

COLECCIÓN
MENSAJES

Comunicación: Industrias culturales, representaciones, periodismo y participación

Hugo Andrei Buitrago Trujillo
Compilador



302.2

Buitrago Trujillo, Hugo Andrei, compilador

Comunicación: Industrias culturales, representaciones, periodismo y participación/ Hugo Andrei Buitrago Trujillo, compilador -- 1 edición--
Medellín: UPB. 2023 -- 436 páginas - (Colección Mensajes)
ISBN: 978-628-500-094-2 (versión digital)

1. Estudios de comunicación 2. Noticias y periodismo 3. Industrias de los medios de comunicación, entretenimiento e información

CO-MdUPB / spa / RDA / SCDD 21 /

- | | |
|--------------------------------------|----------------------------------|
| © María Camila Ramírez Cañón | © Hugo Andrei Buitrago Trujillo |
| © Sara Montoya García | © Sol Beatriz Baquero Álvarez |
| © Simón Hernández Barrera | © Luisa Fernanda Guiral Cano |
| © María Clara Medina Cadavid | © Érika Jailler Castrillón |
| © Deisy Milena Alzate Castaño | © Laura Vanessa Torres Lobo |
| © Manuela Molina Cerezo | © Ana María Cano Marín |
| © Néstor José Rueda Rueda | © Karina Vásquez Pérez |
| © Daniela Duque Rincón | © Ana María López Carmona |
| © Sofía de la Rosa Toro | © Santiago Burbano Orozco |
| © Tatiana Marcela Lozano Jaramillo | © Juan Carlos Ceballos Sepúlveda |
| © Laura Cristina Castrillón Valencia | |
- Editorial Universidad Pontificia Bolivariana
Vigilada Mineducación

Colección Mensajes

Comunicación: Industrias culturales, representaciones, periodismo y participación

ISBN: 978-628-500-094-2 (versión digital)

Primera edición, 2023

Escuela de Ciencias Sociales

Facultad de Comunicación Social-Periodismo

Grupo: GICU. Proyecto: Proyecto General Grupo de Investigación en Comunicación Urbana.

Radicado: 334C-11/18-17

Gran Canciller UPB y Arzobispo de Medellín: Mons. Ricardo Tobón Restrepo

Rector General: Padre Diego Marulanda Díaz

Vicerrector Académico: Álvaro Gómez Fernández

Decano de la Escuela de Ciencias Sociales: Omar Muñoz Sánchez

Directora de la Facultad de Comunicación Social: María Victoria Pabón Montealegre

Coordinadora (e) editorial: Maricela Gómez Vargas

Producción: Ana Milena Gómez Correa

Diagramación: Editorial UPB

Ilustración portada: Shutterstock 2208691255

Corrección de estilo: José Ignacio Escobar

Fotografía portada: *Huella sobre huella* por José Luis Vahos Montoya

Dirección Editorial:

Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2023

Correo electrónico: editorial@upb.edu.co

www.upb.edu.co

Medellín, Colombia

Radicado: 2250-06-03-23

Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier medio o para cualquier propósito sin la autorización escrita de la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

Análisis del discurso del problema campesino en la narrativa carranguera de la discografía de Jorge Velosa

*Néstor José Rueda Rueda**
*Hugo Andrei Buitrago Trujillo***

Resumen: este trabajo de grado se centró en el análisis del discurso de la obra discográfica de Jorge Velosa Ruiz, pionero y más grande referente de la música carranguera del país. El análisis estuvo centrado en tres categorías aglutinantes: ecología, tensiones campo-ciudad e imposición discursiva, que agrupaban canciones con contenidos asociados a problemas históricos y actuales del campo colombiano. En este trabajo se exponen los capítulos dedicados a las tensiones campo-ciudad y a la imposición discursiva, en los que se identificó el mensaje crítico y reflexivo en la obra de Velosa y en la carranga como género musical campesino.

* Comunicador social-periodista de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB) de Medellín. Nacido en 1998 en Betulia, Santander. Se desempeña como periodista y fotógrafo, y cursa una maestría en Educación en la Universidad Autónoma de Bucaramanga.

** Comunicador social-periodista y doctor en Historia. Docente titular de la Facultad de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB).

Palabras clave: Música, Carranga, Jorge Velosa, Análisis del discurso, Problema campesino.

Introducción

La carranga aparece de la mano de Jorge Velosa, un estudiante de Zootecnia de la Universidad Nacional que, a mediados de los años 70, inició este género como una forma de representar a la cultura campesina boyacense que estaba próxima a morir y desaparecer. Garzón (2017), en su trabajo de grado, se refiere así al origen de la palabra que designaría al género: “el carranguero se asocia con comerciantes de carne proveniente de animales muertos hace tiempo, casi que en estado de descomposición” (p. 48), lo que quiere decir que el carranguero aprovechaba una carne olvidada y despreciable para venderla reencauchada. Según apunta Santiago Rivas en el programa *Los Puros Criollos*, para Jorge Velosa su labor era equiparable a la de aquel comerciante, pero en lugar de carne sería un carranguero para la música campesina que caía en el olvido (Rivas, 2018).

La carranga entonces es reciente, al menos el término bajo el cual se denominó, pero los géneros, formatos e interpretación se basaban en la amalgama de diferentes tipos de música popular (Garzón, 2017). Ramiro Zambrano, uno de los miembros fundadores de Los Carrangueros de Ráquira, dice que este primer grupo de Jorge Velosa retomó la rumba criolla, que combinaba el formato de banda con elementos de ritmos cubanos, caribeños y costeños, para darle una estilística popular que influyera asimismo al tipo de baile. Unido todo eso a las rumbas y merengues popularizados por Guillermo Buitrago, y a ritmos andinos como el torbellino, la guabina, los pasillos, las coplas y los romances campesinos, que le aportarían los

instrumentos (tiple, guitarra, requinto y guacharaca), el método y los principales temas de sus narraciones (Cosmovisión, 2015).

Entre esos temas, autores como Cárdenas y Montes (2009) destacan:

[...] la riqueza del campo, la actitud dialogante con el paisaje, la valoración de una identidad cultural campesina, su dolor por los desplazamientos a la ciudad y por la violencia sistemática ejercida hacia él, la importancia de los vínculos emocionales hacia la tierra, las amonestaciones y críticas al hombre de la ciudad por su actitud individualista, consumista y negligente hacia el entorno. (p. 270)

Temáticas como el desarraigo, la violencia, el desplazamiento y la falta de oportunidades se insertan en la música de Jorge Velosa en canciones como *El rey pobre*, *Soldadito de la patria* o *Qué solita está mi tierra*. Ahí lo que vemos es una trascendencia de la música hacia contenidos políticos y sociales enmarcados entre la crisis y el problema campesino colombiano, según ha sido descrita por autores como John Jairo Rincón (2001), que menciona el panorama nacional para el campesino como una mezcla de diversas exclusiones a partir del llamado desarrollo rural moderno, sumado al conflicto armado en el país.

Esta es una realidad que ha sido ratificada por estudios del Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP) y proyectos como *Colombia Rural, razones para la esperanza*, del Programa de las Naciones Unidas Para el Desarrollo (PNUD). Ahí se mencionan razones que agudizan la problemática como la presión de los terratenientes, empresarios, transnacionales, comisionistas y grupos ilegales que excluyen a los campesinos del activo principal para su supervivencia: la tierra (PNUD, 2011). El CINEP identifica las luchas del campo como respuesta a estos problemas, para desconcentrar la propiedad de la tierra,

espacios para participar en las políticas agrarias y acceso a la salud y a la educación (Martínez, 2013).

La música de Jorge Velosa representa esta combinación que se da en la narrativa carranguera de elementos cotidianos, la simpleza y tranquilidad de la vida rural con luchas y movimientos que han reivindicado la dignidad campesina frente a las injusticias. La carranga ofrece un lugar de encuentro y, si nos adentramos en su origen y consolidación, un ordenamiento de lenguajes, significados e interpretaciones del mundo desde la cultura campesina. Ahí nos acercamos a la idea de la carranga como discurso, entendiendo su gestación desde el punto de vista que propuso Foucault (1970) en *El orden del discurso*, como un escalamiento entre comentarios (presencia en la vida diaria del discurso que se dice y desaparece al instante), el autor (la rúbrica que consolida el discurso con un nombre) y la disciplina (que le formula un método de repetición y unas normas).

Ese curso de hechos son los que sostienen un discurso y lo posicionan como “[...] la manifestación, verbal o escrita, de un sistema comunicacional el cual adquiere diversas formas dependiendo de las circunstancias en las que se dé y que, además, surge como parte de la necesidad humana de expresar e intercambiar ideas, de interactuar” (Borregales, 2005, p. 10).

A partir de la consolidación de un discurso y las funciones que cumple en la música carranguera respecto a la problemática campesina, nos preguntamos: ¿cómo se evidencia el problema campesino en el discurso de la discografía de Jorge Velosa? Esta pregunta, a su vez, nos plantea asuntos subalternos para abordar el discurso, la carranga y el problema: ¿qué personajes están contenidos en el problema campesino de la discografía de Velosa?, ¿cuáles temas aborda el problema campesino de la discografía del autor?, ¿qué tramas se crean en el problema campesino de su discografía?

La carranga es el resultado de una gestación multicultural reunida con la ayuda de Jorge Velosa. El autor, como represen-

tante, y la organización que propuso (disciplina), influenciaron después a otros grupos nacidos principalmente en la región cundiboyacense y en Santander. En la historia de la carranga se marca una cronología en el año 1977 con la presentación del grupo de Velosa en una emisora de Chiquinquirá y su posterior unión con Los hermanos Torres, de San Gil, Santander, que ya interpretaban esta música y se unieron a él para consolidar el proyecto (Ávila, 2013).

El crecimiento de la carranga se enmarca entonces en lo que sería el *ethos* campesino de las regiones mencionadas, entendiendo *ethos* como lo referenció Fals Borda (1961): el término griego que agrupaba un "carácter", un tono distintivo o el efecto expresivo de un grupo. El antropólogo Pablo Mora (1998) habla de ese carácter como el resultado de un proceso de exclusión proveniente de la fuerte estratificación social de la colonia, del blanco cosmopolita de la sabana citadina frente al indio rural. Para él, ese desprecio del indio lo acabó heredando el campesino mestizo, aún después de que la cultura indígena del altiplano fuera absorbida por el campesinado, dándose por desaparecida.

Autores como Nicolás Ocampo (2014) secundan esa idea y amplían el desprecio hacia la cultura campesina y sus expresiones artísticas. Como un ejemplo de esto, Paone (como se citó en Ávila, 2013) expone que el término "guasca", con el que se designaba parte de la música campesina, se usaba para referirse a las personas desplazadas del campo a la ciudad y que alude a ordinariez, a lo vulgar.

Este panorama de exclusión de las expresiones musicales campesinas, de desprecio por sus *ethos*, conlleva que la carranga sea un género que mira hacia el espacio fronterizo de lo rural, su organización, ideas y preocupaciones, y configura la labor de Jorge Velosa como una dignificación de distintos géneros que se calificaban como arrabaleros.

Ese mensaje contenido en la música conforma el lugar para un ordenamiento del mundo campesino, su cotidianidad,

sus quejas y problemas. Esto es lo que fundamenta la esencia de un discurso distintivo para entregar una forma de interpretación del mundo y una manera de expresar mensajes frente a un contexto.

Este trabajo se sustenta en el análisis del discurso de la discografía de Jorge Velosa para entender la interpretación que hace el autor del campesino que organiza su mirada, su lenguaje y sus ideas frente al contexto rural colombiano, enfatizando en sus problemas y sus consecuencias. De esa forma, se puede llegar a entender cómo un autor a través de su música se inspira en el campo, de dónde surge su discurso y cómo funciona dentro de su narrativa, sus personajes, tramas y temas, entendiendo que el universo de historias de Velosa comprende un diálogo continuo en toda su carrera musical.

Por ello, el objetivo general de esta investigación es evidenciar el problema campesino en el discurso de Jorge Velosa. Como objetivos específicos se proponen los siguientes: perfilar los personajes en el problema campesino de su discografía, identificar los temas incluidos y describir las tramas que contiene.

Para ello se partió de una revisión y selección de las canciones que más relación tienen con el problema campesino, filtradas por tres variables constantes en el tiempo y que se reconocen como conflictos del campo en el contexto de los años 80 (de donde parte la discografía de Jorge Velosa), hasta principios de la primera década del nuevo siglo, contando entre estas a *La lora proletaria* como un tema previo que nació en los 70 y que apareció individualmente cuando aún no se había consolidado la figura de Jorge Velosa en el escenario musical.

Las variables surgidas de la revisión del contexto partieron de lecturas como "Problemática campesina: una mirada al movimiento campesino en los noventa", de Rincón (2001), *Luchas campesinas y reforma agraria. Memorias de un dirigente de la ANUC en la costa caribe*, de Jesús María Pérez (1980), y de

informes como *Colombia Rural, razones para la esperanza*, del PNUD (2011), y *Población campesina y cultura*, del Ministerio de Cultura (2010). Esto también se afianzó con una mirada histórica de la etapa previa a estos años con *Trochas y fusiles*, de Alfredo Molano (1994), y la investigación de la génesis y establecimiento del paramilitarismo en Colombia en *Guerras recicladas*, de María Teresa Ronderos (2014).

La investigación llevó a fijar seis variables previas que luego se aplicaron en la escucha y lectura de las canciones: conflicto por la tierra, conflicto armado, desplazamiento, pobreza, falta de oportunidades y persecución política. En el proceso se tuvo en cuenta que el desarrollo y la agitación de los años 80 y 90 se centró en el surgimiento del paramilitarismo en el Magdalena Medio y su crecimiento en el país, los intentos de tener procesos de paz sólidos con las guerrillas de izquierda, la apertura económica en el Gobierno de César Gaviria, la Constitución del 91, la persecución a líderes sindicales y a los reinsertados de la guerrilla, y la estigmatización del campesinado en la lucha por la tierra y la participación en los cambios políticos del país.

Estas seis variables se aplicaron a 198 canciones, divididas en 19 álbumes, comenzando desde *La lora proletaria* como canción individual, *Carrangueros de Ráquira* (1980), primer álbum de Jorge Velosa, hasta *Surungusungu* (2005). De estas 198 canciones se eligieron 13 como las más relacionadas con los problemas campesinos descritos, y, a su vez, se agruparon en tres variables principales, que sintetizaron el mensaje de Jorge Velosa frente al campo: ecología, tensiones campo-ciudad e imposición discursiva. En este trabajo se exponen dos de ellas: tensiones campo-ciudad e imposición discursiva, pues se consideraron las menos exploradas en los estudios que se han realizado del autor y su obra.

La variable de desplazamiento campo-ciudad es la que más encierra significados frente a la problemática campesina. Se eligieron cinco canciones: *La china que yo tenía* (Velosa,

1981), *La pobre María* (Velosa, 1986), *El rey pobre* (Velosa, 2002) y *El regreso de la china* (Velosa, 2002a), y *Qué solita está mi tierra* (Velosa, 2005). El abordaje de estas canciones y sus significados parte de que en el desplazamiento campocidad están contenidos la mayoría de los temores, quejas y nostalgias del campesino.

El desplazamiento contiene no solo una migración territorial, sino una reacomodación humana y cultural de la vida en la ciudad, y esta última no solo es un espacio físico, sino que lleva implícita una confrontación con el modelo de progreso que la realidad ha propuesto como apetecible. Aquí concurren la amalgama de problemas del conflicto armado, la persecución política y el estigma hacia los campesinos como etapas previas hacia el hecho del desplazamiento y como principal causante de este. Si bien "la ciudad" puede considerarse como un ente discursivo impuesto, decidimos tomarla aparte de las otras variables de los discursos, pues tiene luz propia en la discografía, más que otros conceptos menos mencionados.

Ahora, de la imposición discursiva se eligieron tres canciones: *La lora proletaria* (Velosa, 1970), *El tinterillo* (Velosa, 1982a) y *Soldadito de la patria* (Velosa, 1982). Se entienden como la imposición discursiva a la herencia o transmisión de conceptos entre los campesinos que no pueden ser cuestionados, sino solo absorbidos y respetados por defecto, siendo *patria* y *ley* conceptos presentes en estas canciones y la lora la representante de los cuestionamientos censurados.

Esta variable contiene el problema de la pobreza como deficiencia material y de conocimientos, porque se asume que el abuso al campo se hace a costillas de la imposibilidad de que los campesinos protesten contra las decisiones que se les imponen o participen en estas, problemática asociada a la persecución de las ideas, el conflicto armado como receptor del habitante del campo a modo de carne de cañón y las limitaciones para acceder al poder y sus entramados y participar desde allí.

A fin de estructurar la información, facilitar el análisis discursivo y responder a los objetivos del trabajo, se elaboró un cuadro (ver Tabla 1) en el que al consignar los datos pudiéramos hacer un acercamiento previo y desmembrado de los perfiles, temas, tramas y posibles interpretaciones de los problemas.

Tabla 1 Análisis de canciones

AÑO	CANCIÓN	ÁLBUM	GRUPO	TEMA	TRAMA	PERSONAJES	LETRA	PROBLEMA	COMENTARIOS
-----	---------	-------	-------	------	-------	------------	-------	----------	-------------

Fuente: elaboración propia.

Las 13 canciones se consignaron en este cuadro, para posteriormente hacer una interpretación definitiva por medio de comparaciones teóricas y antecedentes que respaldaran lo ahí plasmado, y establecieran un diálogo entre ellas, su contenido, el contexto en el que fueron escritas y el mensaje discursivo que emiten desde Jorge Velosa como representante.

Las tensiones campo-ciudad: nos vamos o nos quedamos

La tensión existente entre el campo y la ciudad no es una simple discordia entre costumbres “bárbaras” y “civilizadas”. Este problema inmerso en la carranga no es exclusivo del género, en realidad engloba una constante en la música en que las periferias creativas chocan con un centro dominante y excluyente.

Esto ha ocurrido inclusive al interior de las ciudades, lo que permite afirmar que, más que un espacio geográfico de ruralidad lejana y ciudad central, estamos ante una confrontación entre lo marginal y los modelos de civilización y de progreso de ideales. Por más que el espacio rural se encuentre distanciado geográficamente y aislado del mundo ciudadano, son más las

distancias humanas y el aislamiento social y cultural los que definen la disputa entre opuestos.

Un ejemplo de estos distanciamientos dentro de la ciudad está muy presente en los inicios de la salsa, una apropiación de la música cubana tradicional por parte de migrantes puertorriqueños en Nueva York, que la incluyeron como narrativa de la vivencia dura y cruel de la calle, la vida de un extranjero habitando un espacio en el que se habla otra lengua y con unas costumbres diferentes a las suyas, pero que habita aunque no se le incluya del todo. Esto es un componente que Leonardo Padura (2019) describe como forjador de una identidad y una postura del migrante ante el mundo ajeno que busca soportar y explicar:

[...] la llamada música salsa tiene una marca indeleble que va a signar lo mejor de su producción: el nuevo barrio latino que engendra la necesidad de una nueva expresión. Hijos de los barrios, este movimiento musical pretende ser, en sus manifestaciones auténticas y novedosas, el reflejo de una vida que definitivamente ha dejado de ser apacible y melancólica, para trocarse en violenta y desgarrada. (p. 313)

Así como la salsa, otros géneros, como el son jarocho en California o la cumbia villera en Argentina, han tratado estas dinámicas de alejamiento y reclusión grupal con diferentes temas y expresiones, no siempre políticas o de resistencia, pero con un distanciamiento humano que redundaría en escalamientos sociales de los géneros (música de pobres o de inmigrantes, o de los dos, como usualmente sucede).

A partir de esto, la ciudad no es solo un espacio, sino una idea, un concepto de lugar humano, cultural y social hegemónico que impacta sobre lo rural, que, más que una geografía de lo lejano, es una representación de lo marginal, de lo popular,

entendido como “[...] el conjunto de las clases subalternas e instrumentales de una sociedad dada” (Alabarces, 2008, p. 4).

En Colombia, la llamada música carrilera debe su origen precisamente a una dinámica de apropiación de lo subalterno por parte de un género cosmopolita como el tango, que, al llegar a Colombia, ya no era arrabalero y vulgar, como por un tiempo lo fue en Argentina, sino que había dado un salto de clase social hacia un buen tango burgués, enfrentado con el tango que producían pequeñas disqueras para las cantinas de las zonas de influencia del ferrocarril en Antioquia y la zona cafetera, como lo describe Carolina Santamaría-Delgado (1999).

El surgimiento de las estudiantinas en el país (grupos de cuerdas integrados en su mayoría por estudiantes) es otro ejemplo de creación desde la nostalgia y la soberanía para empapar la música de temas propios y problemas de grupo. Estas estudiantinas en sus comienzos crearon música de salón para la alta sociedad citadina, pero con la llegada de multitudes campesinas a la ciudad, y el posterior desinterés de la clase alta, se convirtieron en un vehículo para anudar tristezas y quejas alrededor de la migración:

El traslado forzoso del campesino a la ciudad apenas permitió a este dedicar esfuerzos a la supervivencia, por lo que se vio obligado a relegar en gran medida sus expresiones artísticas a espacios y momentos muy particulares y exiguos [...] la estudiantina reconstruyó la vida ideal de la parcela y sus costumbres que se habían perdido con la migración a la ciudad. (Rendón, 2009, p. 116)

Pero las nociones de *lo vulgar* y *lo arrabalero* con las que se refiere la colectividad dominante y cosmopolita a este tipo de música hieren buena parte de las creaciones musicales auténticas del campo y generan discordia, no solo enfrentando desde el exterior a lo rural con lo civilizado y dominante, sino

que en el mismo seno de la identidad campesina se producen fracturas que causan desarraigo, desazón, vergüenza y rechazo: "Las culturas que fluyen en la ciudad se imponen a aquellas que llegan de entornos rurales, conduciendo a que el campesino desvalore las suyas, rechace sus raíces y cambie su manera de actuar y de pensar" (López, 2009, p. 27).

En la música de Jorge Velosa está muy marcada esa incomodidad frente al cambio en el actuar y el pensar, especialmente cuando analizamos canciones como *La china que yo tenía*, que centra su historia en una mujer que se encamina hacia la ciudad y el despecho de su enamorado porque tiene el mal presentimiento de que la va a perder a su regreso:

Dejó la vaca y el burro, la vereda y el maizal/ Dejó también
mi cariño por quedarse en Bogotá/ Me imagino yo a mi china
lo mucho que irá a cambiar/ Porque también yo lo he visto
cuando vuelven por acá/ Se pintan de arriba abajo y se ponen
no sé qué más/ Cambiando de camina'o y hasta la forma de
hablar. (Velosa, 1981)

La china sale del campo temporalmente, pero al final decide quedarse en la ciudad. Para el enamorado esa decisión es fruto de que se la "tragó" la ciudad, la mujer fue seducida, le encantó lo que vio y lo que le ofrecieron. El verbo tragar evoca de modo tosco una forma desaprensiva del comer, pero también se dice comúnmente "se lo tragó" para referirse a algo que está dañado, desbaratado, corrupto. Ese tragar de la ciudad no es solo una absorción, sino un contaminarse; el campesino se corrompe cuando se llena de ciudad.

Aquí el hecho de que la mujer se deje llevar por la ciudad e ilusionar se asocia a una traición, que superficialmente parece amorosa, de abandono, pero que moralmente es una fractura en la identidad y el destino campesinos, interrumpidos abruptamente por una oportunidad que el cantante ve como

peligrosa. Se trata fundamentalmente de un dilema la decisión que se debe tomar entre una transformación arriesgada y una continuidad tranquilizante y aburrida que se abandona, que se vaticina como olvidada en el futuro. El camino hacia la ciudad está siempre presente en el campesino, cuando decide tomarlo resulta en un "desgarro", al modo que lo define Leonardo Padura (2019), como una interrupción en la vida apacible que se lleva.

Este cambio, riesgoso para la identidad, se percibe en la canción como infructuoso para el migrante y se confirma en la segunda parte de la canción *El regreso de la china*, en donde todos los temores y vaticinios que suscitaba el cambio de la muchacha se confirman en su vuelta a casa: "La china que yo tenía/ volvió de la capital/ pero eso ya no conoce/ ya no quiere recordar disque vino por papeles/ porque del todo se va/ por allá para otra tierra/ difícil de pronunciar" (Velosa, 2002a).

El regreso de la muchacha es decepcionante y crea temor entre la gente, como si en ella anidara el germen de lo que a los demás les pudiera pasar, representa una denigración del pasado, porque, así como lo anticipó en la canción 20 años atrás, sí cambió su forma de andar, de hablar y entre tantos cambios también se "tragó" su versión antigua: "[...] estos valores se van perdiendo en el cambio generacional en nuevos contextos, haciendo que lo que antes les era propio se convierta en extraño y en ocasiones extravagante" (Ávila, 2013, p. 17).

En estas dos canciones se nota cómo se asocia la ciudad al cambio y al futuro. El campesino descrito por Velosa mira con incertidumbre el futuro, le teme a lo que llegue cuando rompa con todo lo que es constante en su mundo: el lenguaje, la ropa, la comida, el trato cotidiano.

El futuro, así como ocurre en las canciones de tema ecológico, habita entre las dudas y el peligro, la incertidumbre de un futuro sostenible cuando trata el tema ambiental aquí se convierte en un ente que rodea presentes seguros. Parece como si la queja por el mundo contemporáneo respecto a lo

ecológico concerniera a ese grupo de conceptos desprendidos de lo ciudadano como *progreso*, *crecimiento*, *dinero*, mientras el campo actual es un resguardo de valores que se pierden con ese traslado-transformación del campo a la ciudad, donde esta actúa como un equivalente del deterioro moral devenido en el desastre ecológico.

En cierta medida la queja por el abandono de los valores no solo es moral, en las tensiones campo-ciudad en esa pérdida-cambio se renuncia a la cultura y las tradiciones, para adoptar una idea de futuro promisorio que no siempre es tal. *La pobre María* es la canción que brinda la contraparte de ese famoso "sueño ciudadano", porque, a diferencia de la china, a María la ciudad la devuelve con la rectificación cruel de unos sueños deshechos en problemas y una ilusión desvanecida por el golpe de realidad.

María también regresa a su tierra, pero al contar su versión del retorno se le quiebra la voz y tiene que despacharse contra esa ingenuidad que la llevó a cambiar su apacible vida para comprobar que la ciudad tampoco era la solución:

Hoy me topé a la María/ María la que un buen día/ con su
ramo de ilusiones/ se largó para la ciudad/ Y al verme se rio un
poquito/ un poquito pero luego/ en vez de mostrarse alegre/
se puso fue a llorar. (Velosa, 1986)

Contrario a la china pedante, individualista, corrosiva, María todavía es amable con su interlocutor, no ha cambiado ni el caminado ni el habla, y se muestra arrepentida por tomar la misma decisión que la china, pero con otro resultado. María consiguió un mal marido y tuvo un hijo, al que le cuesta mantener porque no encuentra trabajo ni dónde quedarse. Carga con el fardo de su fracaso, pero mantiene intacta una dignidad, una nobleza y una inocencia despreciadas por la cruenta ciudad, que la devuelve sin sueños y sin dinero. Así como la china

era lo que el futuro para la ecología, María es la Madre Tierra para la ciudad: un ser al que, por su bondad infinita, se le paga injustamente con abusos.

Otra idea central en las tres historias es la de la migración, que, como lo hemos venido explicando, tampoco se enmarca en un exclusivo cambio territorial, sino que parte de unas transformaciones en los modos y costumbres del ser: se migra interiormente, de una identidad a otra, de un estado de mundo y percepciones al rechazo o la comprobación triste de las imposibilidades y beneficios a medias del cambio. La seducción del progreso, como concepto discursivo inculcado entre los campesinos, será visto con mayor profundidad más adelante, pero cabe mencionar que esa entidad que rodea las dudas de todo campesino al ver sus necesidades se recibe como un parásito corrosivo que, a los malos campesinos, a esos traidores de identidades, los acoge sin problema, mientras que relega la honradez y los deseos puros:

El campesino al llegar a la ciudad vislumbra que el imaginario eurocéntrico que le prometía mejores condiciones de vida, no siempre es factible en la praxis, comenzando a desvertebrarse la colonialidad del ser, a partir de un camino reflexivo que tiene su génesis en la melancolía, pero trasciende a la resistencia de convivir en condiciones de vida desfavorable, conduciendo a la reivindicación social. (López, 2009, p. 28)

Esa génesis de melancolía es especial en las canciones de Jorge Velosa, porque efectivamente es uno de los enfrentamientos dolorosos entre el campesino y su realidad, una nostalgia develadora de miserias, menesteres e incomodidades que se someten a esa encrucijada entre el cambio, que puede llevar a perderse en el intento, y el quedarse y dejarse llevar por la decadencia que ve crecer.

En la canción *Qué solita está mi tierra*, la más reciente de las elegidas, un campesino se lamenta por la situación de su tierra, ya no tiene vecinos y se siente agobiado por la soledad que ve crecer a su alrededor. Todo lo que en el pasado fue idílico ahora se desvanece y pierde su sentido para quienes todavía admiten quedarse. Pero su queja no es una petición de retorno al pasado, más bien tiene que ver con el tono elegiaco de otros temas, una encrucijada que se asume como irremediable, pues el campesino concluye que él mismo haría lo que ya hicieron quienes habitaban en su tierra.

Que solita se está quedando/ la tierra hermosa en que
yo nací/ todo el mundo la está dejando siendo tan linda para
vivir/ con cantarlo no arreglo nada/ pero al menos sacó de mí/
una espina que me atormenta/ que no me deja ya ni dormir.
(Velosa, 2005).

Este tema es una ambientación fatalista del contexto en el que habitan personajes como la china o María, de imposibilidades insoslayables que se acumulan para presionar las migraciones territorial y humana, pero mientras unos las asumen como provechosas y alegres (la china), hay quienes las ven como el peor de los desastres (María). La tierra acá es un idilio venido a menos por la despoblación y la falta de oportunidades, una idea de mundo caída en desgracia, como caen las ilusiones y la esperanza en el proyecto humano de la modernidad inmerso en la temática ecológica.

La idea que se opone a esta concepción está en la canción *El rey pobre*, que parte de una premisa de la suficiencia de lo poco, de los mínimos reinados sobre territorio, recursos y decisiones:

En mi tierra yo me siento como un rey/ un rey pobre pero al
fin y al cabo rey/ mi castillo es un rancho de embarrar/ y mi

reino todo lo que alcanzo a ver/ por corona tengo la cara del sol/ y por capa una ruana sin cardar/ es mi cetro el cabo de mi azadón/ es mi trono una piedra de amolar/ es mi cetro el cabo de mi azadón/ es mi trono una piedra de amolar. (Velosa, 2002).

Esta es una mirada apologética de una vida que, desde el exterior, puede concebirse como precaria, pero que para el campesino representa una soberanía liberadora sobre sus movimientos, su gente, sus costumbres, desplegadas en unos poderíos limitados y pequeños pero que no exigen más. Es un lugar de dominios personales, de reafirmación de una identidad que se puede desplegar sin complicaciones, donde se es importante, único, contrariando ese anonimato angustiante de la ciudad en la que en ningún momento se es alguien. Ese reinado es sobre la estabilidad, sobre la seguridad de una apropiación estrecha, pero completa de lo que circunda al campesino y que es lo que más le cuesta perder al emigrar.

Las dos últimas canciones se concentran especialmente en el entorno, el lugar como evocador de nostalgia y al cual se pertenece, mientras que las tres primeras se internan en personajes sometidos a esos dos entornos, que se desengañan o se transforman al perderlos. El territorio, si bien es amplio en apropiaciones como el del rey, también es estrecho en oportunidades como el del campesino nostálgico. Ambos contextos producen un dilema trasnochador, una "espinas" que agobia a las "Marías" y a las "chinas", que contiene las dudas de la ruralidad colombiana, ¿nos vamos o nos quedamos?, y si nos vamos, ¿qué será del "nosotros"?, y si nos quedamos, ¿qué será de nosotros?

La imposición discursiva: consciencia y crítica

La narrativa carranguera de Jorge Velosa no es turbia en sus historias, representa comúnmente a personajes felices, enamorados y conformes. Pero algunos de estos se desmarcan de esa tranquilidad y manifiestan insatisfacción por el destino que les heredaron involuntariamente. No es un rechazo al legado, a las tradiciones y costumbres del campo, es una imposición agresiva de conceptos, lenguajes, banderas y consignas que pretenden ser digeridas sin oposición; ideas preconcebidas desde el exterior campesino, transportadas a la ruralidad e impuestas a fuerza de repetición, educación u obligación.

Esa imposición de maneras de ver el mundo, de heredar significados de realidades intangibles, es una de las formas de dominación más usuales dentro de la homogenización discursiva transportada por instituciones como el Gobierno, el mercado y las empresas, para quienes usualmente el campesino es un engranaje de la agroindustria, un “trabajador del campo” en la balanza social citadina, restándole interés a las particularidades grupales que tiene en Colombia, una mirada que se extendería desde la segunda mitad del siglo XX con la idea de modernización devenida del Frente Nacional, la apertura económica y los modelos de desarrollo a los que se acogió el país, para

[...] perpetuar un proteccionismo paternal hacia los campesinos en el que terminaron siendo tratados como pobres, incultos, con prácticas arcaicas de cultivo y que representaban un sistema pre-capitalista de producción y otras veces condenaron al pequeño campesino a su desaparición convirtiéndolo en comerciante agrícola en competencia con la agroindustria, en mano de obra para ésta o en mano de obra desplazada a las ciudades para actividades distintas de la agricultura. (Ávila, 2013, p. 57)

Estos mismos traslados de significados son los que se evidencian en parte de los capítulos anteriores de este trabajo, desde la "modernidad" y el "futuro" en la ecología, hasta el ideal de "progreso" en la transformación campo-ciudad. Conceptos y personajes que, al contacto con el campesino, generan una dicotomía entre atrasados y modernos, nostálgicos y realistas, conformistas y desobedientes. De estas divisiones surgen las semillas de una confrontación que está sumergida en la mayoría de las violencias que ciñen la realidad colombiana: "Ningún incentivo mejor para la acción fanática que las aparentes certezas morales que dividen el mundo en buenos y malos, ejerciendo así por anticipado una violencia verbal que antecede y prepara el camino para la violencia física" (Perea, 1996, p. 11).

Carlos Mario Perea (1996) encuentra que esa violencia verbal, como antecedente de futuros problemas de violencia física, se trasmite por una acogida de las multitudes de ciertos "rebaños de sentidos", en que el que los "otros" y sus identidades están escritas de "modo sanguíneo" en la concepción del mundo que tengamos, una versión instintiva y visceral para describir lo que proviene de afuera, siendo esas "afueras" una delimitación de grupos con poder que manejan el comercio de significados. Así, la historia de Colombia está permeada de consignas y señalamientos que van desde los liberales masones y comunistas, hasta los conservadores fascistas y oligarcas. De estas disputas verbales siempre sale mal librado el campesino, ya sea porque, al ser obligado a enlistarse, es carne de cañón en las posteriores violencias o porque lo convencen de la veracidad de esa versión del mundo que le muestran.

En las canciones de Jorge Velosa hay una incomodidad, una queja frente a esos conceptos heredados. La idea de patria, por ejemplo, un límite cultural y social evanescente y lejano para el campesino; la de ley, una idea intangible que se repite por todas partes y a la que se acude al hablar de justicia,

cuando lo único evidenciable es que siempre está en contra de los de ruana, y la de progreso, a la que ya hemos visto actuar inmersa en el debate de la ciudad y sus idílicas oportunidades de transformación.

El lugar nacional identitario aparece en la canción *Soldadito de la patria*, que narra la historia de un soldado campesino que se encuentra más bien incómodo siendo recluta, aunque le hablen de un supuesto orgullo al defender esa llamada patria; orgullo que no lo termina de convencer, pues se nota confundido sobre qué es y en qué consiste eso que defiende, eso que lo alejó de su rancho, su mujer, su gente, su perro y su trabajo.

Es curioso que a las quejas y desdichas expuestas por el soldado se le imponga el estribillo "soy soldado de la patria, según dice mi teniente", como si esta fuera la respuesta natural y obvia a sus dudas y con la que tiene que conformarse. La canción es una enumeración de abandonos causados por el reclutamiento, "lo que bien pude tener", una frase que entre el campesinado refleja lo poco pero lo conseguido honestamente:

Y del rifle al cagajón hay mucho trecho/
Yo fui criado pa'enfrentar otros quehaceres/
Muy distintos a trotar y sacar pecho/
Soy soldado de la patria, según dice mi teniente/
Y como no tuve con qué pa'la libreta/
Aquí estoy de fusil y de uniforme/
Esperando la hora de la baja/
Como el que espera el día y no la noche/
Soy soldado de la patria, según dice mi teniente. (Velosa, 1982)

En toda la canción la contradicción es clara, una pregunta soterrada es la que dirige el tema: si la patria es lo que me pertenece, ¿cómo es que dicen que vaya a defenderla quitándomela? Para ese campesino su patria es su hogar, sus cosas, sus animales, pero todo ello se le arrebatara para que, fusil al hombro, vaya a defender otra patria, de la que dicen hace parte,

pero que no conoce, porque su realidad es otra, poco asociada a ese concepto nebuloso y foráneo que se le impone creer entre el Ejército.

Este panorama del recluta es una de las realidades más cruentas de la guerra en Colombia, pues no se hace por capricho de sus participantes, sino que es contrario a sus decisiones. Un problema del que se han aprovechado todos los grupos armados, que, básicamente, y como lo expone la canción de Jorge Velosa, son ejércitos llenos de "soldaditos" con patrias diferentes en uno y otro bando, pero con la misma naturaleza espiritual de su fe en ellas, ese "porque sí" como respuesta para esos militantes dudosos que intentan develar por qué participan en algo en lo que no creen y que no les gusta.

La dicha patria es común a muchos otros nombres, conceptos o violencia verbales que crecen y se repiten sin más. El propio Velosa (1983) explica cómo surgió esta canción cuando observó una prueba de riesgo de los soldados en Tolemaida, en la que tenían que saltar a un río mientras alguien gritaba vivas a la patria. Al verlos salir del agua, dice que sorprendía la "coscojina", la "terrorera", que en "boyaco" es el terror intenso por algo, en las caras de esos muchachos que saltaban. Quizá al momento de escribir la canción a Velosa se le pasó por la cabeza que esa llamada patria por la cual gritaban los soldados no era un aliciente válido como para arriesgar la vida, encegucerse por esos conceptos era un auténtico salto al vacío inconsciente.

Otro de los conceptos que genera una violencia "fantasmal", intangible para el campesino, es el de la señora *ley*, trabajado en la canción *El tinterillo*, no solo como representante de las "leguleyadas" de las que son víctimas, sino como reflejo de todos los conocimientos usados para aprovechar el poder. Y es que la firma como personaje también es sustancial para entender los conflictos con el derecho. Para un campesino como el retratado por Jorge Velosa, tener una firma es de hecho uno

de los acontecimientos sustanciales en su vida como civil: es primero un reto, luego una hazaña, después una muestra de prestigio y, como desafortunadamente lo muestra la canción, también una condena.

El universo campesino colombiano ha estado rodeado por el analfabetismo, la firma de hecho es tan importante que puede ser el único contacto del campesino con la palabra escrita, la burocracia y los “papeles” civiles. Aprender a firmar le entrega un poder que lo respalda y lo autoriza a hacer otros trámites sociales que tienen su sello de identidad, lo que también es una forma de liberarse y apropiarse de sus decisiones. Usualmente, las cédulas de las personas que no sabían firmar se rellenaban con una “X” anónima y vulgar, o con la leyenda deshonrosa de “No firma”. Cuando en lugar de esos detalles anónimos se declara la persona con un nombre, se le entrega una marca específica que le permite declarar su existencia no supeditada a la del funcionario, el patrón, el cura o el notario.

La firma tiene un contenido discursivo destacado, porque es la voz de una identidad que se empeña de modo leal y honroso, y es usada de modo perverso por un tinterillo mañoso para su beneficio. En la historia el campesino tiene un problema de linderos y se hace a los servicios de un abogado para que le ayude a resolver el conflicto. El abogado es amable, lisonjero y lo tranquiliza con la promesa de que basta una firma en una hoja en blanco para que todo quede solucionado. La sorpresa en ese asunto sospechoso llega cuando en otro llamado de la ley se le informa que tiene una deuda con el abogado que contrató por una supuesta deuda respaldada por su firma:

Me fui donde el tal señor/ me fue diciendo que claro/ que
el asunto del memorial/ se lo dejara en sus manos/ Y una vez
hecho el negocio/ me dijo que le firmara/ una hojita de papel/
que del resto él se encargaba. (Velosa, 1982a)

Podemos imaginar la decepción fatal del campesino al ver el abuso que hay tras una sola palabra escrita, que para él debe ser sagrada, pues supone que esta le entrega un poder especial, de prestigio, como hombre que puede tomar sus propias decisiones. La confrontación con el derecho es que siempre habrá un superior que sepa amañar los procesos, gracias a su conocimiento, para descabezar al que ignora los recovecos burocráticos y legales. La canción concluye con la promesa a rajatabla del campesino de nunca volver a firmarle un documento en blanco ni a su propia madre.

El tema de la ley no solo sale a flote al mencionar el desconocimiento de lo legal, es también una forma de cómo el conocimiento es uno de esos conceptos anunciados entre bombos y platillos, pero que también se puede pervertir para crear imposiciones, aprovechamientos abusivos y dolores de cabeza largos y tediosos, llenos de papeleos, vueltas y más vueltas, gastos de dinero para dejar un tinterillo y estar a merced de otro. El propio Velosa (1983) relata la historia verídica de un tío suyo que fue la que inspiró la canción:

En el pleito se le fue salud, gallinero, tierrita, vacas, bolsillo, paciencia y más de cien pares de alpargates de tanto echar quitaba camino arriba y camino abajo, de la casa al juzgado y del juzgado a la casa, pendiente del papeleo. Como desde que me crie, de casos parecidos es de lo que están llenas mis orejas y aún más terribles (porque a mi tío por lo menos le quedó el rancho), me dio por cancionar el pleito, insistiendo en no firmarle en blanco ni a la madre, porque de ahí a la miseria no hay sino una demanda. (p. 17)

Estos abusos, tanto por parte de la patria como de la ley, parecen recibir una respuesta silenciosa del campesino, pues las canciones no detallan un llamado a la acción directo

cercano a lo panfletario y rebelde. El mensaje discursivo que trasmite no es un compromiso político con “causas” entendidas como filiación, pues, si bien el movimiento campesino tiene precedentes políticos de organizaciones como Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC), ni la discografía, ni la vida personal de Jorge Velosa anuncian una pertenencia directa a grupos políticamente consolidados. Aunque su trabajo coincida con reivindicaciones y luchas históricas que también han sido adelantadas por algunos grupos, él no bebe su influencia ni interpreta el contexto para comunicarlo en sus canciones, más bien utiliza ese mismo contexto y lo transporta al tema que acaba atravesando el trabajo político duro, pero con el alivio y el código sonoro como medio de interpretación, transmisión y crítica.

Esa labor crítica engloba el papel del tratamiento discursivo de Jorge Velosa, porque la crítica, además de generar confrontación, también hace una disección, una selección del lenguaje, lo moral e inmoral, lo normal y anormal, siempre tiende a buscar y mostrar un mundo ideal, más sano y bueno. La crítica de Jorge Velosa es entonces también consciencia, una manera de estar en el mundo y señalarlo, seleccionarlo e interpretarlo. Una consciencia es sobre todo un ordenamiento del lenguaje y de las miradas.

Esa crítica está en la primera canción con la que Jorge Velosa se involucró en lo público. *La lora proletaria* cuenta la historia de una de esas voces críticas que señalan lo malo que no se percibe, para demostrar verdades evidentes que no se conocían, pues esta lora le habla a un campesino de los problemas que tiene como si este los ignorara, aunque los padezca. Esa indicación de la lora es la entrada en consciencia del campesino, le apunta a lo que no ve y con su sola mención se da cuenta de que eso que padece está mal, no es normal ni bueno: “Una vez vide una lora/ y esa lora me decía/ ¿tuavía los

siguen jodiendo?/ Yo le dije que tuavía/ Antón la lora me dijo/
¿Pa que se dejan joder?/ Si se juntan pa peliala/ naiden los va
a detener" (Velosa, 1970).

La lora no solo les dice a los campesinos que los están jodiendo, también les muestra otra verdad evidente pero ignorada, que siendo ellos muchos, y muchos los jodidos, si se juntan para pelear nadie los va a detener. Esa voz consciente, acusadora y crítica de la lora acaba siendo su condena: "Quizque por ser subversiva/ y enseñar la gente a mal/ por darnos malos consejos/ cuando nos veía pasar" (Velosa, 1970).

Esa etiqueta de subversión es también la propia condena del campesino que se hace las preguntas correctas sobre su contexto. Pues si a la lora, por preguntona, le tocó ese rótulo fatal, el campesino también debe esconder esos cuestionamientos y "consejos" peligrosos, que subvierten la realidad y hacen que sea otra por obra y gracia de las palabras que señalan un error, una discordancia, una injusticia.

Conclusiones

Jorge Velosa es una "lora proletaria" de la música carranguera. Si bien, como lo hemos repetido a lo largo de toda la investigación, su discografía ronda más temas románticos, dulces y tranquilos, en los que la alabanza al campo se hace más desde lo positivo que desde sus problemas, en las canciones analizadas es permanente la necesidad de detallar y pregonar los desajustes –además de concientizar sobre estos– de esa vida idílica desplegada en la mayoría de sus canciones.

Su tarea, como la de la lora proletaria, es ser el consejero que pregona a través de la música sus quejas, dolores, sinsabores y frustraciones. Para él, evidenciar el problema campesino es especialmente afirmar que sí hay uno y que no se puede

silenciar como la voz de la lora. En esa afirmación también hay un deber de poner en escena y otorgarle una existencia en el arte a dilemas que en la historia colombiana atañen, más que a este, a lo político, lo sociológico, lo económico.

Sus canciones son un testimonio de que el arte sirve para hablar sobre el problema campesino y discutirlo. El tema de la resistencia se evidencia en sus canciones y se expone de la manera en que lo señala Alabarces (2008): "La noción de resistencia describe la posibilidad de que sectores en posición subalterna desarrollen acciones que puedan ser interpretadas, por el analista o por los actores involucrados, como destinadas a señalar la relación de dominación o a modificarla" (p. 4).

Esas acciones, como tales, son la narrativa impresa en el mundo de conflictos, peripecias, personajes e ideas de las canciones, pues es en ese mundo en el que se percibe la posición del cantante frente al problema y se desglosa tanto un mundo ideal, como los elementos que representan la maldad y lo incorrecto. Esta manifestación oculta contiene el eje discursivo que trasciende la narrativa para llenar de mensajes sus letras con un tema preceptor.

Si pudiéramos dividir esos temas a través de consignas, estas serían los subtítulos elegidos para cada uno de los capítulos de esta investigación, condensados en una idea básica que es constante en todas las canciones seleccionadas: los valores del campo están naufragando entre la disyuntiva de la transformación y la pérdida de la identidad, ser conscientes y críticos también es encarar ese problema.

Esta sentencia puede parecer muy sucinta para resumir todo lo expuesto en el trabajo, pero traduce globalmente todo ese "deber ser" calificador de los discursos, pues el gran personaje del cambio es el antagonista primordial en todas las canciones, así casi no se mencione directamente, pues el cambio es equivalente a la señora ciudad, semejante a las

señoras patria y ley, y a los señores futuro y progreso, todos grandes antagonistas de sus historias al representar el discurso "civilizatorio" que todos deben asumir.

El cambio en cualquier narrativa es importante, es la vuelta de tuerca que obliga a un personaje, usualmente bueno en el caso de Jorge Velosa, a enfrentarse con la dimensión de su drama, pero ese cambio al que me refiero es parte del método aristotélico para contar una historia. Lo curioso en el caso de Jorge Velosa es que ese cambio narrativo, en minúscula, también es el gran cambio como personaje dentro del universo de la historia, parecería tonto y obvio decir que el cambio cambió la historia, pero eso tan obvio tiene unas repercusiones cruciales para entender qué significa como representación histórica y social en el contexto de los problemas campesinos.

Cambiar, para los campesinos del universo narrativo de Jorge Velosa, se constituye en un encuentro, desafortunado casi siempre, entre toda su existencia de sentidos y un ente violento y silencioso, que confronta y lástima lo cotidiano, lo puro, lo inocente, lo normal, que también es tranquilo y seguro. Los protagonistas bondadosos y echados a perder se enfrentan a una duda que los carcome, no los deja dormir, les preocupa y les aflige, porque lo que está en juego es su mundo conocido, su estabilidad cultural, sus pequeños amores y arraigos. La ciudad es uno de esos protagonistas silenciosos, porque para la mayoría de personajes estar en ella es un acontecimiento indeseable, algo que no quieren para sus vidas, pero que siempre está ahí como oportunidad, entendiéndola no como algo bueno, sino como la salida desesperada a una realidad insostenible que Jorge Velosa evade tocar y no menciona, pero que implica que, a pesar de todo el idilio por la tierra, el trabajo y la vida en lo rural, hay un callejón sin salida más allá, que suele ser de miserias, malas condiciones económicas, maltratos y abandonos. Pero esta condición no se encuentra al interior del

campo, en este solo por serlo, en su lugar es una corriente del exterior lo que crea esas condiciones y condenas.

Esas corrientes del exterior, heraldos de la transformación, no buscan conciliar con el campesino sus reparos, como en el caso de la patria, en su lugar quieren aprovecharse de su reputación y exprimir su inocencia, la buena fe del que pone su honra y valores de por medio para sacar provecho y hundirlo, como ocurre con la ley. Estas dos son representantes de un cambio agresivo, pero entidades como ciudad y futuro son versiones lentas de la decadencia y la puesta en duda de los valores, porque al ser también una oportunidad, una especie de "solución", actúan progresivamente, pero con las consecuencias esperadas: convierten y evangelizan.

En la narrativa existe un pecado entre los personajes que es el de la traición, que ocurre cuando se acepta el destino irremediable, como ocurre con la china. También se vuelven voceadores de su éxito, enviados para dar testimonio de su conversión con lo aprendido y lo logrado que se traspuso a lo negado y aborrecido. La identidad campesina sufre por esas muestras de desprecio (fruto del racismo y clasismo estructurales) y en las historias se evidencian mediante una acción repudiada y temida, porque, así como ellos fueron del "nosotros", también nosotros podremos ser "ello".

Ese "ello", más que una tentación, es algo que parece inevitable, irremediable y terco en su destino final. Como en la disputa futuro-ecología, allí la imagen de la inocencia corrompida la tiene la Madre Tierra, culmen de las acciones abnegadas mal correspondidas por hijos caprichosos. La posición de Jorge Velosa en este tema se ha asumido como lúdica, de brindar soluciones para buenas prácticas, pero, más allá de los usos sociales, corresponde también al de un tono sombrío, porque en las canciones que aluden a este tema hay una terquedad y abundancia de perversiones asociadas al capitalismo voraz, que

hacen pensar que es imposible, ahora sí, un cambio positivo, distinto a ese otro cambio relatado como decadente, mustio y aterrador que representa el futuro, pues a la acción lúdica consciente que comunica Velosa parece atravesársele una realidad inevitable que la imposibilita.

Frente a toda esta unidad de significados repartidos entre buenos y malos, antagonistas y protagonistas de su historia, hay que valorar que el gran objetivo y deber ser de las canciones, más que moralina, regaño o queja, es la afirmación de un mundo de ideas frente a los acontecimientos que atraviesa la ruralidad día a día: afirmar una posición sobre los hechos y comprenderlos es poner un discurso a funcionar, para dotarlo de mensajes claros que comunican ciertas ideas. Jorge Velosa narra unas ideas contando una historia y pone en relieve el drama constante al que se enfrenta quien maneja un futuro incierto, una amenaza constante, unas obligaciones aborrecidas, y toda esa gama de presiones y violencias que, ejercidas sobre el campesino, limitan y agreden sus decisiones y su soberanía de sentidos, que es lo más cercano a una imperfecta libertad.

Referencias

- Alabarces, P. (2008). *Posludio: música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia)*. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (12).
- Ávila, D. (2013). *De campesinos y carrangueros. Representaciones del campesinado cundiboyacense 1976-1990*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/15259?show=full>
- Borragales, C. (2005). *La música y el lenguaje como sistemas de comunicación comparables bajo la óptica del análisis del discurso*. [Tesis de pregrado, Universidad Metropolitana]. <https://www>.

musicaenclave.com/trabajosdegradopdf/tesis/carmenborregales.pdf

- Cárdenas, F. y Montes, M. (2009). Narrativas del paisaje andino: visión ecológica en la música carranguera de Jorge Velosa. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(2), pp. 269-293.
- Cosmovisión. (2015, abril 15). Jorge Velosa nos cuenta de su música. [Programa de televisión]. Colombia.
- Fals Borda, O. (1961). *Campesinos de los Andes*. Universidad Nacional.
- Foucault, M. (1970). *El orden del discurso*. Tusquets.
- Garzón, J. A. (2017). *Características interpretativas de la música carranguera*. [Tesis de pregrado, Universidad de Cundinamarca]. Repositorio Universidad de Cundinamarca. <https://repositorio.ucundinamarca.edu.co/handle/20.500.12558/792>
- López, A. (2009). *La narrativa de la música carranguera como forma de resistencia social, cultural y política del campesino y campesina del altiplano cundiboyacense*. [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas].
- Martínez, E. (2013, septiembre 7). El campo parece otro país. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13052766>
- Ministerio de Cultura. (2010). *Población campesina y cultura*. Ministerio de Cultura.
- Molano, A. (1994). *Trochas y fusiles*. Debolsillo.
- Mora, P. (1998). Arrancó la romería. En Colciencias y CINEP (Eds.), *Colombia, país de regiones* (pp. 249-271). Colciencias.
- Ocampo, N. (2014). *Las músicas campesinas carrangueras en la construcción de un territorio. Experiencias sonoras como portadoras de memorias de memoria oral en el Alto Ricaurte, Boyacá*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Institucional Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/13999>
- Padura, L. (2019). *Los rostros de la salsa*. Tusquets.
- Perea, C. M. (1996). *Porque la sangre es espíritu: imaginario y discurso político en las élites capitalinas*. Santillana.

- Pérez, J. M. (1980). *Luchas campesinas y reforma agraria. Memorias de un dirigente de la ANUC en la costa caribe* (1.ª ed.). Panamericana forma e impresos S. A.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD). (2011). *Colombia rural, razones para la esperanza*. INDH, PNUD.
- Rendón, H. R. (2009). *De liras a cuerdas. Una historia de la música a través de las estudiantinas. Medellín 1940-1980*. Santillana.
- Rincón, J. J. (2001). Problemática campesina: una mirada al movimiento campesino en los noventa. *Revista Colombiana de Sociología*, 6(1), pp. 87-108.
- Rivas, S. (2018). *Los Puros Criollos-La Carranga*. [Serie documental]. RTVCplay.
- Ronderos, M. T. (2014). *Guerras recicladas*. Aguilar.
- Santamaría-Delgado, C. (1999). *Vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Velosa, J. (1970). La lora proletaria. [Canción], s.d., s.d.
- Velosa, J. (1981). La china que yo tenía. [Canción]. En *Una historia carranguera*. s.d.
- Velosa, J. (1982). Soldadito de la patria. [Canción]. En *Una historia carranguera*. s.d.
- Velosa, J. (1982a). El tinterillo. [Canción]. En *Así es la vida*. s.d.
- Velosa, J. (1983). *La cucharita y no sé qué más: historias para cantar*. Carlos Valencia Editores.
- Velosa, J. (1986). La pobre María. [Canción]. En *Entre chiste y chanza*. s.d.
- Velosa, J. (2002). El rey pobre. [Canción]. En *Patiboliando*. s.d.
- Velosa, J. (2002a). El regreso de la china. [Canción]. En *Patiboliando*. s.d.
- Velosa, J. (2005). Qué solita está mi tierra. [Canción]. En *Surungu-sungu*. s.d.