos o para el pago del profesor. De alguna manera, esta dinámica genera incluso formas de

⁷⁷ Para mayor información consultar: www.batuta.org

diferenciación elitistas en el municipio mismo, en el sentido en el que teniendo en cuenta los diferentes grupos poblacionales que lo habitan, los hijos de los campesinos que son quienes tienen que asistir a las escuelas en las veredas no tienen la oportunidad de acceder a la educación musical, que por el contrario sí reciben los hijos de las otras personas que habitan en el casco urbano, y que en su mayoría, no son villaleyvanos. A la vez esto es causa de evidentes alteraciones en cuanto a la transmisión de conocimientos en relación a la música del territorio, y de gustos musicales estereotipados que contribuyen a acentuar la diferenciación entre las músicas populares o campesinas y las músicas eruditas.

Todo lo anterior constituye una clara muestra de esos factores que tanto interna como externamente están afectando los canales de transmisión y los espacios para la práctica y el aprendizaje de la música campesina carranguera.

Aún así, en otros municipios como Tinjacá, gestores como Eduardo Villareal hacen el esfuerzo por fortalecer las escuelas de música tradicional campesina y por desarrollar modelos de formación más acordes con la realidad del campo:

«me hice amigo de esta gente de la escuela de Cota, entonces ellos vienen, dan talleres, los invitamos para el cumpleaños de la academia acá. Y este año, el año pasado, nos invitaron al encuentro de escuelas de música tradicional que ellos hacen, ahí solo caben las que están afiliadas al ministerio y tienen que ser oficiales... yo he tratado y no hemos podido, no clasificamos, se necesita una sede y aquí no tenemos sede, se necesita apoyo de la alcaldía y aquí la alcaldía no está interesada en apoyar la escuela, entonces no, pues escuela privada... Yo soy el instructor y un amigo en Bogotá que le encanta la música y tiene una empresa, da como pa pagarme las clases que doy todos los domingos por la mañana... y esa es nuestra escuela... [cuando el amigo le hizo la donación, Eduardo dijo] está bien va pa esa pero no creo que vengan más de tres, cuatro niños, cuando llegan 25 chinos!!! Claro, efectos del Convite, entonces no pues arrancamos y nos ha ido bien, los pelaos aprenden solos porque ellos se van pa su casita y dele y dele y dele y ya están buenos, ya se suben a una tarima y cantan y tocan bien. Nos han contratado por ahí pa fiestas, inauguración de negocitos en Ráquira, han estado ya trabajando. Entonces ya tenemos otra vez tres grupos contando este en Tinjacá, y por ahí he oído que hay otro grupito que se está formando en otra vereda,

*entonces sí estamos logrando a nivel local y en todo nivel, el objetivo del Convite que es poner la carranga donde se merece estar».*⁷⁸

Otro factor que evidentemente está alterando la transmisión de conocimientos en la música, es la inminente migración de cada vez más personas hacia las ciudades, en especial los jóvenes.

Esto, claramente rompe con esos espacios y dinámicas orales de transmisión, así como con las fuentes de inspiración que provienen de la vida en el campo:

*«Ya no es igual mire yo me he perdido mucho en lo que me he venido para la capital. En el campo lo tenemos todo, en la ciudad hay digamos todo lo que es la técnica, los implementos que se compran, pero en el campo lo tenemos ciento por ciento. Yo nunca me creo que porque me venga pa la ciudad soy más importante, en el campo se siembra una mata de papa, se saca una mata de maíz, una arveja, una vaca de leche, una gallina, un huevo, todo.... y aquí uno viene es a comprarlo. El campo yo creo que es lo mejor que el Señor nos ha creado en el mundo ha sido el campo y nos tocará buscarlo, porque la ciudad es muy complicada... En la ciudad hay gente empresaria y gente civilizada pero, pero al fin y al cabo el campo es el mejor y todos venimos de allá.»*⁷⁹

2.4.2. “Échese una coplita”

Es precisamente en el campo, cuando las comadres o los compadres se reúnen a hilar lana, que las coplas adquieren un lugar especial en medio de sus conversaciones. Al hablar con ellos, cuentan que esas coplas son parte de su herencia porque las aprendieron de sus padres, quienes a su vez las aprendieron de sus abuelos.

*«De herencia de los papaes, porque uno con los papaes y los hermanos se reunía a echar coplas, entonces por ejemplo como esta reunión aquí ahorita, entonces el uno sale con una copla, el otro sale con otra copla y así... Y los cuentos, los cuentos antiguos, mi papá nos contaba muchos cuentos antiguos».*⁸⁰

⁷⁸ Entrevista personal, 23 de marzo de 2013, Tinjacá

⁷⁹ Pedro Nel Amado, entrevista personal, 21 de marzo de 2013, Tunja

⁸⁰ Doña Lucila Monsalve, entrevista personal, 14 de febrero de 2014, Gachantivá.

Estas coplas también se transmitían en las fiestas patronales que se celebraban antiguamente en lugares como Villa de Leyva y Chiquinquirá, o en las fiestas que se realizaban para celebrar matrimonios o bautismos como bien lo pudimos apreciar en los relatos de los músicos.

Así, comenzaban a ser parte del devenir cotidiano del campo después de las celebraciones, ya que los “papaes” (refiriéndose a papá y mamá) les contaban a sus hijos lo que habían vivido y aprendido. Según las hilanderas, se volvía un reto convertirse en buen coplero, y es por ello que muchas personas de sus generaciones, hombres y mujeres, practicaban las coplas en su diario.

«Pues pa poner mi papá nos contaba la copla que decía; nos íbamos y nos acostábamos, como ellos trillaban el trigo nosotros nos íbamos y nos acostábamos en el tamo del trigo y ojalá ’stuviera haciendo luna, ay qué belleza pa uno, y mi papá se ponía a cantar, ahí a veces se ponían a cantar ambos con mi mamá, y se ponían a cantar y decía mi papá:

*«cuando mi mama me tuvo,
me tuvo en un ajizal,
y le dieron a mi mama
el chocolate con sal»*

*mi papá sólo cantaba, era que ellos si eran muy fiesteros, ellos se iban pa Chiquinquirá y por allá formaban unos fiestononones y esas eran las coplas que por allá aprendían y venían y nos las enseñaban».*⁸¹

Es así como, se puede apreciar que además de ser transmitidas en el seno del núcleo familiar, las coplas eran y siguen siendo objeto de transmisión colectiva y compartida. Las romerías y celebraciones religiosas y no religiosas fueron un escenario clave para el aprendizaje de las coplas y de la música:

«Sí claro, eso nos contaban que disque que eso llegaban por allá y eso mandaban a guardar las cosas y que eso había veces que como llevaban carnes de chivo, eso mataban el chivo pa

⁸¹ Doña Ana Saavedra, entrevista personal, 14 de febrero de 2014, Gachantivá

*llevar, y arepa y gallina y daban a guardar y se iban por allá a la fiesta y llegaban y comían y bailaban y a dormir y al otro día a pasiar y por allá a gozar.*⁸²

*«Eso había mucha gallina, chicha, 'guardiente y había mucha gente, ton la gente venía a bailar, a bailar y a tomar porque eso había mucho chirrinche, eso en ese tiempo no había whisky ni 'guardiente fino si no eso era puro chirrinche y chicha y cerveza y gallina, eso se mataban chivos y gallinas pa la fiesta, eso es una noche donde unos y a la otra noche a onde los otros. Una noche onde los papaes de la novia y la otra noche onde los papaes del novio... eso venían guitarristas, esos ya murieron, venían por ahí señores a tocar guitarra y tocaban guitarra y tiple y cantaban y echaban coplas toda la noche, todo lo más, carranga y a bailar...»⁸³ ** A lo que doña Ana complementa: «El torbellino también había veces lo bailaban».*

Hoy por hoy, estos espacios de transmisión tanto a nivel familiar como a nivel colectivo en los festejos y peregrinajes, se han ido debilitando. Así, se hace no solamente difícil encontrar a gente joven hilando lana, si no más difícil aún, encontrar a los jóvenes reunidos con otros echando coplas.

«Mire era que lo que pasaba era que en ese tiempo habían muchas fiestas, y cuando habían fiestas entonces la gente cantaba, horita no, horita no se escucha eso, horita ya la gente no se echa coplas, eso se acabó, pero eso antes se escuchaban unos cantoríos que uno escuchaba cantar la gente de por allá aquel lado hay fiesta y la gente cantaba y se echaban esas coplas a todo grito entero y se escuchaba, enton' uno se las aprendía de tanto escuchar. Ahí en Güitoque hay una señora que es tremenda, tremenda pa las coplas y eso viene uno de Villa de Leyva con ella y eso sí ella echa unas coplas en el bus, y caminando echa coplas y uno las aprende, pero es coplera coplera.»⁸⁴

Por supuesto esto tiene que ver también con que antes no habían televisores, radio, internet, luz, agua, medios mecanizados de transporte, ni las escuelas con sus métodos de enseñanza formal para los niños. En ese sentido, había mucho más tiempo y más cuentos para compartir, y los niños se educaban más en la casa que en las escuelas.

⁸² *Ibíd.*

⁸³ Doña Lucila Monsalve, entrevista personal, 14 de febrero de 2014, Gachantivá.

⁸⁴ Doña Ana Saavedra, entrevista personal, 14 de febrero de 2014, Gachantivá

Por ejemplo, doña Lucila relata cómo siendo la sexta hija en una familia de diez hijos, hizo hasta tercero de primaria porque tocaba cederle un poquito de escuela al resto de sus hermanos menores. Es muy frecuente encontrarse con casos en donde no se ha estudiado más allá de primero o segundo de primaria; pero por otro lado, es de valorar el hecho de que estas personas sean grandes sabedoras de un legado oral profundamente valioso.

«Yo mi vida fue, me crié con mis padres, hubieron ocho hermanos, hubieron diez hermanos, de esos diez murieron tres, quedamos siete, yo era la sexta, y era muy consentida por mis papaes, mi papá me consentía mucho, y crecí y ya entré a la escuela, ya de la escuela hice hasta tercero de primaria no más, fui muy desjuiciada para el estudio o mejor dicho, como seguían mis otros hermanos entonces no me podían dar más estudio por darle a mis hermanos y yo me quedaba con mi mamá en la casa. Ya mis hermanos se fueron a estudiar y yo me quedé como cocinera aquí con mis papaes, a los diecisiete años me enamoré y me casé, eso fue en término de dos meses.»

Con lo anterior no quiero decir que al campo no tendrían que llegar las facilidades de los servicios públicos o el derecho a una educación de calidad para no alterar en un sentido negativo sus expresiones tradicionales o su cultura en general, el argumento se dirige a reflexionar que lo uno no debería ser excluyente de lo otro.

Ante este panorama, se hace necesario reevaluar las formas en las que se imparte la educación y en las que como sociedad asumimos eso que llaman “progreso”, el cual muchas veces va en detrimento del patrimonio de las comunidades en sus territorios.

Las coplas y los cuentos antiguos son producto de un entendimiento y de una constante interpretación de ese entorno que rodea a los campesinos, reflejan sus sentimientos, sus pensamientos, sus gustos, sus anhelos, sus realidades; y en ellas se plasma toda una memoria de lo que ha sido la vida en el campo desde hace por lo menos cien años. De ahí la importancia de que los escenarios de las músicas campesinas carrangueras sean también los de las coplas, pues es de esta manera que se reconfigura un nuevo espacio colectivo que en medio del festejo permite esos canales de transmisión de memoria oral que vienen debilitándose por los diversos factores que se han venido exponiendo a lo largo del texto.

2.4.3. Los circuitos de circulación de la música campesina carranguera y los oficios (fiestas, festivales y concursos)

Existe una relación muy cercana entre la música y los espacios de lo sagrado en este territorio, ya que como bien se explicó en los antecedentes, las raíces de las músicas campesinas están ligadas a esas primeras romerías que se realizaban como parte de las expresiones religiosas de los indígenas y campesinos.

«eso las romerías yo me acuerdo, mire en Villa de Leyva la fiesta de Nuestra Señora del Carmen, y yo me iba a pie de Iguaque a Villa de Leyva, a pie. Para Chinavita, allá no alcancé a ir a pie. Mi Papá sí fue a pie, mi papá, mi mamá y mis hermanos mayores si iban a pie a Nuestra Señora del Amparo de Chinavita. Nosotros nos íbamos en carro, yo a Chiquinquirá no fui a pie. Mi taita si fue a pie, nos llevaban, nos invitaban a un matrimonio o una romería y nos llevaban a cantar. Siempre la gente se acostumbraba a casarse y se iban a la romería. Eso el matrimonio era el sábado y a la fiesta ya estaban invitados los músicos y los padrinos desde el miércoles, al día de la matanza de la res o del chivo que mataban, o la oveja o el marrano o las gallinas... Eso es una romería de ocho días en un matrimonio y nosotros tocábamos a palo seco y no nos paraba nada, eso sí, los invitados especiales eran los músicos con los padrinos eso era de cabecera de mesa como se dice, los músicos y los padrinos, y baile y cante, pero que no nos paraba nada era que no nos paraba nada.»⁸⁵

Hoy en día, la música campesina también está presente en esos espacios de celebración, siendo el motor de fiestas religiosas y no religiosas en donde confluyen y se conmemoran las expresiones colectivas del campo. Aún a pesar de que las romerías ya no son tan comunes como antes, existen algunas que han logrado perpetuarse, tal es el caso de la romería en honor a Nuestra Señora de la Luz de la Candelaria en Ráquira. Allí la música campesina carranguera es vital para la celebración, compartiendo así los espacios religiosos y lúdicos al mismo tiempo, la cual es una característica que ha logrado mantenerse por más de cien años.

Además de las fiestas patronales y religiosas que se celebran en el territorio, como las de la Virgen del Carmen o de San Isidro en Villa de Leyva, de la Virgen de Nuestra Señora del Rosario en Chiquinquirá o de San Blas en Tinjacá; hay también una serie de concursos de música campesina y carranguera como el de la Guitarra de Plata de Chiquinquirá, organizado por Radio Furatena, el cual lleva 39 ediciones hasta el momento.

⁸⁵ Pedro Nel Amado, entrevista personal, 21 de marzo de 2013, Tunja

Si bien estos concursos constituyen un espacio importante para los grupos, porque es allí en donde van adquiriendo reputación y nivel, en los últimos tiempos el sentido de ir a un concurso por la música ha ido convirtiéndose en una competencia por los premios. Muchas veces, en lugar de concursar por la música en sí misma, por compartirla, por entregarla a un pueblo que la aclama, lo que se busca es obtener la cifra de dinero de ganador que en ocasiones no supera los dos millones de pesos.

Ante esto, los mismos músicos manifiestan su inconformidad por el hecho de que una gran parte de los concursos “estén arreglados” para que gane cierto grupo, anulando el mérito que cada cual debería ganarse tocando sin preferencias preestablecidas. Eduardo Villareal relata una situación semejante:

«una vez estuvimos de jurados ahí en un concurso en el Guaviare, nos invitaron a tocar, a hacer una presentación y a hacer jurados de un concurso local que había allá de músicos y ahí si fue la tapa. Porque pues yo preparé unas planillas, los jurados éramos el grupo y entonces cada uno íbamos a analizar unas cosas y teníamos puntaje e íbamos a ir calificando para después juntar todo y sacar a los ganadores... y cuando ya se iba a terminar, ya sabíamos quiénes eran los ganadores y se nos acerca el que nos había contratado y nos dice «oiga, ese grupo no puede ganar» y nosotros, «¿cómo así?» y dice, «sí ese grupo no puede ganar porque yo no se qué», «pero hermano si es el mejor grupo», «no, no puede ganar y no puede ganar y yo soy el que pago». Entonces dije no, olvídese de concurso».⁸⁶

Para contrarrestar la manipulación que permea los concursos, 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. Aunque los alcaldes de San Miguel de Sema y de Ráquira no brindan su apoyo, éste lo logra con el de Tinjacá:

⁸⁶ Entrevista personal, 23 de marzo de 2013, Tinjacá

«La idea inicial era que el convite se demorara dos meses, tres meses, durante varios fines de semana, por lo menos cada quince días hacer un evento de música carranguera en Sáchica, por ejemplo. Otro en otro pueblo, irnos acercando hasta llegar a Tinjacá. O sea partir el Convite como en varias presentaciones, pero entonces no, los alcaldes no. Hubiera plata de la empresa privada pues lo hacía uno, pero la empresa privada no le camina, aquí por lo menos en Boyacá todavía los dueños de las empresas que podrían tener plata para algo así, ellos están es en otras músicas, en otro cuento, no les interesa esa música ahí de los campesinos, música guasca, o rastrojera o montañera. Toca traer es público, recursos públicos.»⁸⁷

Es importante observar también que las fiestas y festivales son acontecimientos que alteran esas dinámicas cotidianas del campo, y que convocan esas músicas familiares y cotidianas al lugar de lo público. Es por esto que son días en los que se bebe mucha cerveza y se comen chivos, gallinas, terneras, se preparan sopas como la mazamorra chiquita, el mote de maíz, el cuchuco de trigo o de cebada, el mondongo. Se venden artesanías, tejidos en palmicho, canastos de chusque, mochilas, gorros y bufandas de lana virgen, entre otras cosas.

Debido a que estas celebraciones se cruzan con los horarios del campo, a veces los hombres bajan solos a la fiesta o un día baja el hombre y al siguiente la mujer (siendo menos usual esta última).

«Todos quieren venir, a pesar de tener un problema con el transporte. El año pasado logramos resolverlo mandando buses a las veredas. Yo quisiera que hubiera más transporte porque es mucha la gente que quisiera venir pero es que además los horarios del campo son duros. La vaca es la vaca, y la hora del ordeño no se puede dejar para el otro día. Le da mastitis a la vaca y toca llamar al veterinario, droga, bajada de leche, plata que toca sacar de no sé dónde, pérdidas... se enferma el animal... es un complique... Las gallinas, toca sacarlas, guardarlas. Las ovejas toca cambiarlas. Son cosas que no se pueden dejar pa otro día entonces.... El ordeño en la mañana pues no riñe con nada porque es a las 6:00 de la mañana, pero el de la tarde sí porque es a las 4:30 p.m. a las 5:00, cuando está comenzando la rumba. Pero ahí se dan sus mañas. Un día del convite va la señora, al otro día el esposo. O con los pelados, ahí se turnan y se dan mañas para poder ir.»⁸⁸

⁸⁷ Eduardo Villareal, entrevista personal, 23 de marzo de 2013, Tinjacá.

⁸⁸ Eduardo Villareal, entrevista personal, 23 de marzo de 2013, Tinjacá.

Es entonces en estos espacios en donde la música adquiere aún mayor sentido. Según Ana María Ochoa,

“la búsqueda de lo sonoro como espacio de la subjetividad, se da, hasta donde es posible identificar, por varias razones. La primera es las maneras como la música permite vivenciar simultáneamente experiencias desde lo racional, lo emotivo y lo corporal. Es un arte estructuralmente deconstruible en cifras matemáticas, de una racionalidad casi cartesiana; simultáneamente, la música, por su naturaleza abstracta —el sonido no es un objeto concreto—, tiende a materializarse en las propias emociones y en el sentir del cuerpo. El lugar de lo sonoro, en última instancia, es nuestro propio cuerpo, al cual se accede desde varias instancias: la melodía, la armonía, el timbre, el ritmo. Este modo de involucrar a la vez varias esferas cognitivas desde una multiplicidad simultánea de elementos sonoros hace de la música un terreno abonado para su vivencia como un espacio de magia. Pero además hay un segundo elemento: la música se puede mediar de varias maneras. Podemos escuchar una misma canción en la intimidad del walkman o en la masividad del concierto roquero y del carnaval popular o en la cotidianidad de la radio casera. Y, así, esa misma canción puede ser vivida como una experiencia de profunda intimidad o como una experiencia de congregación masiva, permitiendo referencias vivenciales múltiples alrededor de un mismo objeto sonoro” (Ochoa, 1999, pp. 263-264)

El hecho de convocar a la colectividad en torno a una música que habla de sus vidas, de sus formas de sentir, de sus pensamientos y de su cotidianidad, se vuelve un elemento cohesionador muy potente que permite la creación de espacios comunes en donde las personas se encuentran y construyen referentes y sentidos colectivos que los hace sentir parte de una comunidad. El valor de la música campesina carranguera en estos espacios se puede comparar sólo con la reivindicación de esas características campesinas que son menospreciadas en otros espacios públicos.

Ahora bien, son muchos los grupos que nunca han grabado un disco, y que no tienen una idea clara de cómo hay que actuar para poder surgir. Es por ello que casi todos tratan de rastrear fiestas, festivales, pero sobre todo concursos para poder darse a conocer.

Sin embargo, las opciones no están enteramente abiertas, pues en las fiestas patronales por lo general los grupos invitados han sido contratados directamente por los alcaldes de los municipios, y eso depende del proceso de autogestión de los mismos grupos con los respectivos alcaldes ó de su reconocimiento comercial. En el caso de los concursos es diferente por cuanto hay que inscribirse y asistir a audiciones, lo cual representa una mayor seguridad de poder concursar si se tiene el nivel.

«pues ahoritica nosotros buscamos donde nos salga, digamos nos sale un compromiso en una emisora, lo hacemos, si en un contratico con la alcaldía, donde nos llamen allá estamos [...] nosotros hemos estado en varios concursos en donde hemos participado y bendito sea Dios nos ha ido bien, es un grupo bueno y hemos estado en los primeros lugares, no hemos quedado de primeras pero bueno ahí estamos cerquita [...] hemos estado en el Convite y hemos estado en el Casanare, en el Meta, por allá en el Guaviare... nosotros hemos estado en otros festivales y hemos sido contratados, por ejemplo en Villa Nueva, Casanare, hemos estado ya varias veces, en San José del Guaviare, en Bogotá en el Festival de las Colonias»⁸⁹

Otro escenario de circulación de la música campesina carranguera está en las emisoras de radio locales, lo cual supone de por sí dos obstáculos para los grupos que están en proceso de crecimiento. El primero de ellos es que si no cuentan con una grabación, no pueden sonar, y para esto necesitan además de tener los recursos económicos para financiar el estudio de grabación, el prensaje y la difusión del disco, un repertorio de mínimo 5 canciones para poder grabar un epk o 10 canciones para que valga la pena grabar un disco completo. El segundo obstáculo, es el filtro que ejercen los mismos locutores, pues son los que deciden qué suena y qué no en la radio, esto sin ahondar en el tema de la “payola”,⁹⁰ que suele ser tan usual en Colombia.

Igualmente las emisoras radiales siguen siendo fundamentales como medios de difusión, pero no son muchas las que están dispuestas a poner la música de estos artistas con o sin algo a cambio.

⁸⁹ Grupo *Retova Fiestero*, entrevista personal, 27 de febrero de 2014, Ráquira.

⁹⁰ Hace referencia a la frase en inglés “pay to play”, que significa pagar un monto de dinero para emitir la canción por radio. Dicho pago varía dependiendo de lo grande que sea la emisora y del tiempo que quiera hacerse sonar la canción. La payola es básicamente una extorsión a los músicos para la difusión de su música.

Durante la investigación uno de los objetivos específicos que se planteó fue el de analizar los circuitos de circulación de la música campesina carranguera. Una vez identificados los escenarios, se hace necesario diferenciar la manera en la que circulan los grupos más conocidos, de los menos conocidos.

Con respecto a esta cuestión, se pudo observar que las dinámicas de circulación no varían de manera significativa, pues como bien se puede deducir a partir de lo descrito anteriormente, los escenarios para las músicas campesinas carrangueras siguen siendo muy locales: fiestas, festivales y concursos de la región.

De acuerdo a ello, los grupos más conocidos como *Los Hermanos Amado*, tienen mayor posibilidad de tocar como invitados especiales en las tarimas; mientras que los de mediana categoría pueden bien sea tocar como invitados o concursar (aunque es claro que no es el caso específico de *Campo Sonoro* debido a las experiencias de Eduardo Villareal con los concursos). Por otra parte, los grupos más pequeños como *Retova Fiestero*, tienen que recurrir a la autogestión con el alcalde para poder tocar en alguna fiesta patronal y deben buscar la mayor cantidad de concursos posibles para participar, teniendo en cuenta los gastos en los que incurrir para poder movilizarse, alimentarse y hospedarse en caso de ser necesario.

Estas situaciones hacen visible el peso tan inminente que tienen las instancias políticas y politiqueras, en el momento de impulsar o definitivamente erradicar las expresiones musicales y culturales locales de todo tipo en los municipios, pues la mayoría de veces es ante ellos que los músicos tienen que gestionar los apoyos para poder asistir a algún concurso, subirse a alguna tarima durante las fiestas patronales del pueblo, conseguir recursos para impulsar las escuelas de música tradicional local, etc.

«por ejemplo lo de las administraciones, que haya, no sé, como recursos para traer profesores, incentivos, que haya concursos aquí en el pueblo, que sea incentivado un niño cuando va a un, que sea admirado, porque muchas veces la gente ve a un niño que está tocando un tiple y se empiezan a burlar, como a reír, entonces no pues así desmotivan a una persona, y pues lo contrario, hay que motivarlos y que haya como más recursos para una cultura, una casa de cultura que esté bien organizada porque desafortunadamente hay momentos que no, no... pero por ejemplo ahorita hay una sola escuelita pero realmente hacen falta muchas cosas, empezando por cuerdas

porque por ejemplo hay los instrumentos pero no las cuerdas entonces eso es triste, entonces sí quisiera como que se fomentara, que hubiera esos presupuestos, esos recursos porque sí hay mucha gente que quiere estudiar y aprender pero realmente no hay con qué, no hay la forma para que ellos puedan comprar una guitarrita, un instrumento, no hay los recursos, entonces pues ya se olvidan como que ya se pierde, eso sería como una solución, la alcaldía, no sé, un concurso que vaya a apoyar lo nuestro, apoyar lo de la tierrita, que hay veces que se traen algunos grupitos por ahí que se crean en los municipios, pero se traen otros de afuera, entonces no, pues quisiera que apoyaran lo del pueblo y viendo ya esos muchachos, esos artistas, de pronto a los otros les nace y dicen uy, chévere, mire quisiera ser como mi compañero y pues eso sería, no sé como que hubieran recursos para la cultura del pueblo.»⁹¹

Las alcaldías y casas de la cultura municipales como instituciones públicas de cada lugar, ocupan un rol central en el fomento de la cultura y de las expresiones locales. El problema se encuentra en la forma como son comprendidos y aplicados conceptos como el de *lo cultural*, *lo patrimonial*, *lo local*, etc. por los alcaldes y funcionarios públicos, pues es evidente que no todos entendemos lo mismo acerca de qué es la cultura ó qué es el patrimonio, y en ese orden de ideas, qué se debería hacer respecto a ellos ó cómo manejarlos.

Además es muy importante tener en cuenta que en la mayoría de casos los alcaldes y funcionarios de los municipios no cuentan con una formación intelectual que los pueda llevar a reflexiones mucho más profundas acerca de lo que es considerado como cultura, y menos como patrimonio. Lo anterior sin mencionar que su labor tampoco les permite tener tiempo suficiente para ello, convirtiéndose esto en un factor determinante en el momento de trazar el rumbo hacia el cual se van a dirigir los incentivos administrativos para el fortalecimiento de dichas expresiones.

⁹¹ Jorge Orlando Chillón, grupo *Retova Fiestero*, entrevista personal, 27 de febrero de 2014

3. Consideraciones Finales

A lo largo del texto he venido explorando las formas de relación entre las músicas campesinas carrangueras, las vivencias cotidianas de las cuales se nutren y de donde emergen y el territorio, que al cumplir su papel como bastidor de las mismas, al mismo tiempo que las influye, se deja imprimir de sus significados y sentidos, constituyéndose como tal.

Esto me ha permitido identificar, describir y analizar aspectos de la cotidianidad de las y los campesinos como el trabajo, los oficios, las relaciones familiares y de compadrazgo, la religiosidad y los espacios de celebración como las fiestas, que en relación a la música, se constituyen en nichos culturales importantes desde los cuales aproximarse a la comprensión de las formas de vida en el campo boyacense.

Como lo enuncié en la introducción de este trabajo, mi propósito no fue el de centrarme en el análisis de lo que dicen las canciones, sino, por el contrario, el de explorar la música campesina carranguera desde las formas en las que los mismos músicos las viven, las experimentan, las componen y así mismo las transmiten.

Es precisamente desde la experimentación y la vivencia de las músicas campesinas, desde donde se lograron relevar diferentes discusiones que dejan varias enseñanzas. Una de ellas es la importancia de generar consensos entre los mismos portadores de las tradiciones y hacedores de las músicas en torno a temas como el de su denominación, ya que en la medida en la que sean ellos mismos quienes le otorguen sentido, dicha tradición o expresión va a poder encontrar el sustrato colectivo desde el cual existir y fortalecerse. Por ello se hace fundamental preguntarse en todo momento desde dónde o quiénes son los que se encuentran definiendo cuestiones como estas.

Muchas veces es desde la propia academia en donde se cae en la trampa de entrar a reñir y a definir cuestiones que más que tener que ver con altos grados de experticia o pericia, responden a la práctica de la vida social de las personas en la particularidad de su contexto. De ahí la importancia de ser conscientes de la necesidad de incluir a las comunidades con sus puntos de vista y sus formas de sentir y de ser, en la construcción de conocimiento que implican las investigaciones sociales como la presente.

Investigar por investigar no debería ser el fin último de estos trabajos, y menos en el ámbito del patrimonio cultural. Por el contrario, mientras se tenga la intención de aportar al fortalecimiento de las comunidades, para que en el proceso de construcción mutua de conocimiento ellas mismas se beneficien en términos de caer en cuenta de múltiples factores que se traen a colación en estos contextos, y que, en ese sentido, las empoderan para que ellas mismas aprendan a ir gestionando sus propias expresiones culturales; la investigación adquiere aún mayor sentido.

Es por ello que la respuesta a qué es carranga, y qué es lo carranguero, hace parte de las discusiones que tendrán que dar los mismos músicos campesinos si deciden un día hacerlo. Por mi parte puedo decir que la música campesina está viva y que la tradición musical del territorio se expresa en cada uno de los cantos y sonoridades de la misma, independientemente de una denominación o de la otra.

Así mismo, es claro que si bien Jorge Velosa es un personaje importante para la música y que con su labor ha contribuido a abrir espacios para la escucha y valoración de la misma, él hace parte de una tradición musical colectiva que no inventó; y en este sentido, es preciso empezar a generar el reconocimiento de los demás músicos del campo, y del contexto histórico y de memoria de la carranga.

Ante esto, hay que recordar que “las coplas se hacen canción” pero también, que entre coplas y canciones se trae a los espacios de la memoria todo un mundo lleno de vivencias, de ocurrencias, de experiencias, de pensamientos, de sentimientos, de emociones y de sentidos campesinos, que hacen parte de una construcción social en el día a día de quiénes son estas personas y de lo que significa su entorno natural y social para ellos. Es de esta manera como la memoria local se hace tangible a través de las experiencias sonoras en el territorio.

En algún momento del texto me referí al olvido que supone la transmisión oral, que en últimas, termina siendo el mismo olvido que supone la memoria, y con ella, parte del patrimonio de cada comunidad. Pero precisamente es ese olvido el que también posibilita y define no solamente qué es esa tradición oral o qué es esa memoria o qué es el patrimonio, sino también cómo se transforman para seguir existiendo y reproduciéndose como prácticas sociales en medio del dinamismo de la vida.

En el proceso de realización de este trabajo no solamente pude darme cuenta de esto, sino también comprender que es finalmente uno de los retos con el que tenemos que lidiar como humanos, y al que tal vez, más conscientemente que otros, nos enfrentamos quienes decidimos emprender una historia con el patrimonio.

Esos escenarios del olvido para oficios como el de la hilandería, se encuentran hoy más que nunca marcados por la falta de sentido, lógica y significado que encuentran los más jóvenes con respecto a su contexto, pues ante todo un presente atiborrado de informaciones y desinformaciones, sus expectativas de vida están cada día menos ligadas a los oficios del campo y más orientadas hacia la profesionalización en la ciudad. Esto evidencia la falta de autoestima que existe hoy en el campo y la necesidad de generar espacios de encuentro con sus propias memorias, historias, oficios, músicas, en donde puedan ser valorados como expresiones **únicas** ligadas a un territorio y a unas personas que también lo son.

Frente a este panorama, sobresalen las músicas campesinas carrangueras como una práctica social de resistencia a esos escenarios del olvido, y como una fuerza de transformación dinamizadora de las tradiciones orales de los campesinos y campesinas, que permite que esos versos, coplas y canciones se constituyan en expresiones sonoras que hablan acerca de cómo y a qué suena su territorio, su memoria, sus pensamientos, sus historias, sus oficios y sus sentimientos.

Finalmente un territorio se constituye como tal en la medida de sus formas de relacionamiento. Si no se logran anclar unos sentidos y unos significados que son otorgados por las comunidades a sus oficios, a sus comidas, a sus maneras de vestirse, a sus lenguas, a sus músicas, incluso a su fisionomía, con un entorno natural que los acoge y que recibe también su significación en términos de cómo los humanos lo valoren, interpreten, aprovechen y apropien; dicha noción de territorio será nula. Las músicas campesinas carrangueras son ese anclaje, y esto se hace tangible cada vez que un tiple, un requinto, una guacharaca y una guitarra hablan a través de sus coplas y sus versos de los oficios del campo, de sus comidas, de sus costumbres y de sus formas de interpretar y asumir su vida.

De allí la importancia de reflexionar cada vez más acerca de los modelos educativos que se están implantando a nivel nacional y sobre todo en las escuelas públicas, ya que éstos funcionan como una ola homogeneizante que fragmenta las relaciones humanas con sus territorios. En

este sentido vale la pena preguntarse acerca de la importancia de empezar a vincular los modelos educativos con los conocimientos tradicionales de cada lugar, pues dichos conocimientos a su vez responden a toda una acumulación de saberes a través de los cuales las comunidades han interpretado y sorteado las dificultades propias de su entorno. Esto quiere decir para el caso particular del campo boyacense, que en vez de desestimar los oficios, tan valiosos como parte del relacionamiento con el territorio, deberían incentivarlos y enseñarlos como elemento fundamental en la formación de los niños, niñas y jóvenes.

Con lo anterior no estoy queriendo decir que estas personas no tengan derecho a la adquisición de otro tipo de conocimientos o de tecnologías, por el contrario, lo uno no tendría por qué excluir lo otro y antes serviría para el mejoramiento de muchos procesos que se realizan en la actualidad, y que sin desconocer su memoria, podrían adaptarse a las necesidades de las nuevas generaciones del campo.

Lo anterior da pie para remitirnos a la forma como se manejan las políticas públicas en nuestro país, las cuales en teoría, se construyen sobre una base de reconocimiento y garantía de la diversidad cultural, pero en la práctica se constituyen en modelos o fórmulas que al ser igualmente implantadas en contextos diferenciados, pretenden funcionar exitosamente. Por dar un ejemplo, si desde la política del nivel nacional se impulsa la formación de escuelas de música para banda sinfónica en todos los municipios del país, no se puede pretender que aplicado en Nuquí (Chocó), genere los mismos resultados que en Santa Sofía (Boyacá). De hecho hasta podría dudarse que genere resultados positivos en cada uno de los municipios por separado, pues es evidente que no se están teniendo en cuenta las particularidades de cada contexto, empezando por los medios de transporte con las que los niños cuentan para llegar a la escuela, los gustos musicales, las necesidades poblacionales, etc. Un factor que es preciso tener en cuenta es que el grado de satisfacción de los resultados no debería ser medido en términos de si se entregaron las dotaciones o no, si no en el impacto que los procesos educativos musicales generen en las personas y comunidades.

Se vuelve entonces una contradicción que desde el mismo Ministerio de Cultura se promueva un Plan Nacional de Música para la Convivencia que va en contravía de las particularidades de los contextos, y que por ejemplo, en casos como los del municipio de Arcabuco se condicione el acceso de los niños, niñas y jóvenes a la educación musical, cuando en consecuencia con lo que predicán, podrían incluso hasta generar mejores inversiones y lograr

resultados mucho más eficientes por medio de la dotación de instrumentos que responden a las necesidades y gustos locales por su propia cultura. Es evidente que en cuestión de costos, vale mucho menos una dotación de instrumentos como tiples, guitarras, requintos, guacharacas de excelente calidad y que alcanzan a cubrir la cantidad de alumnos que asisten a la escuela; que una dotación de oboes, flautas traversas, xilófonos, etc., que toca distribuir en turnos de a 4 ó 5 clases para que den abasto entre los alumnos, que además no gustan de ellos.

La experiencia en el Ricaurte permite ir estructurando algunos argumentos a la hora de tratar de explicar los retos a los que se enfrenta el patrimonio y la cultura en general, sobre todo los que tienen que ver directamente con las instancias políticas y administrativas. Si bien me refería a la educación en párrafos anteriores, es preciso decir que la educación no debe ser vista como algo que va dirigido expresamente a las comunidades. En otras palabras, la educación tiene que ser una búsqueda constante a nivel de todas las escalas, y es por ello que los funcionarios públicos también deberían poder contar con una mayor formación ó capacitación, pues los niveles de complejidad de la cultura y del patrimonio se expresan en la complejidad de las actuaciones que hay que tener para garantizarlos.

En este sentido, si para un alcalde de algún municipio de Ricaurte, los oficios tradicionales, las coplas y las músicas campesinas carrangueras, que son todas una cadena indisociable de creación, significación y valoración de la cultura y el territorio local, no son un elemento cultural digno de ser valorado e incentivado, pues simplemente va a dejar de considerarlo dentro de sus planes de acción, y en esta medida dicha expresión popular va a tener un marco político ausente, cuando lo podría tener a su favor.

Por otra parte es indispensable tener en cuenta que el sólo hecho de que se generen recursos económicos por parte de las administraciones, no va a ser suficiente si no se pone en relieve la importancia de la íntima relación de las expresiones culturales, en este caso la música campesina carranguera y oficios como el de la hilandería, con su territorio; lo cual se constituye en últimas como una experiencia y práctica patrimonial, entendida y valorada como un proceso de construcción social, cultural, histórico, político, económico; por encima de una experiencia de tarima para atraer al turismo.

Las músicas campesinas carrangueras, y con ellas los oficios del campo, se enfrentan hoy a un mundo capitalista devaluado en valores y valorado en sumas de dinero, que desestima este

tipo de expresiones humanas en donde la familia, los compadres, el compartir, la fraternidad, el aprendizaje colectivo y el respeto por el otro pesan más que cualquier gramo de oro.

Es en un mundo así en donde las industrias musicales deciden qué se vende, a quién y cómo; y así mismo qué tipo de música puede llegar a contar con un mayor o menor reconocimiento social, mediático y monetario. Por ello son innumerables los casos en los que para la celebración de fiestas locales que se autodenominan por lo general “de la cultura o de la identidad”, se destinan millones de millones de pesos para pagar artistas internacionales que en términos del fortalecimiento cultural local, sólo complacen el gusto de algunos.

Como se pudo observar a lo largo del texto, los circuitos de circulación de las músicas campesinas carrangueras son de carácter local, lo cual si se quiere, supone una ventaja y es poder lograr una mayor organización de los grupos y el fortalecimiento de los circuitos, en donde (vuelvo y repito) el fin no sea el de atraer al turismo, si no en donde las tarimas sirvan como espacio colectivo de transmisión y reconocimiento de la memoria oral del campo y de otras expresiones de su patrimonio como los oficios. Es preciso traer a colación una experiencia que tuve durante la investigación, la cual no había mencionado, pero es de gran importancia. En el marco de las fiestas a Nuestra Señora de las Aguas que se realizó en Motavita del 21 al 24 de febrero del presente año, se celebró el III Festival Regional de Música Campesina y Carranguera “Cacique de Oro” que tomó lugar el día 22 de febrero en la plaza principal. Por cuestiones de tiempos de presentación de los grupos en tarima, ese día, los jurados decidieron que no podía haber espacio para las coplas, sino que los grupos tenían que subirse a la tarima y tocar sin llegar a recitar ni una sola copla.

Esta experiencia es la evidencia más tangible de lo que puede pasar cuando no se relevan las relaciones de las diferentes expresiones con su entorno. En este sentido, si los jurados decidieron esto, es precisamente porque no vieron el valor que como expresión de la memoria oral del territorio adquieren las coplas en las músicas campesinas, y más cuando se traen a la vida en espacios públicos.

Parte entonces de ese aprovechamiento de las condiciones actuales de los circuitos de las músicas campesinas y carrangueras, así como de los oficios tradicionales, se encuentra en resaltar estas características y generar los espacios para que puedan ser reconocidas y valoradas.

Por último, quisiera generar una reflexión final, y tiene que ver directamente con la necesidad de pensar que las respuestas a las dificultades a las que se enfrenta el patrimonio cultural no deben ser pensadas desde el anhelo de conservar y de mantener incólume cualquier tipo de expresión, tradición, práctica o ritual social. Por el contrario, se trata de tomar las acciones necesarias para que en medio de ese dinamismo y de las transformaciones inherentes a nuestra existencia social, política y cultural, dichas expresiones se constituyan en elementos libres para expresarse con fuerza o morir. Dicho en palabras más sencillas, hay que dejarlas ser, pero brindarles firmemente las garantías para que puedan hacerlo.

Epílogo

Coplas para no olvidar

A continuación se transcriben algunas de las coplas que fueron escuchadas y vivenciadas por mi durante el trabajo de campo. Su registro escrito, de alguna manera, hace parte de un pequeñísimo aporte que surgió a partir del momento en el que pude identificar la profunda relación entre las músicas campesinas carrangueras, las coplas, los oficios y el territorio.

Sin embargo, su transcripción no pretende asumir la posición que se sitúa en defender la escritura de las mismas como forma de preservarlas, por el contrario, la riqueza de la transmisión oral radica en la fuerza que logra tener la palabra como parte de la memoria que ha de sortear los avatares del tiempo y del olvido. Así mismo, éstas no tienen sentido si no en sus propias voces.

- Padre de doña Ana Saavedra de Pisa, Gachantivá:

*“Cuando mi mama me tuvo,
me tuvo en un ajizal,
y le dieron a mi mama
el chocolate con sal.”*

- Ana Saavedra de Pisa, Gachantivá, 72 años:

*“A mi me duele una muela
y a mi compañero un diente,
y eso que’n tiene la culpa
los traguitos de aguardiente.”*

*“Tése queto mi amorcito
no mi toque mis nagüitas
pa eso tiene manera
pa que meta sus manitas.”*

*“Qué bonito ‘s el campo
con el canto de las aves,
qué alegres los campesinos
cultivando sus maizales”*

- Lucila Monsalve, Gachantivá, 65 años:

*“Esto dijo el armadillo
sentaito en un terrón,
por ahí mataron marrano,
porque huele a chicharrón.”*

*“Asomáte a la lomita
y mirá pa la laguna,
verás una niña hermosa
hija del sol y la luna.”*

*“Por esta cañada arriba
yo buscando un lavadero
pa lavarle los trapos
a este guache majadero.”*

*“Esto dijo el armadillo,
en la puerta de la alcaldía,
si no fuera por mi cola
yo servía de policía.”*

*“Qué será lo que alumbra
por detrás del campanario
será el sol, será la luna
o la Virgen del Rosario?”*

*“Tengo un dolor en el alma,
¿quién me lo podrá quitar?
Pos la Virgen del Rosario,
llegando a Chiquinquirá.”*

- Eugenio Forero, Gachantivá, 74 años:

*“Por esta cañada arriba
con mi perro muerto al hombro
se llegó la madrugada
y señorita dónde lo pongo?”*

- Arturo Aguililar, Ráquira, 37 años:

*“Chiquitica, chiquitica,
por qué la cogió el verano,
por qué la cogió el verano,
pero tiene una cosita
ay que no me cabe en la mano,
ay que no me cabe en la mano”*

- Orlando Chillón, Ráquira, 37 años:

*“El primer amor que tuve
el primer amor que tuve
fue una linda raquireña
fue una linda raquireña
que cuando ya me hizo suyo
me puso a cargar la leña
me puso a cargar la leña”*

- Alberto Arévalo, Ráquira, 37 años:

*“La mujer que no usa falda
ay se le ve la claridad,
la mujer que no usa falda,
ay se le ve la claridad
y al hombre sin calzoncillos
se le hace pa’llá y pa’cá”*

*“Las mujeres no me quieren
las mujeres no me quieren
porque soy chiquito y feo
porque soy chiquito y feo
pero yo con mi palito
pero yo con mi palito
también me las parrandeo
también me las parrandeo”*

- César Cárdenas, Ráquira, 18 años:

*“La novia le dijo al novio
la novia le dijo al novio
pero le dijo en secreto
pero le dijo en secreto
mañana en la noche sí
mañana en la noche sí
esta noche tése quieto
esta noche tése quieto”*

- Luis Alfredo Cárdenas, San Pedro de Iguaque, (edad aproximada 38 años):

*“Mi mamita me pegó
con un rabito de oveja,
yo sí quería ser buena,
pero el rabo no me deja”*

- Velarmino Molina, Chíquiza, (edad aproximada 43 años):

*“Si en Iguaque está tronando,
aquí en Tunja está lloviendo,
cómo me vas a negar
lo que mis ojos 'stán viendo”*

- Pedro Nel Amado, San Pedro de Iguaque (53 años)

*“Eso dijo el armadillo,
en una cerca de alambre,
si no es por los campesinos,
los ricos se mueren de hambre”*

*“Que unas veces, en unas fiestas,
me dieron perro cocido,
y onde más dure en las fiestas,
más perros se había comido”*

*“ Que hoy allá si la guabina,
que no es lo que diga tanto,
ni tampoco me las eche,
que aquí le tengo su pan pa,
que lo coma con leche”*

4. Bibliografía

- Adarve, Mauricio (1988) Siglos de romería o el rostro que se fragmenta. *Universitas Humanística*, Ene- Jun, Vol. 17, No. 29, p.p. 197- 207.
- Cárdenas, Felipe; Montes, Mónica (2009) Narrativas del paisaje Andino colombiano: Visión ecológica en la música carranguera de Jorge Velosa. *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, May- Ago., Vol.4, N. 2, p.p. 269-293
- Cárdenas, Felipe (2011) Narrativa musical carranguera, Youtube y sujetos políticos en la canción de Jorge Velosa: Exploraciones etnográficas. Bogotá: Universidad de la Sabana.
- Cárdenas, Felipe (2012) *Espíritu y Materia Carranguera*. Bogotá: Universidad de la Sabana.
- Cohen, Sara (1995) Music and sensuous production of place. *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, Vol. 20, No. 4, p.p. 434- 446
- Fals Borda, Orlando (1957) *El hombre y la tierra en Boyacá: bases sociológicas e históricas para una reforma Agraria*. Bogotá: Editorial Antares.
- Franco, Efraín.; Lambuley, Néstor.; Sossa, Jorge (2008) *Músicas Andinas de Centro Oriente ¡Viva quien toca! Cartilla de Iniciación musical*. Ministerio de Cultura, Plan Nacional de Música para la Convivencia. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/102941417/Musicas-Andinas-de-Centro-Oriente-Colombiano-viva-quien-toca-Cartilla-de-iniciacion-musical>
- Geertz, Clifford (1973) *La interpretación de las culturas*. Nueva York: Basic Books, Inc. Traducción Alberto L. Bixio.
- Guber, Rosana (2001) *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Hammersley, Martyn; Atkinson, Paul (1994) *Etnografía, Métodos de investigación*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Memorias de la Primera Mesa Nacional de Pensamiento Carranguero: Presente y Futuro de la Música Carranguera, 24 de junio de 2009, Tinjacá, Boyacá, Colombia.

- Muñoz Nájuez, Elizabeth (1990) El merengue cundiboyacense: Orígenes, transformaciones y contextos. En A Contratiempo, No. 7, pp. 23- 35.
- Ocampo López, Javier (1939) El imaginario en Boyacá: la identidad del pueblo boyacense y su proyección en la simbología regional. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Ocampo López, Javier (1985) Las Fiestas y el Folclor en Colombia. Bogotá: El Áncora editores.
- Ocampo López, Javier (1997) *El pueblo boyacense y su folclor*. Tunja: Corporación de Promoción Cultural de Boyacá. Disponible también en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/pueboy/pueboy5a.htm>
- Ochoa, Ana María (1999) El Desplazamiento de los espacios de la Autenticidad. En: España Revista De Antropología, *fasc.*15-16, pp .171 - 182
- Paone, Renato (1999) La Música Carranguera (Monografía para finalizar estudios en música), Escuela Popular de arte, Programa de música, Medellín, Colombia.
- Reyes, Eutimio (1987) Fé, mito y folclor en las romerías boyacenses. Bogotá: Editorial ABC.
- Serrano, Claudia Isabel (2008) Imaginando con musiquita un país: imaginarios sociales de la vida campesina andina expresados en la narrativa de la música carranguera. Tesis de grado, Universidad Cooperativa de Colombia, Bogotá.
- Simons, Helen (2009) El estudio de caso: Teoría y práctica. SAGE.

Sitios web:

www.banrepcultural.org

www.batuta.org

www.carranga.org

www.mincultura.gov.co

5. ANEXOS

Glosario de palabras campesinas

Aprisa: De prisa

Asina: Así

Atisbar: Mirar con detenimiento

Avenirse: Venir

Bustedes: Ustedes

Calicheta: Agua caliente

Cavilar: Pensar

Chitiaduras: Cuando algo está rajado, se dice estar chitiado.

Candelada: Fogata

Canillera: Expresión usada por ejemplo para decir que “a los alcaldes les da canillera meterle plata a un festival de música campesina...” hace referencia a la tacañería.

Corrosca: Sombrero

Coscojina: Cosquillas en el estómago que se sienten cuando uno está enamorado.

Dentrar: Entrar

Desbarajustarse: Desajustarse, desacomodarse

Empinar el codo: Tomarse un trago

Furrusca: Alude a la fiesta, aunque hay personas que la utilizan para denominar a las peleas o riñas.

Gente Antigua: Los antepasados

Gozque: Forma de denominar a los perros

Gurbia: Es una herramienta parecida a la hoja de un cuchillo pero curva, se utiliza en carpintería.

Haiga: De haber, haya

Heriencia: Herencia

Jaras: Forma de denominar a los ratones que se roban el maíz

Jeroz: Feroz

La mana: Forma de denominar un nacimiento de agua.

Le sonó la flauta: Le llamó la atención o le sonó la idea.

Malparir: Un parto que ha sido malo

Matajetas: Flauta de pan o capador realizado por los antiguos quienes eran más indígenas que campesinos

Mesmo: Mismo

Mermar: Restarle o quitarle a algo

Mientar: Mencionar

Muchilada, Joto o Paca: Era como le decían a los costales que usan los campesinos para llevar alimentos, gallinas, etc.

Naguas o Enaguas: Falda larga que cubre las piernas.

Picadiscos: Tocardiscos

Polainas: Zapatos de fique que los campesinos les ponían a los bueyes durante las romerías para evitar el desgaste de sus cascos.

Pollinos: Forma de denominar a los burros

Rezongar: Alegar, refunfuñar

Surrunguiar: Hacer sonar un instrumento de cuerda aún sin saber interpretarlo bien. Se usa también el término de “rascar” las cuerdas.

Terronera: Cosquilleo en la tripa.

Tese: “Estése”, de estarse

Toita ó Toitica: Diminutivo de toda o de todo (todita, todito)

Topar: Encontrarse con...

Tónicas: Las canciones que tocaba la gente antigua

Trujo: Palabra que significa traer, ejemplo: “me trujo unas gallinas”.

Vide: Ver

Calendario fiestero

El calendario fiestero recoge algunas de las fiestas importantes para las músicas campesinas carrangueras del Ricaurte a lo largo del año. Durante sus celebraciones, los músicos buscan siempre tocar ya sea en las tarimas o en otros espacios.

Nombre de la Fiesta, Festival o Concurso	Municipio	Mes de realización
Ferias y Fiestas de San Isidro Labrador	Chíquiza	Septiembre
Ferias y Fiestas de Arcabuco	Arcabuco	Noviembre
Fiestas de San Pedro	Gachantivá	Julio
Fiestas de la Virgen de la Cueva en Gachantivá	Gachantivá	Septiembre
Fiestas en Honor a Santa Rosa de Lima	Sta. Sofía	Agosto
Romería a la Virgen del Carmen	Villa de Leyva	Julio
Romería a la Renovada de Leyva (Nuestra Señora de Chiquinquirá)	Villa de Leyva	-
Romería a la Virgen de la Candelaria	Ráquira	Febrero
Fiesta de San Antonio de la Pared	Ráquira	Junio
Fiestas de la Virgen del Carmen	Sutamarchán	Julio
Fiestas Patronales en Honor a Santo Eccehomo y a la Virgen de la Salud	Sutamarchán	Octubre
Fiestas Patronales en Honor al Divino Niño	Sáchica	Octubre
Festival de la Danza de la Chicha, Festival y Reinado de la Cebolla; Ferias y Fiestas Patronales en Honor al Divino Niño, San Roque y San Lorenzo	Sáchica	Octubre
Festival Convite Nacional de Música y Arte Campesino Cuna Carranguera	Tinjacá	Junio
Fiestas de San Blas	Tinjacá	Febrero

Coronación de la Virgen del Rosario en Chiquinquirá	Chiquinquirá	Julio
Renovación del cuadro de la Virgen del Rosario	Chiquinquirá	Diciembre
Semana Internacional de la Cultura	Chiquinquirá	-
Concurso de la Guitarra de Plata Campesina	Chiquinquirá	Noviembre
Festival Nacional de la Guabina Chiquinquireña y Romería Folclórica	Chiquinquirá	Septiembre
Concurso de la Cucharita de Oro	Tunja	Diciembre
Festival Internacional de la Cultura	Tunja	Noviembre