

CONFIGURACIÓN SEMIÓTICA DE LA IDENTIDAD CULTURAL COLOMBIANA
EN CANCIONES CARRANGUERAS

ADRIANA XIMENA CÁCERES GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE IDIOMAS
MAESTRÍA EN SEMIÓTICA
BUCARAMANGA
2015

CONFIGURACIÓN SEMIÓTICA DE LA IDENTIDAD CULTURAL COLOMBIANA
EN CANCIONES CARRANGUERAS

ADRIANA XIMENA CÁCERES GONZÁLEZ

Tesis de grado para optar al título de
MAGISTER EN SEMIÓTICA

Director

JOSÉ HORACIO ROSALES CUEVA
Doctor en Ciencias del Lenguaje

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE IDIOMAS
MAESTRÍA EN SEMIÓTICA
BUCARAMANGA

2015

Agradecimientos

J. H. Rosales Cueva
Por sus aportes conceptuales y profundas orientaciones

Luis Fernando Arévalo
Por sus aportes e infinita paciencia

A mis amigos de curso

Stefany Carrillo García
Rafael Arturo Chico
Laura Cristina Bonilla
Jhon Janer Vega
Nelly Acevedo
Leidy Miranda
Marcia Lagares
Edgar Alberto Mejía

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	12
1. IDENTIDAD CULTURAL: ESTUDIO SEMIÓTICO EN LA CANCIÓN CARRANGUERA	15
1.1 IDENTIDAD CULTURAL, OBJETO DE ESTUDIO SEMIÓTICO	15
1.1.1 Formas de vida	20
1.1.2 Descripción de la cultura	27
a. La semiosfera como modelo de la cultura	27
b. Descripción de la cultura	31
c. El sentido común: fuente de representaciones de la identidad cultural	34
d. Los valores y pasiones sobre la base del sentido común	37
1.2 EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD CULTURAL COLOMBIANA EN LA CARRANGA	41
1.2.1 Identidad cultural	41
1.2.2 Estudios sobre identidad, carranga y textos descriptivos de la cultura colombiana.	48
1.2.2.1 Estudios interpretativos relacionados con la identidad	49
1.2.2.2 Estudios sobre la narrativa de la música carranguera	51
1.2.2.3 Estudios sobre fenómenos semióticos que describen la identidad cultural colombiana	53
1.2.3 Investigación de la identidad cultural en la carranga como práctica significativa	56
1.2.4 La muestra objeto de la investigación y categorización temática de la misma	59

2. LA CANCIÓN CARRANGUERA COMO PRACTICA SIGNIFICANTE	65
2.1 LA ESCENA PRÁCTICA Y LAS ESTRATEGIAS EN LA PRODUCCIÓN DE LA CARRANGA	68
2.1.1 Escenas prácticas	69
a. Ubicación y composición del género musical carranguero	69
b. Estrategias de divulgación o de apropiación cultural de la carranga	72
2.1.2 La coyuntura de la emergencia de la carranga o las estrategias de gestión situacional del fenómeno cultural	76
a. Condiciones socio-históricas que influyen en el contenido de la carranga	76
b. La gestión estratégica en la cultura para la aparición de la canción carranguera	80
c. El componente poético y popular en la canción carranguera: iconización de la experiencia campesina	85
2.2 LA CONDICIÓN HÍBRIDA DE LA CARRANGA COMO RESULTADO DE LAS ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN	93
3 CARACTERIZACIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL COLOMBIANA EN LA CANCIÓN CARRANGUERA	104
3.1 ELEMENTOS FIGURATIVOS Y DE LA ENUNCIACIÓN EN LAS LIRICAS CARRANGUERAS	107
3.1.1 El sujeto lírico como operación de enunciación	109
3.1.2 Figuras del espacio rural y urbano	114
3.1.3 Figuras que caracterizan el ser y el hacer del campesino	120
3.1.3.1 Indumentaria del campesino	120
3.1.3.2 La pobreza del campesino	123
3.1.3.3 Prácticas amorosas y creencias	127
3.1.4 Figuras que caracterizan la cultura colombiana	133

3.2 LA NARRATIVIDAD EN LA CANCIÓN CARRANGUERA COMO RECURSO DE LA IDENTIDAD DEL CAMPESINO COLOMBIANO	140
3.2.1 Desarraigo e identidad del campesino desplazado	140
3.2.1.1 El campesino víctima del conflicto armado	150
3.2.1.2 El miedo: un dispositivo pasional del campesino vulnerado	153
3.2.2 Competencias y exclusión	159
3.2.2.1 La competencia del campesino	162
3.2.2.2 Marginación del campesino	166
4. CONCLUSIONES	173
BIBLIOGRAFÍA	179
ANEXOS	186

LISTA DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Organización de los niveles de pertinencia en el análisis de la práctica cultural	23
Tabla 2. Esquema del modelo de la cultura según Lotman	43
Tabla 3. Informantes que proporcionaron recursos para el acopio de la muestra de canciones carrangueras	61
Tabla 4. Jerarquía de los planos de inmanencia de la práctica semiótica	66
Tabla 5. Elementos que constituyen el género musical carranguero	71
Tabla 6. Simulacro del sujeto lírico como operación discursiva	111
Tabla 7. Categoría riqueza vs pobreza en la lírica el Rey pobre	124
Tabla 8. Caracterización de la cultura colombiana según el sujeto lírico	139
Tabla 9. Esquema actancial que representa el recorrido narrativo de los actores	146
Tabla 10. Identidad del campesino desde varios procesos irregulares de transformación	152
Tabla 11. Recorrido pasional del miedo en el campesino desplazado	157
Tabla 12. Esquema tensivo que describe la pasión identitaria del campesino desplazado	159
Tabla 13. Esquema actancial que representa el recorrido del campesino	161
Tabla 14. Cuadrado semiótico; trato de la cultura rural y urbana frente al ser campesino	168
Tabla 15. Esquema tensivo que describe la percepción disfórica de la experiencia e identidad discursiva (en la carranga) del campesino.	171

RESUMEN

TÍTULO: CONFIGURACIÓN SEMIÓTICA DE LA IDENTIDAD CULTURAL COLOMBIANA EN CANCIONES CARRANGUERAS*

AUTOR: Adriana Ximena Cáceres González**

PALABRAS CLAVE: semiótica, identidad cultural, líricas carrangueras, campesino colombiano, desplazamiento.

DESCRIPCIÓN

El presente trabajo es el resultado del proceso de investigación y formación en la Maestría en Semiótica de la Universidad Industrial de Santander (Colombia). Esta pesquisa se centró en el estudio de la identidad cultural colombiana en líricas de canciones carrangueras sobre la base teórica de la semiótica discursiva de la escuela de París. El corpus de este trabajo se compone de 9 líricas, las cuales exponen las formas de vida del campesino colombiano frente a las tensiones y fenómenos sociales que se dan en procesos de confrontación con el hombre urbano.

Los enunciados de las líricas carrangueras posibilitan la construcción de la metáfora del mundo del sujeto lírico (campesino colombiano) manifestado en el discurso. Desde la perspectiva semiótica, dichos enunciados permiten reconocer tres dimensiones que constituyen la identidad como construcción discursiva del sujeto: la cognoscitiva, axiológica y pasional. En la dimensión cognoscitiva se encuentra el componente lingüístico, el cual le atribuye al sujeto una forma de expresarse del mundo que le rodea, un modo de describir la identidad que configura de sí mismo y la de otros. De igual modo, la dimensión axiológica y afectiva del sujeto permite revelar los diferentes sistemas de valores, evaluaciones y pasiones que surgen de las relaciones intersubjetivas que subyacen en la cultura que representa.

De este modo, el contenido de las canciones carrangueras define un referente identitario de la cultura colombiana, no sólo del campesino sino también de otros sujetos que también hacen parte de la cultura. Esto con la ayuda de las teorías de las formas de vida (niveles de pertinencia del objeto semiótico) de Jacques Fontanille y la analogía de la semiosfera propuesta por Yuri Lotman, entre otros.

* Trabajo de grado.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. Maestría en semiótica. Director, José Horacio Rosales Cueva, doctor en Ciencias del Lenguaje.

ABSTRACT

TITLE: SEMIOTIC ANALYSIS OF THE COLOMBIAN CULTURAL IDENTITY IN CARRANGUERA SONGS*

AUTHOR: Adriana Ximena Cáceres González**

KEYWORDS: semiotics, cultural identity, carranguera lyrics, Colombian peasant, displacement.

DESCRIPTION

This paper is the result of the research processes and training in the Masters in Semiotics of the Universidad Industrial de Santander (Colombia). This research is focused on the study of Colombian cultural identity in lyrics of carranguera songs on the theoretical basis of the School of Paris discursive semiotics. The corpus of this work consists of 9 lyrics, which exposed the lifestyles of Colombian peasant facing with the stress and social phenomena that occur in the process of confrontation with the urban man.

The statements of the carranguera lyrics enable the construction of the world's metaphor of the lyrical subject (Colombian peasant) manifested in speech. From the semiotic perspective, such statements can recognize three dimensions that constitute the identity as a discursive construction of the subject: cognitive, axiological and passionate. In the cognitive dimension, there is the linguistic component, which attributes to the subject a way of expressing the world around him, a way of describing the identity that sets him and others. Similarly, the axiological and affective dimension of the subject reveals the different value systems, assessments and passions arising from inter-relationships underlying the culture they represent.

Thus, the content of the carranguera songs defines an identity reference of the Colombian culture, not only the rural settler but also other subjects who are also part of the culture. This with the help of the theory of life forms (levels relevance of semiotic object) by Jacques Fontanille and the semiosphere analogy proposed by Yuri Lotman, among others.

* Master thesis

**Faculty of Human Sciences. Languages School. Master in semiotics. Director, José Horacio Rosales Cueva, Doctor in Language Sciences.

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo pretende ser un apoyo conceptual para el desarrollo de la investigación semiótica de prácticas culturales, en el programa de postgrado de la Maestría en Semiótica que ofrece la Universidad Industrial de Santander. Este proyecto se enmarca dentro de la línea de investigación Lenguajes y prácticas culturales del grupo de investigación Cultura y Narración en Colombia (CUYNACO). El punto de partida de esta investigación surge del cuestionamiento acerca de los procesos de representación de las identidades culturales por diversos actores sociales, en particular, de sujetos que hacen parte del espacio rural en relación con aquellos sujetos que hacen parte de un espacio urbano en Colombia. Dichas construcciones representativas de orden identitario se ven permeadas por el desarrollo de la vida social alrededor de los proyectos comunitarios, desde los cuales se generan incertidumbres en la comprensión y participación en los fenómenos sociales, económicos y culturales, etc., todos con los conflictos propios de las confrontaciones entre los sujetos y de estos con las instituciones. Estas preocupaciones de los actores sociales y los interrogantes y afirmaciones sobre quiénes son, se manifiestan en prácticas discursivas que expresan representaciones de la identidad individual y colectiva. Por ello, a manera de objeto de investigación se indaga cómo se manifiestan semióticamente elementos, en los enunciados de las canciones de música carranguera, que pueden ser considerados como constituyentes discursivos de la identidad cultural de los actores sociales.

La muestra de la investigación se organiza teniendo en cuenta las líricas del género musical de la carranga, al patrimonio popular constituido por canciones destinadas a las comunidades de la región andina y a la circulación en el ámbito nacional e internacional de la música. Se parte del principio de que estas canciones manifiestan discursivamente formas de vida, sistemas de valores, evaluación de las relaciones intersubjetivas y representaciones del mundo práxico, específicamente las que emergen de la lectura de los fenómenos sociales, económicos y políticos.

Para el acopio y la selección de la muestra se recurre a las técnicas que proporciona la investigación cualitativa, junto con las herramientas del método de la semiótica.

Paralelamente, el eje orientador de este trabajo investigativo propone como hipótesis que la identidad de los sujetos embragados en el enunciado verbal de las canciones carrangueras puede ser un imaginario construido sobre sí mismos por los sujetos, como actores colombianos, que no necesariamente son hombres del campo, sino también hombres urbanos que poseen conocimiento y un modo particular de comprender la cultura campesina colombiana, que reproducen modelos de afirmación convencional de la identidad y que, adicionalmente, establecen los parámetros de la construcción identitaria desde un discurso que tiene aceptación y consolidación en las comunidades destinatarias de las canciones. De este modo, el contenido de estas canciones estabiliza y hace aceptable el sistema axiológico que contiene los referentes naturales de la identidad colombiana, no solo del campesino, sino de todo el colombiano que se percibe en un arraigo campesino y andino como elemento constituyente del *cómo somos*. Si esta afirmación resulta cierta, luego del análisis de los enunciados y de otros elementos que determinan la producción de la carranga, se podría (y esto es el objeto de la investigación) precisar los elementos que ellos contienen y que inciden en la construcción de la identidad colombiana a través de tales canciones que gozan, además, de una importante divulgación, lo que favorece el fortalecimiento de un imaginario o representación social del ser colombiano más allá de las zonas rurales. Es claro que las prácticas discursivas sobre la construcción identitaria dependen de factores diversos que no se restringen a la autodescripción que haría el ámbito cultural rural cundiboyacense, pero este universo tiene un fuerte peso en la construcción compleja de la identidad colectiva.

Así, esta investigación se desarrolla desde las bases teóricas y conceptuales que brinda la semiótica para el análisis del corpus en cuestión. En el primer capítulo,

se abordan los elementos conceptuales de la identidad cultural como objeto de estudio, cuyas teorías que la respaldan son las formas de vida (niveles de pertinencia del objeto semiótico) de Jacques Fontanille y la analogía de la semiosfera desarrollada por Yuri Lotman. Igualmente, se describen los pasos del desarrollo de la investigación: el acopio y selección de la muestra de investigación, los antecedentes relacionados al objeto de estudio y los objetivos de la investigación. En el segundo capítulo, se tiene en cuenta la canción carranguera como práctica significativa estudiada desde el plano de la expresión, a partir de los niveles de pertinencia de Fontanille: nivel de las escenas prácticas y las estrategias y que dan como resultado una visualización general de las formas de producción, de divulgación y de la naturaleza constitutiva de la canción (como fenómeno musical y como fenómeno lingüístico-cultural). Finalmente, en el tercer capítulo se realiza el análisis semiótico al componente lingüístico de las canciones para definir los elementos que caracterizan la identidad cultural colombiana, cuyos resultados son muestra del ethos y del comportamiento de la cultura (formas de vida).

Dentro de los límites de esta investigación, es importante aclarar que si bien se mencionan aspectos del código musical de la canción carranguera para entender las formas de producción y de divulgación del objeto, el análisis semiótico se enfoca principalmente en el discurso verbal (lingüístico). Además, en cuanto al recorrido por los niveles de pertinencia de Fontanille, se abordan casi todos, excepto, el nivel de los objetos soporte (de la canción carranguera), dado que el estudio de este nivel haría parte del complemento de esta misma investigación en estudios ulteriores, pero que en estos momentos por razones de extensión, tiempo y de los mismos objetivos se dejará sin estudiar.

1. IDENTIDAD CULTURAL

ESTUDIO SEMIÓTICO EN LA CANCIÓN CARRANGUERA

1.1. IDENTIDAD CULTURAL, OBJETO DE ESTUDIO SEMIÓTICO

En el transcurso de la historia, el hombre se ha concebido como un ser inacabado por el hecho de no disponer de herramientas necesarias que le permitan integrarse y ajustarse a un entorno natural, pues sólo actuando sobre él puede aprender y adaptarse de acuerdo a sus necesidades de supervivencia. Dicho actuar corresponde abrirse al mundo, explorarlo y conocer los fenómenos que se dan a través de la percepción puesto que, por medio de los sentidos percibe un mundo abundante y no limitado que se categoriza para su comprensión y da cuenta de una realidad. De tal manera, el cuerpo vivo del hombre es considerado como el punto de partida del proceso de la percepción “una envoltura sensible que determina un dominio interior y un dominio exterior”¹, la coexistencia de dos universos sensibles: el mundo interior, la elección de un punto de vista (o la mira) y el mundo exterior, la delimitación de un dominio de pertinencia (la captación) que en relación producen la significación desde una serie de operaciones propioceptivas que dan pie a la enunciación. Así pues, en el actuar del hombre está la necesidad expresiva o enunciativa que da sentido a la experiencia humana, de la relación del cuerpo vivo con el mundo, pero también en los requerimientos intelectuales que él mismo se plantea para dar explicaciones de las cosas que percibe, de cómo organiza o construye comunitariamente un mundo cultural en el cual están los objetos y desarrolla técnicas que le permiten adaptarse a la supervivencia.

En esta actividad constante de creación y sostenimiento del universo cultural, el hombre interactúa con sus semejantes y entre ellos establecen acuerdos que posibilitan la convivencia para lograr como seres sociales, una supervivencia comuni-

¹ FONTANILLE, Jacques. Semiótica del discurso. Lima: Fondo de Cultura Económica, Universidad de Lima, 2001. P.35.

taria basada en procesos representacionales y de aprendizaje simbólico. En el campo de las ciencias sociales, este horizonte simbólico y de herramientas con valoraciones estéticas propias del “nosotros” cultural de referencia, se ha definido de múltiples maneras. En un sentido amplio, remite a modos de ser y hacer en el mundo, pensamientos, comportamientos, creencias y valores que se determinan de acuerdo a la identidad individual y grupal de los sujetos. Otra, indica que en toda sociedad existe una conciencia colectiva formada por representaciones, ideales, valores y sentimientos comunes a todos los individuos que la conforman². Así mismo, la cultura se considera como producto histórico de las relaciones sociales y conjunto de conocimientos acumulados por la humanidad a lo largo de la historia. Sin embargo, para efectos de esta investigación, se toma en cuenta la noción de cultura desde las definiciones que aporta el campo de las ciencias sociales y por otra parte, las propuestas desarrolladas por Jacques Fontanille y Yuri Lotman, quienes contribuyen al estudio de la semiótica de las culturas. Esto, porque la cultura como universo de prácticas significantes, según la semiótica, se autoorganiza y produce textos descriptivos de sí misma e incluso, textos metadescriptivos o modelos de representación científica de la cultura³. Al tratar una cultura en particular, expresada o descrita en un determinado tipo de prácticas significantes, textos o fenómenos semióticos se está afirmando que la cultura se representa socialmente a sí misma en sus producciones simbólicas.

Desde hace décadas, en Colombia se producen diversas prácticas discursivas que han contribuido a la construcción del sentido de pertenencia de ciertos grupos sociales a un determinado universo o sector cultural, específicamente a procesos de reivindicación de derechos, afinidades culturales, esfuerzos por reconocimiento de acciones que inciden en la lectura de un país rico, diverso y complejo, etc. Estas

² CUCHÉ, Denis. La noción de cultura en las ciencias sociales. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002. P. 33.

³ ROSALES, Horacio. Représentations de la culture de soi et de la culture de l'autre dans le discours éducatif universitaire en Colombie analyse Sémiotique. (Tesis Doctoral). Université de Limoges. Faculté de Lettres et de Sciences Humaines, Limoges, 2006. P. 106.

prácticas significantes son descripciones del propio universo cultural, y si bien esto sucede desde siempre en el seno de las comunidades, la diversidad cultural del país, las tensiones entre sectores por el reconocimiento en medio de las iniquidades sociales y las formas de manifestación de diversos sectores de la cultura, han encontrado en los medios de comunicación y en las tecnologías al servicio de la divulgación de la información, espacios para hacerse más visibles en la perspectiva que cada persona tiene de una región o del país. A esto, ha contribuido el reconocimiento de la multiculturalidad del país, como ocurre en la Constitución Política de 1991, donde aparece enunciada la condición multicultural de la nación, la cual consiste en el horizonte de los estudios de la cultura, en el reconocimiento de las diferencias étnicas, religiosas o culturales para organizar su coexistencia en el intercambio y el respeto de las referencias y las reglas comunes a todos y que trasciendan las pertinencias particulares⁴.

Tales prácticas discursivas sobre Colombia y lo colombiano expresan formas de vida particulares que hacen parte de los constituyentes de las identidades regionales y de la identidad nacional, por sí misma compleja, heterogénea e inacabada. Igualmente, la vida social se desarrolla arduamente alrededor de los proyectos de producción de una cultura identitaria como quehacer comunitario y las sociedades cambian con rapidez produciendo una serie de incertidumbres e interrogantes que repercuten en los procesos de construcción de identidades y la estabilidad de las mismas. Entonces, se percibe el dilema de lo que es propio de un grupo (lo que éste debe conservar) y cómo se define en relación con otras colectividades que, por lo propio de la relación entre semiosferas afecta la mirada que cada comunidad tiene de sí misma. En este estudio, particularmente, se analizan producciones que muestran elementos característicos de las zonas rurales donde los fenómenos políticos, sociales, económicos y culturales generan múltiples imaginarios o representaciones sobre la identidad cultural de los sujetos expresados en diferentes prácticas discursivas. La complejidad de la cultura colombiana obliga a que las

⁴ CUCHÉ. Op. Cit., p. 134.

investigaciones de las prácticas discursivas que apuntan a los aspectos identitarios sean abordadas sectorialmente, al menos por racionalidad y orden metodológico. Otras investigaciones deberán asumir las prácticas discursivas identitarias diversas, correspondientes a territorios o ámbitos específicos de la nación multicultural.

De esta manera, la presente investigación toma como objeto de estudio la identidad cultural colombiana configurada en las canciones carrangueras. Canciones concebidas aquí como puesta en discurso del saber-sobre el ser colombiano, específicamente del hombre rural; es decir, como praxis discursiva basada en diversas operaciones de enunciación que expresan el tema de la identidad de los actores de acuerdo a los sistemas de valores que encarnan en anclajes, tematizaciones y aspectualizaciones de índole política, social, económica y ética. Por tanto, esta pesquisa se desarrolla a la luz de la semiótica como ciencia que brinda la posibilidad de describir elementos concretos que, en el objeto signifiante, convergen en la configuración de la identidad de las instancias manifestadas en el enunciado. Dicha identidad construida discursivamente, se nutre de las percepciones y valoraciones de quien construye el texto y, más aún, de la cultura en que se construye y se hace uso del mismo, pues el sujeto enunciator produce sus actos de enunciación insertado en el marco cultural e histórico al que pertenece, lo que implica predicar de sí mismo y del mundo en los términos en que la cultura quiere expresarse.

En la perspectiva de una semiótica de la cultura, se entiende que esta no sólo se ocupa de signos (unidades mínimas de significado), sino de unos conjuntos, complejos o prácticas significantes situadas en un entorno sociocultural que las define⁵ y a través de las cuales, el entorno o universo cultural se da sentido y se afirma, a pesar de las contradicciones. El análisis semiótico de tales objetos significantes se

⁵ ROSALES, Pasiones en la construcción de representaciones de la cultura colombiana, Op. Cit. p. 35.

hace a partir de un modelo de análisis* y bajo diversos presupuestos teóricos y metodológicos. Visto así, el análisis en las canciones carrangueras permite entender cómo el hombre construye expresiones de la intelección particular del propio mundo, de la relación de sí mismo con este y cómo representan la cultura en la que convergen valores éticos, estéticos, y/o sociales que definen la identidad de una comunidad.

En este orden de ideas, las prácticas discursivas adquieren relevancia para los investigadores de las ciencias del lenguaje ya que están dotadas de significación, representan la realidad del mundo social, los conocimientos, las pasiones y los valores que hacen parte del modo de vivir, experimentar y describir las culturas. De hecho, analizar canciones de música carranguera se considera significativo porque éstas manifiestan el modo de categorización del mundo real de los sujetos y representan las relaciones intersubjetivas que se dan entre ellos. En particular, desde la perspectiva de la instancia de enunciación, las carrangas expresan cómo son los hombres del campo (actores que tradicionalmente son determinantes en la construcción de la identidad colombiana), cuáles son las pasiones recurrentes en los conflictos de la existencia, lo mismo que expresan los valores e identidades de ellos mismos y de otros sujetos con los que se relacionan. Algunas de las líricas narran historias de la existencia social del campesino en las regiones, en relación con los procesos dinámicos de cambio, procesos políticos, territorios y tradiciones culturales con los cuales se identifican y que entran en tensión con los procesos y dinámicas de la modernización bajo el influjo de lo urbano. Por tanto, a pesar de que estas canciones manifiestan una predicación verbal sobre la identidad campe-

* El término análisis designa, en semiótica, desde Hjelmslev, el conjunto de procedimientos utilizados en la descripción de un objeto semiótico. Estos procedimientos tienen la particularidad de considerar, inicialmente, al objeto en cuestión como un todo de significación y tratan de establecer, por un lado, las relaciones entre las partes de ese objeto, y por otro, entre las partes y el todo que él constituye, continuando así, de manera recurrente, hasta el agotamiento del objeto, es decir, hasta el registro de las unidades mínimas indescomponibles. GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Gredos. 1990. P.33.

sina, también es considerado como un objeto cultural de consumo tanto del espacio rural como del urbano en el territorio colombiano.

Es necesario mencionar que, después de la independencia y en gran parte de la historia, la cultura colombiana ha sido considerada con una identidad más rural que urbana. Al iniciar el siglo XX después de numerosas guerras civiles y desorganización social, la mayor parte de la población colombiana vivía en los campos y sólo un bajo porcentaje de la población residía en las ciudades. Según Rueda⁶, durante las primeras décadas del siglo, el incremento poblacional del país se fue desarrollando principalmente en el campo, por lo que propició la formación de un extenso campesinado en todo el territorio nacional. Pues sólo hasta la mitad del siglo, es cuando se desatan los procesos de urbanización, que junto con la crisis agraria, los desequilibrios regionales, la industrialización, el comercio y la violencia política, dieron paso a la reubicación de la población. Para 1970, el crecimiento rural se redujo a la mitad debido a la migración de la población que se concentró en las grandes ciudades y áreas metropolitanas, quedando el campo colombiano abandonado en pequeñas porciones. De hecho, Rueda⁷ afirma que, en el transcurso de cinco décadas exactamente entre 1940 y 1990, se dio el proceso de urbanización de la población y de la economía del país, de modo que al finalizar el siglo, más del 70% de la población nacional hacía parte de las áreas urbanas.

1.1.1. Formas de vida

Según Yuri Lotman⁸ el enantiomorfismo es el principio que garantiza la coherencia estructural de la cultura, entendida esta como semiosfera. Este enantiomorfismo supone que la semiosfera completa se conforma de partes que son especularmen-

⁶ RUEDA, Jorge. El campo y la ciudad: Colombia, de país rural a país urbano. Bogotá: Revista Credencial Historia, N° 119. 1999. En línea. 25 de agosto de 2014. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/noviembre1999/119elcampo.htm>

⁷ Ibíd.

⁸ LOTMAN, Yuri. La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Cátedra, 1996. P. 21.

te similares una a la otra, algo así como un fractal, pero que al ser puestas unas sobre la otra evidencian sus diferencias; por ejemplo, la organización política de una cultura puede ser vista como un conjunto de facciones (partidos políticos) que organizativamente son similares: un centro regulador, un conjunto de preceptos, valores y un conglomerado de actores sociales que se rigen por el centro, pero estos mismos partidos especularmente similares son diametralmente opuestos en elementos particulares: base ideológica que fundamenta el centro regulador, dispositivos manipulatorios y de apasionamiento que garantizan las relaciones de poder entre los actores. Fontanille⁹ tiene esto claro al definir la cultura como un sistema compuesto de subestructuras interrelacionadas o semiosferas dentro de la gran semiosfera. Esta relación entre los constituyentes de la cultura y la cultura es de interdeterminación y permite aceptar la hipótesis que expresa que los contenidos de los textos, tal como un código genético, poseen elementos estructurales y organizadores de la cultura que los produce, se trate de textos críticos o de afirmación de la gramática que domina al sistema cultural.

En esta sintaxis, dichas subestructuras se encuentran en estrecha relación con las formas de vida de la cultura. De hecho, una forma de vida determinada se podría entender como un modo de ser y de actuar de una semiosfera a causa de sus propiedades estructurales: (1) toda forma de vida debe poseer una congruencia interna entre las decisiones tomadas por los actores que conforman el grupo social que la predica y las categorías que constituyen sus puestas en discurso; (2) una forma de vida sólo puede operar por contraste o competencia con otras formas de vida; (3) una forma de vida es el resultado de múltiples prácticas significantes que se manifiestan en los discursos y que tratan del ethos cultural específico¹⁰. En coherencia con esta última propiedad, Rosales manifiesta a partir de un análisis del concepto de forma de vida expresado por Fontanille, que las formas de vida

⁹ FONTANILLE, Jacques. Julien Fournié: les saisons de la mode - Formes de vie et passions du corps», *Revue Actes Semiotiques*, N° 115, 2012. En Línea. 26 de diciembre de 2013. Disponible en: <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2650>>

¹⁰ *Ibíd.*

son “representación de contenidos y de axiologías que resultan a posteriori del análisis de los objetos semióticos de una cultura”¹¹. Considerando esto, el panorama de la cultura se podría ver como un todo entiomórfico, donde las unidades estructurales son las formas de vida que para su manifestación requieren de las tres propiedades antes mencionadas; así como también, el mismo Fontanille expresa que la lógica organizativa de la cultura implica que:

D’un côté, une forme de vie manifeste une identité saisissable à l’intérieur d’une culture (une identité culturelle), et de l’autre cette identité culturelle n’a de mode d’existence que dans le dialogue, la confrontation, la compétition ou l’alternative avec d’autres identités participant de la même culture (la même sémiosphère)¹².

Es decir que en las dinámicas de confrontación y competencia entre formas de vida se pondrán en juego dos tipos de identidad cultural. La primera se manifiesta en la diversidad de prácticas significantes que se dan dentro de la cultura comprendida con el modelo de la semiosfera (que contiene áreas y texturas); y otra que tiene un modo de existencia en las tensiones que imprimen dinamismo a la vida cultural y que son las acciones semióticas derivadas del diálogo, la confrontación y la competencia. La primera se podría entender como simulacro de un deber-ser que legitima la semiosfera y sus prácticas; la segunda como una identidad en proceso con respecto a la cual la otra se construye. En la puesta en discurso de la canción carraguera esto se podría mirar así: la semiosfera se identificaría con la concepción de una identidad cultural macro que se alimenta del mito de la nación colombiana como un todo estructurado que incluye a todos sus habitantes sin importar sus diferencias regionales y culturales. Las subestructuras corresponderían a zonas de la semiosfera que a pesar de compartir la identidad nacional y legitimar el sistema organizativo político-social de la misma se oponen en razón a sus diferencias socio-culturales. Esto se percibe en las evaluaciones que hacen los enunciadores de las canciones, como por ejemplo en las letras carrangueras *E/*

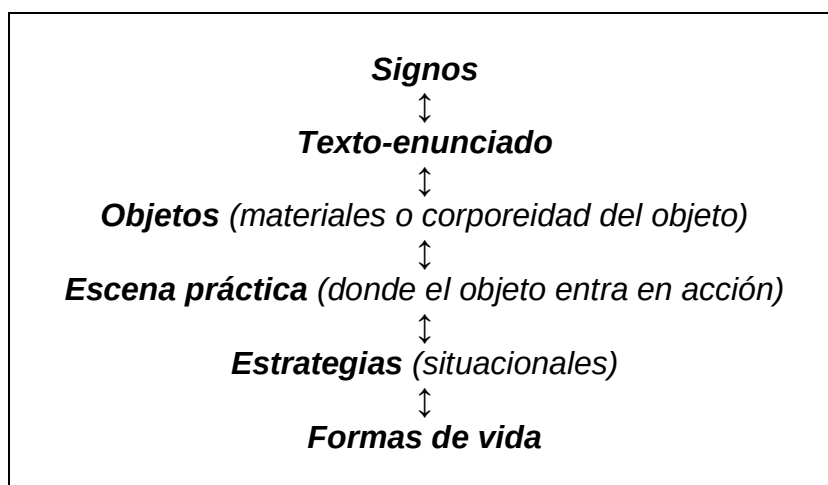
¹¹ ROSALES, Op. Cit, p. 54

¹² FONTANILLE, Op. Cit.

campechano y *De regreso al campo*, que se verán más adelante desarrolladas en el capítulo tres del presente trabajo. La identidad cultural manifiesta o el simulacro legitimador es captable en la asunción de la norma lingüística y estética del habla campesina, los relatos que construyen una visión positiva del ser campesino, los dispositivos pasionales que evidencia la disforia del actor campesino frente a los desmanes y maltratos de sus antisujetos (el hombre ciudadano, la clase política y los actores de la guerra).

Ahora bien, en correlación con esta caracterización de la estructura cultural a partir de las prácticas significantes, Jacques Fontanille¹³ propone niveles de pertinencia en la semiótica de las culturas los cuales se fundamentan en una jerarquía y recorrido de integración. En el plano del contenido, se encuentran los niveles que corresponden al curso generativo de la significación: se analiza las estructuras elementales, estructuras actanciales, narrativas, estructuras modales, etc. Mientras que en el plano de la expresión, los niveles se apoyan sobre los modos de la captación sensible, denominados como niveles de la experiencia envolventes de niveles inferiores y que se exponen en el siguiente orden, del más básico (figuras que constituyen un enunciado) al más complejo (la forma de vida de una cultura):

Tabla 1. Organización de los niveles de pertinencia en el análisis de la práctica cultural según Fontanille.



¹³ FONTANILLE. Textos, objetos, situaciones y formas de vida. Op. Cit.

- **Signos:** en este nivel se identifican las figuras que se hallan en el plano del contenido y que en conjunto construyen enunciados. Dichas figuras son signos que, por medio de la percepción, se reconocen como manifestación concreta del mundo natural expresados en elementos físicos (expresión-contenido). De modo que, lo figurativo corresponde a una manifestación concreta que remite a un valor abstracto o conceptual que en la articulación del discurso se desarrolla.
- **El texto – enunciado** (verbal o no-verbal). Este nivel plantea la dimensión de los conjuntos significantes y textos enunciados, que en el análisis semiótico engloba el nivel anterior (la experiencia figurativa) y la extracción de los enunciados donde se reconocen los contenidos, axiologías e incluso roles actanciales.
- **Objetos:** Este nivel refiere al cuerpo material de los objetos soportes según la forma como se presentan los textos. Estos objetos establecen la instancia intermediaria entre los textos y las situaciones, en la medida en que permite a los textos asumir un rol en la situación e interactuar con otros cuerpos actantes que participan en la misma situación, según las reglas de su propio género. De igual forma, la integración del texto al objeto-soporte implica desplazarse hasta el nivel de las escenas prácticas, que en el caso de la canción carranguera se presenta en dos tipos de interacción enunciativa (formas de la expresión) hacia la comunidad destinataria de las letras, ya sea por medio de discos compactos (audio) o por medio de soportes magnéticos (textos digitales o videos), que en algunas ocasiones, se da mayor difusión y uso en una más que en otra, pero se generan las dos posibilidades. Estas canciones como producto cultural se encuentran constituidas por una relación de hibridación de dos sistemas de lenguaje, el musical y el verbal, logrando así conformar un solo texto. Como se comprende, no se trata de la materialidad de las cosas mencionadas en el tex-

to enunciado, sino de la materialidad con que el objeto semiótico se manifiesta para mediar al texto enunciado.

- **Escena práctica:** es la predicación verbal de las canciones carrangueras en un espacio y tiempo específico. En este sentido, principalmente, las canciones se difunden en festivales de música popular, en escenarios regionales ya sean zonas rurales o urbanas, donde se presentan varios grupos de este mismo género musical que expresan sentires del pueblo colombiano. Normalmente, quien manifiesta de forma oral las letras es el intérprete o cantante, que con el acompañamiento de las notas o sonidos musicales construyen un solo texto. Todo en conjunto para acompañar la voz en el acto de enunciación. En otros casos, debido a la aceptación popular musical, las canciones carrangueras circulan en la cotidianidad de la cultura como por ejemplo; en zonas de esparcimiento (tiendas de pueblo, ferias populares, bares y emisoras que proyectan de alguna u otra forma la cultura campesina teniendo en cuenta la carranga como representación popular de esta) y en múltiples fiestas de hogares colombianos que les gusta este tipo de género musical.
- **Estrategias:** esta dimensión consiste en el despliegue figurativo, espacial y temporal de la situación. Resulta de la expresión de una experiencia de coyuntura y ajuste entre escenas o entre prácticas. En el caso de la canción carranguera, este tipo de música popular se percibe en la mayoría de ámbitos y celebraciones culturales, cuya estrategia pareciera fortalecer los procesos de reconocimiento social e identitario de la población campesina, además de la divulgación de la multiculturalidad.
- Nivel de las **formas de vida**, o dimensión donde se expresa la instancia englobante y genérica que recoge las tendencias, las continuidades y las identidades que se desprenden de las situaciones reagrupadas en clases homogéneas, es decir, forman las configuraciones pertinentes para la caracterización

de las culturas. Los actores manifiestan valoraciones y se representan las características de tipo modal y pasional como dispositivo de la expresión.

Una vez definidos los niveles de pertinencia, Fontanille¹⁴ expresa que el nivel de las formas de vida integra todos los niveles inferiores para producir globalmente la configuración por un nivel más complejo que es el de la cultura. Las formas de vida se reconocen como el estilo de comportamiento individual o colectivo y como representaciones de lo cotidiano, conectadas a efectos de sentido pasional y axiológico de los sujetos. Por consiguiente, en el sentido de descripción científica, una forma de vida implica analizar los textos o prácticas significantes que la manifiestan y,

consiste en poner en la “mira” por parte del emisor, o en “captar” por parte del receptor, lo estético, el plano de la expresión adecuado de un sistema de valores, hecho sensible gracias a la disposición coherente de las esquematizaciones efectuadas por una enunciación¹⁵.

En general, cada grupo social como observador de su propio universo sociocultural manifiesta en sus discursos las formas de vida que los representan, las cuales se definen en configuraciones identitarias mediadas en las prácticas significantes. Estas formas de vida se pueden rastrear e identificar en las descripciones que sobre el modo de ser colombiano se expresan en diversas prácticas semióticas, las cuales son analizables como objetos semióticos que contienen sistemas axiológicos, cuyos evaluadores son los mismos actores o la instancia de enunciación. Esto desde el entorno cultural en que viven o que pretenden evaluar como propio o como constituyente de la identidad colectiva e individual.

¹⁴ FONTANILLE, Op. Cit.

¹⁵ FONTANILLE, Jacques y ZILBERBERG, Claude. Tensión y significación. Lima: Universidad de Lima, 2004. p. 198.

1.1.2. Descripción de la cultura

a. *La semiosfera como modelo de la cultura*

Entre las diversas teorías que abordan el estudio de las culturas se encuentra el trabajo de Yuri Lotman. En su obra, la cultura se forma simultáneamente con la significación dado que ésta acompaña todas las formas simbólicas del mundo en relación con los textos que se producen. Este autor describe el complejo dinamismo de la cultura en sus modos de manifestación, mecanismos de creación y de intercambio, en particular, el texto como generador de sentido y objeto de análisis semiótico. Así mismo, en el plano de la metadescripción, representa a la cultura con el modelo científico y abstracto de la semiosfera donde se expone la organización del universo cultural. En la semiosfera se dan los procesos de producción y significación como consecuencia de los diversos modos de interacción que se dan entre las zonas, textos y actores que la constituyen¹⁶.

La semiosfera posee un espacio de carácter cerrado en la medida en que sólo dentro de éste resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de una nueva información; por ello, se caracteriza cuando define una serie de rasgos distintivos: uno de estos es su carácter delimitado, el espacio que señala las diferencias y permite el intercambio, llamado frontera:

la frontera semiótica es la suma de los traductores «filtros» bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se halla fuera de la semiosfera dada. El «carácter cerrado» de la semiosfera se manifiesta en que ésta no puede estar en contacto con los no-textos. Para que éstos adquieran realidad para ella, le es indispensable traducirlos a uno de los lenguajes de su espacio interno o semiotizar los hechos no-semióticos¹⁷.

¹⁶ LOTMAN, 1996. Op. Cit., p. 10.

¹⁷ Ibíd., p. 12.

En este punto, la frontera se define como un mecanismo que traduce los mensajes que vienen del exterior de la semiosfera al lenguaje interno de la misma, para filtrarlos y producir nuevos textos. La función principal de esta frontera es limitar la penetración de lo externo en lo interno y adaptarlo al lenguaje de su espacio, redefinir lo propio respecto de lo ajeno. Esto es así porque la frontera semiótica es concebible como un conjunto de traductores o, en palabras de Lotman, “filtros bilingües” que hacen permeable el límite que separa el universo cultural y la exterioridad, pero que a la vez, depuran los textos ajenos al interior de la semiosfera. Este mecanismo que permite la existencia de nuevos textos al interior funciona como dispositivo de puesta en coherencia con los lenguajes que ya tienen vigencia y circulan en una semiosfera dada. Es aquí donde se podría hablar de una aproximación de sistemas semióticos, ya que la penetración de lo alosemiótico y su conversión en texto* es posible siempre y cuando medien estructuras significativas, que permitan la equivalencia entre lo que penetra (alosemiosis) y lo que pre-existe como inteligible dentro del sistema de la semiosfera. De tal mecanismo, es obvio inferir que lo no equivalente es rechazado. Una muestra simple de ello podría apreciarse en las estrategias de difusión presentes en los procesos de la globalización, por ejemplo, cuando una programadora de televisión mexicana decide comprar la franquicia de una telenovela colombiana para adaptarle a la estructura narrativa del melodrama en ese país, pero también es apreciable en los casos donde no se hacen adaptaciones, sino que se transmite el mismo programa, pero luego de ser sometido a un proceso de edición que elimina los elementos regionalistas.

Ahora bien, a la frontera se le asigna una función más dado que, en la periferia los procesos y dinámicas semióticas de la traducción operan con mayor actividad, se genera una tensión entre dos zonas de concentración: la de la misma periferia con

* Por texto se debe entender aquí, el o los sistemas semióticos aceptados dentro de la semiosfera como portadores de un sentido válido para los actores que conforman un grupo o grupos sociales de una cultura determinada.

su constante tendencia a la generación de nuevos textos y la del centro de la cultura, donde se adensan los discursos autorizados, dominantes y los sistemas normativos que garantizan la cohesión de la semiosfera a pesar de su heterogeneidad¹⁸. Este centro, donde se instala y configura la autoridad de las normas éticas, estética, lingüísticas y técnicas, puede ceder ante la presión de la periferia hasta permitir el desplazamiento de lo autorizado en favor de los nuevos valores excéntricos. Ahora bien, esto puede llegar a invertirse, pero lo que antes era céntrico puede hallarse instalado en la periferia como una memoria que intenta actualizarse. En el caso aquí estudiado, las canciones carrangueras exponentes de la cultura periférica campesina habrían ganado derecho a ocupar el centro por una adopción de las estrategias de producción y difusión propias de este último, lo que podría ser visto como una dinámica intermedia a las anteriormente descritas, pues sería el resultado de una negociación o, más bien, el resultado de una puesta forma de lo rechazable bajo los criterios estéticos del centro dominante de la cultura colombiana. Esto es visible, por ejemplo, en el modo en que autores como Jorge Velosa se valen de la norma lingüística dominante y de los objetos soportes utilizados por la cultura popular urbana: el CD, los conciertos televisados, la entrevista periodística, la promoción en otras ciudades del mundo, cosa opuesta a la tradicional forma trovadoresca de promocionar las composiciones entre veredas y radios regionales.

Otro rasgo de la semiosfera es la irregularidad semiótica. La organización interna, caracterizada por la división entre el centro, en el cual se presentan los sistemas semióticos dominantes, y la periferia representada por textos aislados o tratados como ajenos a la cultura. En este sentido, la comunicación entre el centro y la periferia se realiza a través de un intercambio de información; lo que hace que se sostengan en un diálogo mutuo y recíproco, es el espacio de intercambio cultural, en el cual el sentido común se manifiesta en las prácticas significantes¹⁹. En la rela-

¹⁸ *Ibíd.*, p. 17.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 16.

ción activa entre estos dos espacios, los procesos dinámicos son fuente de producción de nueva información dentro la semiosfera. En la periferia, los procesos dinámicos encuentran menos resistencia y rigidez que en el núcleo, lo que permite que se desarrollen más rápido, de allí que la irregularidad estructural de la organización interna de la semiosfera se determine debido a que ésta se desarrolla en distinta velocidad en sus diferentes sectores. Además, el diálogo de los textos dentro del sistema de los espacios de la semiosfera implica reciprocidad en el intercambio de información lo que produce como resultado un tercer punto de vista, es decir, un texto aparte como nuevo producto cultural. Igualmente, la correlación de la identidad y lo otro (diferencia) entra a formar parte del dispositivo generador de sentido. El universo semiótico se entiende, entonces, como el conjunto de distintos textos que articulados entre sí funcionan como un mecanismo único, de modo que la cultura sea concebida como un texto organizado complejo que contiene una jerarquía descomponible en textos.

Por otro lado, Lotman²⁰ define el texto como un sistema complejo estructurado internamente el cual es determinado por la cultura. En este sentido, el texto es un modelo del mundo en el cual la cultura puede analizarse y comunicarse a través del lenguaje. Sin embargo, el texto no se reduce solo a la función comunicativa, también posee un dispositivo que transforma los mensajes y produce nuevos a partir de la organización jerárquica de valores que contiene la cultura como un generador de sentidos²¹. Además, se encuentra ligado a la memoria colectiva, en donde genera mecanismos y programas que ayudan a reconstruir y reestructurar el recuerdo de una cultura con los textos actuales²². En suma, el texto dentro de la semiosfera se convierte en un generador de sentido gracias al intercambio de información que se da entre textos que vienen de otra cultura con los textos propios.

²⁰ Ibid., p. 52.

²¹ Ibid., p. 60.

²² ROSALES, 2006. Op. Cit., p. 96.

Desde esta perspectiva, el desarrollo de la cultura se genera gracias al intercambio de información que realiza con textos de afuera, los cuales ayudan a la elaboración de otros nuevos textos en la medida en que se convierten en un mecanismo de pensamiento creador, en el que los individuos construyen su propia descripción de su sistema cultural a partir de la memoria compartida con otros textos culturales. Entonces, “al igual que el acto de la conciencia creadora, es un acto de intercambio y supone constantemente a «otro»: a un *partenaire* en la realización de ese acto”²³. Por eso, al necesitar de un *partenaire*, la cultura entra en constante tensión por mantener lo propio, en definir qué debe conservar y qué olvidar, en autodefinirse culturalmente y delimitar fronteras con respecto de los textos externos que representan otras colectividades culturales. En este sentido, la cultura construye su alteridad y se constituye como una memoria colectiva, un mecanismo de conservación, creación y transmisión de textos, en los que los individuos como representantes de la colectividad y a partir del conocimiento de su cultura, describen y evalúan fenómenos que se generan en su propio universo cultural al igual que el de las otras colectividades

b. Descripción de la cultura

Lo anterior permite comprender lo que afirma Lotman acerca del papel jugado por cierta categoría de textos de la semiosfera: “Tomar conciencia de sí mismo en el sentido semiótico-cultural, significa tomar conciencia de la propia especificidad, de la propia contraposición a otras esferas. Esto hace acentuar el carácter absoluto de la línea con que la esfera dada está contorneada”²⁴. En otras palabras, las descripciones como textos que ofrecen definiciones del ser de los objetos y hechos del mundo, cuando actúan como puestas en discurso basadas en la autoconciencia de la propia pertenencia a determinada sociedad, funcionan como dispositivos que generan creencia en la unidad de la cultura, liberando a los actores sociales

²³ LOTMAN, 1996. Op. Cit., p. 47.

²⁴ Ibíd., p. 15.

del saber sobre la natural heterogeneidad de la misma. Estos textos son producidos desde un punto de vista interno (autodescripción) como una manera de captar la estructura de la cultura; tematizan, anclan y aspectualizan el universo cultural. Es por eso que se les llama metadescripciones. Hacen parte de los dispositivos intelectuales de la cultura, pero sin llegar a funcionar como lo que Rosales²⁵ llama meta-representaciones. Estas últimas son también descripciones científicas, con un metalenguaje y su grado de elaboración supera las concepciones elaboradas muchas veces desde las premisas del sentido común, como pasa con la metadescripciones. Las metarepresentaciones hacen parte de las prácticas discursivas científicas.

Los textos que componen el corpus de esta investigación son básicamente meta-descripciones, porque los sujetos líricos y las instancias de enunciación a quienes se les delega la voz para predicar en las letras carrangueras, enuncian como actores que se auto-reconocen o se representan a sí mismos campesinos que simpatizan con los valores y formas de vida de la cultura campesina, mientras sancionan negativamente los textos y prácticas sociales de aquellos actores que les victimizan. Esto es lo que contribuye a acentuar el carácter identitario en el interior pleno del sentido del territorio cultural del campesinado, de las formas de vida incomprensibles que no coinciden con el sentido común del hombre rural: la territorialidad y las prácticas urbanas, etc., como se percibe en algunas estrofas de la canción titulada *De regreso al campo*, interpretada por el Tocayo Vargas, la cual muestra cómo el sujeto lírico autodescribe su propia incompetencia para ser y hacer en el universo cultural urbano. Este fenómeno es definido desde la misma experiencia que es interpretada como una manifestación de lo alosemiótico, razón por la cual es rechazada.

²⁵ ROSALES, 2006. Op. Cit., p. 116.

Al llegar quedé aterrado
de ver que me habían robao
las chichiguas que tenía
y unas vainas que traía
de presente pa' llegar

Mis primos avergonzados
de verme acampesinao
con malicia se reían
Y a la cucha le decían
que no me dejara entrar.

No más que por ser tan culto
empecé a llevar del bulto
Desde ese mismito instante
en que dí un paso adelante
en esa grande ciudad.

Me fui a buscar empleo
pero ni pa' hacer aseo,
ni pa' lavar los platos,
ni para embolar zapatos
me quisieron ocupar.

[...]

Ahora estoy en mi vereda
donde a mí siempre me espera
la gente que me ha querido
Hermanos y amigos míos
pa' salir a pachanguiar

Uno que se crio en el campo
no debe creerle al jalso
que se jarta tres cervezas
y descansa la cabeza
poniéndose a faroliar

que diga barbaridades
y que cuente vanidades
disculpe que no le crea
pero a yo de mi vereda
no me vuelven a sacar.
(bis)

Las letras carrangueras o textos verbales de las mismas, además de ser una forma de metadescripciones, también son textos que hacen parte del conjunto musical de la cultura colombiana, que se difunden tanto nacional como internacionalmente. En relación con la semiótica de la cultura, Lotman propone el concepto de semiosfera definido como “el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis”²⁶, esfera que se organiza internamente en núcleo, frontera y periferia. El centro es considerado como la dimensión en donde se ubican los sistemas semióticos dominantes de la cultura y la periferia representada por textos aislados o ajenos de una determinada cultura. Con relación a esto, las canciones carrangueras se encontrarían inmersas en el núcleo de la cultura, porque son reconocidas socialmente como símbolos de gran valor para la región andina, sobre todo, en zonas rurales donde tienen mayor difusión este tipo de discursos y, en consecuencia, como textos en los que se preserva la tradición y la identidad cultural colombiana. Esto se explica por las dinámicas de la tradición discursiva y musical en la periferia y los gustos estéticos del centro de la semiosfera colombiana, tal como se explicó anteriormente con relación al aporte de Jorge Velosa a la difusión del género. De este modo, el análisis semiótico de este género musical ayuda a comprender cómo el hombre colombiano representa el mundo cotidiano en el que vive y cómo esta representación influye en los procesos de construcción de las identidades culturales.

c. *El sentido común: fuente de las representaciones de la identidad cultural*

La descripción de la cultura, desde diversas prácticas significantes, se basa en un sistema de intelección y de afectividad de los protagonistas de la comunidad para percibir el mundo simbólico construido, incluso desde una perspectiva etnocéntrica que conduce a la defensa de lo propio, de la cultura de un *nosotros* de referencia del cual hace parte cada *yo*. Lo interesante de este sentido común y de estas construcciones mentales, intersubjetivas y pasionales sobre la cultura a la que “pertenezco” es que se trata de imaginarios, simulacros, modelos, constructos que definen no sólo lo que los sujetos conciben de la vida comunitaria, de los problemas de esta, sino, y sobre todo, las deci-

²⁶ LOTMAN, 1996. Op. Cit., p. 12.

siones con que cada quien participa en la vida social. En otros términos, las metadescripciones de la cultura y de la identidad cultural que se configuran en los textos que habitan la semiosfera, permiten las producciones de sentido a partir de la cuales los actores culturales, individuales e institucionales, toman decisiones e intervienen en el mundo para preservarlo, transformarlo e incluso, dañarlo. Desde la praxis enunciativa, el sentido común se hace significativo puesto que en él se hallan inscritas representaciones sociales que los individuos manifiestan en los discursos, cuyos enunciados revelan el conjunto de ideas y opiniones sobre los fenómenos sociales que se producen en las prácticas cotidianas. Por consiguiente, lo importante es identificar el universo de valores que circula al interior de la cultura propia en relación con la cultura de otros.

En el espacio de la cultura, el hombre desde su experiencia produce actividades simbólicas manifestadas a través de procesos de significación y comunicación que organizados en sistemas describen comportamientos, creencias y actitudes, los cuales se presentan en el mundo natural que definido en términos de Greimas y Courtés, es el “fenómeno según el cual el universo se presenta al hombre como un conjunto de cualidades sensibles, dotado de cierta organización que permite designarlo, a veces, como mundo del sentido común”²⁷. En relación con esta definición, se infiere que en el discurso se enuncian experiencias cotidianas de los sujetos sobre el mundo que les rodea, relaciones de interacción que se dan con otros sujetos y comportamientos consensuados, estereotipados que se construyen bajo la lógica del sentido común de una colectividad.

En el estudio de fenómenos culturales, Clifford Geertz describe el sentido común como un sistema cultural en el que sus principios son liberaciones inmediatas de la experiencia, hacia una teoría fundamentada en la vida misma del mundo natural. El sentido común se configura no sólo desde la aprehensión objetiva de la realidad sino desde la sabiduría coloquial, juicios y afirmaciones que predicen los sujetos luego de procesos de percepción y reflexión sobre la vida cotidiana. Además, se halla construido históri-

²⁷ GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Gredos. 1990. P. 270.

camente por presunciones que establecen los sujetos para comprender los saberes y valores compartidos de la cultura como una interpretación de las immediateces de la experiencia, de manera que se convierte en un sistema de prácticas heredadas, creencias y proposiciones aceptadas, entidades portadoras de juicios ordinarios y de emociones cuya naturaleza residen en la memoria de una colectividad²⁸.

En la dinámica de las prácticas sociales de la cultura, el sentido común se halla en la base de la organización de diferentes tipos de discursos, cuyo sentido lógico del pensamiento se apoya en las experiencias y fenómenos sociales que viven a diario los sujetos, en acuerdos naturales que las personas hacen sobre algo. Una de las propiedades que Geertz le atribuye a este concepto de manera genérica es la naturalidad, cuya esencia responde a un sentido elemental sobre las cosas. Asimismo, le atribuye la practicidad pero no en el sentido pragmático de lo útil, sino en el hecho de perpetuar la lógica del pensamiento, de poner en juego procesos que ayuden en la comprensión y reconocimiento de diversas situaciones que en el mundo natural se presentan. Por consiguiente, la identificación del sentido común en un discurso se realiza gracias a que este no implica un conocimiento técnico, instructivo o de formación teórica, por el contrario, se desarrolla sobre la base del mundo cotidiano, sobre las informaciones que construyen los sujetos y las creencias compartidas; se distingue como un conocimiento ordinario, inmediato, no científico, que deviene de la experiencia diaria y la comprensión de los modos de vida que se generan en el entorno social.

Por otro lado, en el enfoque interdisciplinario del análisis del discurso, no muy lejano a la acepción expuesta anteriormente, Van Dijk²⁹ define el sentido común en términos de conocimiento social compartido subyacente de toda interacción, cuya base se sitúa en los actos de enunciación individual que al mismo tiempo forman parte de una colectividad. Este conocimiento se construye a través de la observación que los miembros de una comunidad realizan de sus experiencias cotidianas, en las cuales juzgan la realidad social formando así el conjunto de creencias y representaciones sociales. Así pues, el sentido común contiene juicios tanto positivos como negativos, criterios de evaluación y

²⁸ GEERTZ, Clifford. Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas. Barcelona: Paidós, 1994. P. 25.

²⁹ VAN DIJK, Teun. Ideología, una aproximación multidisciplinaria. Barcelona: Gedisa, 2006. P. 136.

opiniones que están presentes en la memoria de los miembros de una cultura frente a las experiencias cotidianas; tales contenidos, en términos semióticos, se expresan en prácticas culturales concretas, como los textos científicos, las producciones artísticas, los bienes de consumo, etc., la música y la canción popular, y no sólo en los meta-discursos de la autoridad social.

En este orden de ideas, bajo lógica del sentido común, los individuos expresan conocimientos, valores y pasiones que se materializan en los discursos, cuyos enunciados aportan rasgos que permiten definir la identidad de un grupo social o una cultura. Expresan sistemas de valores compartidos (morales, lógicos, estéticos, etc.), estereotipos, ideas y proposiciones aceptadas que circulan en la memoria colectiva de los sujetos con respecto a su cultura propia y la cultura del otro. Por tanto, el análisis de estos lugares comunes en el discurso permite revelar la identidad de una colectividad puesto que al estar instaurados en la cultura se hallan llenos de significación, expresiones que aportan una metáfora del mundo natural en el que los sujetos interactúan con sus semejantes y con aquellos que hacen parte de otra cultura³⁰.

d. Los valores y pasiones sobre la base del sentido común

Ahora, con relación al universo de valores que manifiestan los sujetos en los discursos a partir de la percepción de su entorno cultural, se presenta bajo dos formas de organización según lo concibe la semiótica, sus articulaciones paradigmática y sintagmática³¹. En el primer caso, los valores se hallan organizados en sistemas y se presentan como taxonomías valorizadas que se distinguen con el nombre de axiologías. Éstas, prácticamente, refieren a la descripción de los sistemas de valores que una vez interpretados en el discurso se pueden marcar sea positiva o negativamente, sobredeterminados con la categoría tímica euforia /disforia, la cual no sólo axiologiza los discursos, sino que también se halla en la base de descripción de los estados de ánimo de los sujetos y de las pasiones que afectan a los actores. De modo que, los valores que participan en una

³⁰ ROSALES, 2006. Op. Cit., pp. 48-49.

³¹ GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph, Op. Cit., p. 213.

axiología son virtuales y resultan de la articulación semiótica del universo semántico colectivo. El segundo caso, en oposición a las axiologías, la configuración de los valores es sintáctica ya que se encuentran investidos en modelos que aparecen como potencialidades de procesos semióticos por lo cual reciben el nombre de ideologías. Así pues, una ideología se define en términos de estructura actancial que actualiza los valores que ella misma selecciona en los sistemas axiológicos, cuya función consiste en una búsqueda permanente de valores.

Con relación a lo anterior, Philippe Hamon³² en su trabajo “Texto e ideología: para una poética de la norma” realiza un aporte al concepto de ideología. Este investigador no la define como tal sino que sólo hace mención de algunas tendencias que si bien son comúnmente aceptadas por la comunidad académica, para él no brindan los instrumentos necesarios en la elaboración de un procedimiento de análisis entre lo ideológico y textual, por tanto, propone un método de análisis para las relaciones de los textos con las ideologías como efecto-ideología que resulta del acto de la enunciación.

Desde el punto de vista de la semiótica, el autor propone estudiar la ideología como efecto de sentido entre la dimensión paradigmática y sintagmática del texto, no restringir el análisis al estudio de un sólo nivel. Convoca realizar la interpretación de las relaciones texto-ideología desde la modalidad del saber, además del estudio de las manipulaciones, evaluaciones, la fijación de contratos, etc., todo esto integrado en un sólo marco. Según Hamon, los aparatos normativos evaluativos pueden ser distribuidos de manera aleatoria en los textos y situarse en diferentes puntos que, a nuestro entender, son las modalizaciones. Así que, el efecto-ideología es definido como el resultado del sistema de relaciones tendidos desde normas evaluantes provenientes de la cultura y de un proceso evaluado configurado en el texto: la evaluación es un acto de puesta en relación de una instancia evaluante, en un enunciado, que instaura un proceso evaluado y una norma evaluante en relación con dos actantes. El proceso se configura como

³² HAMON, Philippe. Texto e ideología: valores, jerarquías y evaluaciones en la obra literaria. París: Presses Universitaires de France. 1984.

una práctica valorada positiva o negativamente con base a la manifestación de un saber y una competencia normativa del actante evaluador³³.

De hecho, Hamon propone un sistema soportado en un esquema relacional³⁴ donde una instancia de enunciación sanciona o evalúa un proceso configurado en el enunciado, esto con base en una norma ética, estética, lingüística o técnica, de las cuales es cono- cedor y termina por definir su competencia normativa. Así, esta instancia de evaluación se convierte en una función sintáctica ocupada por un enunciador o cualquier otro suje- to de la enunciación sea narrador, actor, sujeto lírico, etc., que ocupando un rol actan- cial realiza la evaluación de sujeto a sujeto o de sujeto a objeto. En suma, se puede decir que en la cultura circulan valores virtuales que serían las axiologías y en el proce- so de sanción, que se realiza de los enunciados, se producen las ideologías ya sean evaluados estados o transformaciones. Ideologías que funcionan como fuerzas operato- rias que definen la identidad de los actantes, lo mismo que el ideal del sistema ideológi- co representado que se propone en el discurso.

Por otra parte, así como los sujetos manifiestan valores en los enunciados de aquellas experiencias cotidianas, también expresan sentimientos y representan pasiones de acuerdo a los fenómenos que enfrentan en el mundo natural. En este sentido, Fontani- lle³⁵ afirma que la pasión en el discurso pertenece al orden de lo vivido, en relación con la presencia, una intensidad que afecta al cuerpo propio del actante. El cuerpo como lugar de producción de significaciones, es el escenario de la afectividad de los códigos, valores y hábitos socioculturales que conllevan a que la pasión se presente como una tensión entre las fuerzas internas del cuerpo y las del mundo exterior mediante la expe-

³³ Ibíd.

³⁴ La evaluación es un acto de puesta en relación, la relación (R1), es decir, la comparación que un actor, un narrador o cualquiera otra instancia evaluante, en enunciado, instaura entre un proceso (evaluado) y una norma (evaluante, programa prohibitivo o prescriptivo, a la vez referente y término de la evaluación); al fun- cionar como programa-patrón, guión o modelo ideal dotado de un valor estable, *esta norma es en sí una relación*, simulación ideal, virtual o actualizada, de una relación (R2) entre dos —por lo menos— actantes A'1 y A'2; finalmente, el proceso evaluado también es, en sí mismo, una relación (R3) entre (por lo menos) dos actantes (A1 y A2, singulares o plurales, reales o virtuales, antropomorfos o no antropomorfos, etc.); por consiguiente, el «punto ideológico» de un texto puede ser considerado como punto de afloramiento de este sistema relacional complejo de una evaluación, como una puesta en relación, puesta en conjunción (R1) de dos relaciones (R2 y R3). Ibíd., p.13.

³⁵ FONTANILLE, Op. Cit., p. 24.

riencia sensible y perceptiva. Así, “el sujeto patémico tiene en su propio cuerpo el escenario de las manifestaciones específicas de su afectividad, de modo que cada emoción que surge como una respuesta (...) se evidencian para él como una alteración del equilibrio de las energías corporales”³⁶. Las pasiones, entonces, pueden ser valoradas como positivas o negativas según las formas que tomen en una situación de tensión del sujeto, puede ser un sentimiento intenso y constante que se dan de fenómenos afectivos ya sean emociones o humores.

Por consiguiente, el sujeto que enuncia es una presencia que toma posición frente a otros sujetos o eventos que percibe en la vida cotidiana. Este sujeto, cuando produce el enunciado, inscribe en este estas afectaciones de la vivencia, lo que permite que los efectos pasionales se identifiquen de acuerdo a la correlación de los dos dominios del cuerpo sensible: interoceptivo y exteroceptivo expresados en el conjunto significativo. En el momento de la evaluación pasional, esto aparece como variable de la intensidad afectiva que participa, al mismo tiempo, de la modalización del enunciador. Las pasiones de este, entonces, se expresan por medio de descripciones, de acuerdo a la polarización axiológica que se manifiesta en la evaluación.

Las vivencias puntuales son las que permiten al enunciador, a partir de su propioceptividad, poner en discurso las tensiones que se derivan de la evaluación. Además, no sólo aparece la intensidad afectiva en sí misma. Esta se relaciona con la variable de la cantidad, la cual refiere al conjunto de los procesos pasionales; es decir, en las variaciones de los estados pasionales del sujeto que, por ejemplo, modalizado por la emoción, dispersa su atención o pierde el control de sí frente a los sucesos, a lo que puede seguir lo inverso al recobrar su autodomínio al salir de tal estado y entrar en uno de calma, todo esto representado en la manera en que la afectividad se muestra en los enunciados de las líricas carrangueras.

Por otro lado, con la cantidad involucrada, además del despliegue en el espacio y el tiempo del recorrido pasional, se trata de medir la extensión en distancia y duración de

³⁶ ROSALES, *Cuerpo y significación*, Op. Cit., pp. 27-39.

la afectación patémica. Así, de la conjugación de los gradientes de estas dos variables, cantidad e intensidad afectiva, surgen las tensiones que permiten orientar la racionalidad pasional en el discurso. Esto, para la semiótica, proporciona las claves y herramientas para abordar analíticamente la afectividad representada en el discurso, pero es el análisis de los estados pasionales específicos en discursos concretos lo que permite describir la identidad de los sujetos que enuncian sobre algún objeto estable que circule en el mundo representado (y que pueda tener correspondencias con el mundo natural). En este tipo de análisis, se evidencia la relación de identidad del sujeto patémico con los valores expresados en el discurso. En otros términos, si el discurso es una representación axiológica de la cultura que lo produce, las tensiones axiológicas y las identidades de los sujetos patémicos de los que predica el discurso o de la práctica cultural son isomorfos con la identidad y las axiologías que se juegan en la realidad cultural; así, los actores y actantes del discurso, que apuestan a la construcción de la identidad específica, están correlacionados o son correlatos de la identidad de actantes del universo sociocultural en que el discurso que se analiza es producido. Del mismo modo, el análisis del discurso o de la práctica semiótica puede orientarse hacia la construcción de una representación ética, tal vez ideal, y de la forma de vida gestada en las interacciones sociales fundamentadas en las experiencias cotidianas de la cultura que produce el discurso o los textos que integran a la semiosfera. Por esto, en el acto de enunciación de las pasiones, estas aparecen como portadoras de efecto de sentido con respecto a los esquemas sensibles típicos de una comunidad, definidos en relación a los contenidos del sentido común.

1.2. EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD CULTURAL COLOMBIANA EN LA CARRANGA

1.2.1. Identidad cultural

En principio, un primer acercamiento sobre el problema de la identidad se hace desde el marco de las ciencias sociales que tratan de definirla dentro de los rasgos que consti-

tuyen los intereses de investigación de este campo. Según Cuche³⁷ para la psicología social, la identidad es una herramienta que permite pensar la articulación de lo psicológico y de lo social en el individuo, como el resultado de las interacciones entre el sujeto y el entorno social; así pues, se habla de identidad cuando se caracteriza a un sujeto como parte de un sistema que remite a una norma de pertenencia (a una clase sexual, social y a una nación). En otras palabras “Todo grupo está dotado de una identidad que corresponde a su definición social, que permite situarlo en el conjunto social que lo identifica y lo distingue de otros”³⁸. Por ende, la identidad aparece como una modalidad de categorización de la distinción nosotros/ellos, de la inclusión o exclusión basada en la diferencia cultural.

Concepciones objetivistas y subjetivistas definen y describen la identidad a partir de ciertos rasgos determinantes como el origen común al grupo de pertenencia del sujeto, a la lengua, la cultura, la religión, psicología colectiva (la personalidad de base) y al vínculo con un territorio. Los objetivistas entienden que un sujeto nace dentro de una sociedad o cultura que le transmite la mentalidad y carácter propio del pueblo al que pertenece, de modo que, un sujeto que no se apropie de este conocimiento de la cultura no puede pretender constituir un grupo social. Mientras que para los subjetivistas, la identidad cultural no es otra cosa que un sentimiento de pertenencia con una colectividad más o menos imaginaria, donde lo que se tiene en cuenta son las representaciones que los individuos se hacen de la realidad social. Otra mirada, propone que considerar la identidad desde lo objetivo y subjetivo sería reducirla, más bien, se insiste en el hecho de considerarla dentro de un contexto relacional entendido éste como la situación en que una identidad se afirma o no³⁹. De esto deriva que, la identidad sea una caracterización de los sujetos para organizar los posibles intercambios entre grupos, lo que hace que los rasgos identitarios se construyan y se reconstruyan en los intercambios sociales. Sin embargo, esta concepción no abarca totalmente el asunto de lo que “me identifica y me diferencia” del otro y se limitaría sólo a estudiar las relaciones sociales en un entorno específico.

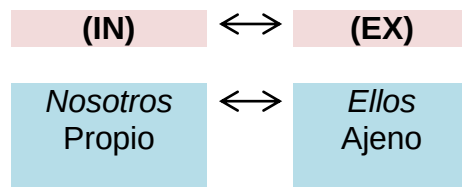
³⁷ CUCHE, Op. Cit., p. 106

³⁸ Ibíd., p. 106

³⁹ Ibíd., p. 106-109.

Por otro lado, en el metalenguaje de las descripciones tipológicas de la cultura, Lotman⁴⁰ proporciona una idea de cómo se caracteriza una cultura de acuerdo con lo que se identifica y se diferencia. Expresa que en la semiosfera, la cultura propia es considerada como la única o, al menos, la mejor, mientras que las otras colectividades son consideradas como no-cultura, esto debido al rasgo en tensión entre lo organizado (lo propio) y no organizado (lo ajeno). Desde el punto de vista de la cultura que se toma como norma, los sistemas que se oponen a ella se perciben como estructuras no organizadas, caracterizadas no por la presencia de otros rasgos sino por la ausencia de rasgos de la cultura que se considera como propia. De este modo, el carácter organizado de una cultura se determina en la medida en que se describe la delimitación del espacio de un texto dado, pero no sólo se restringe a lo espacial sino también a lo social, religioso, ético, etc., puesto que todo texto como modelo de mundo incluye igualmente valorizaciones en todas sus dimensiones. Al respecto, el modelo de la cultura se define con la oposición nosotros-ellos:

Tabla 2. Esquema del modelo de cultura según Lotman



Uno de los rasgos generales del modelo de la cultura es la delimitación del espacio llamado frontera, cuyo plano se divide en dos dominios: externo (EX) e interno (IN), en el cual, la interpretación semántica de tal modelo se constituye con la oposición *Nosotros* (IN) un espacio cerrado y *Ellos* (EX) un espacio abierto. De esta manera, el esquema que fundamenta el modelo es: Nosotros tenemos N (rasgo que se aprecia) y la cultura ajena no (ausencia del rasgo); o de otra forma, Nosotros tenemos N (rasgo que se aprecia) y ellos tienen N (rasgo rechazado) por lo que se percibe como una propiedad

⁴⁰ LOTMAN, La semiosfera II, Op. Cit.

inferior de acuerdo al sistema de valores del que parte la cultura⁴¹ Entonces, la función de la frontera en la semiosfera se reduce a limitar la entrada de textos que vienen del exterior, a filtrarlos y elaborarlos, separar lo propio respecto de lo ajeno para adaptarlos e insertarlos en su propio lenguaje.

Así, se puede entender que el hombre influido por los valores que establece la cultura entra en dilema sobre la construcción de su identidad, en especial, cuando aparecen los procesos dinámicos de desarrollo y cambio, en el reconocimiento del otro como diferente respecto del mundo cultural al que hace parte y de lo que aporta para definirse a sí mismo. En este sentido, Lotman afirma que “la existencia de un espacio extracultural (un espacio del otro lado) es una condición necesaria de la existencia y, al mismo tiempo, un primer paso hacia la autodefinición”⁴², dicho de otro modo, para que una cultura pueda caracterizarse debe existir una cultura ajena con la cual se entra en relación y comparación de rasgos según el sistema de valores que las organizan.

Desde otro enfoque, Paul Ricoeur⁴³, desarrolla el concepto de identidad desde la teoría narrativa como aporte a la constitución del sí. En este desarrollo teórico involucra la noción de identidad personal como una construcción a partir del reconocimiento del otro y que constituye la unicidad del sujeto en la temporalidad cotidiana. De aquí se desprende el *ídem*, término con que designa al sí mismo, la persona como tal, y a su vez el *ipse*, como el elemento que implica cambio y que fundamenta el mantenimiento del yo. De este modo, se traza entonces la relación de *mismidad* como sinónimo de identidad ídem puesto que con ella se refiere a la identidad de lo mismo. Esto, abre la posibilidad a la noción de carácter, lo cual permite hacer el reconocimiento de una persona a partir de recurrencias sedimentadas en el establecimiento de identidades a lo largo de su vida. De otro lado, traza la relación de ipseidad como sinónimo de identidad *ipse*, que con ella se estima al elemento que implica tiempo, cambio, azar, alteridad y que fundamenta el mantenimiento del sí en una construcción histórica.

⁴¹ Ibíd., pp. 65-87.

⁴² Ibíd., p.150

⁴³ RICŒUR, Paul. Sí mismo como otro. México: Siglo XXI, 1996. p. 34.

Es en este sentido, el ídem desarrolla una jerarquía de significaciones cuyo grado es la permanencia en el tiempo (una del orden numérico, una de cualidad y el carácter de continuidad ininterrumpida). La mismidad en el orden numérico, se explica a partir de la noción de unicidad, ser una sola cosa. De allí se deriva que no sean dos cosas diferentes sino que son la misma. Surge así el proceso de identificación como una vuelta a lo mismo, que radica en *reidentificar*, o en reconocer ese algo. De otro lado, la cualidad, tiene como base el principio de semejanza extrema, lo cual consiste en dotar a dos elementos distintos de los mismos atributos, de modo que sean intercambiables: dos son idénticos, porque uno puede ser sustituido por el otro (corresponde la operación de sustitución).

Estas dos características de la mismidad, tanto el orden numérico como la cualidad, están sujetas a la permanencia en el tiempo, pero la reidentificación presupone la duda, en la medida en que se procede a comparar una percepción presente con un recuerdo anterior a través de marcas materiales que imprimen una huella en el pensamiento. El resultado de este proceso es la demostración de la continuidad, la cual funciona como criterio sustitutivo de la similitud. El problema del tiempo aquí es que deviene en factor de separación y diferencia. Ahora, la continuidad ininterrumpida, comprendida entre el primero y el último estadio de desarrollo de lo que se considera un mismo individuo; este criterio prevalece en todos los casos en que el crecimiento o el envejecimiento actúan como factores de desemejanza⁴⁴. Por ello, se reitera que la identidad debe tener un principio de permanencia en el tiempo cuyo eje sea la búsqueda de una invariante relacional del rasgo identitario. Sobre la base de dicho principio se sustenta un par de términos descriptivos y emblemáticos en la búsqueda propuesta: el carácter y la palabra dada, que resultan dos modelos significativos de permanencia en el tiempo y que responden a la pregunta por quién soy.

Con la noción de carácter se designa el conjunto de disposiciones duraderas que permiten identificar a una persona. Obedece al estatuto de inmutabilidad: lo que se ha ido sedimentando en la relación con los otros y con el mundo. La disposición, la cual hace

⁴⁴ Ibíd., p.111.

posible el ingreso del otro en la composición de lo mismo, se define como el conjunto de las disposiciones adquiridas, representadas como valores, normas, ideales, modelos en los que la persona o una comunidad se reconocen. La disposición se vincula con la costumbre, con la doble valencia de costumbre que según se dice se contrae en el presente con la costumbre ya adquirida. De este modo, la costumbre proporciona una historia al carácter, pero es una historia en la que la sedimentación tiende a recubrir y a abolir la innovación que la ha precedido; es esta la constitución del hábito “Cada costumbre construida, adquirida y convertida en disposición duradera constituye un rasgo (un rasgo de carácter), un signo distintivo por el que se identifica a una persona, se la identifica de nuevo como la misma”⁴⁵.

En este sentido, Ricœur plantea que no se puede pensar el ídem de la persona sin el *ipse*, en la medida en que la historia, la relación con los otros, la conjunción con los valores y la evaluación de los mismos, ayudan a determinar la construcción de las costumbres y la incorporación a las identificaciones en el carácter.⁴⁶ El carácter es el qué del quién, debe colocarse en el movimiento de una narración, en particular cuando aquellos tienen por mira la identidad de una comunidad histórica. En conjunto, se designa así la mismidad de la persona. Otro modelo de permanencia en el tiempo es la palabra mantenida en la fidelidad a la palabra dada, opuesta a la de carácter. La palabra mantenida expresa un mantenerse a sí que no se deja inscribir, como el carácter en la dimensión del ¿quién? El quién de cada uno se edifica según como se mantiene ligado a su palabra, según como permanece fiel a ella. El mantenimiento del sí toma la figura emblemática de la promesa, entendida como una denegación del cambio⁴⁷. Con este juego, se pone a dos personas bajo la luz de una estructura social y comunitaria sujetas a un sistema ético.

Ahora, la identidad narrativa revelada en la dialéctica de la *ipseidad* y de la *mismidad* se configura de modo que hace su intervención en la constitución conceptual de la identidad personal. A partir de esto, surge la construcción de la trama en donde la acción de

⁴⁵ Ibíd., p.116.

⁴⁶ El carácter asegura la identidad numérica, la identidad cualitativa, la continuidad ininterrumpida en el cambio, y la permanencia en el tiempo que definen la mismidad. Ibíd., p. 117.

⁴⁷ Ibíd., p.118.

los personajes del relato abre la posibilidad dialéctica de que en el personaje confluyan la ipseidad y la mismidad. La identidad exige una dinámica que haga coincidir la noción de concordancia con una serie de discordancias que a la vez tienen como función representar un riesgo para el mantenimiento de la identidad al interior del relato. Entendida la concordancia con el principio de orden o disposición de los hechos y por discordancia las alteraciones en el encadenamiento de los sucesos que transforman de forma regular la trama desde el principio hasta el final.

De este modo, el acontecimiento participa de la concordancia discordante propia de la operación configurativa que da lugar a la trama. Es a lo largo de la historia narrada donde el personaje conserva una identidad personal, correlacionando así acción-personaje. La persona entendida como personaje o actor del relato no es ajena a una identidad distinta de sus experiencias, en efecto, los relatos e historias de vida se complementan por el hecho de que el relato forma parte de la vida en el que se intercambian experiencias sometidas al juicio moral propio de la ficción⁴⁸. En el relato se implican, entonces, contratos, pruebas, búsquedas y sus correspondientes valoraciones donde la regla moral o regla de fidelidad pauta el comportamiento. Así, el acto de narrar designa los atributos o el carácter del personaje e incluso de una comunidad a través de la determinación de quién ha hecho qué, por qué y cómo.

Del empalme entre acción y personaje surge una dialéctica interna en el personaje que es el correlato que se resuelve gracias a la narración. En sí, esta dialéctica se refiere al carácter de la unicidad de su vida que le permite en el tiempo diferenciarse de otro. Entonces, en la identidad del personaje persiste la tensión entre lo que permanece y lo que cambia de acuerdo a las experiencias que hacen parte de su identidad dentro del relato, de manera que, si se llegara a dar una pérdida de identidad en el personaje implicaría una crisis en la configuración, un despliegue de la *ipseidad* y una anulación de la *mismidad*. En otras palabras, el carácter no solo consiste en la relación con los otros y con uno mismo, sino también la relación entre los mismos rasgos de identidad, por eso si se rompe o se transgrede un rasgo se daña la estructura identitaria.

⁴⁸ *Ibíd.*, p.46.

En síntesis, la identidad personal tiene unos rasgos que incluye el carácter y lo físico, ya que esto genera un efecto de sustancia, algo invariable aparentemente, pero en realidad es un efecto generado por la ipseidad, la historia que se crea del sujeto que va consolidando el sustrato. Asimismo, Ricoeur hace un gran aporte al concepto de identidad cuando sostiene que en el relato es en donde se construye la identidad del personaje denominado identidad narrativa; ésta se cimenta en la dialéctica de la mismidad (un carácter) y la ipseidad (un mantenimiento de sí), en la que resulta una interpretación narrativa de la identidad. Lo que aporta es la mismidad e ipseidad como esa ilusión creada históricamente.

Como se notará, la identidad siempre será una noción difícil de delimitar ya que se construye directamente en el complejo mundo de la cultura. Ahora bien, además de tener en cuenta lo expuesto anteriormente, el presente trabajo, también, toma la concepción de identidad abordada desde el ámbito de la semiótica que la define como “el principio de permanencia que permite al individuo permanecer el “mismo”, persistir en su ser a lo largo de su existencia, a pesar de los cambios que provoca o sufre”⁴⁹. Entendida como una construcción discursiva representada en un determinado universo socio-cultural, y con referencia a este, se nutre de las bases identitarias colectivas. De este modo, las condiciones de la identidad hasta aquí expuestas posibilitan describir en el discurso elementos metadescriptivos, que contribuyan a la comprensión de la identidad cultural colombiana expresada en la música carranguera, con todas las variantes y matices que esta implica.

1.2.2. Estudios sobre identidad, carranga y textos descriptivos de la cultura colombiana

Con relación a lo expresado anteriormente, se hizo una revisión sobre si existen estudios previos que aborden el problema de la identidad cultural expresada en la carranga como texto descriptivo de la cultura colombiana. En este proceso se recopilaron ante-

⁴⁹ GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph, Op. Cit, p. 213.

cedentes referidos al tema de la identidad en investigaciones semióticas y no semióticas. Especialmente, los fundamentos semióticos que estudian los constituyentes de la identidad e incluso aportes del campo de la sociología y la antropología, que poseen ciertos vínculos conceptuales con el análisis de las prácticas significantes. Y finalmente, resultados de estudios realizados a las letras del género musical de la carranga.

A continuación, se presentan algunas de las investigaciones que sirvieron de base para el planteamiento del problema sin dejar de lado otras que no se mencionarán por razones de extensión de este trabajo. En principio, se mencionan estudios nacionales en los que se describen propuestas didácticas para instituciones educativas sobre cómo analizar los procesos de construcción identitaria en diferentes textos, especialmente líricos, además de estudios enfocados directamente al análisis de las canciones carrangueras desde diversas disciplinas y métodos. Otros trabajos en cambio, brindan grandes aportes a la comprensión del fenómeno estudiado en la presente investigación, debido a que éstos se han concentrado en la descripción de la identidad cultural colombiana desde diferentes objetos semióticos que circulan en la cultura.

1.2.2.1. Estudios interpretativos relacionados con la identidad

En el ámbito nacional, la doctora María Cristina Martínez⁵⁰, directora de la Cátedra UNESCO para la lectura y la escritura en América Latina, centra parte de su investigación en el proceso de la observación sobre el funcionamiento de la dinámica enunciativa del discurso. En ella, parte del reconocimiento del enunciado como el espacio donde se construyen y evidencian las fuerzas enunciativas en la construcción tridimensional del sujeto discursivo: axiológico, emotivo y razonable, en el que la argumentación se encuentra en la dinámica de la enunciación. Así mismo, analiza el principio dialógico subjetivo y de alteridad. Por lo anterior, el discurso es visto como un sistema de evaluación social cuya unidad de análisis es el enunciado, donde la heterogeneidad de los sujetos y la diversidad del contexto hacen parte constitutiva de la semántica del mismo

⁵⁰ MARTÍNEZ, Cristina. La argumentación en la dinámica enunciativa del discurso y la construcción discursiva de la identidad de los sujetos. En *Didáctica del Discurso* (pp. 11-21). Cali: Cátedra Unesco para la Lectura y la Escritura, 2005.

enunciado. De este modo, Martínez plantea la hipótesis que las identidades de los sujetos discursivos se construyen conforme a las relaciones de fuerza social enunciativa en el que se muestra el sujeto en términos de valores, saberes y emociones con base en las valoraciones sociales que se construyen en la dinámica enunciativa del discurso.

En otra investigación, María Cristina Martínez presenta un trabajo en el que demuestra cómo en la revista *Cosmopolitan* se identifican una serie de artículos que modelan un tipo de mujer con características específicas que resultan apetecibles para las lectoras. Una de esas características es el erotismo como parte fundamental del desarrollo femenino que se convierte en un tema público y de interés para las mujeres. Por ello, sugiere la lectura de estos artículos en el aula de clase para contribuir con la formación crítica y reflexiva de los estudiantes para evitar caer en el consumismo. Como metodología, propone la elaboración de talleres de lectura y escritura desde el marco teórico de la semiótica, en los que demuestra cómo se construye la identidad discursiva femenina desde el análisis semiótico del discurso. En el proceso analítico, lo primero que hace es reconocer los componentes que hacen parte del discurso; la enunciación, donde se inscribe un enunciador y un enunciatario, el enunciado producido por el enunciador y el referente. Esto a través de una serie de cuestionamientos que le permitan al analista identificar en el texto los componentes: ¿quién enuncia dicho texto?, ¿a quién va dirigido?, ¿qué sugiere el texto? Luego, sugiere identificar el programa narrativo del enunciador y sus competencias para comprender las estrategias de persuasión que se utilizan en el texto. Además de identificar las axiologías y los sistemas de valores que posee el enunciador con relación al tema que planea⁵¹, de manera que, el analista pueda sacar conclusiones sobre la construcción identitaria que se produce en el discurso.

Por otra parte, Luis Fernando Arévalo⁵² en su trabajo “Rock en la clase de lectura y escritura: líricas para construir sentido desde la semiótica discursiva”, muestra la relación que tienen los docentes al compartir en sus prácticas pedagógicas con niños y jóvenes

⁵¹ MARTÍNEZ, Cristina. El erotismo se lee en clase, construcción de identidad discursiva femenina en las revistas. En *Didáctica del Discurso*. Op. Cit., pp. 125- 136.

⁵² ARÉVALO, Luis. Rock en la clase de lectura y escritura: “líricas” para construir sentido desde la semiótica discursiva. En *Didáctica del Discurso*. Cali: Cátedra Unesco para la Lectura y la Escritura, 2005. pp. 105 -123

discursos de rebeldía y contrapoder que construyen identidades y manifiestan una forma de vida, como por ejemplo, las líricas del rock. Así pues, aparece la iniciativa de incorporar en las instituciones educativas textos que se leen extracurricularmente, con el fin de construir propuestas didácticas que motiven y acerquen a los estudiantes al descubrimiento de los universos del sentido que se dan en estos textos. De este modo, insiste en la idea de analizar las letras (líricas) del rock en la clase de lectura y escritura para abordarlas desde un enfoque discursivo del lenguaje y desde las posibilidades de lectura y la escritura que brinda la semiótica discursiva. Para la realización de la propuesta, el investigador sugiere como metodología de trabajo el proyecto pedagógico de aula, el cual permite la construcción colectiva de conocimiento y la orientación interactiva de los procesos de enseñanza aprendizaje de la lectura y la escritura. Además, para cumplir con su propósito, toma como referente teórico el modelo de análisis de la semiótica discursiva de Greimas. A. J. y Courtés J., que permite evidenciar el proceso de construcción de identidad y de contrapoder a través del texto escrito. Finalmente, el producto de este trabajo fue observar e identificar los rasgos representativos de identidad y de contrapoder en canciones de rock.

1.2.2.2. Estudios sobre la narrativa de la música carranguera

En un breve marco de consulta, se hallaron algunos estudios sobre la manifestación narrativa de la música carranguera, interpretados desde diversas perspectivas. En primer lugar, se encuentra el trabajo realizado por Claudia Isabel Serrano⁵³, quien plantea en su tesis de grado de sociología, titulada *Imaginando con musiquita un país*, una propuesta interpretativa de la vida andina colombiana, desde la narrativa de la música carranguera a partir de la teoría de los imaginarios sociales, derivada del psicoanálisis y las ciencias sociales, entendidos como las representaciones colectivas de la realidad; las maneras de ver, interpretar, soñar el mundo y de permanecer en él. Su interés principal se centra en analizar y describir las formas de vida e imaginarios sociales de la vida campesina en los relatos de las canciones de música carranguera, creadas por

⁵³ SERRANO, Claudia. *Imaginando con musiquita un país*. Bogotá: Editorial Fica (2011). En línea. 2 de abril de 2012. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/57541745/13/Problematlcas-deL-camPo>

diferentes compositores e intérpretes del altiplano cundiboyacense desde una perspectiva sociológica. Aborda conceptos como el de cultura, lo popular, lo campesino, lo carranguero y en su producto describe temas que emergen de las canciones (relaciones sociales, problemáticas del campo, idea de progreso y fiesta).

En segundo lugar, Tomás Sánchez Amaya⁵⁴, en conjunto con el director CINDE Regional Bogotá, realizan la propuesta *Música popular campesina. Usos sociales, incursión en escenarios escolares y apropiación por los niños y niñas: la propuesta musical de Velosa y los Carrangueros*, en la cual se analiza la música carranguera con el objetivo de incursionar en los escenarios escolares y los posibles usos que se den de éstas. El análisis se centra fundamentalmente en la producción musical de Jorge Velosa y la relación entre música y educación, además de los aportes en términos de formación axiológica. La propuesta acude a algunos conceptos teóricos desarrollados por la etnomusicología y a los elementos que aporta el análisis del contenido. El resultado de este proceso propone que, la música carranguera forma parte del patrimonio artístico cultural y que a través de ella se puede dar un referente cultural identitario de una región del país, además de servir como instrumento didáctico para las labores educativas desde diversas áreas del conocimiento.

Por último, el trabajo desarrollado por el docente Felipe Cárdenas⁵⁵ *Narrativas del paisaje andino colombiano: visión ecológica en la música carranguera de Jorge Velosa*, plantea el análisis sobre las visiones políticas en el discurso ambiental que expresa la música carranguera, en particular, el compendio titulado *En Cantos Verdes* (1998). Este trabajo recurre a nociones del campo de la hermenéutica y al análisis del discurso que determinan las formas culturales, una concepción práctica de la realidad donde la iden-

⁵⁴ SÁNCHEZ, Tomás y ACOSTA, Alejandro. *Música popular campesina. Usos sociales, incursión en escenarios escolares y apropiación por los niños y niñas: la propuesta musical de Velosa y los Carrangueros* (2008). En línea. 25 de marzo de 2012. Disponible en: <http://www.umanizales.edu.co/revistacinde/index.html>

⁵⁵ CÁRDENAS, Felipe. *Narrativas del paisaje andino colombiano: visión ecológica en la música carranguera de Jorge Velosa*. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 2009. 4(2) 269-293. En línea. 25 de julio de 2013, disponible en: <http://www.aibr.org/antropologia/04v02/articulos/040205.pdf>

tividad individual y comunitaria se desenvuelve desde la naturaleza la cual debe preservarse. Este estudio analiza el *ethos* de la sociedad urbana y rural en torno a los problemas que se producen por la contaminación, destrucción y descuido de la naturaleza. Un reconocimiento de los impactos negativos generados por el sistema de valores de la sociedad y por el conjunto de la cultura. Cárdenas manifiesta que el discurso de las canciones expresa la relación entre el orden-desorden, equilibrio-desequilibrio, limpieza-suciedad, categorías que permean un discurso ético y moral que posee la cultura colombiana. Este estudio es interesante, en la medida en que el análisis de las canciones permite develar las axiologías que tiene el intérprete de la cultura de sí mismo y la cultura del otro, todo con relación al cuidado del medio ambiente.

1.2.2.3. Estudios sobre fenómenos semióticos que describen la identidad cultural colombiana

Entre los estudios semióticos más interesantes y enriquecedores que describen la cultura colombiana, se encuentra el trabajo de investigación *Representación de la cultura de sí y de la cultura del otro en el discurso educativo universitario en Colombia*, elaborado por el doctor José Horacio Rosales Cueva, docente de la Universidad Industrial de Santander. Cuya investigación surge a partir del estudio de discursos de estudiantes universitarios, en los que se describen rasgos característicos de la cultura colombiana en confrontación con la de otros sujetos.

El enfoque teórico que soporta dicha investigación gira en torno a la semiótica de las culturas, principalmente, la base teórica desarrollada por Yuri Lotman, quien define la cultura como un espacio cerrado denominado semiosfera organizado en un centro y una periferia, además de generar estructuras de auto-organización (textos-códigos) dentro de la misma. Igualmente, en ella se dan sistemas axiológicos que puestos en relación con otra cultura permiten dar cuenta de la construcción de una identidad cultural basada en la categoría *nosotros* y *ellos* (otros). Así, en esta investigación, sobre la base de este marco teórico y de otros, que en esta reseña no se mencionan por extensión, se proponen tipos de descripciones de acuerdo a la organización de los textos que produce la misma cultura. Por tanto, este trabajo organiza los discursos de los estudian-

tes, de manera que se pueda caracterizar la cultura colombiana de acuerdo a las experiencias personales y colectivas de los actores sociales, en las cuales circulan valores, afectos, creencias y conocimientos de su propio universo cultural y el imaginario del universo cultural de otros.

Según las descripciones que surgen de los discursos, la diversidad cultural (mezcla de razas) es uno de los rasgos que caracteriza la cultura colombiana, como también la diversidad del paisaje natural, el carácter de los colombianos: inteligentes, trabajadores, chéveres; el problema de la desigualdad social, la exclusión, marginación, violencia, corrupción e intolerancia etc., características positivas y negativas de la propia cultura, además de la preservación de las tradiciones religiosas y de la falta de unidad nacional desde sus diferentes dimensiones (étnica, económica, social política, ética, etc.) que permiten evidenciar una nación fragmentada. Todo esto definido desde la base del sentido común y de los estereotipos que circulan en la memoria colectiva de los actores sociales que hacen parte del universo cultural colombiano y de una forma de vida. En suma, este trabajo realiza un gran aporte a la descripción de la cultura colombiana para unificar criterios académicos y pedagógicos en torno a la forma de orientar la enseñanza de la educación superior, sobre todo en contenidos éticos que permitan mejorar los aspectos negativos que describen la forma de vida de la cultura colombiana.

Por otro lado, Paloma Bahamón Serrano⁵⁶ presenta una investigación semiótica titulada *Formas de vida colombiana en los corridos prohibidos*. Esta investigación describe cómo se construye el sentido y se presentan las formas de vida de la cultura colombiana a partir de las letras de las canciones de los corridos prohibidos como género musical. De estos discursos emergen temas como la corrupción, el conflicto armado y el narcotráfico entre otros, fenómenos sociales que caracterizan la identidad de una cultura traqueta como forma de vida en Colombia. Así, fundamenta su investigación desde teorías de la semiótica de la cultura, en particular, la propuesta de Yuri Lotman con el concepto de

⁵⁶ BAHAMÓN, Paloma. Forma de vida colombiana en los corridos prohibidos. Bucaramanga, 2009, 146p. Trabajo de grado de Maestría. Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de idiomas.

semiosfera en conjunción con la teoría de Fontanille (forma de vida). Estos presupuestos teóricos orientan la configuración de un discurso sobre la corrupción de los sujetos que ejercen la legalidad social en contradicción a su propio oficio, por el mismo afán de sobrevivir. En este sentido, el análisis de la investigación aporta una reflexión en torno a la caracterización de la ciudadanía y la identidad nacional del colombiano.

A modo de conclusión, desde el interés académico en la presente investigación, los estudios expuestos ayudan a orientar el análisis del objeto de estudio en las canciones carrangueras. El tema de la identidad ha sido proyectado desde diversas disciplinas, que para este caso, la inclinación más importante deviene del campo de la semiótica. Trabajos como el del docente Luis Fernando Arévalo, quien presenta un análisis detallado de la identidad de los sujetos y del contrapoder que se evidencia en las letras de las canciones del rock y el de la docente Paloma Bahamón Serrano, que describe las formas de vida colombiana en las letras de corridos prohibidos, sirven de punto de referencia o modelo para abordar el análisis semiótico en las canciones carrangueras propuestas en esta investigación. Asimismo, el trabajo del doctor Horacio Rosales Cueva contribuye al estudio de la semiótica de las culturas y a la caracterización de sujetos particulares, en la medida en que describe las formas de vida que configuran parte de la identidad nacional de la cultura colombiana desde la representación de la cultura de sí y del otro. Lo cual permite brindar luces conceptuales y procedimentales de análisis para la investigación en curso.

Los estudios realizados a la manifestación discursiva del género musical carranguero, brindan aportes sobre aspectos temáticos y teóricos en las investigaciones. Por ejemplo, Claudia Isabel Serrano trabajó con canciones de música carranguera a partir de la teoría de los imaginarios sociales, derivada del psicoanálisis y las ciencias sociales, la cual caracteriza al campesino de manera general desde el mismo espacio cultural y nacional al que pertenece. Este trabajo permite evidenciar qué elementos se trabajaron en la caracterización de la cultura campesina que se perciben en las canciones carrangueras y qué otros elementos faltan por estudiar. Lo mismo ocurre con el estudio del profesor Felipe Cárdenas, sobre la visión política-ecológica en la narrativa de las canciones

de Jorge Velosa, desarrollado desde las herramientas que brindan la hermenéutica y el análisis del discurso, las cuales aportan elementos importantes como los sistemas de valores y el ethos de la cultura urbana colombiana con relación al tema del cuidado del medio ambiente. Dicho estudio muestra una visión sobre los paisajes que representan el campo y una visión política de la vida urbana, no obstante, en él se limita a indagar un álbum de canciones de un intérprete dejando de lado a otros que también abarcan los mismos temas. Del mismo modo, Tomás Sánchez Amaya presenta en su propuesta de los usos sociales; la incursión de la música popular campesina al escenario escolar, especialmente, las canciones de Jorge Velosa desde los métodos de análisis que brinda la etnomusicología y el análisis de contenido, con el fin de promover la música tradicional en las instituciones educativas. Estudios que permiten concluir que aún faltan análisis sobre otros universos temáticos culturales que representan las canciones carrangueras para contribuir al enriquecimiento de la construcción identitaria de la cultura colombiana.

1.2.3. Investigación de la identidad cultural en la carranga como práctica significativa

Para terminar con esta primera parte, las canciones carrangueras como textos meta-descriptivos de la cultura colombiana ofrecen distinciones entre tipos de sujetos y de las experiencias vividas por estos y representadas en los textos líricos. Prácticamente, se trata, como se ha expuesto hasta ahora, de textos producidos desde un punto de vista auto-descriptivo de la cultura, en la medida en que los sujetos del contenido de los enunciados se reconocen como campesinos que manifiestan los valores y las formas de vida de un vasto territorio de la cultura colombiana. De esta manera, el enunciado como objeto de análisis representa las concepciones, valores y pasiones que describen la cultura desde una determinada perspectiva que, en este caso, es tomada como referencia identitaria en la sociedad colombiana.

Así pues, los modelos analíticos de la semiótica permiten hallar la identidad cultural que se manifiesta en las líricas carrangueras, lo que conlleva a cuestionarse acerca del universo sociocultural que representan los sujetos en las canciones en un espacio y tiempo específico. Todo esto desarrollado desde los procedimientos que aporta la investigación cualitativa como escenario de actividades interpretativas que no reduce su enfoque a una sola práctica metodológica, por el contrario, es un espacio para múltiples métodos y estrategias de investigación como soporte para diversas disciplinas⁵⁷. Un campo de prácticas en el que cada investigador elabora sus propios criterios de búsqueda, selección y análisis de acuerdo a sus intereses profesionales y a la fundamentación teórica que involucra su campo de estudio.

Desde esta perspectiva, surge la pregunta que impulsa el presente trabajo: ¿cómo se configura la identidad cultural del hombre colombiano en las líricas de canciones de música carranguera?, además de considerar también, una serie de cuestiones adicionales y relativas a este mismo problema de investigación: ¿cómo se figurativiza la identidad de los actores y del enunciador en líricas de canciones de música carranguera?, ¿qué valores expresan estos de su propio universo cultural? y ¿cómo se manifiesta pasionalmente dicha identidad?

Para llevar a cabo el trabajo de investigación a partir de las preguntas planteadas, se propone como objetivo general analizar la configuración de elementos identitarios de la cultura colombiana en el enunciado verbal de las canciones de música carranguera. Esto acompañado de los siguientes objetivos específicos:

- i. Describir las figuras que remiten a la identidad de los sujetos, con respecto de la cultura colombiana, manifestados en las líricas de canciones de música carranguera.
- ii. Identificar los sistemas de valores que expresan los textos de las canciones sobre el universo sociocultural.

⁵⁷ DEZIN, Norman y LINCOLN, Yvonna. La investigación cualitativa como disciplina y como práctica. En Manual de la investigación cualitativa. (pp. 43 -101). Barcelona: Gedisa, 2012. p. 55

- iii. Describir la dimensión pasional implicada en la configuración de la identidad en los discursos de las canciones carrangueras.

Ahora, una vez definidos los objetivos, para el desarrollo de esta investigación se definieron las siguientes etapas: en un comienzo se dio la indagación del medio sociocultural en el cual se produce, consume y se inscribe la investigación sobre la carranga; luego, el acopio y la delimitación del corpus desde diversas fuentes; por último, el análisis del corpus y la elaboración de los resultados. De esta manera, en la primera etapa se dio la exploración del medio social que involucra la canción carranguera, cuyo estudio hace parte de la investigación semiótica inscrita al programa de formación de postgrado, Maestría en Semiótica, de la Universidad Industrial de Santander, dentro de la línea investigación lenguajes y prácticas culturales. Básicamente, se realizó la elección del objeto de estudio (identidad cultural), exploración de estudios precedentes al objeto, planteamiento del problema, construcción del marco teórico de base y objetivos con relación al estudio del proyecto, todo esto descrito en las páginas precedentes.

Así pues, cuando se intenta dar cuenta del sentido de un discurso, se habla de la representación que en términos de lenguaje implica pasar por la forma de la expresión de un texto. En otras palabras, captar la configuración de la identidad cultural en los discursos de música carranguera supone describir cómo se expresa esa identidad en términos de la forma de la expresión y qué contenido adquiere esa identidad expresada en las canciones:

Las configuraciones discursivas, aparecen como micro-relatos. Ello quiere decir que una configuración no es dependiente de su contexto; puede ser extraída y manifestada en forma de un discurso autosuficiente. En consecuencia, se supone que el análisis de una configuración debe reconocer todos los niveles y todos los componentes de un discurso examinado a través de las diferentes instancias de su recorrido generativo⁵⁸.

En vista de esto, la configuración pasa por todos los niveles del recorrido generativo en el que se define la asociación de figuras que se identifican en los textos que llevan a

⁵⁸ GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph, Op. Cit., p. 79

crear el sentido del discurso. Se inicia con el rastreo de figuras que remiten a un eje temático y al mismo tiempo a la identificación de valores. Los niveles de este recorrido son: figurativo, semionarrativo (temático - actancial) y axiológico, los cuales Courtés denomina como niveles semánticos del discurso. Entonces, la configuración de la identidad cultural consiste en la interpretación de cada uno de estos niveles en las líricas de canciones de música carranguera para identificar las formas de vida que se representan en ellas. Además, de pasar por los niveles de pertinencia que propone Fontanille, que a continuación se ahondará en el siguiente capítulo sobre el nivel de las escenas y estrategias.

1.2.4. La muestra objeto de la investigación y categorización temática de la misma

Para el análisis semiótico de las líricas carrangueras, es conveniente especificar cómo se realizó el acopio del corpus de la investigación y cómo se organizó para la muestra, esto, con el fin de obtener mayor orientación y apropiación en la interpretación de las líricas. Para el acopio del corpus se recurrió a estrategias y técnicas que brinda la metodología etnográfica con las que se definieron los criterios para la selección de los sitios de búsqueda de información, los informantes clave y modos de obtención de datos⁵⁹.

Criterios para la selección de espacios en la búsqueda de la información:

- Espacios relacionados directamente con la música: sitios académicos, no académicos, culturales y públicos.
- Sitios con flujo de personas oyentes de música carranguera.
- Espacios donde se divulga la carranga.

De acuerdo con estos criterios, la recolección de datos se dio en los ambientes de los participantes e informantes. La búsqueda de las canciones se hizo a través de un ras-

⁵⁹ BAZTÁN, Ángel. (1995). Etnografía, metodología cualitativa en la investigación sociocultural. México: Alfaomega, 1997. P. 135.

treo en diferentes tiendas discográficas; aquellas que comercializan discos compactos con calidad de soporte material reproducidos por compañías disqueras y aquellas tiendas que comercializan discos compactos con un soporte de menos calidad, es decir, tiendas que realizan descargas no autorizadas por internet y otros medios de reproducción de discos. También se realizó la visita a la emisora cultural UIS A.M. 670 "La Nueva Radio", que inició sus emisiones el 22 de mayo del año 2002, buscando constituirse en un medio educativo no formal y de extensión para la comunidad del departamento de Santander. Su programación es musical y se destaca la difusión e interpretación de la tradición musical colombiana andina y latinoamericana, así como la creación de espacios de formación educativa. Igualmente, se visitaron eventos culturales como por ejemplo, la Feria Nacional de la Piña, organizado por la administración de Lebrija y el Comité de Ferias y Fiestas Municipal en julio de 2012, espacio popular en el que se presentaron grupos musicales de carranga, entre ellos, el intérprete Tocayo Vargas que tiene gran difusión a nivel regional. Por otro lado, se recurrió a la consulta de recursos digitales como "El portal de la música carranguera", revistas científicas y trabajos de investigación inscritos dentro del ámbito académico, no académico y público. Finalmente, se indagó en la Universidad Industrial de Santander, específicamente en el programa académico de Licenciatura en música. Luego, de acuerdo con los espacios seleccionados, se buscaron los informantes clave que por lo menos cumplieran dos de los siguientes requisitos:

- Sujetos conocedores del medio musical en general.
- Sujetos que divulgan la carranga.
- Sujetos que escuchan y conocen de carranga.

Así, según las pautas se eligieron como informantes a músicos académicos y empíricos, promotores de carranga, profesores, asesores comerciales de discos y personas que tienen gusto por este tipo de música. Entre dichos informantes se encuentran profesores de música de la Facultad de Ciencias Humanas, de la Universidad Industrial de Santander, personas participantes en eventos culturales (Tocayo Vargas), grupos musicales que se dedican a presentar serenatas en reuniones sociales y personas del

común que les gusta oír este tipo de música. Todos ellos inmersos en el ámbito de la música de alguna u otra manera, y como portadores de esta misma cultura ofrecen visiones e ideas. Saberes con los cuales se les configura como sujetos cognitivos, afectivos, sociales portadores de experiencia del medio sociocultural.

Más tarde, con la ayuda de estos informantes clave y entrevistas informales a sujetos expertos que poseen conocimientos sobre música carranguera, y a otros que no son expertos, pero que conocen un amplio repertorio de canciones de acuerdo a la experiencia de su medio social, se recopilieron datos de diferentes tipos de soporte material⁶⁰ entre ellos, líricas de canciones en sitios de página web, videoclips y CD ROM.

Tabla 3. Informantes que proporcionaron recursos para el acopio de la muestra de canciones carrangueras

TIPOLOGÍA DE INFORMANTES PARA LA RECOLECCIÓN DEL CORPUS		
CATEGORÍAS	INFORMANTES	ESPACIOS
Medio académico	Profesores de música	Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga
Medio no académico	Intérpretes de grupos musicales (Tocayo Vargas y otros)	Concierto municipal "Feria Nacional de la Piña" en Lebrija (Santander)
Medio cultural	Locutor de radio (otra profesión)	Emisora cultural, UIS A.M. 670, "La Nueva Radio"
Medio público	Asesores comerciales y promotores de tiendas discográficas	Tiendas en centros comerciales de la ciudad de Bucaramanga
	Autores de páginas web, trabajos de investigación y revistas	Recursos electrónicos
	Sujetos que tienen por gusto musical la carranga	Bares y tabernas locales de un barrio de Bucaramanga

A cada informante, en la entrevista, se le preguntaron varios aspectos en lo que concierne al tema musical de la carranga, sin embargo, el interrogante principal para el acopio del corpus fue sobre el repertorio de canciones carrangueras que existe actual-

⁶⁰ El soporte material de las canciones carrangueras (discos compactos o soportes magnéticos) corresponde al nivel de pertinencia de los objetos como instancia intermediaria entre el texto y la escena práctica, sin embargo, esta investigación no se detiene en este nivel de análisis ya que haría parte de la explicación del objeto semiótico desde otra perspectiva que por razones de tiempo y extensión no se alcanza a desarrollar, más bien, el análisis de este nivel se podría trabajar en estudios ulteriores que complementen esta investigación.

mente y cuáles son las más emblemáticas que representan la cultural colombiana. El número total de informantes clave fue de 13 personas, quienes con sus respuestas dieron paso a la construcción del corpus. Por consiguiente, para la muestra inicial de la investigación fueron preseleccionadas 30 canciones, de las cuales finalmente se escogieron 9 que se categorizaron por ejes temáticos para su abordaje. La elección corrió por cuenta del rastreo de los temas sugeridos por los informantes. El rastreo tuvo en cuenta cuáles y cuantas canciones ponían en discurso un tema en específico. Cabe hacer la salvedad aquí, que se dieron dificultades para el ejercicio, ya que este trabajo sólo se pudo llevar a cabo una vez fueron transcritas la letras de las canciones, dado que no existen cancioneros publicados donde sea posible constatar la coherencia entre lo cantado por los intérpretes y los contenidos de las frases. Contar con dichos cancioneros hubiese sido enriquecedor para el análisis, ya que en ocasiones los intérpretes y arreglistas se permiten ciertas licencias para modificar la estructura gramatical y conjunto lexemas que componen el código lingüístico de las canciones. Esto restringió el campo de acción de la investigación a lo disponible en los medios dedicados a la difusión de las obras carrangueras.

En líneas generales, los informantes manifestaron que la mayoría de las canciones carrangueras son expresiones populares que dan cuenta de la vida cotidiana de los sujetos que se hallan esencialmente en ambientes rurales. Afirman, además, que estas canciones, se difunden por diferentes medios de comunicación y que se escuchan tanto en zonas rurales como en espacios urbanos, debido a que la mayor parte de los habitantes de las ciudades son personas que han vivido en el campo o son descendientes de campesinos que conservan la tradición rural de sus padres y abuelos u otros ancestros. También, expresan que el ritmo musical es atractivo por la mezcla de géneros musicales tradicionales de la región y las letras parecen ser una radiografía del actuar del colombiano enfrentado a los múltiples cambios que se producen en la sociedad. Con estas ideas, se puede ver que los informantes conocen la cultura, los gustos musicales de la población colombiana y a qué tipo de público se dirigen las canciones. Expertos que tienen la competencia empírica, profesional o académica y en consecuencia, sus recomendaciones sobre la selección de las canciones pueden ser confiables.

Ahora bien, en la composición de las categorías (ejes temáticos) se acudió al análisis semionarrativo de manera superficial, ya que ello es objeto de los análisis semánticos e interpretativos aplicados en la fase de descripción de la estructura del sistema semiótico de las canciones, cosa que se podrá apreciar en el tercer capítulo de este trabajo. A continuación, se presentan los ejes temáticos y una síntesis del análisis aplicado para la selección del corpus:

a. **Orgullo de ser campesino y colombiano.** Esta categoría se halla compuesta por las líricas de las canciones *De dónde venimos* y *El rey pobre*, trata de los objetos de valor que son importantes para el sujeto enunciator lírico, representado en un actor colectivo que hace parte de la vida del campo y que se caracteriza como miembro de la cultura colombiana. Los objetos que consideran positivos dentro de la cultura y que llenan de orgullo son el territorio (montañas, valles, llanura, costa), la riqueza natural, la belleza de las mujeres, personalidades famosas consideradas como héroes, celebridades nacionales y personajes intelectuales (Shakira, Juanes, Gabriel García Márquez, Fernando Botero, Juan pablo Montoya, etc.). No obstante, ocurre una contradicción en este aspecto puesto que Colombia al ser un país poseedor de una riqueza natural, el sujeto del campo no industrializado vive sometido a la pobreza.

b. **Conflicto político-social,** categoría compuesta por las líricas *El desplazado*, *El campesino embejucao* y *El pastel es para todos*; letras que tratan del problema político social que padece el campesino a causa del conflicto armado, quien debe abandonar su tierra por conservar su vida, como también, de la acusación permanente de pertenecer a diferentes grupos armados y/o colaborar con ellos. Así mismo, se enuncian los problemas de desigualdad social en la repartición de los recursos y de las condiciones marginales que padece el campesino.

c. **Tradiciones culturales:** categoría conformada por las líricas *Rezao por dos comadres* y *El milagro*, las cuales enuncian prácticas culturales que radican en la

creencia del poder de fuerzas sobrenaturales para la ejecución de programas narrativos que virtualizan los actores. Consecución de objetos de valor que como seres humanos no pueden adquirir por sus propios medios, y para ello involucran la práctica de la superstición y la creencia en la religión cristiana.

d. **Tensión campo-ciudad**, categoría definida por las líricas *De regreso al campo* y *El campechano*, las cuales expresan la forma de vida del sujeto del campo en comparación con la forma de vida de los sujetos urbanos. Dicha relación entra en tensión debido a la segregación, exclusión y marginación que se desarrolla de parte de una cultura a otra, dentro del mismo sistema cultural colombiano, es decir, dos subestructuras (rural-urbano) dentro de la semiosfera (cultura colombiana).

Pese a no ser tan profundas las descripciones obtenidas en esta fase de la investigación, la clasificación permite orientar y ordenar el recorrido del análisis generativo-interpretativo que se estará presentando en el último capítulo de este trabajo, el cual inicia por las estructuras superficiales de las letras de las canciones donde se describen las figuras actoriales, espaciales y temporales, que remiten a tematizaciones y dan paso a las estructuras actanciales. Luego, se sigue el recorrido por el nivel semionarrativo en el que se involucra el componente narrativo de las canciones: roles actanciales, modalidades narrativas, programas narrativos y el modelo actancial. Finalmente, se llega al nivel profundo donde se describe la estructura elemental de la significación (cuadrado semiótico) y los desarrollos pasionales que se derivan de la evaluación. Sin embargo, antes de dar inicio al análisis aplicando el método es importante reconocer la canción carranguera como práctica significativa.

2. LA CANCIÓN CARRANGUERA COMO PRÁCTICA SEMIOTICA

En el capítulo anterior se plantearon el problema y los objetivos de la investigación, de donde se puede decir que uno de los derroteros principales de este trabajo es evidenciar, a través del análisis semiótico de las líricas carrangueras, las representaciones sociales identitarias de la cultura colombiana, específicamente, de la cultura campesina del altiplano cundiboyacense en relación con otros sujetos que también hacen parte de la misma cultura. Igualmente, se esbozaron los principales elementos conceptuales que cimientan la base analítica del corpus, desde la semiótica de la cultura de Yuri Lotman y la propuesta teórica y metodológica de Jacques Fontanille. Atendiendo a este último autor, y a los procedimientos planteados en sus niveles de pertinencia semiótica, se propone iniciar el análisis, propiamente dicho, a través del estudio de las escenas prácticas que enmarcan las prácticas semióticas (en este caso la carranga), y luego, explorar las estrategias, con el fin de realizar un recorrido por el universo sociocultural del objeto semiótico escogido.

Retomando la base teórica, en el modelo de Fontanille habría una complejidad creciente entre los niveles de análisis y de pertinencia. Si se tiene como propósito determinar elementos de la identidad colombiana (forma de vida) en la carranga (texto enunciado), antes de entrar al análisis de los textos-enunciados de las líricas que hacen parte del corpus (muestras validadas por los informantes como ejemplares), será menester ubicar estos objetos culturales en el marco del universo sociocultural en que se producen y que las determinan, para luego proceder al análisis del contenido de los textos líricos. En este sentido, se propone un análisis de las situaciones semióticas del plano expresivo constituidas primeramente por una dimensión predicativa que alude a la experiencia práctica, y en segundo lugar por la dimensión estratégica*. Para considerar el nivel de las prácticas en que aparece el texto-enunciado, en las páginas que siguen, se aborda

* Antes llamadas, por el mismo Fontanille, en la versión del año 2005 del mismo modelo, como situaciones. El nivel de las situaciones abarca los fenómenos de la interacción. Es una configuración que reúne todos los elementos necesarios para la producción y la interpretación de la significación. Este se organiza en dos dimensiones: la dimensión predicativa de la situación (experiencia práctica) y la dimensión estratégica (experiencia de coyuntura y de ajuste entre escenas o entre prácticas). La situación estrategia reúne prácticas para hacer nuevos conjuntos significantes previsibles. FONTANILLE, 2004. Op. Cit., p. 8.

el origen, historia musical, las implicaciones socioculturales de la carranga (la situación de enunciación en el seno de la cultura), sus modos de producción y difusión en general (lo que corresponde al nivel de la escena práctica en que típicamente la carranga es disfrutada o entra en la práctica cotidiana del auditor). En consecuencia, es necesario explicar algunos aspectos de los otros niveles de pertinencia semiótica, dado que estos se interdeterminan e involucran, y que constituyen un repaso general del marco conceptual y metodológico escogido.

Tabla 4. Jerarquía de los planos de inmanencia de la práctica semiótica

TIPO DE EXPERIENCIA	INSTANCIA FORMAL	INTERFACES
<i>Figuratividad</i>	Signos	Formantes recurrentes
<i>Coherencia y cohesión interpretativas</i>	Textos-enunciados	Isotopías figurativas de la expresión
		Dispositivos de enunciación e inscripción
<i>Corporeidad</i>	Objetos	Soporte formal de inscripción
		Morfología praxica
<i>Práctica</i>	Escenas prácticas	Escena predicativa
		Proceso de acomodación
<i>Coyuntura</i>	Estrategias	Gestión estratégica de prácticas
		Iconización de comportamientos estratégicos
<i>Ethos y comportamiento</i>	Formas de vida	Estilos estratégicos

Mas en este punto, debe precisarse que los ejemplares en la investigación semiótica son considerados como las muestras que reúnen las características típicas de la categoría; es decir, son muestras complejas, ricas en información, mientras que los ejemplos son muestras parciales tomadas del ejemplar o casos que constituyen variantes

del ejemplar mismo*. La pertinencia de la explicación se elabora científicamente sobre un conjunto de casos típicos seleccionados según el principio de informe tangible entre cada ejemplar y la hipótesis. Esto por el hecho de que, el análisis semiótico parte del principio según el cual todo discurso es un proceso de significación a cargo de una enunciación; es decir, una condición anterior a los procesos de interpretación:

L'analyse sémiotique n'a pas pour ambition de fournir la clé interprétative des textes ; elle n'a pas de théorie de l'interprétation, mais seulement une théorie de l'intentionnalité, c'est-à-dire des conditions minimales de manifestation, de repérage et de saisi du sens en discours. [...] Les formes sémiotiques seraient, de ce point de vue, les présupposés formels et indiciels des processus interprétatifs, et non le contenu même des interprétations ; elles concerneraient de ce fait la compétence, et non la performance interprétative. [...] En effet, les différents modèles et niveaux d'analyse qu'elle comporte n'offrent d'intérêt que s'ils permettent de construire une compétence interprétative plus heuristique que la simple compétence intuitive⁶¹.

Además, antes de empezar la descripción del nivel de las prácticas, es importante tener en cuenta las características de las letras carrangueras en cuanto a su composición. Dichas letras hacen parte del discurso literario, particularmente, al campo de la poesía popular dada la organización de su estructura y estilo, como también, por su modo de difusión (la oralidad). El modo de organización discursiva y de tratamiento temático es de tipo descriptivo y narrativo*, ya que en la puesta en discurso se perciben enunciados

* El corpus (líricas carrangueras) para el análisis de esta investigación no puede ser considerado como un ejemplar único o de validez universal para todo el contexto colombiano, puesto que su pertinencia es relativa de acuerdo al grupo objeto de la investigación cualitativa (informantes) y a sus circunstancias históricas. Sin embargo, el procedimiento de análisis de datos y de la identificación de esquemas o de representaciones, pueden ser pertinentes en un campo más extenso de búsqueda. Estos resultados pueden servir de base a otras investigaciones y construcciones teóricas.

⁶¹ FONTANILLE, 2004. Op. Cit., p. 253.

* Los procedimientos que consisten en utilizar ciertas categorías lingüísticas para ordenarlas en función de las finalidades discursivas del acto de comunicación, pueden ser agrupadas en cuatro modos de organización: el enunciativo, el descriptivo, el narrativo y el argumentativo. Cada uno de estos modos de organización tiene una función de base (intención del interlocutor) y un principio de organización. El modo descriptivo sirve para describir un estado de los seres y del mundo. El modo narrativo sirve para describir las acciones humanas, o consideradas como tales que se originan de un proyecto de búsqueda. CHA-RAUDEAU, Patrick. Los modos de organización del discurso. En: Grammaire du sens et de l'expression. París: Hachette, 1992.

de estado y de transformación*, a través de los cuales son manifestados afectos y comportamientos que hacen parte del universo de la cultura rural del altiplano insertada en la cultura colombiana. Las letras o textos verbales de las canciones relatan historias donde los actores se mueven en un marco político-social de acuerdo a los conocimientos compartidos y a las experiencias vividas en el universo colombiano. Las canciones describen prácticas, tradiciones y costumbres que hacen parte de las formas de vida de la cultura rural, además de presentar las insatisfacciones que expresa el campesinado sobre las injusticias, desigualdades sociales y las relaciones con otros sujetos que hacen parte de lo urbano, predicaciones que remiten al discurso identitario colombiano.

2.1. La escena práctica y las estrategias en la producción de la carranga

Antes de iniciar el análisis semiótico de las muestras (canciones carrangueras), es necesario abordar elementos que se relacionan con niveles envolventes de la práctica enunciativa de la carranga para una mejor comprensión del fenómeno. En otros términos, antes del análisis de líricas carrangueras concretas, es menester comprender primero de dónde vienen estas canciones, lo que corresponde parcialmente al nivel de análisis de la escena predicativa y de la situación semiótica (véase estos niveles en la tabla 4). Solo comprendiendo esta dimensión, sin agotarla (pues profundizar en estos niveles de análisis requiere del estudio de los textos enunciados de las canciones, pero, adicionalmente, de otros documentos fuera del *corpus* mismo), se permite al lector establecer las relaciones de interdeterminación del contenido de la canción, el aspecto identitario de la misma y el universo cultural en que la carranga aparece y del cual enuncia. Esto contribuye a vislumbrar mejor la complejidad de la canción y la condición híbrida de la misma, aun cuando en el análisis central de esta investigación aborda especialmente los contenidos expresados lingüísticamente de esta práctica cultural.

* En el discurso narrativo pueden ser considerados como una serie de estados precedidos y/o seguidos de transformaciones. La representación lógico-semántica de dicho discurso deberá, pues, introducir, enunciados de estado que correspondan a las funciones entre sujetos y objetos, y enunciados de hacer que expresen las transformaciones. GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph, Op. Cit., p. 155.

2.1.1. Escenas prácticas

Las escenas prácticas son, en el modelo de Fontanille, las escenas predicativas o condiciones espacio-temporales y actorales en que el objeto semiótico entra en juego en la resolución de interacciones humanas o las escenas concretas en que se intercambia el objeto signifiante (las canciones). Para esto, el objeto sufre acomodaciones en su producción o intercambio según las intencionalidades de los interlocutores o de los actores sociales y en el marco de una actualización de sus condiciones de enunciación para servir específicamente a las situaciones de intercambio en que aparece tal objeto.

a. Ubicación y composición del género musical carranguero

La carranga es considerada como un género musical representativo de la cultura campesina que gracias a su adaptación y difusión nacional pertenece hoy a la gramática de la cultura colombiana. Ésta surge principalmente en la parte nororiental de la región andina de Colombia (departamentos de Boyacá, Cundinamarca y Santander), a inicios de la década de los 80. El origen etimológico del nombre, carranga, remite a un regionalismo cundiboyacense que refiere al ganado muerto por enfermedad, accidente, vejez o muerte natural. Dicho ganado era vendido por partes para hacer con su carne embutidos y ser distribuidos en sitios de carranga que existían en la región, esto con el fin de que sus dueños no perdieran los animales. Actualmente, esta expresión se reconoce como un género musical que hace parte de la cultura colombiana⁶². La región andina es la más densamente poblada en comparación con las otras que integran el país. Limita al occidente con la región Pacífica, al oriente con los Llanos orientales, con la región de la Orinoquía, al norte con la región Caribe y al sur con la región Amazónica. Sus habitantes se concentran en los grandes centros urbanos y parte del campo. Se divide en las siguientes zonas: el Tolima grande, Antioquia, la región cundiboyacense y los santanderes. Posee una historia compleja al haber sido partícipe de grandes cambios políticos y sociales. Gran parte de su población es mestiza con predominio de aporte indígena en los departamentos de Boyacá, Cundinamarca y sur de Santander, antiguo

⁶² SERRANO, 2011. Op. Cit., p. 37.

asentamiento de la familia lingüística chibcha⁶³. Como tal, la canción carranguera hace parte de la manifestación cultural de la región del altiplano cundiboyacense que marca una identidad regional distinta a otras zonas que comprende la región andina, puesto que los boyacenses poseen ciertos rasgos culturales que se demuestran en su espíritu trovador expresado mediante su lenguaje musical y verbal. Esta expresión popular musical llamada carranga se destaca por su ritmo alegre y fiestero, puesto que en su melodía retoma elementos del merengue cundiboyacense y los fusiona con elementos de la guabina, la rumba criolla, el torbellino y el pasillo, ritmos que hacen parte de la tradición musical colombiana, legada por la cultura española en combinación con algunos elementos indígenas y africanos.

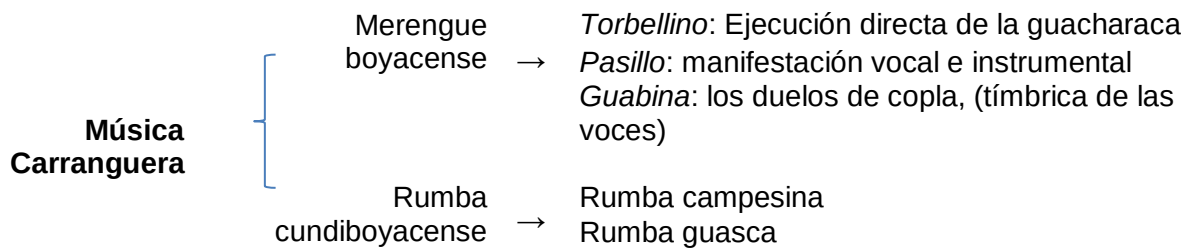
Aunque esta investigación tiene por objeto de estudio el componente lingüístico de las canciones carrangueras, es conveniente conocer algunos detalles de las condiciones de producción del constituyente musical de las mismas (sin entrar en el análisis de esto, lo que correspondería a otra investigación con una perspectiva analítica de la musicalidad); esto conviene para comprender el contenido de las líricas, dada la condición de hibridación entre palabra y música. Se dice que la música carranguera surge como una nueva forma de manifestación musical identitaria de la región cundiboyacense, ya que en la constitución de su estilo musical intervienen el pasillo y el merengue, además de la rumba. Los dos primeros conforman el merengue carranguero y la rumba forma el segundo estilo que se complementa y se conoce como rumba carranguera⁶⁴.

A continuación el siguiente esquema ilustra los elementos que componen la canción carranguera:

⁶³ ABADÍA, Guillermo. ABC del folclor colombiano. Bogotá: Editorial Panamericana, 1996. p. 15.

⁶⁴ PAONE, Renato. La música carranguera. (Tesis de pregrado, Escuela popular de arte, 1999). En línea. 2 de abril de 2012. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/17597057/La-Musica-Carranguera-Renato-Paone-Tesis>. p. 25.

Tabla 5: Elementos que constituyen el género musical carranguero



Desde este punto de vista, la carranga se define como un sistema musical compuesto por los ritmos de merengue y rumba de estilo carranguero, que termina siendo el resultado de una mezcla de varios ritmos que predominan en la música popular de la zona andina colombiana. El merengue boyacense se caracteriza por tener la ejecución directa de la guacharaca interpretada en el torbellino, la manifestación instrumental del pasillo y la tímbrica de las voces guabineras a punta de duelo de coplas. Por otro lado, la rumba cundiboyacense es un poco más específica dado que se organiza con una métrica de $\frac{3}{4}$, siendo un ritmo de gran fuerza después del torbellino y con dos tendencias como lo son la rumba campesina y la rumba guasca. Ahora, en cuanto a la interpretación de la canción se lleva a cabo con la imitación de la tímbrica de las voces guabineras presentándose siempre una voz líder (intérprete de la guacharaca) y un coro. Los instrumentos empleados en este género musical son casi siempre el tiple, la guitarra y la guacharaca (con un estilo propio de interpretación), aunque a veces según la creatividad de los grupos incluyen otros instrumentos. Por último, en cuanto a su forma, la carranga se caracteriza por la repetición de estrofas completas por parte del coro (como estrategia de resaltar el texto) y al inicio de la canción se realiza una breve introducción⁶⁵. Más adelante, en este mismo capítulo, se complementará sobre los ritmos musicales desde su condición histórica.

⁶⁵ Ibíd., p. 77.

b. Estrategias de divulgación o de apropiación cultural de la carranga

La canción carranguera empezó a difundirse por diversas regiones y veredas del altiplano cundiboyacense, sobre todo en fiestas, ferias y eventos populares que convocan gentes de todas partes. Luego, con la evolución de los medios de comunicación de masas, la radio, principalmente, en regiones como Santander, Boyacá y Cundinamarca dio al campesinado el reconocimiento de esta expresión musical dado que este era el medio de mayor difusión de la segunda mitad del siglo XX. La radio ocupó el primer lugar en los hogares sirviendo de entretenimiento y medio informativo y educativo para varios sectores de la población⁶⁶. De manera que, las canciones carrangueras comenzaron a difundirse y a comercializarse a nivel regional y a influir en la vida de los habitantes tanto del campo como de las ciudades.

A mediados del siglo XX, el vallenato y el merengue se popularizaron llegando a varias regiones del país, donde cada una comienza a apropiarse de un ritmo musical y a interpretarlo de acuerdo a sus formas de expresión. Así, comienzan a surgir nuevas expresiones musicales en las que se mezclan elementos entre diversos ritmos tradicionales, que para el caso del merengue cundiboyacense retoma elementos de la guabina, torbellino y pasillo. Paralelamente, fue incursionado al ritmo musical la composición poética, líricas que expresan la cotidianidad del entorno social del campesino, sus pasiones, valores y conflictos. Algunas canciones fueron creadas con el fin de darle un aspecto diferente a la música que se creaba en el momento, con un tinte picaresco, paródico y de protesta, al ritmo de la carranga.

Según Paone, para la década de los setenta y ante la inconformidad política de algunos estudiantes, surge en la Universidad Nacional de Bogotá un movimiento estudiantil que adopta la canción como medio de manifestación frente a la situación de la época. Muchas de estas interpretaciones se realizaron bajo la parodia y otros en contrasentido, puesto que el objetivo era dar cuenta de una expresión concreta frente a los eventos

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 22.

que se producían en el momento, por ello, se pensó en elaborar composiciones de estilo protesta en ritmo de merengue boyacense. Luego, de un amplio reconocimiento y aceptación por parte del público se inicia con el proyecto de la conformación de un grupo musical que proponga no solo música protesta sino también un ritmo para el baile y la diversión.

De esta manera, poco a poco, se conformaron grupos musicales los cuales tuvieron aceptación por parte del público popular, como lo fue el grupo fundado y liderado por Jorge Velosa Ruiz con el nombre “Los carrangueros de Ráquira”⁶⁷. Este grupo participó en el concurso Guitarra de Plata de la emisora radio Furatena de Chiquinquirá, en donde al ver su acogida y aceptación por el público realizó un programa radial llamado Canta el pueblo, en el cual se crearon espacios para la comunicación con los campesinos de la zona y emitir su música.

Del mismo modo, no sólo en la radio sino también en la televisión colombiana, la carranga participó en su exposición musical a través de comedias como Don Chinche, La Riolina, Sumercé, lo que ayudó a difundir gran parte de esta nueva expresión musical. Igualmente, con el tiempo se fueron organizando otros grupos musicales que trataron de reforzar la expresión cultural proyectando una imagen campesina con el uso de la ruana de lana (colores oscuros o claros) y el sombrero boyacense de paño y de ala corta, vestido típico de la región debido a las condiciones del clima que predomina en ella⁶⁸. Básicamente, la radio y los concursos de música a nivel regional fueron los espacios para que los conjuntos musicales dieran a conocer su producto cultural.

Por otra parte, la vía de enseñanza y aprendizaje de este ritmo musical ha sido por transmisión oral debido a que la mayoría de sus músicos son sujetos empíricos campesinos que se han formado desde sus hogares con sus padres y abuelos, o en algunos casos con grupos de otras zonas que llevan a sus comunidades la música, en una corriente campesina que se caracteriza por una letra que cuida el lenguaje que se habla

⁶⁷ Ibíd., p. 71.

⁶⁸ Ibíd., pp. 74-76

en la región. Sin embargo, otros músicos e intérpretes como Jorge Velosa Ruiz, se puede decir que han adquirido una formación profesional más intelectual, y han tenido la oportunidad de entrar en el medio urbano donde sus canciones se caracterizan por recuperar el lenguaje cotidiano del campesino sin pasar el margen de la norma lingüística. En los años setenta del siglo XX, Jorge Velosa ingresó a la Universidad Nacional donde se graduó como médico veterinario, y además, conoció a Javier Moreno quien le propuso rescatar la música del interior colombiano. Desde entonces, se dice que Velosa nunca ejerció su profesión, sino que se dedicó a la actuación, la locución, la poesía costumbrista y a la música. Con su grupo creó un nuevo género musical denominado carranga que actualmente, se ha convertido en un género de música popular colombiana, que, como se observa, tiene condiciones urbanas en la producción, lo que implica una conciencia académica que recupera elementos de la tradición rural.

Según la historia musical popular, Jorge Velosa fue el primer artista colombiano en presentarse en vivo para el mundo en el Madison Square Garden de Nueva York en 1981. Así mismo, ha recibido distinciones y reconocimientos: por ejemplo en el año 2000, en Bolivia, una de sus canciones se escogió oficialmente como ayuda en la enseñanza del español para las comunidades indígenas; la Universidad Nacional de Colombia y su Asociación Ex alumnos le otorgó el premio a la Excelencia Nacional en Artes y Ciencias; e igualmente en el 2008 recibió en Tunja el Gran Collar de Oro, concedido el Día del Campesino por el alcalde de este municipio. También, en el 2012, la Universidad Nacional de Colombia otorgó el título de *doctor honoris causa* por su esfuerzo y dedicación a la universidad y al aporte social⁶⁹. Otras distinciones se quedan sin mencionar, al igual que su amplia trayectoria artística con la que se convirtió en el padre de la carranga.

Ahora bien, otro intérprete que hace parte del conjunto de las líricas seleccionadas para la muestra de la investigación, es Roque Julio Vargas Castañeda conocido en el medio

⁶⁹ Universidad Nacional de Colombia, en el espacio de unidad de medios de comunicación (Unimedios). Jorge Velosa. En línea. 15 de enero de 2015. Disponible en el siguiente enlace: <http://www.agenciadenoticias.unal.edu.co/ndetalle/article/la-un-tiene-cuatro-nuevos-doctores-ihonoris-causai.html>

artístico musical como el Tocayo Vargas. Este artista es oriundo de Bolívar municipio de la provincia de Vélez Santander. Reconocido a nivel nacional desde el año 1999 con su primer trabajo discográfico “El hombre es hombre aunque la mujer le pegue”. En su trayectoria musical ha sido ganador varias veces del concurso “El Guane de Oro” que se realiza en San Gil (Santander) donde se presentan diferentes grupos del género carranguero. También ha sido ganador de “La guitarra campesina” en Chiquinquirá⁷⁰. De su trabajo musical se tienen las canciones “De regreso al campo”, “Rezo por dos comadres”, “El desplazado” y “De dónde venimos”, líricas que se analizan en este trabajo semiótico. En otros aspectos, Roque Julio Vargas fue funcionario público (ex alcalde) en el periodo comprendido del 2004 al 2007, en el municipio de Bolívar (Provincia de Vélez) donde tuvo una buena participación política.

Como se puede apreciar, estos intérpretes poseen un amplio conocimiento sobre las estrategias de divulgación del género musical, lo cual tiene relación con la hipótesis que se propone en esta investigación, ya que esto demuestra que los simulacros y contenidos de las líricas carrangueras no son elaborados por hombres plenamente rurales (agricultores), sino por sujetos que han sido criados en un espacio rural pero que con el tiempo se educaron y poseen un nivel académico que les permite dar cuenta de las formas de vida que se producen en el campo y en la ciudad. Además su trayectoria profesional en los medios de comunicación ha proporcionado un contacto directo con los proyectos urbanos, las dinámicas y tensiones que se gestan al interior de la cultura colombiana. Principalmente, las carrangas cantan sobre la vida del campo y sobre sus situaciones traumáticas de algún tipo de violencia que surge en las relaciones sociales pero sin elogiarla, más bien se convierte en un medio de crítica social y denuncia. En cuanto a su difusión, la música carranguera se divulga mayormente en zonas de la región andina, sobre todo en fiestas de pueblo, festivales y encuentros de música, en reuniones sociales y en basares ya que son su principal escenario público; incluso, al-

⁷⁰ Vargas, Tocayo. Biografía. En línea. 15 de enero de 2015. Disponible en el siguiente enlace: http://www.reverbnation.com/artist_3598636/bio

gunas empresas participan activamente en la difusión y patrocinio de este género musical como estrategia de comercialización de sus productos⁷¹.

2.1.2. Las coyunturas de la emergencia de la carranga o las estrategias de gestión situacional del fenómeno cultural

a. Condiciones socio-históricas que influyen en el contenido de la carranga

La canción carranguera surge de la experiencia aprendida por los sujetos, sobre la situación política, económica y social que atraviesa el país durante las últimas décadas del siglo XX, que hasta estos días algunos aspectos continúan vigentes. Sobre todo el fenómeno de violencia y pobreza que se ha gestado en los campos colombianos trayendo consecuencias como la migración de los campesinos a las ciudades. Esta violencia surgió a raíz de la lucha partidista y que estalló a partir de la época de los años 40 y 50. Sin embargo, en medio del conflicto político-social, las líricas también hablan sobre las cotidianidades de la vida del campo, del amor, del ser campesino y de sus tradiciones culturales. A continuación, se exponen las condiciones socio-históricas en las que se gestó la violencia en Colombia.

Luego de las guerras de independencia, el panorama político colombiano empezó a ser dominado por dos grandes grupos de personas que buscaban alcanzar el poder para así gobernar de acuerdo a sus ideas. Los conservadores, quienes querían que las cosas siguieran como estaban, cuyas propuestas más relevantes eran conservar las instituciones existentes, proteger la industria nacional, el fortalecimiento de la autoridad, la conservación de las costumbres del pasado, mantener un gobierno centralista y la unión entre la iglesia y el Estado. Por otro lado, los liberales, quienes deseaban que se dieran cambios como el establecimiento de un gobierno federalista en el que las provincias tuvieran cierta autonomía, apoyar el libre comercio, la defensa de la ley como la voluntad del pueblo, la libertad de pensamiento y expresión, la libertad de cultos y la separación de la iglesia y el Estado. Sin embargo, las discrepancias entre diversas opi-

⁷¹ PAONE, Op. Cit., p. 77.

niones de cada grupo para organizar el país durante el resto del siglo XIX, dieron paso a varias guerras civiles cuyos resultados fueron desastrosos tanto política como económicamente (pobreza) para el pueblo colombiano. Desde aquí, se dice que inicia una nueva cultura violenta política alrededor de los dos partidos representantes de la nación, liberales y conservadores⁷².

Uno de los acontecimientos más importantes que marcaron la historia política en Colombia a finales del siglo XIX fue la Guerra de los Mil Días, en la cual se enfrentaron los dos grandes partidos políticos, esto porque los liberales fueron excluidos del gobierno y limitados en su libertad de expresión y de oposición al régimen conservador, pero con el apoyo de la fuerza pública el gobierno logró vencer las fuerzas liberales y sus principales caudillos. Se dice que este conflicto les costó la vida a más de 70.000 personas, en el que dejó al país sumido en la bancarrota económica y contribuyó a la posterior pérdida del departamento de Panamá. De todas las guerras, se afirma que tuvieron como objetivo principal la lucha por el poder dentro del estado, los malos gobiernos, las ambiciones desmedidas de los caudillos políticos, la falta de garantías individuales y de una educación cívica basada en el respeto de valores humanos. Motivaciones que fueron siempre políticas y sus consecuencias económicas y sociales. La mayor cuota de muertos la pusieron los campesinos y obreros⁷³.

La violencia se cultivó desde entonces con la intención de solucionar problemas socio-económicos y políticos por medio de la confrontación armada. El conflicto actual que vive el país tiene sus antecedentes desde los acontecimientos de guerras bipartidistas cuyo enfrentamiento se agudizó entre los años 1946 y 1953 todo por obtener el poder en el Estado:

El conflicto que azota a Colombia tiene bases económicas y sociales pero sus orígenes son políticos. Las sublevaciones de los comuneros y las guerras civiles que siguieron a la declaración de la independencia de España tuvieron motivaciones políticas y sociales, puesto que la principal

⁷² RIZO, José. Evolución del conflicto armado en Colombia. Bogotá: Corporación Universitaria Autónoma, 2002. p. 42.

⁷³ *Ibíd.*, p. 47.

motivación de esas guerras fue la toma del poder por medio de armas y así ha sido en la segunda mitad del siglo XX⁷⁴.

Con este panorama, se puede decir que Colombia ha soportado con bastante fuerza y por más de cincuenta años la violencia que se engendró, particularmente, con la conformación de la guerrilla como organización irregular de combatientes, cuyas tácticas y métodos no son convencionales, lo cual las hace temibles y difíciles de combatir por parte de los ejércitos regulares. A mediados del siglo XX uno de los sucesos que marcaron la época de la violencia entre liberales y conservadores, fue el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Hecho que desató una de las revueltas populares más grandes de Colombia en el Siglo XX que se conoce como el Bogotazo. Su asesinato frustró todas las esperanzas del pueblo sobre un cambio político. En vez de ello, desencadenó la venganza por parte de sus seguidores y generó la explosión de una protesta en la cual las masas tomaron el control de Bogotá. Gaitán definía su posición política como símbolo de lucha obrera, esto a raíz de la masacre de trabajadores en las zonas bananeras del Magdalena y como vocero de los trabajadores campesinos a comienzos de los años 30. Aunque pertenecía a la base del partido liberal para 1936 era líder de su propio movimiento, la Unión Nacional Izquierdista Revolucionaria (UNIR) conformada en su mayoría por campesinos, obreros y apoyada por una facción descontenta con el partido liberal, este grupo trató de ser un movimiento de izquierda ligado con ideas socialistas, pero no íntimamente relacionado con el comunismo⁷⁵ y que dejaría huellas en los movimientos reivindicativos de izquierda de estudiantes universitarios que recuperarán lo tradicional popular en la canción de protesta y la defensa de la carranga y de otras formas folclóricas, especialmente entre los años 60 y 80, como sucedió, por ejemplo, en la Universidad Nacional y, en general, en las universidades públicas del país.

Más tarde, como consecuencia de la muerte de Gaitán se inició un amplio periodo de violencia entre los partidos tradicionales, en el que primero se oficializó el terrorismo en contra de los liberales, comunistas y agraristas. Se llevaron a cabo asesinatos, torturas,

⁷⁴ Ibid., p. 48.

⁷⁵ Ibid., p. 60.

mutilaciones, violencia sexual, despojo de tierras, destrucción de bienes, migraciones masivas de campesinos a las ciudades y desplazamiento de personas a otras zonas de su misma filiación política⁷⁶. Hechos que condujeron a la conformación de un alto número de grupos guerrilleros, los cuales se definían como autodefensa, en respuesta a la agresión oficial. Los representantes de estos movimientos guerrilleros fueron Juan de la Cruz Varela y Pedro Antonio Marín o Manuel Marulanda Vélez, alias Tirofijo, líder de un grupo de autodefensa campesina liberal, que posteriormente se consolidó como las autodenominadas Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC.

Después de la creación de las autodefensas y ante la violencia generada entre los partidos políticos, la cual golpeó las regiones campesinas del centro del país, se dice que se estableció el Régimen del Frente Nacional, cuyo reglamento proscribió la presencia de otros partidos distintos al liberal y el conservador, esto para alternarse el poder en un periodo de dieciséis años por lo que el Partido Comunista Colombiano (PCC) quedó excluido de una participación institucional en la vida política nacional. Entonces, al ser excluido y ver interrumpidas sus aspiraciones presidenciales, el PCC consideró que el acuerdo más que un proceso de paz bipartidista fue una amenaza al pluralismo político y a la libertad democrática que decían defender. Por este hecho, el partido Comunista incursionó en zonas donde sus pobladores eran particularmente liberales, iniciando un proceso de politización orientado por bases ideológicas del marxismo. De esta manera, lo que inició un día como grupo de autodefensa de terrenos colonizados se transformó luego en un movimiento de reordenamiento social sobre el cual sustentan la acción bélica.

Por todo lo expuesto anteriormente, la segunda mitad del siglo XX fue una época de profundos procesos y crisis políticas que han puesto al descubierto la mala administración por parte de los gobernantes y de la débil estructura estatal que no responde a las necesidades, económicas y sociales del pueblo colombiano (como se percibe en la lírica “El pastel es para todos” donde los actores reclaman mejores condiciones laborales e igualdad en la repartición de los recursos). De ahí que, se crearan grupos campesinos

⁷⁶ Ibíd., p. 62.

en reclamación de sus derechos, apoyados por movimientos estudiantiles, y que las guerrillas rurales empezaran a tener presencia en gran parte del territorio nacional por lo que representó un desequilibrio político y social, sobre todo en la propiciación del éxodo de otros campesinos hacia las principales ciudades, que crecieron desordenadamente acarreando otro tipo de problemas: precisamente en la lírica “El desplazado”, se enuncia el fenómeno del desplazamiento a las ciudades de los sujetos del campo para salvaguardar su vida de las amenazas de los grupos armados.

Finalmente, durante la década de los ochentas, otro de los graves problemas que aumentó considerablemente fue el narcotráfico, lo que amplificó el auge de las economías ilegales que se sumaron a la crisis política del país. Este fenómeno creció de tal modo que terminó por convertirse en un problema de orden internacional que originó, por parte de Estados Unidos una guerra contra las drogas que ha continuado hasta el presente. Paralelamente de estos eventos, se organizaron paramilitares que ayudaron a acen-
tuar el conflicto armado y se vieron en aumento significativo las protestas y la movilización social. Por todo esto, el pueblo colombiano se ha visto en la necesidad de reclamar y desear la consecución de la paz para tratar de opacar tantos fenómenos conflictivos, porque hasta la fecha aún continúan haciendo presencia dos de los grupos guerrilleros más importantes que siguen consolidados a nivel nacional FARC y ELN. Actualmente, el gobierno en curso lleva a cabo varias acciones de negociación para encontrar caminos en común acuerdo con los actores del conflicto armado para llegar a la consolidación de un proceso de paz.

b. La gestión estratégica en la cultura para la aparición de la canción carranguera

El entorno socio cultural produce una práctica significativa para dar respuesta a una necesidad y para expresar el sentido que construye a las experiencias de los actores sociales, de modo que la canción carranguera aparece como resultado de una gestión de los actores sociales que, en el trayecto histórico, dan como resultado una forma significativa, reconocida como un quehacer cultural que contiene elementos identitarios y que posee elementos propios de un género o subgénero de expresión del sentir, del ethos y

de la construcción del mundo desde la dimensión de lo popular, aun si estas producciones llegaran a estar mediadas por el imaginario que el hombre urbano tiene de lo rural y del campesinado. En otros términos, la práctica significativa u objeto semiótico o cultural es el resultado de un proceso de organización y auto-organización del mundo por parte de los actores de un entorno sociocultural y, en este caso (lo que justifica por qué se ha iniciado el análisis con niveles superiores o envolventes del texto-enunciado), permiten comprender cómo aparece la canción carranguera como una manifestación cultural con un canon de producción.

Para comprender un poco el desarrollo musical de Colombia, es importante tener en cuenta las condiciones sociales que ayudaron a gestar una cultura musical como símbolo de identidad, sobre todo en diversas regiones, que para efecto de este trabajo se centra particularmente en la zona nororiental de la región andina. Este proceso musical sucede a partir de la mezcla de tres fuentes culturales: la aborígen americana, la española y la africana. Costumbres, religión, danzas, instrumentos musicales, artes y valores que comenzaron a fundirse para dar origen a una cultura híbrida.

El proceso de mestizaje* se gestó entre españoles y aborígenes que habitaban Colombia. La sociedad española ingresó al continente americano en el siglo XVI con un sistema de creencias, valores y tradiciones de la cultura occidental cristiana, además de un fuerte dominio político, económico y social, dando paso a la creación de una cultura mestiza. Entre los pueblos aborígenes, se destacan los chibchas y taironas, etnias con un alto grado de desarrollo. También, durante este periodo, se incorporó a la conformación de la sociedad, la influencia de las culturas africanas, debido al tráfico de personas en calidad de esclavos para los trabajos coloniales. Dichas culturas se asentaron en las costas atlántica y pacífica, valles del Magdalena, Cauca y algunas regiones de minas debido a las condiciones para el comercio y el trabajo. Luego, años más tarde, con la independencia de la Nueva Granada se empezó a forjar una nueva identidad nacional

* El mestizaje en este trabajo semiótico será entendido a partir del concepto de mezcla que propone Claude Zilberberg, como la hibridación que surge de las relaciones culturales, así sea en procesos de dominación (amalgamas y mezclas). Este concepto se abordará más adelante para explicar la hibridación de la canción carranguera (mezcla entre el código melódico y el código lingüístico).

que siendo compleja no dejó de integrar elementos culturales españoles, africanos e indígenas. Y al mismo tiempo, como una práctica discursiva, la música inicia en la búsqueda de un tono y de ritmos que confluyen en la integración de elementos de las tres culturas mencionadas.

Es así como se escucha en el interior del territorio colombiano torbellinos, guabinas, bambucos, pasillos, aires que terminan siendo producto de la música transmitida de diversos matices, adoptada por los sectores bajos de la población colonial en los primeros tiempos de la república. Principalmente, la población campesina interpreta a su gusto estos aires aprendidos por sus padres y abuelos, melodías y danzas que se transmitieron de generación en generación como parte del saber popular colombiano, lo colectivo y tradicional⁷⁷. En esta medida, se puede decir que la mayor influencia cultural que aportó elementos musicales fue la española que penetró en los siglos XVI, XVII y XVIII, sobre todo en cantos, danzas, aires musicales e instrumentos en la región andina. Los elementos culturales⁷⁸ que se integraron a los salones de la aristocracia colonial y con el tiempo descendieron a los estratos inferiores de las ciudades y campos, pasando de las esferas superiores a las inferiores de la sociedad. Según Ocampo⁷⁹, los campesinos de la zona andina escuchaban las melodías y ritmos que la aristocracia encomendera y latifundista interpretaba en sus veladas nocturnas, en sus fiestas, en sus paseos, en las fiestas patronales, en las de noche buena y año nuevo. De manera que fueron aprendiendo a tocar el tiple y la guitarra, a interpretar los cantos y danzas de peninsulares y criollos, mezclado con algunos aires de sentimiento indígena.

En relación con lo expresado, entre los antecedentes de la música carranguera se encuentran algunos aires tradicionales que aportaron elementos musicales y con estos

⁷⁷ En este sentido, se tiene en cuenta que lo tradicional en las canciones no es el contenido de las líricas, sino ese conjunto tonal, rítmico y armónico que se articula entre el bambuco, el torbellino, la guabina, el pasillo, etc.

⁷⁸ Entre los elementos que más influyeron en la conformación de la música andina, aportados por los españoles, se encuentran los instrumentos de cuerda: la guitarra, la bandola, el requinto y el tiple. OCAMPO, Javier. El folclor y su manifestación en las supervivencias musicales en Colombia. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 1970. P. 18.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 35.

ayudaron a producir el nuevo género musical. En primer lugar, se reconoce el torbellino* como aire musical representativo del pueblo de Boyacá; su aporte primordial tiene que ver con la interpretación instrumental ya que está a cargo del tiple, la bandola y la guitarra, o en el conjunto santandereano, de tiple y requinto, esto acompañado de duelos de coplas y contrapunteo⁸⁰. Particularmente, se dice que con este aire se acompañaban los peregrinos y caminantes de los campos de Boyacá, Cundinamarca y Santander en el que recitaban coplas alusivas al amor, al sentimiento religioso y al paisaje de la región⁸¹. En segundo lugar, otro aire que aportó elementos para el merengue boyacense fue el pasillo⁸² que en conjunción con la danza aparecieron a inicios del siglo XIX con su manifestación vocal, instrumental y coreográfica: cuando la sociedad burguesa de la época buscaba un tipo de danza acorde al ambiente cortesano ya que no se podían llevar a los salones aires y danzas populares como el torbellino, el bambuco o la guabina, dado que tenían cierto carácter plebeyo, entonces, se incorporó el vals producido en Europa que con algunos arreglos recibió el nombre de pasillo en la República de Colombia. Por último, la Guabina, danza y canto típico musical boyacense, incursiona como baile popular especialmente en los bailes del garrote en los campos, aunque fue perseguida por el clero debido a la presentación coreográfica del baile (pareja cogida)⁸³. Este canto aporta a la carranga, la copla, también llamada tonada en la región de Santander y Boyacá: básicamente, es un canto campesino o duelo de coplas que tratan sobre cualquier tema cotidiano⁸⁴.

Por otra parte, uno de los dos ritmos musicales que conforman la música carranguera es la rumba, derivada del estilo de la danza cubana que llegó a Colombia a principios

* Sobre los orígenes del torbellino han surgido varias hipótesis de las cuales sobresalen la indígena y española. La primera, defendida por el Maestro Guillermo Abadía, quien encuentra una semejanza rítmica entre el torbellino y los cantos de viaje de los indios motilones de la serranía de Perijá. La segunda, defendida por Daniel Zamudio, quien relaciona el torbellino con el galerón, una de las danzas tradicionales que se trasladaron de España a la Nueva Granada. OCAMPO, El imaginario en Boyacá: La identidad del pueblo boyacense y su proyección en la simbología regional. Bogotá: Editor Humboldt Services Ltda, 2001, P. 73.

⁸⁰ ABADÍA, Op. Cit., p. 26.

⁸¹ LOZADA, Álvaro. Folclor colombiano. Bogotá: Ediciones S.E.M, 2005. P. 47.

⁸² En cuanto a su interpretación, se distinguen dos tipos de pasillos: el fiestero instrumental, característico de las fiestas populares, matrimonios, etc., y el lento vocal característico de los cantos enamorados, serenatas y de reuniones sociales. OCAMPO, 2001. Op. Cit., p. 88.

⁸³ OCAMPO, 2001. Op. Cit., p. 76.

⁸⁴ PAONE, Op. Cit., p. 54.

del Siglo XX. Este estilo tuvo gran aceptación entre la población de la época pero al igual que la guabina, por su forma de bailar fue prohibida por la iglesia⁸⁵. Sin embargo, al ser un ritmo conocido y aceptado a nivel nacional, cada región adoptó una forma de interpretación de acuerdo a sus características musicales: entre la clasificación se destacan, la rumba antioqueña, la cundiboyacense y la tolimense. La rumba cundiboyacense, especialmente, presentó un fuerte impacto rural (con dos tendencias como la rumba campesina y la rumba guasca) siendo uno de los ritmos de más fuerza después del torbellino. El segundo ritmo que compone la música carranguera es el merengue, del cual en general se pueden reconocer algunas variantes, las cuales son fusiones del mismo con otros ritmos proponiendo otros estilos musicales como: merengue apasillado, merengue bambuqueado, merengue fiestero, merengue vallenato y merengue carranguero⁸⁶. Sin embargo, se dice que este género se conoció poco en Colombia a principios del siglo XX hasta que a mediados de los cincuenta, el cienaguero Guillermo de Jesús Buitrago Henríquez lanza al mercado un sencillo en colaboración de Antonio Fuentes cuyos títulos eran *La víspera de año nuevo* y *Las mujeres a mí no me quieren*, merengues que popularizaron tanto a su intérprete como a su nuevo estilo que marcó la historia de la música popular en Colombia. A este intérprete, también, le siguieron otros como Julio Cesar Bovea y Rómulo Caicedo, quienes ayudaron a dar origen al merengue cundiboyacense, con el cual más tarde aportaría elementos en la conformación del merengue carranguero, música popular campesina de la zona andina. Para Paone, el merengue carranguero posee una influencia marcada del pasillo e incursiona también ciertos elementos del género vallenato. Este ritmo se mezcla con las músicas ya existentes como el bambuco, torbellino y el pasillo, originando un nuevo ritmo musical, que retoma la tímbrica de las voces guabineras y la ejecución directa de la guacharaca que acompaña al torbellino⁸⁷.

Por todo lo anterior, el género musical carranguero es el producto de la mezcla de varios ritmos que se han gestado en distintas regiones del altiplano, en los que principalmente se destacan el merengue y la rumba, ritmos que contribuyeron a formar el nuevo

⁸⁵ Ibíd., p. 31.

⁸⁶ Ibíd., p. 80.

⁸⁷ Ibíd., p. 78.

estilo musical. Música campesina que en regiones como el sur de Santander, Boyacá, Cundinamarca entre otras, ha sido reconocida gracias a los eventos populares y a los medios de difusión como la radio. Actualmente, se considera que la riqueza cultural y musical en Colombia fue el resultado de un proceso complejo de participación por varios grupos culturales que tardaron años en construir expresiones musicales en una forma que podría llamarse híbrida⁸⁸.

c. El componente poético y popular en la canción carranguera: iconización de la experiencia campesina

En el nivel de las estrategias del modelo de Fontanille, sucede que la situación sociocultural y las estrategias que ponen en juego los actores sociales, en las determinaciones socio-históricas y en las competencias expresivas (para representar el mundo a través de un objeto significativo y que dota de sentido al mundo mismo representado) convergen en una iconización de los comportamientos estratégicos. En otros términos, la creación, producción y divulgación de la carranga iconiza o media, como un canon o práctica significativa recurrente, un modo de ver el mundo y el sentido que el entorno social da a ciertas experiencias. En esta iconización particular de la carranga se da el fenómeno de la hibridación entre la música y la palabra.

Como se sabe, la canción carranguera como expresión popular se compone de música y letra, ambas con origen en prácticas socioculturales que emergen de la vida cotidiana. La combinación de ambas constituye el producto cultural universal y sucede también en la zona cundiboyacense. Su música no sólo da significación a través de su expresión instrumental, en el sentido de perpetuar los ritmos que hacen parte de una tradición musical colombiana, sino también desde el discurso verbal que propone efectos de sentido. En términos semióticos, el discurso es entendido como lenguaje en acto, el cual implica una presencia (la instancia del discurso), un cuerpo sensible que se expresa a medida que percibe los fenómenos de su situación social, histórica y política. En las letras carrangueras, el discurso o lo predicado en cada canción, con independencia del

⁸⁸ Ibíd., p. 39.

autor, es expresado por sujetos sociales o actores campesinos (yo) que hacen parte de un entorno social que se convierte en materia discursiva de sus enunciados, en lo que se involucra un hacer saber que comprende sistemas de creencias, dispositivos pasionales, programas narrativos de búsqueda, conservación, contratos polémicos, fiduciaros, etc., enmarcados en unas coordenadas de tiempo y espacio, como es el caso de la forma de vida del sujeto del campo en su contemporaneidad.

A través del lenguaje y en especial de la lengua, los textos manifiestan concepciones que tienen de la vida y de todo lo que hacen, elaboran categorías de comprensión de los objetos y de los fenómenos del mundo: transmiten modelos de vida, sus modos de actuar y valores. La presencia del sujeto lírico campesino se percibe en canciones como *De regreso al campo*, *El campesino embejucao* e incluso en canciones producidas por autores formados académicamente, como el caso Jorge Velosa. Sin embargo, ello no quiere decir que la identidad campesina de los sujetos líricos de las canciones carrangueras sea tan fácilmente reconocible en todos los casos, un ejemplo es la canción *De dónde venimos* del Tocayo Vargas. Ahora bien, tal dificultad es soslayada gracias a factores que evidencian el habla y valores del campesino del altiplano. La misma canción del Tocayo Vargas sirve de ilustración: las pretensiones homogeneizadoras, en el sentido de tratar de identificarse con una cultura que contiene a la campesina y que, a la vez, le supera por implicar la cultura de otras regiones colombianas, choca con la emergencia de elementos simbólicos propios del restringido ámbito de su situación estratégica del universo cultural rural, pero también con la predominancia de la norma lingüística inherente a la variante diatópica y diastrática que configura el habla campesina del altiplano, como se percibe, por ejemplo, en los siguientes versos: *somos mamagallistas de profesión / somos de donde nace gente verraca / gente de pura raza mandaca / que no se arruga pa' camellar (...) nos importa un pito que todos nos quieran criticar / me tienen mamao*.

Las canciones carrangueras son construcciones sociales y culturales portadoras de sentido que surgen y se establecen a través de estrategias como, por ejemplo, la presentación musical en fiestas populares para divertir y entretener con el canto y el baile a

una colectividad, además de describir la realidad social y tratar de conservar una tradición musical que hace parte del patrimonio cultural de la nación. En el contenido de las letras, no sólo se resaltan las costumbres, valores y sentimientos de los sujetos, sino que además describen ideas e inconformidades del mundo que les ofrece el medio, específicamente propio del marco político, social y económico de la segunda mitad del siglo XX en Colombia. En sí, las letras representan la realidad social en la que se debate el campesino, el cual tiene que ver con un proceso histórico que ha ayudado a construir su forma de vida en el espacio rural y, en otros casos, en el urbano.

Ahora, en cuanto a la identificación del tipo de discurso al cual pertenecen las letras carrangueras, se puede decir que se enmarcan dentro de las prácticas discursivas literarias que se configuran a partir de la tradición oral, aun cuando algunas canciones hayan sido compuestas, luego, por autores con formación académica. Esto se revela en el predominio de la función poética del lenguaje, visible en la composición basada en metaplasmos, la escritura en verso, la presencia de la rima, el ritmo, la aliteración y demás figuras literarias, etc. Por medio de ello, el sujeto enunciador del discurso, el yo lírico, se correlaciona con el entorno social en el que se mueve y en cuyos lazos define las dimensiones cognitiva, pasional y axiológica del discurso carranguero. El sujeto lírico es un punto de vista que evalúa los objetos semióticos y prácticas sociales que componen su universo cultural, es instancia que se posiciona como un yo enunciador con una identidad, unas competencias y una dimensión afectiva a partir de los cuales comprende su posición en el mundo y la del *otro*. Todo esto, lo establece en relación con determinados objetos de valor puestos en circulación dentro las dinámicas y procesos en los cuales se encuentra inmerso, y es lo que le permite generar la oposición fundamental *nosotros* (cultura campesina) vs los *otros* (actores armados, el hombre urbano y la clase política).

El actor debe llevar a cabo, en primera instancia, un proceso de captación y reflexión de la realidad que le acoge. Expresa su conciencia en forma individual, pero también lo hace desde la conciencia colectiva que le proporciona la experiencia, pues siempre hay un *nosotros* implícito que se manifiesta a través del yo lírico. De aquí que se diga que

no hay poesía rigurosamente lírica o emotiva, porque cuando el sujeto manifiesta sus dudas, alegrías, tristezas y esperanzas lo hace desde la visión de una relación exterior con una interior que hace que lo mueva⁸⁹. Otra particularidad de las líricas carrangueras es que en ellas no sólo se percibe la descripción pura de los estados de ánimo o sensibilidades (género lírico), concepciones del mundo y valoraciones del sujeto, sino que también, y en cierta medida, se nota cómo participan, en modos y en grados distintos, otros géneros literarios, puesto que el sujeto que enuncia también cuenta historias, comportamientos y costumbres que llevan a la inclusión de otros modos de organización del discurso como el narrativo. En relación a esto, Emil Staiger sostiene lo siguiente:

Hago hincapié tan sólo en el hecho de que una poesía que no fuera más que lírica, nada más que épica o nada más que dramática es absolutamente impensable, pues toda poesía participa más o menos de todos los géneros, y es tan sólo un más o un menos lo que decide si esa poesía ha de llamarse lírica, épica o dramática⁹⁰.

Aquí se puede entender que un texto literario no debe considerarse sólo a partir de manifestaciones puras de lo lírico, lo épico y lo dramático, sino más bien como fenómenos literarios donde prima tal o cual forma fundamental, esto definido desde su estructura o desde los componentes del lenguaje empleado en la obra literaria. De hecho, los poemas carrangueros se identifican como expresiones de la poesía popular porque en su estructura se perciben sistemas de versificación propios de la producción lírica de la tradición oral, mientras que, en el plano de la forma del contenido, se manifiesta el sociolecto. Este remite sobre todo al ámbito cotidiano de la cultura campesina. A diferencia de los poemas cultos, la poesía popular opta por un uso menos sofisticado de la metáfora, el tratamiento ingenuo de las temáticas y motivos, la pureza del sociolecto y la manera de denominar a las gentes según sus características, lugares y costumbres regionales (como por ejemplo: *gente verraca, sujetos querendones, me tienen mamao*). En la composición métrica, los versos pueden tener rima, pero no necesariamente un número exacto de sílabas para componer estrofas isométricas, puesto que el compo-

⁸⁹ SEBOLD, Russell. Definiciones históricas de la lírica. En *Lírica y poética en España, 1636-1870*. Madrid, grupo Anaya, 2003. p. 52.

⁹⁰ STAIGER, Emil. Conceptos fundamentales de poética. Madrid: ediciones RIALP, S.A., 1966. p. 245.

tor se toma la libertad de elaborar sus versos de manera sencilla, con el fin de ser rápidos a la hora cantar. En otros aspectos, la poesía popular emplea diferentes estrategias de difusión, propiamente orales: la fiesta patronal, la radio especializada, la radio regional, el concierto, los concursos de talentos, etc.

Esta poesía popular se caracteriza por el fragmentarismo, puesto que no siempre cuentan historias completas, pero sí se relacionan hechos esenciales, expresados con cierta intensidad y que inician con *ex-abrupto* y terminan de forma abrupta; algunos relatos carecen de antecedentes y solo relacionan a los personajes fundamentales. En términos lingüísticos, hay una dominante de la naturalidad expresiva, un léxico básico, con oraciones breves, con empleo de pocos conectores y proclive a la eliminación de excesiva información sobre las coordenadas espacio-temporales; las interjecciones, exclamaciones, entre otros, operan como recursos expresivos que intensifican la intencionalidad del enunciado, lo mismo que las reiteraciones, las enumeraciones, los diminutivos. Narrativamente, presentan diversos elementos líricos por medio del relato, pero en la dominante narrativa, el sujeto lírico opera más como un narrador, que en ocasiones, se delega la voz a los personajes en estilo directo.

Ahora, entre los temas que se destacan en la poesía lírica se encuentran los de tipo amoroso (el querer del amante, la tardanza del amado, su ausencia, el encuentro con el amado o el anhelo del matrimonio, etc.), el problema del trabajo (las faenas agrícolas, los oficios, las tareas domésticas, las panaderas, las lavanderas, las hilanderas, tejedoras, pilanderas), lo burlesco y humorístico (canciones contra las suegras, contra los rivales, contra los pueblos vecinos, los chismosos, los poco virtuosos, bromas, chistes, rasgos de ingenio, etc.), los asuntos patrióticos (cantos en alabanza de los pueblos y las regiones, a los hombres y mujeres heroicos, a la historia, las tradiciones y la arquitectura), los temas picarescos (erotismo más o menos disimulado, camuflado o simbólico, el piropo, el requiebro atrevido, la gracia ingeniosa, el orgullo del amado), y los piosos (festividad de un santo, vida del santo patrón, peticiones al santo, oraciones). Temas que no son ajenos en las canciones carrangueras, por ejemplo, el caso de la

religiosidad del campesino. Como lo expresa la lírica *El milagro* (interpretada por El son de allá):

Hace dos años que estoy buscando amores
y solo encuentro desilusiones
me fui a la iglesia a pedirle a San Antonio
un amorcito pa' matrimonio

y apeniticas que me fui arrodillando
vi una muchacha que me estaba pistiando

y me miraba a mí y la miraba yo
y así fue nuestro querer nació
y me miraba a mí y la miraba yo
y así nos enamoramos los dos

y yo rezaba y al santo le pedía
que esa muchacha fuera la mía
con disimulo y de refilón veía
que ya sus ojos me tenía encima

y yo pensaba y para entre mi decía
si San Antonio pa' mi la mandaría
y yo rezaba y al santo le pedía
que esa muchacha ojalá fuera la mía

Como se habrá notado, el tema de la religiosidad no se halla ausente dentro de la carranga, pues el actor del relato en la lírica expresa al santo (San Antonio) el anhelo de casarse y de encontrar a la pareja adecuada, ya que por más de un tiempo ha estado en esa búsqueda constante del amor y por el contrario termina con decepciones. De modo que, cuando el sujeto no tiene los medios para conseguir lo que desea recurre a las creencias acentuadas en las prácticas tradicionales de la cultura, para delegar el poder a un tercero que le ayude a conseguir su objeto de deseo. Asimismo, es interesante observar cómo los discursos de la lírica popular cundiboyacense convergen con temas de las prácticas mágicas en oposición a las prácticas del sistema religioso católico, tal como se expone en la lírica *Rezao por dos comadres*, que se desarrollará en el siguiente capítulo. Como se sabe, el tema de la brujería y la manipulación por intermediación de poderes sobrenaturales ajenos o en oposición a la práctica religiosa cristiana, son un tema bastante recurrente dentro del marco general de la cultura colombiana.

Son abundantes los ejemplos en otros ámbitos de la producción discursiva literaria; un buen modelo es *Los cortejos del diablo* de Germán Espinoza:

¡No hay en el campo sino pedruscos!, ruge la jácara cándida y, desde el mirador del Santo Oficio, el anciano Juan de Mañozga oía aletear parejas de brujas cuyos balidos de chivato confirmaban, en la mente senil del Inquisidor, sus calenturientas presunciones: aquellos extraños seres bailaban de noche alrededor de un cabrón, (...) ⁹¹.

Por otro lado, la continuidad de esta lírica está definida por la mediación oral (recitada o cantada) de generación en generación. En este tránsito, a veces los actores sociales reelaboran los poemas y los aumentan con piezas nuevas. El creador inicial desaparece rápidamente y la obra se va modificando con los aportes de las generaciones o de cada individuo (incluso por las versiones para los medios masivos de comunicación). Como la lírica tradicional no tiene autor preciso, no está sujeta a derechos de propiedad intelectual como las obras registradas con derechos; justamente esto explica el carácter variante de las producciones: no hay versiones únicas o exclusivas o “verdaderamente originales” del poema, sino muchas variantes, con contaminación de los temas y rimas, según los intereses de los intérpretes. La lírica popular, en general, se caracteriza por la sencillez, pues el contenido y la forma son simples, sin muchos artificios, lo que da el aspecto de espontaneidad. Generalmente, el contenido se basa en el sentido común, estereotipos y contienen una construcción cognitiva de la manera en que la comunidad concibe el mundo en una lógica contradictoria.

Al respecto de la poesía popular en Colombia, Gustavo Muñoz⁹² advierte que esta florece desde la Independencia, cuando diferentes maneras de expresión se unieron en forma de cantares. De hecho, una muestra es la creación vernácula que proporcionaron los descendientes aborígenes, su visión nostálgica, su entorno cultural, su comportamiento y su sistema social. En esta poesía se busca revelar la historia del indio como expresión del ser colectivo, cantada en el modelo métrico de las coplas castellanas que

⁹¹ ESPINOSA, German. *Los cortejos del diablo : balada de tiempos de brujas*. Bogotá: Casa Editorial el Tiempo, 2003. p. 17.

⁹² MUÑOZ, Gustavo. *La literatura colonial y la popular de Colombia*. La Paz: Impresión artística, 1928. P. 28.

traieron los españoles durante el proceso de colonización. Una combinación de cantares españoles matizada con elementos de la cultura africana e indígena, de la espontaneidad, de los sentires, las experiencias, las creencias y los pensamientos del pueblo⁹³. Después de la Independencia, la mayoría de la población ya había iniciado el proceso de mezcla entre culturas y vivía en zonas rurales aledañas a las provincias y pequeños pueblos, gentes que acogieron las variaciones de las coplas españolas y en sus versos conformaban cuartetos. Al son del tiple, recitaban los sentimientos populares de su comunidad, la descripción de hechos y eventos relacionados principalmente de su modo de vida social. Hoy día, todavía algunos de los poemas perviven a lo largo del tiempo, transmitiéndose de generación en generación, pero en ocasiones se olvida quien fue su autor o compositor convirtiéndose en poesía tradicional.

En síntesis, las líricas carrangueras son una variación de las coplas, conocidas en Boyacá con el nombre de cantas o tonadas, sobre todo en zonas como el Valle de Tenza, el Altiplano Central y región del norte de Boyacá. La copla consiste en una composición poética popular que consta de una cuarteta o romance, de una seguidilla, de una rondalla o de otras combinaciones breves utilizadas comúnmente en las canciones de las sociedades campesinas, donde es la forma favorita de expresión por ser la más espontánea⁹⁴. Se dice que el origen de los cantos boyacenses se remonta a los cantares españoles de finales de la Edad Media que fueron insertados al Nuevo Reino de Granada y demás regiones de Hispanoamérica, donde se adaptaron de acuerdo a las características de cada región. Los cantos populares fueron conservados principalmente por el hombre del campo⁹⁵.

Con los cantos populares, ha sucedido en proporción mayor, lo que con la pureza de la lengua. Los hijos de la raza dominadora, como muchos vástagos de millonarios, echaron por la ventana esa porción de su herencia, que entre la gente culta cayó en completo olvido. El campesino en cambio, recogió este legado, lo guardó celosamente en el seno cálido de su tradición analfabeta, y lo va derramando, siglo a siglo, como un arrullo, sobre todas las cunas.

⁹³ *Ibíd.*, p. 32.

⁹⁴ OCAMPO, OP. Cit., p. 49.

⁹⁵ MEDINA, Joaquín. & VARGAS José. Cantas del Valle de Tenza. Bogotá: Ministerio de educación nacional, 1949. P. 26.

Con el paso del tiempo, las cantas se recitaban en las plazas, calles, hogares, ciudades coloniales y campos, retomando en sus versos las costumbres de cada región y los sentimientos del pueblo. Unas cantas describían paisajes, la vida del hombre campesino inmerso en un mundo social y otras eran dedicadas al amor. Se hicieron populares sobre todo en las tiendas de veredas, en las romerías, en las serenatas, en los círculos sociales, fiestas y otros momentos de la vida social y familiar del campesino⁹⁶. De aquí que, más tarde, estas estimularan a muchos compositores amantes de la cultura y de la tradición para promover y presentar un repertorio de canciones y de coplas nuevas de acuerdo a los sentires y pesares del hombre del campo en medio de los cambios políticos y los conflictos sociales de la segunda mitad del siglo XX. Esta nueva forma de poesía popular tuvo dos estrategias de difusión. La primera, con el desplazamiento del intérprete por diferentes poblaciones y, luego, con la implementación de las tecnologías comunicación como la radio y la televisión.

2.2. La condición híbrida⁹⁷ de la carranga como resultado de las estrategias de producción

La práctica o escena predicativa en que emerge históricamente y se manifiesta la carranga, así como la situación socio-histórica y las necesidades de comprensión socio-cultural que la determinan, como se ha expuesto y ejemplificado en las páginas precedentes para ilustrar sobre la complejidad del fenómeno, también apunta al carácter híbrido de esta práctica semiótica que posee las prescripciones de cómo debe ser construida. En términos amplios, la carranga es poesía popular, música, fiesta, los medios modernos de divulgación a las masas, las situaciones sociales de fruición, en cualquier tipo de celebración de lo colombiano y de lo campesino, incluso en el ámbito urbano, y como registro de la memoria colectiva y de la experiencia individual del coplero y del

⁹⁶ El traje típico del boyacense. En: El pueblo boyacense y su folclor. Biblioteca virtual Luis Ángel Arango (1997). En línea. 10 de abril de 2014. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/pueboy/pueboy4a.htm> .p. 53.

⁹⁷ Dentro del marco conceptual, se tomará como referencia el concepto de mezcla desarrollado por Claude Zilberberg, para explicar la hibridación (la unión del código musical con el lingüístico) que se produce en la canción carranguera.

músico. Pero en términos más estrictos, la carranga es híbrida porque es una práctica semiótica en que interactúan e interdeterminan dos formas expresivas con códigos diferentes: la música y la palabra. En otras palabras, la canción carranguera como producto cultural se encuentra constituida por la hibridación de dos códigos o sistemas de lenguaje; no obstante, si bien cada código tiene una forma de expresión⁹⁸, también los dos poseen ciertos elementos que les permiten articularse entre sí dando paso a la construcción de un nuevo texto, que semióticamente podría explicarse a partir del concepto de mezcla desarrollado por Claude Zilberberg.

Dicho concepto propone cuatro estados aspectuales en los cuales circularían los dos códigos mencionados anteriormente: primero, se inicia con la fase de separación cuyo proceso consiste en identificar dos códigos cada uno por separado, definiendo una valencia pura y otra valencia de mezcla como nula, es decir, no hay todavía un acercamiento entre los dos sistemas. En la segunda fase, la contigüidad, los dos códigos se aproximan. Esto se presenta como dominancia de valencias medias, pero aún la concentración de cada uno de ellos domina la mezcla. En la tercera fase, se percibe la mezcla en la cual la concentración pura de los dos códigos queda nula. Finalmente, en la fusión interviene un reverso extremo de valencia donde la concentración de los códigos queda nula y la mezcla pura. De este modo, se entiende que toda aspectualización está bajo condición de un tempo en el que el proceso de la mezcla puede escoger ser lenta o acelerada: dicho proceso inicia con la presencia incoativa de adjunción en la cual la magnitud es definida por su contigüidad posicional. Luego, esta magnitud en la fase progresiva será amalgamada. Por último, ya en la etapa terminativa es el paso de la amalgama a la aleación. Así, para el proceso de la mezcla se propone entonces el siguiente esquema:

Aproximación → adjunción → amalgama → aleación → asimilación

⁹⁸ La forma de expresión tiene su definición de base a partir del concepto de signo concebido según Hjelmslev. Para él, en el lenguaje coexisten dos planos: expresión y contenido, los cuales son partes inseparables de la función de signo y que se implican mutuamente. Así mismo, dentro de estos dos planos existen dos funtivos que se designan forma del contenido y forma de la expresión, y que en virtud de estas dos formas, existen respectivamente la sustancia del contenido y la sustancia de la expresión que se manifiestan por la proyección de la forma sobre el sentido. HJELMSLEV, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, S. A, 1971. p. 85.

La construcción del texto se hace pensando en los cánones típicos de la carranga, a saber, rondas, redondillas, cuarteos y, especialmente, las cantas (generalmente son tres o cuatro versos de arte menor irregulares) que tienen origen en la copla española, y se adapta esta producción lingüística a la elaboración musical que responde a normas o restricciones canónicas propias de este tipo de canción. La hibridación se produce por la aproximación de ambos textos, la adjunción en que coinciden en las estructuras melódicas y rítmicas, la amalgama, la mezcla, donde se convalidan coincidencias, intensidades melódicas y rítmicas, matices, repeticiones de estructuras sonoras, etc., y la asimilación que da como resultado la canción siendo una totalidad integrada. En este proceso, las operaciones elementales aparecen dos tipos de mezcla: una por privación y otra por participación. En la primera, se realiza la mezcla por transferencia de una magnitud de un código hacia otro, quedando la clase de partida sin la magnitud. En la segunda, se realiza la transferencia de una magnitud de un código a otro sin faltar a los dos sistemas. De esta manera, con relación al concepto mencionado, los dos códigos (musical y lingüístico) que componen la canción carranguera, cada uno con diferentes elementos, en su génesis se hallaban en conjunción, es decir, amalgamados como producto cultural. Como ya se ha dicho, se centrará la atención en el estudio de lo lingüístico puesto que es parte fundamental en el proceso de análisis, pero sin obviar la relación que involucra con la música. Es por esto que a continuación, se expone una breve contextualización histórica de la relación entre poesía y música para comprender su proceso de hibridación y cómo determina esto el surgimiento de la canción carranguera. Esta condición determinante y envolvente del texto-enunciado lingüístico de la carranga hace que la hibridación propia de la canción popular, en la que se sincretizan música y palabra, en un marco de emergencia socio-histórica y cultural, sean propias de los niveles de la escena predicativa (prácticas) y de la situación sociocultural del fenómeno semiótico.

En un principio, la poesía en la Grecia antigua no estaba destinada a ser leída sino a ser recitada o cantada ante un auditorio, confiada a la ejecución de un individuo o de un coro con acompañamiento musical⁹⁹ en particular con el instrumento de la lira. El tér-

⁹⁹ GENTILI, Bruno. Poesía y público en la Grecia antigua. Barcelona: Quaderns Crema, S. A, 1996. P. 21.

mino *mousiké*¹⁰⁰ designó a la poesía en su conjunto, como mezcla de la palabra y música, designando a la persona del poeta como cantor (*aoidós*) o hacedor de cantos (*molopoios*). Gran parte de la importancia de la poesía Griega radicaba en la transmisión oral y su vínculo con la música, puesto que tanto el poeta como el auditorio se situaban con toda la corporeidad en un tiempo y un espacio determinado, en el que compartían la realidad del mundo en sí misma por medio de la recitación y la música era su principal ornamento. Asimismo, la *mousiké* como unión de palabra, melodía y danza, fue la más importante de todas las artes para la educación del hombre de la sociedad griega, ya que la comunicación era dada por transmisión oral del mensaje poético, medio que se convierte en el principal instrumento de difusión y transmisión del saber:

La relación poesía-música se establece, al menos hasta los primeros decenios del siglo V, en términos de una adecuación de la línea melódica a la cadena verbal [...] La música consistía en melodías simples que encontraban apoyo en el ritmo medida del verso y eran confiadas a la improvisación sobre los módulos musicales de la tradición oral: su función fue principalmente la de connotar al texto poético en relación con el destino y la ocasión de la performance¹⁰¹.

En este sentido, recitar se configuraba como una performance durante la cual el poeta representaba el relato siguiendo el ritmo de los versos y la música. Así, su hacer mantenía activo al espectador mediante los aspectos visuales y auditivos, que con sus gestos y espectáculo hacía partícipe y actor él mismo de la acción mimética¹⁰².

En esta medida, en la antigua Grecia se componían dos tipos de lírica; la monódica y la coral. La primera desarrollada en la isla de Lesbos se basaba principalmente en himnos litúrgicos en honor de Apolo cantados por un solo intérprete acompañado de la lira, estos se clasificaban en poemas mélicos, yámbicos y elegiacos; verbigracia, los poemas líricos de Alceo manifestaban temas políticos, religiosos e intimistas; los poemas de Saffo eran dedicados a temas como el amor y la amistad. Otros poemas en cambio, como

¹⁰⁰ El término *mousiké* “el arte de las musas” fue adoptado para significar no solamente el arte de los sonidos, sino también la poseía y la danza, es decir los medios de comunicación de una cultura que transmitía oralmente sus mensajes en representaciones públicas. *Ibíd.*, p. 59.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 63.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 87.

los de Anacreonte trataban temas sobre el vino y el amor en varios metros líricos, acompañados siempre por la música. Según Gentili, Safo y Alceo poetizaban a un círculo restringido de personas pertenecientes a un mismo grupo social, en fiestas, mientras que, la lírica coral iba destinada a las audiciones y celebraciones públicas, como por ejemplo, el epinicio, canto de alabanza para un atleta vencedor en los juegos panhelénicos¹⁰³. En general, este tipo de composiciones corales eran interpretadas por un coro, casi siempre con motivo de fiesta o acontecimiento colectivo. Alcanzó su apogeo hacia mediados del siglo V a. C., en obras como las de Píndaro (himnos, ditirambos, y epinicios), las cuales representaban los ideales de la aristocracia, la preocupación del destino del hombre y el sentido de la existencia humana, como también se destacan las obras de Estesícoro y Baquílides entre otros.

Tiempo después, en Roma, la lírica sigue siendo similar a la de la lírica Griega en cuanto a la mitología, polimetría y métrica, etc. No obstante, la diferencia que se da entre ellas es que la lírica se empieza a percibir como producto literario para ser leído y no cantado. De allí, que surja la ruptura entre la lírica y la música dando paso a la separación de los dos códigos, en el que se destaca en cada uno una valencia pura y una valencia de mezcla como nula. De este periodo surge un grupo de poetas considerados como los neotéricos cuyas propuestas fueron las de renovar la poesía del momento; su principal interés consistía en abandonar la épica y reemplazarla por composiciones pequeñas donde se notara la excelencia y estética del lenguaje, en busca de la perfección de la forma. Uno de los representantes de la poesía lírica de este periodo fue Lutacio Cátulo con sus epigramas eróticos, donde destaca una temática amorosa, además de críticas políticas, sátiras y algunos poemas predominantemente narrativos. Se dice que este joven poeta buscaba su inspiración en los poetas griegos, en los cultos y más esmerados de la época helenística. Otro poeta importante fue Horacio, quien escribió epodos, odas, sátiras, epístolas entre otras, cuyos temas tratan temas políticos- nacionales, morales, religiosos, influenciados por la filosofía epicúrea. Prácticamente, per-

¹⁰³ Ibíd., p. 259.

manecieron las formas y los metros adaptados a la nueva lírica, sobre la forma de vida del hombre romano, la expresión del sentimiento y temas cotidianos¹⁰⁴.

En la Edad Media, la poesía lírica definió dos vertientes: la lírica popular y la lírica culta. La primera se refiere a las composiciones de acervo popular con predominancia rural, recitadas o cantadas en las jornadas laborales y en las fiestas. En este periodo se retoma el acompañamiento musical para la poesía con el cual se desarrollan canciones asociadas al baile, rimas infantiles, entre otras. Un aspecto importante de la lírica popular castellana es que varias de las composiciones aparecen como textos escritos creando los cancioneros de los siglos XV y XVI¹⁰⁵. Sus contenidos aparecen vinculados al amor, a la figura femenina, a la pérdida o al duelo, casi siempre entrelazados con la naturaleza. Ahora, en cuanto a su estructura son composiciones breves principalmente de dos a cuatro versos (arte menor) irregulares con rima asonante, en las que predominan pareados, tercetos o cuartetos. Se dice que el villancico es la estrofa característica como también el zéjel (composición poética de origen árabe) cuyas expresiones son sencillas, ya que presentan ausencia de figuras retóricas que le dan un toque directo a la realidad que representan. Por el contrario, la lírica culta es la poesía elaborada por los reyes medievales considerada como la poesía cortesana de la Europa medieval. Sus composiciones son plasmadas por escrito para ser leídas, es decir, no vincula la letra con la música, así que aparecen destinadas solo a la lectura y no al canto, además de ser dirigidas a un público selecto de la sociedad (monjes, escolares, sacerdotes, etc.). Posee una versificación culta y regular con abundancia de figuras retóricas, cuyas estrofas se definen en variadas formas tomando como base el verso de ocho sílabas y el de doce. Las temáticas que abarcan son de tipo político, moral, filosófico, teológico y el amor cortés.

Como se notará, la poesía estuvo unida a la música como forma de expresión de la emotividad y para educar al pueblo, pero con el paso del tiempo y la forma de vida que

¹⁰⁴ PÉREZ, María del Carmen y RAMOS, María. Latín: lengua y literatura. Sevilla: Ediciones La Ñ. En línea. 10 de diciembre de 2013, documento PDF. Disponible en:

<http://www.iuntadeandalucia.es/averroes/~04700107/images/stories/latin/lirica.pdf>

¹⁰⁵ ALVAR, Carlos; MAINER, José y NAVARRO, Rosa. Breve historia de la literatura española. Madrid: Alianza Editorial, 2005. p. 39.

posee cada cultura se modificó su función de acuerdo a las necesidades de cada esfera social. Además, si bien estuvo ligada la poesía a la música en determinadas épocas también se vio desligada de ella. Belic sostiene que “el proceso evolutivo llegó a su término cuando el verso se separó de la melodía y nació la enunciación lingüística organizada rítmicamente, pero independiente de la música”¹⁰⁶, lo que permitió que la poesía se formara como arte autónomo al desprenderse del sincretismo primitivo. A medida que la poesía se iba emancipando del canto y de la danza, el verso iba adquiriendo funciones nuevas¹⁰⁷. En efecto, hoy día se reconoce la poesía culta destinada a la escritura, a la lectura, a la intimidad y al estudio riguroso de la forma, como resultado de un proceso de mezcla y separación, mientras que, la poesía popular sigue siendo destinada al canto o a la recitación, acompañada de la música, dirigida a un público popular en las más variadas culturas y pervive aún en las tradiciones más diversas.

Ahora bien, la lírica como texto desligado del acompañamiento musical, en sí mismo posee su propia musicalidad dada la estructura y el ritmo de las palabras en los versos, permitiendo que no dependa necesariamente de la música. De modo que, la música y la poesía pueden estar simplemente separadas, permanecer cada una con su valencia pura o pueden realizar un proceso de hibridación en el que se articulan los elementos que mantienen en común dando paso a la mezcla. De hecho, podría decirse que dentro de las operaciones elementales el tipo de mezcla que surge entre estos códigos es por participación, en la medida en que se realiza una transferencia de una magnitud de un código a otro sin faltar a los dos sistemas, o sea, se entrecruzan elementos en la dimensión melódica de los códigos llegando a la fase de fusión. Por ejemplo, en la lírica el elemento principal que se relaciona con la música es el verso como conjunto de palabras que se someten a medida o cadencia, ya que tiene que ver con el ritmo acentual de las palabras, con las marcas en las vocales tónicas que vienen a representar la dimensión melódica.

¹⁰⁶ BELIC, Oldrich. Verso español y verso europeo: introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2000.p. 76.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 127.

En este sentido, el verso es la menor división estructurada que se encuentra en el poema, que tiene sólo razón de existir cuando se encuentra en funcionamiento con otros versos, formando parte de la estrofa y luego del poema¹⁰⁸, dentro del cual, se organizan las unidades rítmicas menores: los acentos, la cantidad silábica, la rima, la pausa, etc., que dan paso a que se convierta en una unidad melódica y entonacional. Tanto así que, podría decirse que el verso es el equivalente poético del compás musical¹⁰⁹, puesto que fija el número de sílabas, la posición del acento y la condición de los acentos secundarios para la realización de la melodía. Sin el acompañamiento musical, el poema tiene su propia melodía sobre todo cuando se une a la cadena fónica del habla. Y en este segmento tiene un papel importante la entonación, ya que al recitarse o leer un poema éste hace que resalte el sentido de las frases imprimiendo musicalidad a los versos, además de buscar algunos efectos expresivos¹¹⁰.

De este modo, la entonación corresponde a la curva melódica que se produce del poema, en su tono medio, alto y bajo, esto según el contenido de las letras y su acento. Potencialmente, cada verso está destinado a la recitación sin necesidad de involucrar el acompañamiento instrumental. Así pues, recitar textos poéticos se convierte en una actividad compleja y subordinada principalmente al recurso de la voz, en la que se exige tener fidelidad a la norma rítmico-melódica del poema. Según Belic, en la recitación “no solo participa el texto poético sino también la voz humana. [...] Los distintos elementos de la voz, como son la articulación, la espiración, la entonación, el timbre y el tempo, con sus elementos acompañantes (la agógica y las pausas) que tienen relaciones mutuas basadas en factores fisiológicos”¹¹¹. Elementos que el recitador conjuga con la estructura de la poética, en particular con los versos, de modo que, cuando recite un poema éste conserve la unidad de su contenido y su forma.

¹⁰⁸ QUILIS, Antonio. Métrica española. Madrid: Ediciones Alcalá, 1968.p. 15.

¹⁰⁹ Unidad de tiempo de una composición musical, constituida por un número determinado de valores rítmicos (negras, corcheas, etc.) y formada por tiempos fuertes o débiles, según se acentúan más o menos: *existen tres tipos básicos de compás: el binario, el ternario y el cuaternario, que es una variedad del primero*. Tomado del diccionario música. CANDE, Roland. Nuevo diccionario de la música. Barcelona: Troppo, 2002.

¹¹⁰ NIÑO, Víctor. Semiótica y lingüística aplicadas al español. Bogotá: Ecoe Ediciones, 2002. p. 262.

¹¹¹ BELIC, Op. Cit., p. 149.

El ritmo musical de los versos, se percibe en los acentos de las palabras que se instalan en el poema, cuando una de las sílabas de la palabra se pronuncia en un nivel más alto que las otras instituyendo una línea melódica. Las sílabas como unidades del habla se dividen en acentuadas y no acentuadas. Las primeras se repiten en el verso a intervalos aproximadamente iguales que se corresponden con la extensión de las sílabas no marcadas. Según la posición del acento en el verso y en la estructura se clasifican en distintos tipos de acento: rítmico, final, extrarrítmico, entre otros. Igualmente, se clasifican según la acentuación de la última sílaba acentuada: verso oxítono (palabra aguda), verso paroxítono (palabra llana) y verso proparoxítono¹¹². Por consiguiente, el ritmo en la poesía consiste en la alternación periódica de sonidos fuertes y débiles marcados en el tiempo.

De otro lado, la rima también es otro elemento que aporta musicalidad al poema. Ésta puede ser “la total o parcial identidad acústica, entre dos o más versos de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada”¹¹³, cuya clasificación toma en cuenta tanto su timbre como su cantidad. En cuanto a su timbre, la rima puede ser total o consonante, en la que se distingue la reiteración en dos o más versos de una identidad acústica en todos los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada. Y la parcial o asonante, es aquella que distingue de la reiteración de fonemas en dos o más versos a partir de la última vocal acentuada, pero casi siempre son vocales. Ahora, de acuerdo a la disposición, las rimas pueden ser: contigua, gemela, abrazada o encadenada.

Por otra parte, sin duda, las pausas también hacen parte de la ejecución musical del poema, ya que su función es delimitar las fronteras donde se realiza el ritmo versal. Señalan el final de la unidad rítmica, separando los versos uno del otro. Es decir, las pausas se producen al final del verso como también en el interior, un ejemplo de ello son las pausas que se producen en un verso de arte mayor compuesto por dos hemistiquios. Algo similar ocurre con la música, según Núñez, “en la música, los silencios tie-

¹¹² QUILIS, Op. Cit., 23.

¹¹³ QUILIS, Op. Cit., 31.

nen el mismo valor que las notas y pueden ocupar cualquier posición, como las notas mismas, aunque su lugar más frecuente sea al final de la pieza o de alguna parte completa”¹¹⁴. Visto esto, en la poesía, las pausas también se produce al final del verso o de las estrofas, pero al contrario de la música, no se da la posibilidad de que se den en cualquier posición del verso debido a la puntuación o sentido del mismo poema.

Como se puede apreciar, es posible afirmar que la poesía posee su propia musicalidad y puede permanecer separada del código musical, sin embargo, las líricas carrangueras están destinadas para ser cantadas, y por tanto, acompañadas por la música. A diferencia de la poesía culta, estas líricas hacen parte del repertorio popular de las cantas, coplas desarrolladas con el fin de entretener a los actores que representan la cultura campesina a través de la mezcla de los dos códigos (musical y lingüístico). La musicalidad de las líricas también se encuentra en los elementos rítmicos del verso, en particular en la unidad tonal, cuyas elevaciones y depresiones en la altura tonal se hallan en relación con el sentido del enunciado, en la medida en que éste determina los grupos de entonación y cuáles sílabas acentuadas o inacentuadas están asociadas a cambios tonales y cuáles no¹¹⁵. De hecho, los versos de los poemas carrangueros se entrecruzan constantemente con la melodía y hay entre ellos concordancias pero también discrepancias, como por ejemplo, el desplazamiento del acento que se da en algunos versos de la canción *El campechano*, interpretada por el Tocayo Vargas:

EL CAMPECHANO

Porque soy un campesino
hay genté que me desprecia,
porque soy un campesino
hay genté que me desprecia,

¹¹⁴ NÚÑEZ RAMOS, Rafael. Métrica, música y lectura del poema. En Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica N° 10 (2001). En línea. 02 de enero de 2014. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-desemiotica-4/html/p0000019.htm#l_25. p. 10.

¹¹⁵ Ibíd., p. 12.

No hagán eso conmigo
que me **llena** de **tristeza**
por bendición o castigo
somos de la misma tierra.

En estos versos se puede apreciar el desplazamiento del acento (resaltados con negrita y en versalitas) y el desplazamiento de este, ya que los lexemas resaltados son aquellos que cambian su acento cuando el intérprete entona la canción para llevar el ritmo de la melodía, lo que contribuye a la creación de una estructura rítmica regular. El acento de intensidad del lexema *gente* recae no en la primera sílaba, sino en la segunda, cuya transcripción sería de la siguiente manera /genté/, cuando ortográficamente es una palabra llana y tiene su acento en la penúltima sílaba. También, en el verso *No hagan eso conmigo* se aprecia una modificación acentual en el lexema *hagan*, en esta palabra se desplaza el acento hacia la segunda sílaba /hagán/. Esto debido a la sincronización que debe tener el intérprete con la melodía musical. Por otro lado, el desplazamiento del acento no sólo se produce para concordar con la melodía sino también, para imprimir en la entonación valores sintácticos y emotivos, que dentro de ellos ofrecen modalidades propias de la lengua y del dialecto regional campesino. En otros términos, aquí se demuestra la acomodación de la melodía sobre los versos por parte de los intérpretes y compositores, lo que es una estrategia enunciativa propia de la poesía popular.

3. CARACTERIZACIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL COLOMBIANA EN LA CANCIÓN CARRANGUERRA

En el capítulo anterior, se realizó el recorrido por la situación sociocultural de la canción carranguera, lo que corresponde a la explicitación de cómo esta producción está enmarcada en un entorno específico dentro del que se dan relaciones de interacción mediadas por la canción. Esto corresponde, en términos generales, a la ubicación del fenómeno mediador de la identidad cultural colombiana (la canción) en el plano de estrategias de intercambio cultural de actores sociales, según la jerarquía de Jacques Fontanille (2008) en el plano de la expresión del objeto semiótico; precisamente, en las escenas de aparición del fenómeno semiótico y las estrategias de gestión que constituyen un canon de producción de una canción colombiana que expresa la identidad específica del campesinado. Corresponde ahora analizar, ya en este horizonte, algunas muestras de estas canciones, de modo que se comprenda mejor cómo en el texto-enunciado y en las figuras (que son otros dos niveles de análisis del mencionado modelo de Fontanille) se dan las operaciones discursivas y se manifiestan las formas expresivas que median el sentido de la identidad cultural.

Ahora bien, la música expresa un conjunto de sentires y los relatos que contiene cumplen la función de difundir lo que se concibe como realidad de las diversas formas de ser y actuar de lo social. La canción carranguera expresa emociones del mundo natural de los habitantes de diversas comunidades que manifiestan un modo de ser particular que se definen como un sustrato identitario de un *nosotros* de referencia; a partir de los sistemas de valores que la cultura construye permanentemente. En este marco de consideraciones, se tiene que los textos (líricas) son isomorfos con la cultura. Según la propiedad de isomorfía, esta consiste en la relación de semejanza que tienen dos subestructuras que hacen parte de todo el mundo textual (como el objeto que se refleja en el espejo y que en su reflejo se perciben todos los elementos que lo componen). Sin embargo, para Lotman¹¹⁶, la producción de textos nuevos requiere de un mecanismo, en el que se necesitan contactos de un tipo esencialmente distinto. El mecanismo del

¹¹⁶ LOTMAN, 1996. Op. Cit., pp. 19 - 25

isomorfismo se construye también de otro modo. Dado que se piensa no en un simple acto de transmisión, sino en un *intercambio*, entre los participantes de éste; deben existir no sólo relaciones de semejanza, sino también determinada diferencia. Esto se explica en la medida en que las subestructuras que participan en un todo no tienen que ser isomorfas, unas respecto a las otras, sino que deben ser, cada una por separado, isomorfas a un tercer elemento de un nivel más alto, de cuyo sistema ellas forman parte. En este sentido, puede afirmarse que las líricas carrangueras, como textos culturales, en lo que refiere Lotman¹¹⁷ son una manifestación semiótica que describe a un grupo particular (en el caso de las muestras que se analizan, los campesinos), que insertado dentro la cultura colombiana, configura la identidad de los sujetos. La identidad del *nosotros* de referencia en el discurso o en los textos culturales se construye en relación con otras comunidades que, dentro o fuera del entorno cultural de ese nosotros, definen atributos identitarios y, por oposición, establece diferencias con la alteridad; esto, justamente, hace parte de la misma elaboración auto-descriptiva¹¹⁸ de la cultura o de sectores de esta, dándose la diferenciación de un *nosotros*, como el campesinado, con respecto al otro (el hombre urbano).

Al respecto, una de las acepciones que la semiótica propone al concepto de identidad es aquella que la define en oposición al concepto de alteridad, como lo mismo a lo otro, [...] como tal, definible por la relación de presuposición recíproca, indispensable para fundar la estructura elemental de la significación¹¹⁹. En otras palabras, se puede afirmar que, la identidad es el conjunto de rasgos que caracterizan a un sujeto o a una colectividad en comparación con otros sujetos, por relación de diferencia y no sólo de semejanza, del mismo modo como sucede en las ciencias del lenguaje, y en la ciencia en general, que se opta por las conmutaciones y oposiciones para determinar los valores de las entidades. Así pues, por elementos de comparación se puede definir la dinámica identitaria en relación con otros sujetos y contrastar las formas de vida de un grupo con otro para diferenciarlo.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 18

¹¹⁸ La auto-descripción es la construcción discursiva que los sujetos realizan como observadores de su propia cultura (conocimientos y percepciones del entorno cultural) sobre el conjunto de prácticas cotidianas que hacen parte del sentido común. Rosales, 2006, *Op. Cit.*, p. 14.

¹¹⁹ GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph, *Op. Cit.*, p. 212.

Recordemos aquí que Fontanille considera que la cultura puede caracterizarse como una forma de vida, que es una descripción o definición general de la misma, en un ethos que manifiesta los valores, sensibilidades y modos de concebir el mundo y de orientar la acción en este según lo que resulta del análisis de múltiples prácticas significantes producidas al interior de esa misma cultura. De este modo, la forma de vida como caracterización de un universo sociocultural específico aparece como una representación de contenidos y de axiologías que resultan, como expresa Fontanille, *a posteriori* del análisis de los objetos semióticos de la cultura¹²⁰. También sucede que el estilo de comportamiento individual o colectivo (y las representaciones de lo cotidiano, conectadas a efectos de sentido pasional, cognitivo y axiológico de los sujetos) hacen parte de los referentes identitarios de los actores de la cultura; por esto, se tiene que la versión de la forma de vida que arroja el análisis de una práctica cultural específica contiene elementos que constituyen referentes identitarios de los actores socioculturales que realizan esa actividad significativa en el devenir de la vida cultural y social. Al respecto, conviene decir que cada grupo social como observador de su propio universo sociocultural manifiesta, en los discursos descriptivos o en los relatos de la experiencia, las dinámicas de vida cultural y las formas de vida, las cuales se esquematizan y se definen en configuraciones identitarias.

Por tanto, para describir la configuración de la identidad cultural colombiana en las líricas carrangueras, se recurre a la metodología de análisis que propone la semiótica discursiva, con el fin de identificar elementos que permitan reconstruir el discurso identitario implicado en los enunciados, puesto que, a través de estos, los sujetos expresan las formas de vida y modos de comportamiento en un espacio y tiempo determinado, lo mismo que las representaciones compartidas sobre las relaciones intersubjetivas que se encuentran en el universo sociolectal del relato. Dicho análisis parte del principio según el cual todo discurso es un proceso de significación a cargo de una enunciación y no un macro-signo o ensamblaje de signos que en la inmanencia del texto opera articulando los siguientes niveles: estructuras figurativas, estructuras narrativas y temáticas,

¹²⁰ ROSALES, 2006. Op. Cit., p. 54.

estructuras actanciales y estructuras semánticas elementales¹²¹. Así pues, empleando las herramientas que ofrece la semiótica, en los siguientes apartados se expone el análisis de las líricas carrangueras, como una de las posibilidades de sentido que nos brinda este objeto semiótico. Aunque, es necesario aclarar que el procedimiento para éste se realizó con base en las muestras más representativas del corpus, que permitieron evidenciar las convergencias en los diferentes temas que se proponen en los subtítulos de este trabajo.

3.1. ELEMENTOS FIGURATIVOS Y DE LA ENUNCIACIÓN EN LAS LÍRICAS CARRANGUERAS

Se entiende por figurativo a todo significado, a todo contenido de una lengua natural y, más ampliamente, de todo sistema de representación (visual, por ejemplo) al que corresponde un elemento en el plano de significante (o de la expresión) del mundo natural, de la realidad perceptible y todo lo que depende de la percepción del mundo exterior¹²². El recorrido por las estructuras de la significación parte del nivel de las figuras que se dan a la sensibilidad y percepción del interlocutor y que contienen organizada-mente operaciones discursivas diferentes, según el significado de los textos líricos que se cantan. Dichas figuras remiten a una serie de elementos que, en conjunto y en el dispositivo organizado del texto en relación con la cultura que los produce, confluyen en una caracterización identitaria de la cultura colombiana; constituida discursivamente por sujetos que representan y se representan como partes de una cultura rural o de una cultura urbana. Describir este nivel implica llegar a encontrar la manifestación del contenido temático de las líricas, puesto que cada figura está cargada de un tema o de una axiología, de modo que, el conjunto de éstas pueden configurar el universo sociocultural representado en la carranga.

En el conjunto de figuras de las letras carrangueras se encuentran actores (individuales o colectivos) que representan aspectos de la cultura colombiana y dan muestras de

¹²¹ FONTANILLE, 2004. Op. Cit.

¹²² COURTÉS. Joseph. Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación. Madrid: Gredos, 1997.p. 238.

comportamientos y de modos de ser, tanto de cada uno, como de la colectividad que representan. La figura del actor corresponde a una operación semiótica mucho más compleja que debe ser identificable en la superficie discursiva y que, en la tradición de la Escuela Semiótica de París, se define como:

El actor es una unidad léxica, de tipo nominal que, inscrita en los discursos puede recibir –en el momento de su manifestación- vertimientos de sintaxis narrativa de superficie y de semántica discursiva [...] Es el lugar de convergencia y de vertimientos de los dos componentes, el sintáctico y el semántico. Un lexema, para ser considerado un actor, debe ser portador, por lo menos de un rol actancial y un rol temático. Añadamos que el actor [es también el] lugar de sus transformaciones, pues el discurso consiste en el juego de adquisición y pérdidas sucesivas de valores¹²³.

Para la semiótica, los actores manifestados en formas reconocibles y recurrentes en el texto, aparecen sobre el fondo de los espacios y son determinados por una organización temporal, sin las cuales no es posible examinar los comportamientos (acciones) y ponerlos en relación¹²⁴. Es decir, los espacios definen elementos determinantes de los actores, lo mismo que la organización que el objeto semiótico hace de las coordenadas temporales en las que el actor se mueve. Pues, con los actores se hace necesario identificar las figuras relacionadas con los espacios y con el tiempo que, en conjunto, son los cronotopos o coordenadas espaciotemporales en las que se construye el enunciado, el contenido de este y donde se mantienen la relación de identidad de los actores con las formas de vida que se organizan en ellos. Aunque, es en medio de las transformaciones de los programas narrativos de búsqueda o de prueba y de los contratos establecidos intersubjetivamente que se puede verificar la correspondencia de las figuras (actoriales, temporales y espaciales) con el contenido de las mismas.

Sin embargo, antes de iniciar el recorrido por las estructuras figurativas en las líricas carrangueras, primero, es necesario ubicar el análisis desde la manifestación sensible del objeto semiótico (del proceso enunciativo que se da en todo discurso), y distinguir que el enunciado como esa materialidad perceptible expresada de forma verbal o no

¹²³ GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph, Op. Cit., pp. 27 – 28.

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 154.

verbal se divide en dos niveles: lo narrado o enunciado, que se toma como objeto de análisis; y la enunciación, como acto u operación implícita que incluye la participación de tres actantes: según Courtés¹²⁵, un sujeto enunciante (enunciador), el objeto en circulación (enunciado) y el sujeto a quien se dirige el enunciado (enunciatario), o sea, un yo que se expresa y se dirige a un *tú*, que en este caso, debido a la naturaleza del corpus en cuestión, el enunciador, se le denominará *sujeto lírico* como operación de enunciación.

3.1.1. El sujeto lírico como operación de enunciación

En términos enunciativos, se entiende al sujeto lírico como una operación discursiva que consiste en hacer ver en el enunciado a un yo de referencia, el cual se expresa y que, generalmente, hace parte como un actor o sujeto del contenido del enunciado, de la predicación o del relato. Sin embargo, este yo es, en esencia, un efecto de lenguaje. Así como el número uno, por su condición de abstracción, puede tomar el lugar de cualquier unidad, el sujeto lírico puede emplearse para aludir al yo del simulacro de un hablante e, incluso, al yo del simulacro de un auditor que se posiciona y reconoce en el sujeto lírico, un sujeto patémico, social o intelectual de lo que se predica en el enunciado¹²⁶.

Esta operación discursiva, en el caso del objeto que se investiga, se distingue como la instancia de enunciación de las líricas carrangueras y asume la responsabilidad del decir en el enunciado y, como expresa Rosales, de abrir la posibilidad de que el lector se implique en el modo de ser y de hacer de ese yo. Esta implicación está relacionada con un proceso en que el enunciatario y el lector empírico son poseedores de una enciclopedia cultural presupuesta por el enunciado mismo y el enunciador que postula el enunciado asume el contenido de este, dirigido a un interlocutor competente para comprender lo dicho.

¹²⁵ COURTÉS. Joseph, Op. Cit., p. 357.

¹²⁶ ROSALES, Operaciones discursivas en la manifestación del sujeto lírico. Op. Cit.

Estas dos operaciones implicadas discursivamente (enunciatorio y el lector o autor empírico) pueden, por sus competencias, reconocerse como parte del universo sociocultural contenido en el texto y al que hace alusión el enunciado: el campesinado es parte de la cultura colombiana y esta hace que el colombiano se considere como un sujeto que pertenece a un entorno cultural donde lo rural y la labor del campesino son parte inquestionable de la colombianidad, del modo de ser de la cultura compleja, compuesta y con las texturas que Lotman describe en la semiosfera. Es posible que el enunciatorio o el lector empírico no construyan este reconocimiento empático, pero, en términos del sentido común y de las contradictorias lógicas, la vida rural y campesina son parte de la cultura colombiana y la operación discursiva del sujeto lírico puede conducir a que el auditor de la canción o el lector del texto lírico se asuman como el sujeto que predica, que padece o que relata algo de la vida inmersa en un éthos compartido.

Pues bien, en gran parte del corpus de la investigación, el sujeto lírico aparece embargado por operaciones que lo identifican. Ejemplo de ello son enunciados como 'yo soy campesino', 'somos colombianos', 'en mi tierra', 'en mi Colombia', etc., de manera que se establece,

- a. Una relación de identidad entre el yo y la instancia de enunciación y que asume la responsabilidad (voz) de lo que se predica en términos pasionales (afectivos), actanciales (las relaciones entre actores, incluido el sujeto lírico) y de los constructos cognitivos que expresa el enunciado (tanto las afirmaciones sobre el mundo como los valores dados a este y sus constituyentes).
- b. Una relación entre el yo (del sujeto lírico) y uno o varios de los actores (o varios roles actanciales) de los relatos que contiene el enunciado y que, naturalmente, tratan de las transformaciones de estados y de pasiones de sujetos que interactúan y que están ubicados en coordenadas espacio-temporales.
- c. Una relación abierta (con modo de existencia virtual) en la que el auditor o lector, en este caso colombiano o latinoamericano, se reconoce en el enunciado y se asume a sí mismo como el sujeto lírico o se incorpora a este por afecto (o, efecto) de reconocimiento. Este fenómeno semiótico puede esquematizarse de la siguiente manera:

Tabla 6. Simulacros del sujeto lírico como operación discursiva



El reconocimiento se emplea en este punto sobre las bases teóricas de Hans-Georg Gadamer. Según este filósofo, se concede autoridad a una persona por reconocer que posee un conocimiento que el sujeto que reconoce no posee¹²⁷. Así, el reconocimiento presupone la necesidad de confiar en que lo que el otro dice es cierto. En otros términos, la autoridad estaría motivada por el conocimiento y la necesidad de confiar en el congénere y no por el hecho de renunciar a la voluntad propia para someterla a la voluntad de aquel que es reconocido. Pero, para reconocer algo como un conocimiento válido y al otro como confiable, al punto de hacer empatía y asumir que uno (yo) confía en ese conocimiento que se expresa y converge en él (lo reconocido), el sujeto que reconoce debe tener conocimiento previo de la idea que el otro expresa, al punto que se reconoce lo otro y al otro como aceptable y como autoridad¹²⁸ o, a nuestro entender, desde la semiótica, como constructo intelectual y axiológico aceptado y compartido, lo que sólo es posible desde la compatibilidad de las enciclopedias culturales de los inter-

¹²⁷ GADAMER, Hans-Georg. Verdad y método. Fundamentos de hermenéutica filosófica. Salamanca, Sígueme, 1993. pp. 275-285.

¹²⁸ SCHWARTZ, Daniel. Gadamer y la idea de la autoridad, en: Prisma, ISSN 0797-8057, N°. 12, 1999, 103-117pp.

locutores (del sujeto lírico de la carranga y del auditor o lector que comprende la relación temática de la canción con el mundo cultural al que pertenece y lo constituye, o sea, la cultura colombiana con sus constituyentes, incluso el campesinado).

Más que una operación de identificación ciega o alienada, entre el lector y el autor del texto de la carranga y el sujeto lírico, hay un proceso de *re-conocer-se* mutuo y, consecuentemente, la aceptación, por el auditorio, de las afirmaciones del sujeto lírico, al punto de “incluirme en él” y dejar que lo enunciado sea parte aceptada como referente identitario. Lógicamente, en el plano filosófico, el problema de juzgar el correcto otorgamiento de autoridad por reconocimiento¹²⁹ es mucho más complejo, pero, en términos del análisis de la operación discursiva que hace que el lector reconozca al sujeto lírico (un simulacro de un yo que habla y dice cosas con pretensiones de validez) puede ser productivo y dar bases para entender la relación de empatía entre el auditorio y el texto que predica del universo cultural de quien escucha o lee; es decir, para hacer visible una relación intersubjetiva amparada en un *éthos* entendido como el conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad (ver, en Diccionario de la RAE: *ethos*).

Ahora bien, en el siguiente texto aparecen una serie de evidencias textuales que representan a esa operación discursiva o “yo” de referencia que no sólo hace parte de lo que acontece en el enunciado, lo que abarca tanto el modo de ser, de estar y de hacer, tanto del sujeto lírico (embragado con el actor del que se predica en el enunciado, el campesino) y como apertura para que el lector o auditor de la canción carranguera se reconozca a sí mismo en la condición de colombiano campesino, es decir, se reconozca en un elemento identitario expresado por la canción. Así, el sujeto lírico expresa una triple dimensión de sí mismo que se puede parafrasear así: yo soy hombre, pertenezco o vengo del campo y, en consecuencia, soy campesino, como puede verse en el estribillo de la canción *El campesino embejucao**, interpretada por Oscar Humberto Gómez:

¹²⁹ Ibíd.

* Ver lírica completa en anexos.

Yo soy hombre del campo
o mejor dicho soy campesino
así que les ruego, suplico y pido
ya no más preguntas, no me jodan más.

Trabajo en el surco desde que
el gallo me anuncia el día
y solo consigo pa' mi familia
poquitas sonrisas o al menos pan.

En esto, la operación discursiva expone un silogismo: si se es hombre y es del campo (ubicación espacial que da rasgos al modo de ser), entonces se es un [ser humano] campesino. La alusión a la condición de campesino está atada a la condición de lo humano (soy hombre) y, en esto, el simulacro del yo que habla en el texto, expone de entrada una construcción identitaria (quién soy con respecto de mi origen y existencia en un espacio cultural). Este sujeto no quiere más preguntas sobre quién es, pues esta inquietud se debe ver satisfecha con la identidad establecida (campesino); insistir en la pregunta sobre quién es este yo, que es al tiempo sujeto lírico y actor del relato, es una perturbación ('no me jodan más'), pues la condición de ser campesino debe ser suficiente para aclarar su identidad.

Lo que sigue, en la otra estrofa, es una caracterización del campesino (como se ha dicho, en el que se embraga el sujeto lírico), pero ya no se trata de los estados o modos del ser, sino del hacer característico de este trabajador: el arado de la tierra, desde el amanecer, implica un trabajo duro que causa algunas alegrías a la familia (la labor implica fatiga; permanecer en el campo alude a la ausencia del hogar), o al menos el sustento. En otros términos, esta construcción del enunciado ubica al sujeto lírico en una relación identitaria y recíproca con el actor del relato con tres rasgos: la relación con el espacio, el modo de ser y de actuar, además de las compensaciones de esto (sanciones).

El sujeto lírico que se distingue como instancia de enunciación de las líricas carrangueras es una voz que asume la responsabilidad del decir en el enunciado, pero, como en el caso analizado, es una voz del hombre campesino. En gran parte del corpus de la

presente investigación, el sujeto lírico aparece embragado por operaciones que lo identifican de este modo, con enunciados como ‘yo soy campesino’, ‘somos colombianos’, ‘en mi tierra’, ‘en mi Colombia’, etc., de manera que se establece una relación de identidad entre el yo y la instancia de enunciación con rasgos identitarios en el marco de una cultura. Adicionalmente, el sujeto lírico se identifica como uno de los actores que participan en las historias de los relatos.

3.1.2. Figuras del espacio rural y urbano

Como se ha expresado anteriormente, en algunos textos de canciones carrangueras, las voces de los sujetos líricos manifiestan ser campesinos o sujetos del campo. Si se retoma la lírica *El campesino embejucao*, se tiene que los campesinos realizan, en el entorno natural y cultural, diferentes actividades (*hacer*) y dan cuenta de las formas vida del campesinado de la cultura colombiana: *Yo soy hombre del campo / o mejor dicho soy campesino [...] trabajo en el surco*. Como se puede apreciar, el sujeto que predica el enunciado y asume la responsabilidad de este, pertenece a un espacio en particular, y por ende remite a una labor que se ejecuta en él. Según el diccionario de la Real Academia Española, campesino es aquel que es del campo o persona que vive y trabaja en él, definición tomada como una de las posibilidades de sentido que converge en la interpretación de los versos. En el sistema funcional de la lengua, el semema ‘campo’ remite a varios sentidos que se pueden actualizar en un discurso de acuerdo a la relación de identidad que se genera con otros sememas que subyacen en el texto. Los sememas permiten identificar qué aspectos de la identidad del sujeto o del actor se actualizan y cuáles quedan virtualizados en el discurso de las líricas.

En este punto, la terminología empleada en los análisis sémicos provienen de la propuesta teórico-metodológica de F. Rastier¹³⁰ que en esencia, consiste en establecer cómo sucede el uso regular de los términos sema inherente y aferente en la construcción de las figuras del discurso. Este autor plantea que, un sema es una de las unidades constitutivas del significado de las palabras o de los sememas y puede encontrarse fija-

¹³⁰ RASTIER, François. Semántica interpretativa. México, D.F.: Siglo XXI, 2005. pp. 47-108.

do en la lengua como un sema inherente o en el sociolecto o en el texto (sema aferente). También, se tiene en cuenta la categoría del clasema que dentro de ella se ordenan el dominio semántico o taxemas, que a su vez, contienen otras agrupaciones paradigmáticas, los ya mencionados sememas.

Ahora, en las otras líricas que conforman el corpus, los sememas que se identifican y que tienen relación con el semema ‘campo’* son: ‘vereda’, ‘tierra’ y ‘surco’, que actualizan el sema genérico inherente /superficie/ el cual permite una relación espacial y que abre, en el sistema de relaciones, una precisión identitaria del sujeto en tanto está en un determinado espacio que caracteriza el modo de ser. Igualmente, los sememas ‘tierra’, ‘surco’ y ‘legumbre’ actualizan el sema genérico inherente /cultivo/, cuyo rasgo señala la pertenencia al taxema /labranza/, que a su vez, indica la pertenencia de espacios y sujetos (o actores) a dominios como los de la producción de la /alimentación/, la /agricultura/ y la /economía/, de manera que, el sentido del semema ‘campo’ remite a la forma de vida agraria y lugar donde se desarrolla, pero, adicionalmente, se establece una relación identitaria del sujeto o del actor contenido en el enunciado: *hombre + labores del campo (labranza) = campesino*, entendido este no sólo como un ser que ocupa un lugar, sino como un sujeto de la acción productiva (actividad agraria) propia del lugar (el campo), específicamente la producción del sustento que no es fácil (se consiguen: *poquitas sonrisas o al menos pan*).

La labor del campesino está manifestada, en el texto de la carranga, con términos como ‘trabajo’, que en lengua española es actividad humana y producto de esta, el lugar donde se trabaja, dificultad o tormento, estrechez, miseria y pobreza o necesidad con que se pasa la vida. En el caso del texto que se analiza como ejemplar y que reúne las características dominantes del empleo figurativo del /trabajo/, los sememas se activan simultáneamente: se trata de la actividad humana cuyo producto se consigue con dificultad o penuria, lo que está expresado en una oposición entre la cantidad del esfuerzo (se trabaja desde el amanecer: *Trabajo en el surco desde que / el gallo me anuncia el día*) y la menguada cantidad del producto: pocas sonrisas para la familia o el pan del susten-

* Se emplearán las comillas simples (‘’), cuando se trate de sememas y las barras (//) para poner entre ellas el sema genérico o simplemente la figura que recoge, incluye o aclara al ‘semema’.

to, este acompañado de *al menos* que es una locución conjuntiva para denotar una excepción o salvedad o, como en este caso preciso, la idea de ‘aunque no sea más’, lo que corresponde con el semema ‘apenas’, que es un adverbio de negación con el significado de ‘difícilmente’, ‘casi no’; ‘apenas’ y que asume, también, la función de adverbio que figura el sentido de ‘escasamente’, ‘solo’: *y solo consigo pa’ mi familia / poquitas sonrisas o al menos pan*. Desde ya, en el plano figurativo aparece la relación del campesino con la dificultad de la labor y lo limitado del producto de esta, pero además, destaca el propósito de la labor de este hombre del espacio rural: el bienestar de la familia (poquitas sonrisas).

Vivir en el campo exige que el sujeto ponga a prueba ciertas competencias y comportamientos propios del medio para sobrevivir. De aquí que, ser hombre del campo convoque, por regla de oposición, lo contrario, ser hombre de la ciudad, debido a la diferencia de características y formas de vida que cada uno presenta. De hecho, las mismas letras manifiestan eufóricamente que el campesino posee un *saber hacer* cuando trabaja en el ‘surco’, cuya actividad principal es ‘tirar el azadón’, que consiste en labrar la tierra para cultivar alimentos. También lo es, la “arriería” que se presenta como otra actividad característica, cuya función es trajinar con bestias de carga para determinadas labores relacionadas con el oficio agropecuario. Pues bien, la figura ‘campo’ remite directamente a la identidad del sujeto lírico, ya que es el lugar de origen como se ilustra en la canción *De regreso al campo*, interpretada por el Tocayo Vargas, en el álbum “El hombre es hombre... aunque la mujer le pegue” (ver lírica en anexos).

El embrague espacio-temporal que ubica al enunciador como actor a través del pronombre personal indefinido ‘uno’, y de la forma verbal en pretérito ‘criar’, además del lugar (campo) en que se formó como miembro de una colectividad. Espacio en el que lleva a cabo relaciones intersubjetividades con otros sujetos que hacen parte del mismo universo sociocultural y que asemejan con su modo de ser. Además, de sentir el afecto filial que comparte con sus familiares y vecinos de la vereda, lo que no encontró en su estadía en la ciudad junto con sus familiares y los miembros de la cultura urbana. Dicho de otro modo, el campo es el escenario determinante de la vida del campesino debido a

que en este lugar se configura su actividad laboral, el sustento de sus familias, las prácticas culturales, económicas y sociales que se producen en comunidad. Zonas rurales, como la ‘vereda’, son el medio de comunicación entre sectores del campo, así como lo reconoce Fals Borda: “la vereda es sinónimo de comunidad rural e institución que afirma la territorialidad, la noción de identidad y pertenencia, así como un tejido básico de relaciones de parentesco y vecindario”¹³¹. Entonces, si bien la vereda acerca las relaciones de vecindario entre zonas rurales, por el contrario, el campo en su totalidad se distancia en gran medida de la ciudad en términos culturales, lo que genera diferencias entre familiares urbanos y rurales, dado que por elementos de comparación se definen las esferas sociales, por lo cual entra en tensión la identidad con la alteridad, lo que es propio con lo ajeno.

Ahora bien, en oposición al campo, se identifica en esta lírica el semema ‘ciudad’, caracterizado como un espacio vasto donde la población vive de actividades no agrícolas, puesto que en ella se desarrollan actividades comerciales, industriales, de servicios, entre otras; además de la administración política institucional (instituciones, leyes, planificación etc.), educación y cultura, como también las múltiples relaciones socioculturales que se gestan al interior de la forma de vida urbana.

En esta canción, se presenta el contraste entre lo rural y lo urbano desde el momento en que el campesino percibe el tamaño de la ciudad, a partir de sus conocimientos previos y experiencia actualizada una vez llega a esta: *por ser tan culto / empecé a llevar del bulto / desde ese mismito instante / en que di un paso adelante / en esa grande ciudad*. En primer lugar, el adjetivo ‘grande’ es una de las características que se le atribuye a la ciudad debido a la dimensión espacial en la cual se halla organizada, que para el sujeto ésta supera el tamaño de lo normal en comparación con lo que él conoce. En este sentido, Wirth citado por Glick, en una visión sencilla define la ciudad como “un asentamiento relativamente grande, denso y permanente de individuos socialmente heterogéneos”¹³². Lo que quiere decir que es visto como un sitio de residencia y desem-

¹³¹ FALS B, Orlando. Campesinos de los Andes: estudio sociológico de Saucio. Bogotá: Punta de lanza, 1979. p. 223.

¹³² GLICK, Robert. Desarrollo urbano. Santafé de Bogotá: ESAP, 1992. p. 13.

peño de una agrupación social que diferencia a otras clases de asentamientos como una vereda, un pueblo o poblado, siendo aún más compleja que estas¹³³. Compleja debido a la alta concentración de habitantes que deben ser organizados por municipios, zonas, barrios, edificaciones, etc., lo cual demanda una vasta extensión de terreno, como también, el modo de llevar a cabo las relaciones interpersonales en el interior de la urbe. De ahí que, el campesino por desconocimiento y en un primer acercamiento a este espacio social (percepción de la ciudad como espacio peligroso), se vea a sí mismo vulnerado (llevar del bulto) por las acciones de otros actores que hacen parte del sistema de vida urbano: aquellos que lo despojan de sus pertenencias (ladrones), *al llegar quedé aterrao / de ver que me habían robao / las chichiguas que tenía*. Sujetos que poseen un estilo de vida dentro de las dinámicas de supervivencia en la ciudad, y que reconocen en sujetos como el campesino, rasgos característicos (por ser tan culto), los blancos para ejecutar sus acciones.

Por otro lado, la ciudad no sólo se caracteriza por su dimensión espacial, densidad e infraestructura, sino también por el tipo de actividades que se desarrollan en ella. En primer lugar, se proyecta como un espacio que asegura el bienestar a los sujetos, así como lo describen los siguientes versos: *De que en la ciudad había / un montón de garantías / pa' que su ilustre sobrino / terminara ese destino de tirar el azadón*. Aquí, el semema 'garantías' resulta isotópico con el semema 'empleo' que también se halla enunciado en la misma canción, dado que, configura la urbe como un espacio en el que se concentran diversas oportunidades sobre todo en el ámbito laboral, a diferencia del campo cuya actividad principal es la agricultura (tirar el azadón), que para los sujetos urbanos no es una labor muy bien recompensada, y por lo tanto, valorada negativamente. Esto cuando la tía le recomienda al sobrino campesino cambiar su estilo de vida */terminar ese destino de tirar el azadón/*, la sugerencia de abandonar el campo para desplazarse a la ciudad en la búsqueda de oportunidades y de otro porvenir. En este punto, precisamente, se percibe la construcción de ilusión (manipulación) sobre el saber y el hacer del campesino dado el desconocimiento que posee de las formas de vida urbana, y se le convence del cambio de espacio ya que la ciudad se ofrece como el pa-

¹³³ Ibíd., p. 13.

raíso de las oportunidades y del empleo en oposición a las condiciones de vida (desempleo) que ofrece el campo.

Así pues, las actividades económicas que se desarrollan en la ciudad (industria, comercio, servicios) crean la necesidad de adquirir mano de obra, por lo cual genera en la población un ambiente de expectativa y una sensación de bienestar¹³⁴, como por ejemplo, cuando el campesino decide buscar trabajo en la urbe motivado por las sugerencias de su familiar */me fui a buscar empleo/ pero ni pa' hacer aseo/ ni para lavar los platos/ ni para embolar zapatos/ me quisieron ocupar // de pronto un ingeniero [...] me pone a trabajar*. Como se puede ver, la ciudad ofrece actividades que incluyen la prestación de servicios domésticos, trabajo informal (embolar zapatos, concebido como una actividad que carece de las regulaciones propias de la norma laboral), además de los trabajos que se generan como oficios varios. Actividades que para el campesino se ven frustradas cuando no le dan la oportunidad de ejercer alguna labor, ni siquiera en las más básicas que no requieren experiencia especializada (en este aspecto se verá un análisis más detallado sobre las competencias del sujeto en el apartado 3.2.2).

Finalmente, dentro de las 'garantías' y bienestar, también se encuentran las instituciones educativas, porque si bien es cierto que hay educación en toda sociedad humana, es en la ciudad donde se ofrecen más recursos económicos y didácticos para impartir una buena educación, sobre todo, en instituciones de secundaria y de educación superior, como lo refieren los sememas 'colegios', 'ingeniero' y 'arquitecto', (estos dos últimos como parte del colectivo de actores que se ubican en la ciudad según el discurso de las líricas, y al mismo tiempo que pertenecen a la cultura colombiana). Los tres sememas tienen en común el rasgo genérico /conocimiento/, puesto que el colegio es un establecimiento que imparte conocimientos de diferentes materias a estudiantes y el ingeniero o el arquitecto son profesionales especialistas en una disciplina específica pero, para ello, debieron pasar por un proceso de aprendizaje que corresponde a la adquisición de conocimientos (saberes) por diversos establecimientos educativos. En general, la ciudad es cuna del conocimiento y conservación de la cultura, además de las oportu-

¹³⁴ Ibíd., p. 25.

nidades de empleo (ilusión) que ofrece a la población, pues en su mayoría éstas se entienden como centros neurálgicos en los cuales se concentra el poder económico, político, social, cultural y demográfico cuyos elementos se relacionan dinámicamente en todas sus partes¹³⁵, aspectos que en menor medida se desarrollan en áreas rurales.

3.1.3. Figuras que caracterizan el *ser* y el *hacer* del campesino

Dentro de la cultura colombiana se encuentran diferentes tipos de sujetos que conforman la base de la esfera social; cada uno de ellos representa un modo de ser particular según sus prácticas, tradiciones y formas de vida que se construyen en comunidad. Así pues, en continuidad con lo anterior, el campesino sigue siendo uno de estos sujetos que representa la cultura colombiana en las canciones, puesto que, además de la ubicación de su espacio de vida social (el campo) y su oficio como agricultor, se suman otros elementos que permiten la construcción de su identidad campesina. Por ejemplo, se expone la imagen que proyecta de sí mismo a otros con su indumentaria, el modo de vivir en su territorio, la caracterización del ser, las prácticas amorosas y creencias.

3.1.3.1. *Indumentaria del campesino*

Para comenzar, en la comunicación no verbal se halla el lenguaje del cuerpo en el cual se involucra la expresión del rostro, la mirada, los gestos, la postura corporal y movimientos, pero a su vez, también para comunicarse se emplea la indumentaria de manera transitoria o permanente que marca la pauta para determinar la identidad de un sujeto, ya que ésta en sí misma está cargada de significado y más caracterizada por su valor simbólico que por su valor funcional¹³⁶. En este sentido, la indumentaria del campesino es figurada en los textos de las líricas carrangueras como una forma de presentarse el sujeto ante la sociedad que marca la diferencia del lugar de procedencia o región dentro de la cultura, además de la identificación del grupo de pertenencia, clase social, actividad profesional e incluso en función de los rasgos de su personalidad. Un ejemplo

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 19.

¹³⁶ SQUICCIARINO, Nicola. *El vestido habla: consideraciones psicosociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990. p. 21.

de ello, se expresa en la canción “El rey pobre” interpretada por Jorge Velosa en el álbum Patiboliando.

En mi tierra yo me siento como un rey
un rey pobre, pero al fin y al cabo rey.
Mi castillo es un ranchito de embarrar
y mi reino todo lo que alcanzo a ver.

Por corona tengo la cara del sol
y por capa una ruana sin carbar
es mi cetro el cabo de mi azadón
es mi trono una piedra de amolar.

Es mi reina la belleza de mi mujer
dos chinitos mi princesa y mi edecán
es mi paje un burro color café
a la vez mi consejero principal.

Por corona tengo la cara del sol
y por capa una ruana sin carbar
es mi cetro el cabo de mi azadón
es mi trono una piedra de amolar.

Son mis guardias un perrito y un ratón
mis murallas un cimientito y nogal
son mi escudo las alas del corazón
y mis criados tres gallinas y un turpial.

Por corona tengo la cara del sol
y por capa una ruana sin carbar
es mi cetro el cabo de mi azadón
es mi trono una piedra de amolar.

Por todo eso yo me siento como un rey
simplemente por hacerme una ilusión
por tener una esperanza pa’ vivir
y a sabiendas que los sueños, sueños son

por corona tengo la cara del sol
y por capa una ruana sin carbar
es mi cetro el cabo de mi azadón
es mi trono una piedra de amolar.

Entre estos versos, sobresale una de las prendas que caracterizan el vestir del campesino y que lo identifican como tal, por ejemplo: la ruana. Desde su valor funcional, vestir la 'ruana' indica que el espacio en el que habita el actor es una zona alta que induce a que el sujeto se adapte a las condiciones del clima con su vestuario, y que por lo tanto, le exija resguardarse de los rigores de éste. En este caso, su función utilitaria es de protección, como medio de defensa contra el frío gracias a los materiales de composición de este tipo de prenda. Para entrar en detalle, la ruana es una especie de manta cuadrada, sin mangas, con una apertura en el centro por el que pasa la cabeza. Es un producto fabricado de manera artesanal con procesos de forma natural, que usan de abrigo los hombres y mujeres que habitan tierras frías y templadas. Estudios históricos muestran que en ciertas regiones de Colombia, en el proceso de conquista hispano-chibcha, el vestuario en su mayoría fue transmitido por los españoles quienes veían la necesidad de buscar vestidos adecuados para el clima de las regiones, e introdujeron la oveja para ser utilizada como alimento y procesar su lana, que con la ayuda de los indígenas, gracias a la destreza de sus labores artesanales, confeccionaron algunos tipos de prendas sobre la base del conocimiento que tenían de las suyas.

Básicamente, se dice que la ruana hace parte del traje típico boyacense, cuya trascendencia remite de los ponchos chibchas y en el capote español. Además de que su uso, pareciera una imitación del poncho que introdujeron los yanaconas durante el coloniaje español en las tierras de la provincia de Tunja¹³⁷. Durante el siglo XVIII, la elaboración de ruanas constituyó una fuente económica fuerte en la provincia de Tunja, tanto así que se produjeron en diferentes tonos y tamaños. No obstante, el Virrey Espeleta prohibió a los artesanos del Nuevo Reino usar las ruanas por ser consideradas como suciedad personal, pero aun así se siguieron conservando hasta convertirse en uno de los elementos típicos del traje boyacense¹³⁸ aunque es importante mencionar que algunos pobladores de zonas rurales del departamento de Antioquia y de otras regiones de clima frío de Colombia también la usan como símbolo de identidad campesina.

¹³⁷ OCAMPO, El traje típico del boyacense. En: El pueblo boyacense y su folclor. Op. Cit.

¹³⁸ Ibíd.

Ahora bien, además del valor funcional de la ruana (protección), usarla indica también la pertenencia a un grupo social determinado que posee unas características culturales diferentes frente a otros grupos sociales (aquellos que perciben las prendas de vestir en una confrontación meramente estética). La ruana para el campesino es símbolo de conservación de una historia rural marcada en el tiempo, puesto que, como se expuso anteriormente, se viene usando desde periodos de la colonización que hasta estos días se le reconoce como elemento representativo del ser campesino (que habita en tierras altas). Lo cual genera diferencias para otros grupos sociales que se hallan dispuestos al cambio, y en la moda encuentran una forma de distinción social de acuerdo al uso de otras prendas de vestir consideradas con mayor estatus social. Así como se percibe en los siguientes versos de la lírica ‘El campechano’ la discriminación de otros sujetos hacia el campesino: *hay otros que gozan mucho / con mi vestir y mi atuendo*. Aquí se puede ver, la exclusión y burla (gozan) social por parte de otros sujetos que no corresponden positivamente con la manera de vestir del campesino y que por el contrario causa extrañeza y gracia por ir en contra de las normas estéticas del vestir que confiere la moda. Según Squicciarino¹³⁹, con la estratificación social, los distintos elementos de la vestimenta comienzan a asumir una función simbólica de manera que la persona sobresalga por encima de los demás distinguiéndose por su riqueza y poder. Distinción social de la cual carece el campesino en su forma de vestir, de modo que, los otros lo perciban como un sujeto de bajo poder económico y que no se halla en la actualización estética de la moda.

3.1.3.2. *La pobreza del campesino*

Por otra parte, en la lírica *El rey pobre*, además del vestido que le proporciona una identidad al sujeto lírico (campesino), también se muestra el modo de vivir en su tierra: *en mi tierra yo me siento como un rey / un rey pobre pero al fin y al cabo rey*. Acá, el sujeto expresa que en el espacio donde vive (tierra - campo) se concibe a sí mismo como señor y jefe de su territorio, aquel que tiene la autoridad sobre él, sin embargo, aun así carece de la riqueza que debe poseer todo rey. Esto resulta isotópico en la lírica *El*

¹³⁹ SQUICCIARINO, Op. Cit., pp. 160-162

campesino embejucao interpretada por Oscar H, Gómez cuando en los enunciados se encuentra que el campesino reconoce su condición de pobreza: *yo soy campesino, trabajador, pobre y muy honrao*, ya que a pesar de ser un sujeto trabajador, su labor no le proporciona los recursos necesarios para obtener comodidades que mejoren su calidad de vida, de manera que debe conformarse con lo poco que recoge del fruto de sus esfuerzos.

En principio, el título de la lírica resalta los sememas ‘Rey’ y ‘pobre’, pero su pobreza no consiste en ser desdichado, ya que el adjetivo calificativo se pospone sobre el sustantivo lo que demuestra que su pobreza consiste en la carencia de dinero. Inferido, asimismo, a partir de las otras figuras que circulan en la lírica, que se actualizan y determinan la oposición riqueza vs pobreza. A continuación, la siguiente tabla muestra las figuras que tienen relación de semejanza y que determinan el componente temático de la canción:

Tabla 7. Categoría riqueza vs pobreza en la lírica *El rey pobre*

	Riqueza	Pobreza
	<i>reino</i>	<i>Tierra</i>
	<i>castillo</i>	<i>Ranchito</i>
	<i>reina</i>	<i>Mujer</i>
	<i>princesa</i>	<i>Chinitos</i>
	<i>edecán</i>	<i>Burro</i>
[sujeto poseedor de servidores]	<i>paje y consejero</i>	<i>perrito y un ratón</i>
	<i>guardias, criados</i>	<i>gallinas y un turpial</i>
	<i>corona</i>	<i>cara del sol</i>
	<i>capa</i>	<i>Ruana</i>
	<i>cetro</i>	<i>cabo del azadón</i>
	<i>trono</i>	<i>piedra de amolar</i>
	<i>murallas</i>	<i>cimiento y un nogal</i>
	<i>escudo</i>	<i>alas del corazón</i>

Según lo anterior, los sememas que se muestran en la columna derecha son los que representan las figuras que constituyen la forma de vida del campesino en su entorno rural, mientras que, los sememas de la columna izquierda representan la analogía de la riqueza con la cual sueña el campesino en su tierra. En primer lugar, el actor compara la 'tierra' y todo lo que alcanza a ver (el campo) con un reino, como el espacio o territorio sobre el cual tiene autoridad para ejercer su dominio (poder). En la tierra se halla su vivienda 'ranchito de embarrar' que lo asemeja con el castillo que ha de tener todo reino, sin embargo, el actor es consciente de que su casa no llega a ser una morada pudiente, puesto que el diminutivo lo describe como un espacio pequeño y humilde.

Asimismo, el reino en su organización jerárquica es constituido por sujetos que se encuentran al servicio y alrededor de todo rey, por ello, el campesino considera su 'mujer' o esposa como una reina, dado que ésta mantiene un lazo de unión sentimental con el rey y es la segunda figura de mando y autoridad en el reino. El resto de actores que están a su servicio como los 'chinitos' (hijos, que son la princesa y edecán) el paje (burrro), los guardias (perrito y un ratón) y sus criados (gallinas y un turpial), son actores antropomorfos y zoomorfos que cumplen una función en la existencia del reino que materializa el sujeto lírico en su territorio, y que construye en él virtualmente una identidad.

Del mismo modo, ser 'rey' no sólo alude al poder o dominio que tiene el sujeto sobre un territorio, sino también implica que éste tenga un modo de presentación que lo identifique como tal. Así pues, se enuncia que el rey posee una 'corona' que lleva como insignia honorífica, la cual se asemeja con 'la cara del sol', dada la ubicación sobre la cabeza /alto/. Como el campesino no tiene corona, el sol posee el rasgo /luminoso/ que puede reflejar una corona, además de la gran importancia que tiene esta estrella para la supervivencia de las especies digna de admiración y respeto. No obstante, estas figuras no sólo actualizan semas ligados a la lengua, también se actualizan semas que se construyen en el sociolecto del discurso de la canción. Los sememas 'corona' y 'sol' poseen el sema genérico aferente /condición económica/ puesto que su diferencia radica en que el primero (corona) hace parte de los objetos que construye la cultura como símbolo de riqueza /lujo/ o identificación de estatus social, mientras que el segundo (sol) hace parte de la naturaleza que provee el universo, concebido en esta red figurati-

va como símbolo de pobreza /miseria/, o bajo estatus social, determinando así la oposición riqueza vs pobreza. Otras figuras como la ‘capa’ y el ‘cetro’, elementos que identifican al rey y que son símbolos de prestigio, dignidad, poder y respeto, también comparten el mismo sema aferente y remiten al estatus social del campesino, que en contraste se reemplaza por ‘la ruana’ y ‘el cabo del azadón’, vestuario y herramienta de trabajo que le proporciona un estatus de laboriosidad al sujeto del campo.

Para terminar, se infiere que el campesino manifiesta una valoración positiva frente a los objetos que posee en su territorio y que le ofrece el entorno, esto cuando dice sentirse rey, sin embargo, también se encuentra en un estado de disyunción frente a su objeto de deseo (la riqueza), porque a pesar de tener las necesidades primarias (alimento, vestido y vivienda) el sujeto evalúa disfóricamente el hecho de no poseer los suficientes recursos para vivir como un rey. Así lo enuncian los siguientes versos: *por todo eso yo me siento como un rey / simplemente por hacerme una ilusión / por tener una esperanza pa’ vivir / y a sabiendas que los sueños, sueños son*. El campesino reconoce que en su realidad vive en condición de pobreza y esta situación le instaura un querer-ser, de modo que virtualiza un reino en su propio hogar para continuar con su existencia. Paralelamente, teniendo en cuenta el enunciado: *yo soy campesino trabajador, pobre y muy honrado*, anteriormente citado, el actor siendo un sujeto que se destaca por su laboriosidad y a la vez sin dinero, se describe a sí mismo como un ser íntegro que cumple y respeta las normas sociales, cuando expresa ser muy honrado. El adverbio de cantidad ‘muy’ resalta su intachable conducta ya que a pesar de la escasez de riqueza en la que persiste es consciente que actúa con probidad y se guía por aquello que es considerado como correcto dentro del sistema de valores, en oposición a otros sujetos que en su condición económica y en otras situaciones obrarían desaprensivamente.

3.1.3.3. *Prácticas amorosas y creencias*

Dentro del marco de las prácticas sociales que se desarrollan en el diario vivir se hallan las relaciones de pareja o relaciones amorosas que el ser humano experimenta en el proceso de socialización, cuya necesidad consiste en la expresión del afecto hacia el otro. Este afecto, en principio, se convierte en el deseo o atracción por un sujeto que lleva a que en el individuo se instaure un querer-estar conjunto a otra persona, convirtiéndose ese otro en su objeto de deseo. En este sentido, dentro del corpus de estudio se encuentran precisamente, este tipo de prácticas amorosas que son manifestadas en los enunciados de las canciones y resaltan las características de los actores que hacen parte del universo cultural colombiano.

En las líricas *Reza por dos comadres*, interpretada por el Tocayo Vargas, del álbum: *El hombre es hombre...aunque la mujer le pegue*; y *El milagro*, interpretada por el Son de allá, son una muestra representativa de cómo en ellas se manifiesta la búsqueda del amor (objeto de deseo) y que para ello, los actores ponen en marcha programas narrativos que les permitan estar conjuntos con su pareja. Sin embargo, los actores más allá de ejecutar diversas acciones y de poner a prueba sus competencias para lograr la realización de su programa narrativo, llevan a cabo prácticas supersticiosas (confianza en fuerzas sobrenaturales) que circulan en el conocimiento colectivo de la cultura. A continuación, la lírica *Reza por dos comadres*, expone la historia de un sujeto que es víctima de hechicería por parte de dos mujeres quienes en un ritual lanzan conjuros para obtener el objeto de deseo (amor).

Una vez de madrugada venía del barrio
y en una casa escuché algo raro,
enseguida y con cuidado, me fui arrimando
y por una hendidura seguía mirando.

Era un par de comadres que
habían prendido unas cuatro velas
y un retrato estaban velando,
con la cabeza pa' bajo
y con alfileres lo habían clavado
y las comadres seguían rezando

Y una suplicaba
y la otra le contestaba: sí
y una suplicaba
y la otra le contestaba: sí

Oye india Tibizá,
oye indio Guaicaipuro,
don fulanito que no me quiere,
que venga me busque y se desespere,
que su aparato no le dé bola
cuando se acueste con su señora
si está muy lejos que di una vez
arrepentido venga a mis pies,

en la cabeza un alfiler
pongo en la otra pa' que sea fiel
con esta cinta le ato las patas
que venga y me busque y llegue con plata

Repita, repita, repita conmigo lo que le digo... (bis).
Y quiero estar con él.

Estando yo entretenido por la rendija
y en una de esas... suas se abrió la puerta,
me fui metiendo en silencio, y me fui hasta onde ellas
descubro todo y miré la foto sin darse cuenta.

me puse muy asustao y acobardao
me fui alejando desconsolao
y desesperado llegue a la puerta,
estaba muy sorprendió y confundido

muy pensativo y todo afligido
pues la más joven tenía sesenta.
Quien iba a imaginar que
todo esto me pasara a mí (bis)

Ánima santa bendita yo no pensaba,
yo no sabía que esa foto fuera la mía,
ahora qui hago, no sé qué hacer
con los conjuros de esa mujer,

busco y no encuentro como curarme
de los conjuros de dos comadres,
ando buscando desesperao
como apagarles ese alumbrao,

en esto llevo ya más de un año
de siete hierbas me hicieron baños,
con amuletos en mi cartera
que ya no aguanta mi billetera,

de diez entierres me hicieron tres,
mis calzoncillos están al revés,
ahora qui hago no sé qué hacer
con los conjuros de esa mujer,
elevo al cielo mis oraciones,
que no se cumplan sus peticiones.

Teniendo en cuenta la lírica, las primeras figuras que se perciben en estas estrofas son los actores: dos comadres, India Tibizá, Indio Guaicaipuro y don Fulanito (sujeto lírico). Al inicio de la canción el sujeto lírico presenta las dos comadres como parte de su vida social puesto que mantiene una relación cercana a estas dos mujeres. ‘Comadre’ se le llama a la mujer que tiene un vínculo allegado con otra persona, ya sea porque es una amiga o vecina con quien se tiene confianza, o por ser madrina de un niño o la madre del niño que la otra persona apadrina. Según lo expresa la lírica, una de estas dos mujeres se encuentra modalizada por el querer para obtener el amor de don Fulanito, pero como no tiene el poder en sus manos, recurre a la creencia de prácticas supersticiosas como la hechicería, puesto que con la ayuda de seres sobrenaturales que invoca y el rezo puede conjuntarse con su objeto.

Desde la época colonial colombiana, se dice que las mujeres se ocuparon de conjurar amores con base en el conocimiento y manejo de las plantas que les permitían adoptar una forma de vida y atraer a su ser amado. Los conjuros y rezos de los rituales fueron transmitidos por medio de la tradición oral y heredados por influencias de varias culturas como la española, africana y costumbres indígenas que pervivieron y fueron incorporadas a los rituales, lo cual hacía que estas prácticas fueran parte de la cultura popular, sin embargo, la brujería era considerada por la iglesia un pecado grave contra la fe cristiana y las hechiceras eran perseguidas para ser sometidas a juicio y castigo. Más

tarde, la hechicería continuó existiendo pasando de una generación a otra bajo nuevas modalidades pero ya con fines lucrativos¹⁴⁰.

Por otro lado, se encuentran los actores ayudantes invocados por la comadre para poder conjuntarse con el amor de Fulanito: se trata de la India Tibizá (Tibisay) y del Indio Guaicaipuro. Cuenta la leyenda, que Tibisay fue una princesa india muy hermosa que habitaba las sierras del estado de Mérida (Venezuela), y su cualidad era acompañar a los indios entonando cantos heroicos. Su amado era Murachí, caudillo que sobresalía en todas las batallas gracias a su fuerza y destreza con las armas. La historia cuenta que en el proceso de la conquista española los indios salieron a combatir y a defender sus tierras pero Murachí falleció en la batalla, y Tibisay le cumplió la promesa a su amado de vivir escondida en los montes por siempre para no ser esclava y vivir libre en sus tierras nativas. Asimismo, actualmente Guaicaipuro es un indio cacique representativo de Venezuela que luchó en contra de la conquista española y es una de las figuras más famosa en su tierra. Por ende, la princesa Tibisay y el cacique Guaicaipuro son dos personajes nativos concebidos como seres sobrenaturales que hacen parte del colectivo de actores que influyen en la ayuda del conjuro de amor.

Ahora, dentro del ritual que se propone para atraer el amor no sólo es importante invocar los dos seres sobrenaturales que ayudarán en el proceso, sino también, el conjuro acompañado con rezos y objetos que construyen la fuerza necesaria para doblegar al ser amado, pero el éxito del conjuro, obedece a que la hechicera posea la competencia necesaria /el saber/ sobre el dominio de la palabra para atraer y convencer a los ayudadores. Según Daxemüller:

El sistema mágico de la antigüedad establecía una separación entre la intención volitiva y la acción ejecutiva. La realidad parafísica no se basaba en campos de fuerza ominosos o en dotes individuales, sino en la disposición del ayudador demoníaco. La contribución del mago se limita-

¹⁴⁰ RODRÍGUEZ, Pablo (sf). Los conjuros de amor en el Nuevo Reino de Granada. Credencial Historia: Biblioteca virtual Luis Ángel Arango. En línea. 19 de diciembre de 2014. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/node/126228>

ba al saber de cómo atraer al demonio e instruirlo acerca de los propios deseos mediante signos y dichos mágicos, sacrificios y conjuros¹⁴¹.

Que sea efectivo el hechizo depende del poder que se tenga sobre la palabra y del saber pedir los deseos a los ayudadores. Esto en conjunto con la escenificación que se diseña para que los ayudadores sean orientados en lo que se quiere hacer con el sujeto amado. En el caso de la lírica, los siguientes versos exponen el uso de objetos y el hacer con estos mismos: *era un par de comadres que / habían prendido unas cuatro velas / y un retrato estaban velando / con la cabeza pa' bajo / y con alfileres lo habían clavado / y las comadres seguían rezando*. Aquí, se identifican los objetos velas, retrato, alfileres y la acción del rezo, todo organizado de manera estratégica para solicitar el favor: *oye india Tibizá, oye indio Guaicaipuro / don Fulanito que no me quiere / que venga, me busque y se desespere / que su aparato no le dé bola / cuando se acueste con su señora / si está muy lejos que di una vez / arrepentido venga a mis pies*. La estrategia del retrato con la posición invertida y con alfileres clavados tiene la doble función de atraer al sujeto amado y causar daño o provocar enfermedad en él, así como lo manifiesta la canción, cuya petición es que el sujeto sufra de disfunción eréctil si se encuentra con otras mujeres que no sea la comadre. Estrategia acompañada de conjuros reiterativos que pueden llegar a obtener buenos logros en el ejercicio.

Por otro lado, el yo lírico (Fulanito) víctima de hechicería de las dos comadres, al descubrir el ritual, inicia un proceso en contra del conjuro y del hechizo con el cual se siente desesperado: *ando buscando desesperado como apagarles ese alumbrado*. Recurre a baños con hierbas, ya que éstas, según el conocimiento popular, tienen la característica de ahuyentar lo malo y atraer lo bueno, y se convierten en escudo protector contra cualquier maleficio. Asimismo, los amuletos son considerados objetos que encierran en su interior una fuente de energía que sirve de protección y de un poder sobrenatural para apaciguar espíritus malignos. Estrategias de protección que llevan a Fulanito a instaurar un creer sobre la ayuda que pueda recibir de fuerza sobrenaturales, como por ejemplo cuando suplica al cielo: *eleva al cielo mis oraciones / que no se cumplan sus*

¹⁴¹ DAXEMÜLLER, Christoph. Historia social de la magia. Barcelona: empresa Editorial herder, 1997. p. 53.

peticiones. Como se puede apreciar, el sujeto no sólo recurre a prácticas de protección con objetos sino que también, instaura la confianza en la ayuda que proviene del cielo. Que resalta un rasgo característico en la cultura colombiana, pues no sólo se recurren a prácticas de hechicería, sino también conservan las tradiciones y prácticas religiosas.

En contraste con todo lo anterior, la lírica *El milagro** interpretada por ‘El son de allá’ expone la historia de un hombre que desea casarse, pero al contrario de las comadres, este sujeto recurre a la fe cristiana y solicita a una santo que le conceda el milagro: *fui a la iglesia a pedirle a San Antonio un amorcito pa’ matrimonio*. A comparación de los conjuros que se realizan en los rituales de hechicería para atraer el amor, en la fe cristiana se realizan plegarias a santos que puedan cumplir los deseos, ya que en la memoria del colectivo popular se consideran mediadores entre Dios y los hombres. El ayudante para el sujeto lírico es San Antonio, actualmente conocido como “el santo del amor” aunque también se le ruega por otro tipo de favores. El llamado al santo consiste en solicitar o realizar una plegaria, se deja a voluntad de lo que el santo quiera ofrecer y cumplir, denominando el resultado como *milagro*, mientras que en la hechicería se domina el uso de la palabra por medio del conjuro para convencer al ayudante que ejecute lo que se le solicita y el resultado será el *hechizo*. De esta manera, el análisis figurativo de las prácticas amorosas en las líricas carrangueras, contribuye a describir la identidad de la cultura Colombia, tanto del hombre como de la mujer, que sobre la base del sentido común y de la experiencia que les brinda el mundo natural determinan elementos de religiosidad y superstición. Como se pudo ver, los sujetos modalizados por el querer llevan a cabo diferentes actos de acuerdo con su competencia, que en la mayoría de los casos se apoyan en las creencias religiosas y supersticiosas para lograr su objetivo.

* Ver anexo de la lírica o por el contrario, se encuentra citada en el capítulo II de este trabajo.

3.1.4. Figuras que caracterizan la cultura colombiana según el sujeto lírico

El sujeto lírico siendo la instancia de enunciación, es un observador del mundo natural que inmerso en la cultura colombiana manifiesta axiologías, contenidos y diferencias que se producen en las relaciones intersubjetivas del mundo social de los sujetos, representando la colectividad campesina. Así, la auto-descripción de la cultura colombiana en las líricas inicia por los aspectos valorados eufóricamente pasando luego por los que se consideran negativos que persisten en la cultura. En la lírica *De dónde venimos* interpretada por el Tocayo Vargas, incluida en el álbum: *El hombre es hombre...* aunque la mujer le pegue (ver lírica completa en anexos), se presentan algunos rasgos característicos de la cultura que se valoran positivamente como por ejemplo, la riqueza natural del país, la belleza femenina y el modo de ser de los colombianos.

Si ustedes preguntan cómo nos llamamos,
de dónde llegamos, qué hacemos aquí
Orgullosamente todos contestamos
somos colombianos, ¡viva mi país!

Venimos de donde nace la alegría,
hijos de la montaña y de la arriería
Donde una mula vale más que un avión
y donde a punta de cagajón
hacemos una guerra civil
[...]

Somos de donde nace gente verraca,
gente de pura raza mandaca
que no se arruga pa' camellar
Donde el demonio tiene que entrar pisando pasito
y en donde ya nos importa un pito
que todos nos quieran criticar
[...]

Tenemos costa, tenemos valle, llano y montañas
donde no solo la marihuana es el producto de exportación,
Tenemos oro y las más bonitas esmeraldas,
y donde el café crece por las faldas
y es el que tiene mejor sabor

Las mujeres de Colombia son las más bellas,
y dicen que las caleñas son las más buenas

La mujer del interior es más querendona,
la santandereana la más culona
y la costeña tiene más swing
Dicen que en Valledupar no hay fea alguna,
pero no creo que haya ninguna
como la arepa de Medellín

En mi Colombia han nacido los más vacanes,
y que cantantes Shakira, Vives y Juanes
El nobel García Márquez y Pambelé,
Fernando Botero y el gran René,
Juan Pablo Montoya es la sensación

y producimos genios cada segundo
por eso en todas partes del mundo
colombianos a mucho honor

Dentro del conjunto de figuras que se identifican en la lírica sobresale Colombia, denominada también con los sememas 'nación' y 'país' cuyo sema genérico /territorio/ remite a un espacio físico del modo de vida de un pueblo. Estos versos muestran la riqueza natural que posee la cultura colombiana representada, principalmente, en los recursos naturales que se encuentran en el territorio y con los que cuentan sus pobladores en su entorno. Los sememas identificados 'oro', 'esmeraldas', 'café', 'costa', 'valle', 'llano' y 'montañas' remiten a los metales preciosos y a la forma geográfica en que se divide el paisaje del territorio colombiano, y se diferencia un espacio del otro en la medida en que cada uno según su ubicación posee diferentes características, como por ejemplo, la variabilidad en el clima y el estilo de vida de los sujetos en estos espacios. En este sentido, el sujeto lírico embragado en los enunciados 'somos colombianos' e 'hijos de la montaña y de la arriería', se define como parte del colectivo de actores que provienen de la montaña y trajinan con bestias de carga (campesinos colombianos), a partir del *nosotros (somos)* de referencia quienes evalúan positivamente la riqueza natural que atesora su país y manifiestan un estilo de vida rural.

Asimismo, otra característica positiva que se resalta de la cultura colombiana es la belleza de sus mujeres: *las mujeres de Colombia son las más bellas*. Aquí se puede apreciar cómo el sujeto lírico desde su experiencia y conocimiento de su propia cultura reali-

za procesos de comparación de la belleza femenina llevándola al grado máximo de expresión (con el superlativo: las más bellas). Afirmando que las mujeres de su cultura son las más bellas a diferencia de otras culturas, lo cual se infiere cuando enuncia los rasgos individuales de cada una según la región de origen: *las caleñas son las más buenas/ la mujer del interior es más querendona / la santandereana la más culona / la costeña tiene más swing/ en Valledupar no hay fea alguna / pero no creo que haya ninguna / como la arepa de Medellín*. Es decir, a diferencia de otras culturas con las cuales el sujeto ha estado en contacto, resalta positivamente la belleza de la mujer colombiana como un rasgo representativo de su cultura. Además, en cuanto constituye al ser y el hacer de la población colombiana se reconoce la competencia cognitiva de los sujetos para realizar una labor y la destreza para ser los mejores de su clase, por ejemplo, se mencionan personalidades sobresalientes en la cultura: *en mi Colombia han nacido los más vacanes / cantantes Shakira, Vives y Juanes / El nobel García Márquez y Pámbelé / Fernando Botero y el gran René / Juan Pablo Montoya es la sensación/ y producimos genios cada segundo*. En estos versos, el yo valora eufóricamente el hecho de que en su territorio hayan nacido colombianos, quienes se destacan por el éxito en sus actividades y se distinguen en otras culturas. Cuna de grandes triunfadores tales como Shakira, Juanes, Gabriel García Márquez, etc., personalidades intelectuales, artistas, cantantes, deportistas con grandes talentos que son muestra representativa de la identidad cultural colombiana.

Ahora, en cuanto al carácter de la cultura, se describen como sujetos de temperamento fuerte o con coraje para realizar una acción: *y donde a punta de cagajón / hacemos una guerra civil [...] somos de donde nace gente verraca* [...] que no se arruga pa camellar** / donde el demonio tiene que entrar pisando pasito*. Demuestran que son luchadores en su tierra y defienden (reclaman) lo que por derecho les pertenece (ideología, intereses, valores) tanto así que expresan enfrentarse entre personas del mismo lugar: *guerra civil*. Se caracterizan por ser sujetos decididos a combatir por lo que creen que es justo y no le temen a nada, ni al mismo *demonio* concebido dentro de la fe cristiana

* **Verraco (a)** significa: bravo, animoso, valiente o muy fuerte. HAENSCH, Gunter y WERNER, Reinhold. Nuevo diccionario de americanismos. Santa fe de Bogotá: caro y cuervo, 1993. p. 564.

** **Camellar** posee el significado de trabajar. Ibíd., p. 110.

como el ángel rebelde que desobedeció a dios y que es capaz de hacer el mal a los hombres. En ese sentido, se puede inferir que los colombianos como sujetos valerosos no le tienen miedo a las situaciones y adversidades dentro del seno de la vida de la cultura, ya que un sujeto cuando está frente a una amenaza o situación de peligro, su capacidad perceptiva le permite tomar dos opciones frente al caso, huir por miedo o enfrentarse a la amenaza corriendo el riesgo que ésta determine. Además, valoran positivamente ser hombres trabajadores (*no se arruga pa' camellar*) que tienen disposición para realizar cualquier labor, esto siendo explícito en apartados precedentes, aunque no sólo resaltan el rasgo de laboriosidad sino que manifiestan no ser holgazanes ya que la expresión negativa *no se arruga* indica la negación del ocio.

Por consiguiente, el sujeto lírico como miembro de la cultura colombiana manifiesta sentir orgullo y honor al reconocerse en los logros de sus congéneres y en el conjunto de valores positivos que posee su cultura: *orgullosamente todos contestamos / somos colombianos [...] por eso en todas partes del mundo colombianos a mucho honor*. Según Rosales, la manifestación del orgullo se caracteriza por la intensidad y un amor propio durable, reforzado por la conjunción con un objeto valor que el sujeto en su entorno social reconoce y considera importante en la construcción de su propia identidad¹⁴². Así, el estado de enaltecimiento y satisfacción del sujeto es porque hace parte del objeto (de la cultura), que se halla investido de valores importantes para él y que se muestran a los otros como rasgos representativos de una identidad colectiva (riqueza natural, belleza femenina, cuna de triunfadores, sujetos trabajadores y valientes etc.). Elementos positivos que circulan en la memoria colectiva de los sujetos con respecto a su propia cultura y que se ponen en comparación con culturas ajenas.

Por otro lado, no sólo aparecen figuras relacionadas con aspectos valorados eufóricamente, sino también aparecen figuras relacionadas con la complejidad de la vida en el seno de la cultura colombiana como se identifica en la lírica el *El desplazado*, interpretada por el Tocayo Vargas: *Colombia en el paredón, conflicto con los actores guerrillero, militar y desplazados*. En los enunciados, Colombia es el espacio en el que habita la

¹⁴² ROSALES, Op. Cit., p. 215.

cultura colombiana y dentro de ella se organizan los sujetos con las complejidades que surgen de las relaciones sociales entre diferentes actores, como es el caso del conflicto armado que pone al país en el *paredón*, donde las víctimas (desplazados) se identifican como campesinos desarraigados por acciones de otros sujetos que también son colombianos. Básicamente, es una mirada negativa que se tiene sobre el enfrentamiento mutuo entre paisanos colombianos *guerrilleros* y *militares*, quienes generan terror en la población y provocan el desplazamiento forzado de las comunidades campesinas a las ciudades.

Según fuentes históricas, a mediados del siglo XX en Colombia se conformaron varios grupos guerrilleros* debido a la ola de violencia bipartidista (entre conservadores y liberales) que sumió al país entero en la pobreza y miseria. Estos grupos fueron conformados como organizaciones irregulares de combatientes para resistir y luchar en contra de las políticas y represión del estado, ubicándose principalmente en zonas rurales y periféricas de la geografía colombiana. Así, poco a poco para mantener la organización crearon diferentes métodos de financiación como la extorción a ganaderos, el secuestro, el narcotráfico (en la lírica aparece la figura *marihuana*), entre otros, acciones que llevaron a fortalecer a estos grupos guerrilleros y al mismo tiempo provocaron una guerra constante con militares, destacados como ejércitos que se encuentran al servicio del estado. Con este panorama, tanto el *guerrillero* como el *militar* son actores que producen desconfianza y amenaza para la población colombiana sobre todo en zonas rurales donde se protagonizan los conflictos armados debido a las condiciones del terreno para combatir.

En otros aspectos, el sujeto lírico evalúa negativamente los actores sociales que tienen la facultad de gobernar el país: ‘presidente’ y ‘senadores’, *los que fabrican las leyes / que mandan este país*, que comúnmente poseen la denominación de dirigentes u gobernantes, y aportan elementos para la construcción identitaria de la cultura colombiana-

* Según Rizo, los principales movimientos armados guerrilleros que se conformaron en la segunda mitad del siglo XX fueron: las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC); el Ejército de Liberación Nacional (ELN); el Ejército Popular de Liberación (EPL); el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT); el Movimiento Quintín Lame (indigenista), el Movimiento 19 de Abril (M-19) entre otros.

na. En la lírica *El pastel es para todos* interpretada por 'El son panelero', se identifican estas figuras cuyos temas se relacionan con el poder, la administración de los recursos, la injusticia, la pobreza y la avaricia que circula en el medio político de la cultura colombiana. Por ejemplo, *presidente*, en gobiernos democráticos, es considerado el Jefe de Estado, suprema autoridad administrativa y comandante en jefe de las Fuerzas Militares durante un periodo limitado, cuya función es representar el poder ejecutivo de una nación. Por otra parte, la figura *senadores* representa a los miembros del senado, cuya función principal es participar en las acciones propias de la rama legislativa del Poder Público, cumpliendo diferentes funciones: función constituyente (reformular la constitución mediante proyectos), función legislativa (está facultado para reformar, interpretar, elaborar y derogar los códigos y leyes en todas las ramas de la legislación) función electoral (elección de magistrados de la corte constitucional), y función de control político, entre otras. Así, el rol de un gobernante consiste en manejar y dirigir los asuntos administrativos, sociales y públicos en pro del bienestar de la población que dirige. Sin embargo, en la lírica se describe que el proceder de los gobernantes en cuanto al buen uso del poder público se reduce sólo a intereses individuales y, por el contrario, dejan de lado los intereses comunes que benefician al pueblo colombiano: *que repartan por igual una taza de chocolate con un pedazo de pan / que todos en este pueblo tenemos necesidad*. Desde esta perspectiva se infiere que el enunciador a partir de la experiencia y del conocimiento compartido que posee de su cultura propia, reflexiona sobre las conductas negativas (el modo de hacer) de diferentes grupos de colombianos y lo presenta como parte de identidad cultural.

Finalmente, en las esferas sociales se producen ciertas tensiones entre el campesino y otros grupos de personas con los cuales entra en contacto durante el transcurso de su vida cotidiana. El campesino siente constantemente el rechazo y la discriminación por parte de otros sujetos debido a su condición campesina, generando en él la dificultad para adaptarse a cualquier sistema social, lo que conlleva a que ponga a prueba sus competencias y una búsqueda compleja de reivindicación identitaria. Un ejemplo, de esto se percibe en las líricas *De regreso al campo* y *El campechano*, interpretadas por el Tocayo Vargas. Donde el actor representante de la comunidad campesina valora ne-

gativamente el ser y el hacer de sujetos urbanos que menosprecian el ser campesino, y al mismo tiempo lo excluyen, posiblemente por la ignorancia que perciben los otros sobre el actor. Para ilustrar esto, el siguiente esquema presenta la organización de los rasgos identitarios (positivos y negativos) de la cultura colombiana según el sujeto lírico.

Tabla 8. Caracterización de la cultura colombiana según el sujeto lírico



En la puesta en discurso de la canción carranguera, Colombia no sólo es el lugar de pertenencia del sujeto lírico quien reconoce los rasgos positivos que caracterizan a la nación. También, a partir de un *yo* o *nosotros* de referencia reconoce el carácter complejo y heterogéneo de la cultura colombiana cuando evalúa el ser y el hacer de la comunidad campesina, puesta en relación con el ser y el hacer de otros sujetos que también son miembros del universo colombiano: por ejemplo, la confrontación con los actores armados del conflicto que provocan el desplazamiento y el desarraigo, la exclusión por parte de otros sujetos de la esfera social (urbanos), y la percepción que se tiene de la clase política. Así, el campesinado siendo parte de la cultura colombiana se considera como un grupo de sujetos que pertenecen a un entorno cultural donde lo rural y la labor del campesino son parte incuestionable de la colombianidad, del modo de ser de la cultura que es compleja, compuesta y con las texturas que Lotman describe en la semiosfera. En este sentido, la semiosfera siendo modelo abstracto que representa la

dinámica y organización de la cultura puede verse aquí como un lugar de producción de la identidad cultural colombiana que incluye a todos sus habitantes, mientras que, la cultura rural y urbana corresponderían a dos zonas de la semiosfera que comparten la misma identidad nacional y la organización del sistema político-social, pero que se oponen la una a la otra debido a las formas de vida que circulan en cada una de ellas y en donde ocurren principalmente las transformaciones de los actores que dan vida a la cultura colombiana.

En líneas generales, el sujeto lírico como observador de su propio universo cultural, se encuentra permeado por las experiencias individuales y colectivas que se mueven en el mundo natural de la cultura. Las convergencias en los contenidos descriptivos de la cultura corresponden al conocimiento social compartido que posee el sujeto respecto del ser y el quehacer de los miembros de la cultura colombiana (de los imaginarios, simulacros, modelos, estereotipos, creencias, etc.), y de aquellos que hacen parte de su comunidad (el campesinado). Así pues, manifiesta juicios positivos como negativos y opiniones aceptadas que se hallan presentes en la memoria colectiva de los sujetos respecto del modo de vida de una colectividad en comparación con otras. Por tanto, el análisis de los contenidos recurrentes en las líricas carrangueras permite dar cuenta de los rasgos que constituyen la identidad cultural colombiana, en el marco de las relaciones intersubjetivas del mundo social de los sujetos.

3.2. LA NARRATIVIDAD EN LA CANCIÓN CARRANGUERA COMO RECURSO DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DEL CAMPESINO COLOMBIANO

3.2.1. Desarraigo e identidad del campesino desplazado

Para dar cuenta de la identidad cultural colombiana en las canciones carrangueras, primero, se intentará encontrar elementos en las líricas que describan cómo el actor campesino se construye a sí mismo, siendo actor individual y colectivo que construye y auto-describe la cultura campesina a través de sus enunciados y cómo lo configuran

otros sujetos en un proceso de transformación de estados y de pasiones. En principio, esto se proyecta en la lírica *El desplazado* interpretada por el Tocayo Vargas, que como ejemplar (mejor representante del corpus con respecto del problema del desarraigo del colombiano) relata la historia de los campesinos en medio del conflicto armado en Colombia y que genera el fenómeno del desplazamiento del campesinado. En consecuencia, este suceso afecta la identidad de los sujetos del campo puesto que trasladarse forzosamente de un lugar a otro implica adaptarse a circunstancias y ambientes que no son propias de la cultura o forma de vida de un sujeto, de manera que conduce a generar crisis identitaria y a configurar otra identidad a pesar de las evidencias de la capacidad de resiliencia¹⁴³. Para Serrano, el desplazamiento forzado es motivo de dolor y desintegración de la vida rural llevando consigo una cantidad de consecuencias que se van dilucidando en las ciudades¹⁴⁴; entre tales dilucidaciones (se hacen evidentes y saltan a la vista las cosas que interpretan a los individuos y a las instituciones) está la emergencia de otros problemas sociales, de oportunidades, pero, mayormente, un acrecentamiento de procesos de exclusión y de marginación sociocultural.

A continuación, la siguiente lírica expone el fenómeno del desarraigo y el desplazamiento que se traduce en una de las tantas formas de violencia e intimidación, que padecen los campesinos de algunas zonas rurales del país, porque el campo se convierte en el escenario del conflicto armado.

EL DESPLAZADO

Le pido al cielo que me ilumine
por el camino que he de seguir
que pise firme, que no camine
por las tinieblas de este país.

¹⁴³ La resiliencia se trata de definir desde varias propuestas consensuadas que contribuyen a elaborar un concepto amplio del término. Así pues, en primer lugar se dice que la resiliencia es la capacidad que tiene el individuo de afrontar los avatares que surgen en la vida de manera positiva (resistir y rehacerse): se dice que no es una cualidad fija ya que puede cambiar según el momento, las circunstancias, según los traumas [...] y según el modo como la persona los vive e interiorice. Asimismo, supone que para poder hablar de resiliencia, se tiene que haber vivido un suceso traumático –guerra, maltrato, enfermedad, estrés, luto por un familiar, etc.- y en primer lugar debe haberse podido hacer un trabajo de resistencia a dicho trauma. Y finalmente, aparece el concepto de reconstrucción positiva, la capacidad de crecer hacia algo nuevo, puesto que el sujeto que sufre no puede volver a su estado inicial, pero sí superar el pasado y construir algo nuevo. MANCIAUX, Michel. La resiliencia: resistir y rehacerse. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003. p. 53.

¹⁴⁴ SERRANO, Op. Cit., 97

Me encuentro solo y amenazado
de este conflicto víctima soy
sin hablar nada me han acusado
de ser rebelde o informador.

Hemos sufrido las inclemencias
las más injustas de la nación,
de la justicia, brilla la ausencia
el campesino es el perdedor.

De nuestros campos hemos salido
sin despedirnos del familiar
desconocemos si es enemigo
el guerrillero o el militar.

A las ciudades hemos llegado
a aguantar hambre y a mal dormir
somos nosotros los desplazados
los más sufridos de este país.

A quien competa hablar con ellos
le solicito de corazón
que hablen y arreglen con los que tienen
a mi Colombia en el paredón

Ya me despido, no me voy lejos
porque yo espero pronto volver
mis inquietudes aquí les dejo
sabiendo el riesgo que he de correr.

En el texto, la figura central de la cual se ocupará este análisis es el campesino desplazado (quien es representado por el mismo sujeto lírico que se halla embragado en la figura de este actor), que a través de sus propios enunciados construye una imagen de sí mismo en medio del conflicto armado. Este actor, describe las características que constituyen su identidad como por ejemplo: los saberes que este sujeto posee de la realidad cultural a la cual pertenece y de la misma forma, lo que conoce respecto a otras realidades y formas de vida culturales; igualmente, reconoce diferentes sistemas de valores y emite juicios sobre las actuaciones de otros sujetos y transformaciones que padece él mismo; esto en paralelo con el desarrollo de estados patémicos que se perci-

ben como efectos de sentido constitutivos de la identidad individual y colectiva del campesinado.

El mismo título de la lírica “*El desplazado*”, propone un tema particular que se reconoce en el ser del sujeto lírico que padece el fenómeno. En el caso de Colombia, el mayor número de desplazamientos que ocurren en la esfera social no es por voluntad propia de los sujetos sino porque se ven forzados a salir de sus hogares para resguardar su vida y la de su familia, debido a las constantes amenazas y peligros que genera el conflicto armado en muchas regiones del país. Según la ACNUR* los desplazados internos están entre las personas más vulnerables del mundo, ya que a diferencia de los refugiados, los desplazados internos no cruzan las fronteras internacionales en busca de seguridad y protección, sino que permanecen dentro su propio país. De manera que están sujetos a recibir ayuda del Estado dependiendo de la capacidad y protección que este pueda brindar, o en la mayoría de los casos dependen de su propia capacidad para buscar los recursos necesarios que les permita sobrevivir.

En vista de esto, el desplazamiento en Colombia se produce principalmente del campo a las ciudades: *De nuestros campos hemos salido*, si se observa con detalle la preposición ‘de’, expresa el origen o procedencia del lugar de donde se parte, que para este caso la procedencia resulta ser del campo. Luego, el pronombre posesivo en primera persona del plural ‘nuestros’ indica que el enunciador hace parte del colectivo de sujetos poseedores del territorio *campos*, por lo cual se les atribuye el rasgo de campesinos. Luego, la forma verbal ‘hemos salido’ representa la acción de que estos sujetos se han apartado de sus raíces *campos* lo que los liga al tema del desplazamiento, puesto que no es sólo movilizarse de un espacio a otro, sino abandonar el lugar de sustento y proyecto de vida.

De esta manera, la figura *campos* refiere al lugarpreciado del campesino y en el cual se desarrolla, se sustentan de él y vive en comunidad junto con la cultura que lo semiotizan. Todo lo contrario, cuando trata de sobrevivir en la ciudad: *A las ciudades hemos*

* La agencia de la ONU para los refugiados.

llegado / a aguantar hambre y a mal dormir, puesto que este lugar representa una forma de vida indignante que evalúa negativamente. El hecho de no poder conseguir el sustento diario (aguantar hambre) y de no dar tranquilidad al sueño (mal dormir) revelan el estado de miseria en el que se puede encontrar una persona, ya que las condiciones mínimas que necesita todo ser humano para sobrevivir son calculadas en necesidades básicas como: alimentación, vivienda, salud, seguridad, recreación, identidad, libertad entre otras. Derechos que se encuentran vulnerados cuando el campesino vive en las ciudades en condición de desplazamiento forzado. Así pues, se infiere la oposición *arraigo vs desarraigo* a partir de los enunciados y de las figuras expuestas anteriormente, porque para el campesino quedarse en el campo es una acción positiva ya que consiste en mantener la pertenencia a la cultura (identidad) y a la tierra en la cual se crió, vinculándose al mismo tiempo con las personas (familia) y cosas que constituyen su forma de vida, mientras que, abandonar sus tierras en contra de su voluntad significa cortar toda clase de vínculos afectivos de origen y llegar a otros espacios (ciudades) a tratar de sobrevivir como se lo ofrezca el medio.

En el enunciado *somos nosotros los desplazados / los más sufridos de este país* se percibe el embrague y la identificación del sujeto lírico que informa sobre su ser y reconoce el ser de otros que comparten el mismo fenómeno social y se hallan conjuntos al desplazamiento. La ubicación temporal de la forma verbal “somos” conjugado en el presente indicativo, lo sitúa en un aquí y en un ahora que permite afirmar su identidad como parte de la comunidad de desplazados, a partir de la observación del mundo natural del que expresa características sobre los sujetos que comparten sus mismas desventuras. Entonces como sujeto desplazado, el campesino manifiesta disforicamente el hacer de otros sujetos que constituyen el conjunto de la nación *hemos sufrido las inclemencias / las más injustas de la nación*, porque reconoce que los otros sujetos son crueles en la medida en que él debe soportar todo tipo de maltratos e injusticias y tienen poca solidaridad con la situación de desplazamiento en la que se encuentra.

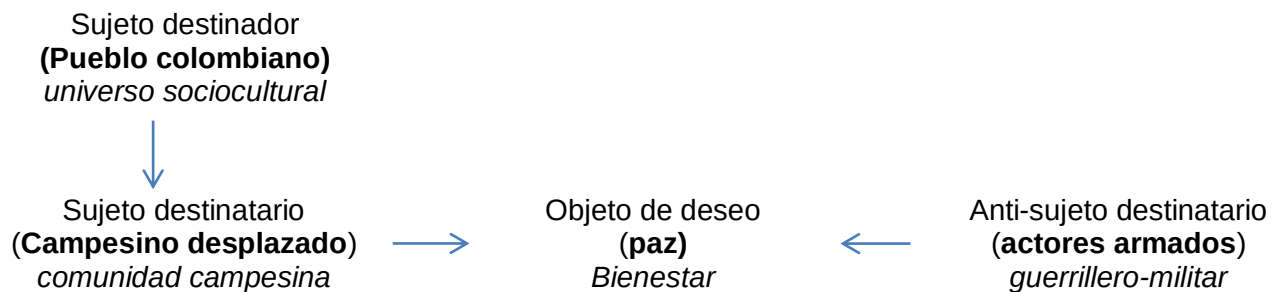
Por otra parte, es importante mencionar en este punto que el desplazamiento manifestado en la canción es de carácter durativo por el empleo de las formas verbales que se dan en pretérito perfecto: *hemos salido, hemos llegado, hemos sufrido*, como se puede ver son acciones que se realizaron en el pasado y todavía persisten en el presente, por lo cual se presume que la violencia que toca al campesino y que manifiesta como injusticia viene desde tiempo atrás: primero en el campo con la amenaza de los actores armados, luego con el desplazamiento forzado, y actualmente, el estado de pobreza en las ciudades. Procesos sociales que desestabilizan proyectos comunitarios, sobre todo en zonas rurales donde se encarna la violencia y se producen cambios complejos en la sociedad.

Ahora bien, en el relato aparecen otras figuras que hacen parte del colectivo de actores y son los que intervienen directamente en el desplazamiento. Estos actores son *el guerrillero y el militar* (actores armados) quienes se encargan de acusar y amenazar al campesino manifestando que éste hace parte del bando contrario, provocando así la huida del sujeto a otro lugar, apartándolo de sus raíces y de su familia (desarraigo). Estos actores asumen el rol de anti-sujeto porque interfieren e interrumpen la tranquilidad que posee el campesino en su territorio, obligándolo a salir de su tierra y por ende transformar su forma de vida en otro lugar, lo que afecta en gran medida la estabilidad de su identidad. Por consiguiente, el campesino desplazado ocupa el rol de sujeto destinatario que se orienta en la búsqueda del objeto de deseo investido de un conjunto de valores de los cuales carece la colectividad campesina (seguridad, tranquilidad y bienestar) nominalizado en este análisis como 'la paz'.

Sin embargo, en vista de sus pocas posibilidades, el sujeto recurre a ciertas instancias que le permitan conjuntarse con su objeto: *a quien competa hablar con ellos le solicito de corazón / que hablen y arreglen con los que tienen / a mi Colombia en el paredón*. Claramente, se observa que el campesino es incompetente para resolver su situación, ya que no está dentro de sus facultades lograr un acuerdo con los actores armados del conflicto. Así pues, delega la responsabilidad a otros sujetos que puedan mediar en la solución del problema y pone en marcha un plan de acción que consistirá en la súplica

a *quien competa*, porque de cierta manera reconoce las normas de interacción que se gestan al interior de la cultura. Ahora, el sujeto lírico embragado como actor del relato hace saber a otros colombianos que no son campesinos, la situación en la que se encuentra parte de la población colombiana (a punto de ser fusilada). Así pues, se presume la presencia de otro actor que asume el rol de sujeto destinador cuyo interés es encontrar una solución al conflicto en la voz representativa del campesino, como se ilustra en el siguiente esquema:

Tabla 9. Esquema actancial que representa el recorrido narrativo de los actores



En el esquema, el universo sociocultural colombiano (comunidad afectada por la violencia) es el que tiene el mayor interés de lograr una pacificación al conflicto armado, porque la dificultad de enfrentar la violencia no involucra a unos pocos dentro del territorio, sino que, por el contrario, al desestabilizarse una parte de la cultura (comunidad campesina) se corre el riesgo de que se interrumpan otros procesos de cambio que siguen un curso natural. Por ejemplo, si a las ciudades llegan campesinos desplazados, inmediatamente, ocurre un reajuste sobre los proyectos comunitarios que se desarrollan en el sistema urbano dando paso al desequilibrio social y generando, al mismo tiempo, nuevos puntos neurálgicos por solucionar, como la vivienda, el acceso laboral, el control sobre la demografía, la discriminación y el resto de problemas sociales que deben enfrentar los desplazados. En esta medida, surge la necesidad y el deseo común de anhelar la paz para que los beneficiados sean todos los que hacen parte de la cultura y se establezcan las identidades.

Con este panorama, el campesino desplazado se muestra como un ser incompetente para obrar dentro de las posibilidades que tiene sobre el dominio de sí mismo y al mismo tiempo, desorientado cuando expresa no-saber sobre su hacer *le pido al cielo que me ilumine / por el camino que he de seguir*. Sin embargo, la acción de rogar y solicitar ayuda a otras instancias evidencia el tipo de competencia del sujeto, cuyo acto va enlazado a una estrategia de divulgación (hacer saber) y de apropiación para los destinatarios de las canciones. Pues como se expresó inicialmente, el sujeto lírico asume la responsabilidad del decir en el enunciado y abre la posibilidad a que los destinatarios de las canciones se impliquen en el modo de ser y de hacer del yo, gracias al conocimiento compartido que poseen respecto de su cultura, y por ello, surge el reconocimiento como miembros del mismo universo sociocultural. Por consiguiente, se puede decir que la canción carranguera se da a conocer como emblema de la identidad cultural colombiana, mediada por estrategias de consumo o bien cultural. Ahora bien, dentro de esa misma estrategia de predicar, el campesino manifiesta ser incompetente en la medida en que ignora las relaciones intersubjetivas con otros sujetos que son ajenos a su cotidianidad *desconocemos si es enemigo / el guerrillero o el militar*. De hecho, la falta de reconocimiento sobre la identidad de los actores armados, no le permite distinguir quién es su adversario lo que desencadena un estado de tensión, y en consecuencia, huye del campo.

En otro orden de cosas, el campesino expresa ser inocente de las afirmaciones que los actores armados sea el guerrillero o el militar le atribuyen en su actuar *sin hablar nada me han acusado / de ser rebelde o informador*, recalca el hecho de no participar en ningún bando armado y por el contrario, se siente culpado injustamente cuando lo caracterizan de insurgente o informante, labores diferentes a las que realiza en el campo. Por esta situación, se infiere que el campesino es victimizado por los actores armados que se aprovechan de su ingenuidad y lo definen como traidor dadas las circunstancias en las que se encuentre, porque lo manipulan bajo la amenaza de acabar con su vida, su familia o con los pocos bienes que posee (tierra), de esta manera, lo condicionan a colaborar con algún grupo, y si no se da a sus exigencias es despojado o desarraigado de su espacio social. En el marco del conflicto armado en Colombia después de la década

de los 60, los actos de guerra se agudizaron hasta llegar al punto de perseguir e inculpar a los sujetos que residían en sitios próximos a los combates, de modo que la población se atemorizaba desplazándose a otros lugares para proteger su vida, o en ocasiones por querer estar en su territorio colaboraban bajo la amenaza de varios grupos armados.

Ahora bien, en las estrategias de guerra política, el cuestionamiento identitario del campesino y la acusación parecen estar marcados por estereotipos sociales que circulan en la memoria histórica de la cultura, ya que en el marco de procesos sociales pasados, los campesinos conformaron grupos armados debido a la situación económica, social y política que enfrentaba el país en su momento. Así, por ejemplo, resulta isotópico este contenido en la lírica *El campesino embejucao*, donde algunos actores ponen en duda la identidad y el hacer del sujeto del campo:

Me tienen mamao con tanta
Juepuerca interrogadera:
Que si yo a la tropa le abro la cerca,
si le doy el agua de mi manantial
[...]
A mi naide viene si no
cuando tienen las elecciones
llegan a joder que con los colores
y con los dotores que el cambio harán
[...]
Yo soy campesino, trabajador,
pobre y muy honra'o
vivía muy alegre pero me tienen embejucao

Como se puede apreciar, el campesino expresa su inconformismo frente al decir de otros sujetos que hacen parte de la cultura colombiana. Sujetos que si bien comparten el mismo territorio nacional, proyectos, normas sociales, modos de ser y de actuar, pertenecen a otra zona de la semiosfera diferente a la que hace parte el campesino. Por tanto, cuando entran en contacto estas dos subestructuras y se producen relaciones de interacción, al mismo tiempo, se genera un estado de tensión frente al reconocimiento del otro que es ajeno a la cultura propia. Ahora, en la lírica, ese proceso de diálogo entre las zonas de la misma cultura enfatiza el querer saber sobre el hacer del campesino,

si es colaborador de las fuerzas armadas o hace parte de algún movimiento político ya sea dentro o fuera de la legalidad.

Sin embargo, a comparación de los actores armados que intimidan al campesino bajo amenaza, y en consecuencia éste huye de su tierra. Estos sujetos parecieran no representar peligro al sujeto del campo, más bien, su presencia causa incomodidad e irritación (*me tienen mamao**) cuando manifiestan querer saber por el quehacer y el ser del campesino. Por ende, el sujeto del campo en estado de disforia reivindica su identidad en la medida en que menciona rasgos positivos sobre su ser y hacer: el campesino es trabajador, pobre pero a la vez honrado, mientras que sanciona negativamente a los *dotores* que llegan al campo en época de elecciones con fines políticos para ser elegidos, de manera que ofrecen cambios sociales para mejorar. Esto a partir de la figura *colores*, ya que en el marco político de Colombia los partidos políticos se diferencian por el color que los caracteriza según la base ideológica.

Finalmente, retomando la lírica inicial de este análisis, el campesino después de evaluar los eventos sociales que se generan alrededor de su entorno de vida, se describe a sí mismo víctima del conflicto armado *de este conflicto víctima soy*. En este sentido, se infiere que el hombre del campo pareciera estar en calidad de chivo expiatorio, dadas las circunstancias en las que se ve cuestionado y amenazado por otros sujetos que persiguen intereses individuales y que le imputan las culpas de otros. Así pues, el sujeto lírico configura al grupo de campesinos desplazados como sujetos abandonados por parte del estado en la medida en que no encuentra justicia y disjuntos de lo que les pertenece: *de la justicia brilla la ausencia /el campesino es el perdedor*.

* Según el diccionario de americanismos *mamao* significa: sentirse agotado o cansado. HAENSCH, Gunter y WERNER, Reinhold. Op. Cit., p. 329.

3.2.1.1. *El campesino, víctima del conflicto armado*

En la situación de desarraigo, el campesino evalúa su condición de desplazamiento y se define a sí mismo inocente sobre la acusación que realizan los actores armados: *sin hablar nada me han acusado*, y por el contrario, se siente solo y amenazado. Es una acusación frecuente que se marca con un estereotipo hacia el ser del campesino puesto que en otra lírica del mismo corpus (*El campesino embejucao*), como ya se dijo anteriormente, se percibe el cuestionamiento sobre su hacer. Sin embargo, el campesino manifiesta una vez más no ser parte de ningún grupo armado: *yo no soy nadie pa' hacer el mal*, y expone no sólo su rechazo al cuestionamiento sino que también sanciona el hacer de los grupos armados y los configura como victimarios.

De este modo, el campesino se convierte en víctima de la violencia que se genera en el campo cuando le propician la amenaza en contra de su vida por lo cual decide abandonar sus tierras: *de nuestros campos hemos salido / sin despedirnos del familiar*. El hecho de no despedirse de los familiares o vecinos implica que el sujeto sale de prisa para proteger su vida y la de su familia, dado que pueden ser perseguidos y asesinados, tensión que produce efectos en sus identidades. En estas circunstancias, según Rojas¹⁴⁵, el desplazamiento forzado afecta, polariza y desintegra la sociedad colombiana porque la población desplazada que llega a las ciudades cambia en gran medida el mapa sociodemográfico, la ubicación socioespacial y al mismo tiempo los referentes culturales. En palabras de Rojas “La sociedad tiende a fragmentarse en medio de una guerra que destruye espacios tradicionales o sectores de organización y relación social; a polarizarse por el radicalismo de las partes contendientes que sólo aceptan amigos o enemigos”¹⁴⁶.

Ante esta situación, el campesino entra en crisis identitaria porque al cambiar de forma de vida le exige poseer y actualizar competencias para actuar en otros espacios. Sepa-

¹⁴⁵ ROJAS, Jorge. Una sociedad en medio del colapso. En: Destierros y desarraigos; memorias del II seminario internacional. Desplazamiento: implicaciones y retos para la gobernabilidad, la democracia y los derechos humanos. Bogotá, del 4 al 6 de septiembre de 2002: CODHES.

¹⁴⁶ *Ibíd.*, pp. 41-42.

rar a alguien del lugar o medio donde se ha criado produce en el sujeto una ruptura en su ser y un desequilibrio personal que lo lleva a desestabilizar su identidad:

La construcción identitaria, resultante de procesos de transformación y de conservación de naturaleza narrativa (...), se pone en evidencia en momentos de conflicto. Cuando la vida cotidiana sigue su curso en el seno de procesos sociales regulares (procesos de conservación), las identidades mediante las cuales el sujeto responde a las diversas solicitudes identitarias provenientes de las interacciones en las que participa permanecen como en un segundo plano. Cuando esta vida se ve perturbada, sea por conflictos personales o sociales (dominancia de procesos de transformación), las identidades entran en crisis, lo que las lleva al primer plano: para hacer frente a las nuevas circunstancias, el sujeto debe proceder a reajustar sus identidades¹⁴⁷.

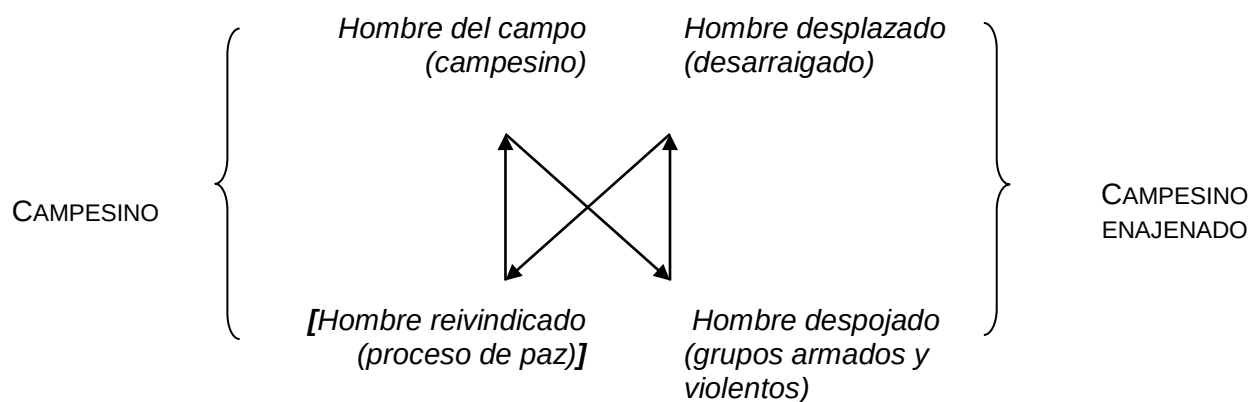
En este sentido, el campesino percibe que su vida está siendo perturbada por el conflicto armado y produce en él un estado disfórico debido al proceso de transformación que lleva a cabo (pasar de estar en su tierra a no estar y de ser campesino a ser desplazado). De hecho, la fórmula del desarraigo podría exponerse de la siguiente forma: en principio se presume que éste se encontraba conjunto a su tierra* ($S \wedge O$), lo que para él significa bienestar y tranquilidad pero luego, la presencia de los actores armados junto con la amenaza pasó a estar disjunto de ella ($S \vee O$) trasladándose a las ciudades: *A las ciudades hemos llegado / somos nosotros los desplazados / los más sufridos de este país*. El enunciado anterior manifiesta cómo el cambio de espacio produce que el campesino desestabilice su identidad porque ya no se ve así mismo sólo como el sujeto que posee competencias (saber cultivar, cosechar, arriar, oficios de la agricultura) sobre la forma de vida rural, sino que además, se ve impedido de emplearlas, puesto que se encuentra en otro espacio que amerita el uso de nuevas competencias. La pérdida de la tierra involucra no sólo lo material, además, se pierde un legado identitario colectivo puesto que se desajusta la estabilidad emocional, el vínculo familiar, el medio económi-

¹⁴⁷ SERRANO, Eduardo. Narración, argumentación y construcción de identidad. En Didáctica del discurso. Cali: Cátedra Unesco para la Lectura y la Escritura, 2005. p. 102.

* En el universo sociocultural del campesino la *tierra* es vida, trabajo, expectativa de continuidad de la familia y de la sociedad; la tierra es, además, portadora de complejos valores constitutivos, además de *vida*: raíz, arraigamiento, memoria, labor, fertilidad, cultura (y cultivo), trabajo dignificante del hombre, cuidado de la naturaleza y de los semejantes, ciclos de la naturaleza, de la existencia, de la vida, sustento, misterio y sabiduría, asidero de la existencia humana y sustrato de espiritualidad, además de todas las cargas axiológicas relacionadas con la sensorialidad del objeto tierra y de la retribución que esta hace de la entrega del hombre; en síntesis, la tierra es el sustrato del mundo humano.

co de sustento, las relaciones sociales de grupo, procesos individuales y todos los elementos constitutivos que hacen parte de la cultura de este espacio (tradición, historia familiar y el acervo cultural compartido). Así pues, los procesos de transformación obligan a los sujetos a reajustar sus identidades de acuerdo a las circunstancias, como lo hace el campesino que deja de ser el agricultor y pasa a ser víctima del conflicto. A continuación, se presenta el cuadrado semiótico de la identidad del campesino vulnerada por otros actores sociales:

Tabla 10. Identidad del campesino desde varios procesos irregulares de transformación



En este cuadrado, el hombre del campo (campesino) conserva estable su identidad dentro de los procesos regulares de transformación que se dan en el seno de la vida cotidiana, pero, cuando llegan al campo los grupos armados y amenazan la integridad del sujeto, éste se convierte en un hombre despojado de sus bienes (tierra) y derechos (vivir en paz) porque debe huir de su territorio en pro de la conservación de su vida. Luego, al desplazarse a las ciudades, el sujeto padece las consecuencias del desarraigo sobre todo en la fragmentación del lazo afectivo y cultural que lo conjuntaban con su territorio. Situación que lo motiva a buscar ayuda y recurre a instancias que tengan la competencia para dialogar y convenir un acuerdo de paz entre los actores armados del conflicto. En este punto, es importante aclarar que en la lírica la reivindicación del campesino no ocurre, pero a partir del análisis desarrollado hasta el momento, se puede inferir que lo que el campesino más desea es poder retomar su vida y estabilizar su

identidad, aunque, no pueda volver a su estado inicial, porque los cambios que ha tenido quedan insertados en la memoria, pero, sí puede reajustar su identidad para sobrevivir dignamente sea en su espacio o en otro.

3.2.1.2. El miedo: un dispositivo pasional del campesino vulnerado

En el orden del discurso, el campesino desplazado además de manifestar aspectos cognitivos y axiológicos sobre el mundo natural, que hacen parte de su identidad individual y colectiva, también expresa la afectividad despertada por la relación entre él y los acontecimientos del entorno. La intensidad afectiva del discurso es una variable que aparece en el momento de la evaluación y participa, al mismo tiempo, de la modalización enunciativa del sujeto¹⁴⁸; así, a medida que el campesino (sujeto lírico embragado como el actor que padece a lo largo de la acción o de los estados expresados en el contenido de las líricas carrangueras) observa, reflexiona y evalúa los procesos de transformación, donde influyen otros actores que perturban su estabilidad emocional, enuncia efectos de sentido de orden pasional que se dan a través del recorrido narrativo y hacen parte de los constituyentes de los simulacros de la identidad. Este actor y sujeto lírico evoca en sus manifestaciones discursivas los comportamientos patémicos que tienen que ver con las relaciones intersubjetivas mediadas en el mundo natural. En este sentido, la pasión en el discurso se desarrolla en la medida en que el sujeto se pone en relación con una presencia que afecta al cuerpo propio y el mundo íntimo personal y las relaciones sociales: como es el caso del hombre del campo quien toma posición a partir de la percepción del mundo que lo rodea y advierte la presencia (del guerrillero y el militar) que perturba su estado de ánimo. De allí, que se pueda definir la configuración pasional que caracteriza al campesino desplazado.

El análisis de los estados y las transformaciones del campesino desplazado permite determinar el sintagma pasional de la lírica, en la cual se presume que la pasión que se desarrolla es “el miedo”, principalmente, inferida a partir del siguiente enunciado: *me encuentro solo y amenazado*. Sin embargo, para definir el recorrido pasional se emplea-

¹⁴⁸ FONTANILLE, 2008. Op. Cit.

rá el esquema canónico de la pasión desarrollado por Fontanille¹⁴⁹ para revelar las etapas que construyen la pasión del campesino desplazado, aunque es necesario resaltar que unas fases se evidencian en la lírica y otras son presupuestas desde el mismo acto de comprensión de los enunciados, del modo en que lo manifestado implica lo contrario o lo no dicho¹⁵⁰ y cómo expresa el axioma semiótico según el cual lo manifestado en el discurso implica lo no expresado, su contrario o los supuestos de lo dicho, de modo que en estas tensiones se construye el sistema axiológico basado en relaciones de oposición y conmutación:

- *El despertar afectivo*: es la primera etapa del recorrido pasional, en la cual el actante despierta su sensibilidad por una presencia que afecta el cuerpo propio, cuando se llevan procesos regulares de transformación en el seno de la vida cotidiana. Así pues, en la lírica se presume que el estado original desde el cual se desencadena la pasión del sujeto patémico (el campesino) es a partir de un estado de calma, que en medio de procesos de cambio y de transformación se mantiene estable sin ninguna alteración. Sin embargo, estando el campesino en su territorio percibe una presencia no identificable, y por esto, más angustiante a la vez que se suma a ella la idea de amenaza o de actor armado, que afecta el cuerpo propio y proyecta su atención sobre el objeto: *desconocemos si es enemigo el guerrillero o el militar*. En ese reconocimiento colectivo, hay que insistir en que el campesino se siente sacudido en la medida en que manifiesta desconocer la presencia de los sujetos que son ajenos a su medio social. El sujeto entra en un estado de incertidumbre (base del miedo) por no saber quién puede llegar a ser su adversario lo que desestabiliza su estado emocional.
- *Disposición*: En esta etapa, se precisa el género de la pasión, pues el sujeto alcanza a imaginar lo que puede suceder o construye simulacros a partir de procesos de inferencia, memoria personal o colectiva o abducción sobre lo

¹⁴⁹ FONTANILLE, 2001. OP. Cit., pp. 108-111.

¹⁵⁰ DUCROT, Oswald. El decir y lo dicho. Buenos Aires: Hachette, 1984. p. 29.

que puede acontecer. Para esto, la competencia del sujeto (el saber que posee de lo que acontece en el entorno) y la capacidad de racionalizar lo que experimenta en el mundo afectivo contribuyen a configurar un escenario posible que desestabiliza o asegura el mundo del sujeto patémico. En este caso, el campesino se imagina las agresiones que pueden llegar a cometer los actores armados (guerrillero y militar) si lo identifican como enemigo (colaborador del bando enemigo de quien se acerque al campesino), inferido desde la acusación que le imputan: *sin hablar nada me han acusado de ser rebelde o informador*. Aunque el sujeto no lo expresa directamente en la lírica, se presupone que él realiza un simulacro de lo que implica la guerra, pues ser delator o enemigo del bando contrario y caer en manos de sus adversarios trae riesgos que dañan su integridad de todo orden, como por ejemplo, ser asesinado por alguno de estos dos grupos o ser, con el grupo familiar, desplazado o víctima de una persecución, castigo o juicio marcial con sanciones de práctica inmediata ejecutadas por el actor fuera de la ley. Esto inferido, también, a partir de la figura del *paredón*, que significa el sitio en el cual se le da muerte por fusilamiento a los sindicados en faltas contra un orden. Por tanto, el campesino al percibir esa presencia desconocida, ser acusado e imaginar esos posibles simulacros (imaginación de la muerte), la pasión se precisa en un estado de turbación o miedo.

- *Pivote pasional*: es el momento de la transformación pasional con afectación del cuerpo del sujeto patémico, reacciona y se hace soporte de la acción del sujeto mismo que responde ante la catástrofe que le sacude internamente. En esta fase, se identifica la pasión que se genera a partir de la incertidumbre, de la turbación y de la imagen que preceden. Entonces, luego de que el campesino manifestara desconocer su adversario y de comprender claramente la acusación (pertenecer a algún bando armado) siente miedo, sobre todo cuando recae la amenaza: *me encuentro solo y amenazado*. El sujeto se halla en un estado de intimidación por parte de los actores armados quienes le anuncian hacer algún mal, aunque no se menciona explícitamente

cuál es la amenaza pero se supone que puede ser la anticipación de la muerte.

- *Emoción*: es la consecuencia observable del pivote pasional del sujeto, es decir, un sobresalto con una afectación de la carne (del cuerpo propio) del sujeto, lo que se manifiesta a sí mismo y a los otros. Esta emoción implica reacción (como la huida o la confrontación de la fuente del miedo). De hecho, el miedo que siente el campesino se expresa con la huida porque se da cuenta del peligro que corre su vida: *de nuestros campos hemos salido sin despedirnos del familiar [...] a las ciudades hemos llegado*, ocurre el acto del desplazamiento como medida preventiva sobre la amenaza. De esta manera, el campesino toma distancia de la amenaza y decide alejarse o huir de ella, ya que se genera un proceso de repulsión.

- *Moralización*: es la etapa del reconocimiento de la pasión y la evaluación que hace el sujeto patémico de la experiencia afectiva y de las consecuencias de ella; en esta fase, el actor se convierte en un observador y evaluador desde un sistema axiológico. No obstante, este análisis de lo acontecido puede ser hecho por quien sufre o por un observador externo a él. Ahora, en medio de la tensión del sujeto, la *moralización* se desarrolla en la medida en que el campesino expresa en sus enunciados no ser miembro de ningún grupo armado, y por el contrario, se identifica como víctima de éste. Ante esta situación, expresa las dinámicas de sensibilidad, percepción y cognición del mundo interior de la comunidad desplazada o que ha huido, presa de miedo, *a las ciudades hemos llegado / a aguantar hambre y a mal dormir / somos nosotros los desplazados / los más sufridos de este país*, reflexiona y reconoce que el desarraigo les genera situaciones por las cuales ha debido pasar él y otros campesinos que también padecen el mismo fenómeno. De modo que, el contagio pasional se convierte en producto de actantes colectivos cuyas intensidades y cantidades modales están estrechamente correlacionadas. Paralelamente, cuando el sujeto entra en una etapa de reflexión sobre la situación,

toma coraje y decide denunciar el atropello social al cual ha sido sometido, además inicia un programa narrativo de búsqueda que le permita conjuntarse con su bienestar, que es de lo que carece para continuar nuevamente con los procesos de transformación en el transcurso de su existencia: *a quien competa hablar con ellos le solicito de corazón / que hablen y arreglen con los que tienen a mi Colombia en el paredón*. Hasta aquí, se puede observar que cuando el sujeto siente miedo una de las posibles respuestas frente a esta pasión puede ser huir de aquello que lo amenaza o por el contrario, enfrentar la situación. Así que, el campesino sanciona negativamente este miedo y decide actuar bajo sus competencias, recurre a instancias que tengan la autoridad para solucionar el conflicto armado, reconociendo al mismo tiempo que se encuentra en peligro su vida.

A continuación, la siguiente tabla resume lo anteriormente dicho en cada una de las fases del dispositivo pasional del miedo que desarraiga al campesino y lo conduce a otras experiencias:

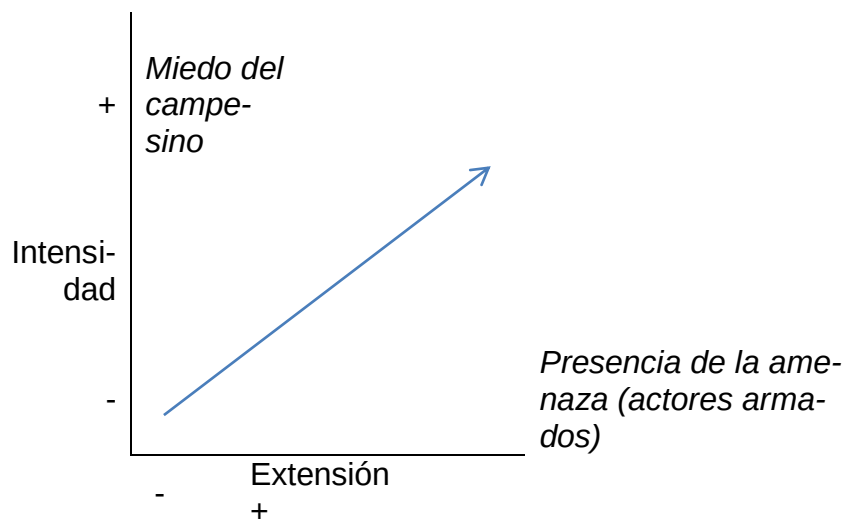
Tabla 11. Recorrido pasional del miedo en el campesino desplazado

DESPERTAR	DISPOSICIÓN	PIVOTE PASIONAL	EMOCIÓN	MORALIZACIÓN
↓ No saber, incertidumbre:	↓ Acusación (el sujeto también imagina la muerte):	↓ Reconocimiento de la amenaza:	↓ Miedo y consecuente desplazamiento (huida):	↓ Razonamiento sobre el desarraigo de la víctima del conflicto:
↓ <i>Desconocemos si es enemigo el guerrillero o el militar</i>	↓ <i>Sin hablar nada me han acusado de ser rebelde o informador</i>	↓ <i>Me encuentro solo y amenazado</i>	↓ <i>De nuestros campos hemos salido sin despedirnos del familiar</i>	↓ <i>De este conflicto víctima soy. Somos nosotros los desplazados los más sufridos de este país</i>

Para terminar, la pasión identitaria del campesino (el miedo) surge a partir de la presencia del guerrillero y el militar que desde el eje de la extensión representan una amenaza para su vida y por ello decide abandonar el campo. Por tanto, cuando el sujeto comprende la intimidación que le ocasionan los actores armados, su intensidad aumenta progresivamente, y al mismo tiempo, aumenta la extensión a medida que va captando la complejidad de su realidad poniendo en crisis su estabilidad emocional e identitaria. Luego, el campesino representando la voz de la colectividad de desplazados insiste en la realización de un proyecto de supervivencia que le permita promover vías diplomáticas (el diálogo) para no seguir en conflicto; de allí que surja la *esperanza* y se instaure la motivación de querer cambiar la forma de vida actual que sobrellevan indignamente en las ciudades. Por ende, el campesino sintiendo miedo, aún toma posición frente a la pasión y decide llenarse de coraje para insistir en la búsqueda de su objeto de deseo, reconociendo el peligro que conlleva *ya me despido no me voy lejos porque yo espero pronto volver / mis inquietudes aquí les dejo sabiendo el riesgo que he de correr*, sin embargo, se puede ver que su deseo de reivindicarse es más fuerte pues deja claro que insistirá nuevamente en su petición adquiriendo la responsabilidad del peligro que representa manifestar su denuncia. Entonces, para ilustrar la tensión que padece el campesino se mostrará la correlación del dominio interno (interoceptivo) con el dominio externo (exteroceptivo).

A continuación, se deriva un esquema tensivo canónico de amplificación en el que se observa que el miedo se incrementa en la medida de la cantidad (frecuencia) de la presencia del actor amenazante y causante del miedo y de la huida:

Tabla 12: Esquema tensivo que describe la pasión identitaria del campesino amenazado.



Es importante señalar que en la enunciación, el campesino desplazado en condición de víctima instala una estrategia manipulatoria en el hacer saber del discurso, como mecanismo de auto-legitimación. Es decir, manipula por compasión al enunciatario en tanto que pretende con su discurso hacer creer que es inocente de lo que se le acusa y se muestra como un sujeto que sufre miserablemente en el marco del conflicto armado. Procedimientos cognitivos que lleva a cabo el sujeto de la enunciación mediante los juicios positivos y negativos de la competencia modal de él y de otros sujetos.

3.2.2. Competencias y exclusión del campesino

En el corpus que se viene trabajando se encuentran otros contenidos que se derivan del mundo natural de los sujetos, y como en la canción anterior, presentan rasgos identitarios de la comunidad campesina colombiana que se define en interacción con otros sujetos que también pertenecen a la misma cultura. Estos sujetos permanecen en constante tensión cuando realizan procesos de comparación de una cultura a otra, dado que sienten la necesidad de conservar lo propio y de rechazar lo ajeno, además, de ir afirmando y construyendo sus identidades. En este sentido, la lírica *De regreso al campo*, interpretada por el Tocayo Vargas, trata sobre la historia del campesino que se despla-

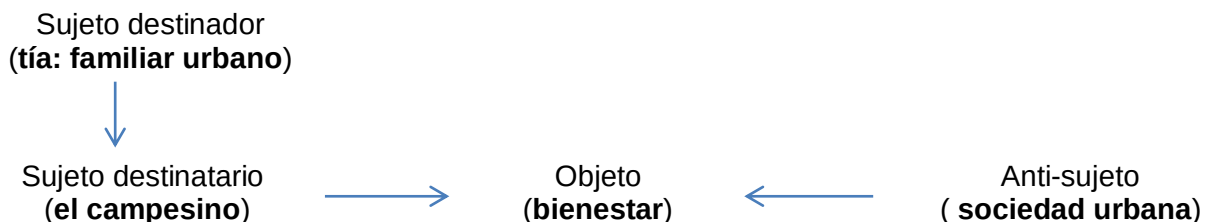
za de forma voluntaria a la ciudad para mejorar su calidad de vida, en busca de mejores oportunidades, motivado por la influencia de un familiar, pero en la estadía de ese nuevo espacio sociocultural se encuentra con circunstancias sociales complejas que le impiden permanecer en la urbe devolviéndose nuevamente al campo. Ahora, en la búsqueda de la identidad del campesino en dicha lírica, el saber se erige como parte fundamental del accionar de los sujetos ya que se define como condición presupuesta y modo de existencia de la performance. Tal como lo plantea Fontanille, “las modalidades son las condiciones necesarias o facultativas de la acción transformacional de los actantes”¹⁵¹, o sea, en cuanto a la condición de realización del acto. Entonces, el saber modal sirve de base para ayudar a construir la identidad del campesino en cuanto a su ser (competencia) y las relaciones que se generan por el actuar del sujeto.

Desde el título de la lírica “De regreso al campo”, se observa un cambio de estado e indica la acción que realiza alguien expresando volver al lugar de donde partió, que para el caso es la figura espacial “campo”, dicha figura, remite directamente a la identidad del sujeto lírico ya que es el lugar de la vida y sustento del mismo, percibido en el siguiente enunciado “uno que se crió en el campo”. Evidentemente, se puede ver el embrague espacio-temporal que ubica al enunciador como actor a través de la forma verbal criar y del pronombre personal indefinido “uno”. Esta crianza se halla ligada a las formas de vida propias de la cultura campesina como lo denota la figura “azadón” que remite a las actividades cotidianas que se realizan en el campo como sustento diario de la vida de los sujetos. “Tirar el azadón”, indica que el sujeto lírico trabaja en el surco, lugar donde se implementa esta herramienta para labrar la tierra. Forma de vida que representa el trabajo del campesino. Por ello, se infiere que es un sujeto que hace parte de los espacios campo y vereda como origen identitario “mi vereda” por medio del uso del posesivo “mi” y por el hecho de crecer o formarse en el campo se le nominaliza campesino. En síntesis, el campesino no sólo se identifica con el campo sino con la fracción de vereda donde vive, trabaja y donde ha nacido. El espacio de la vida cotidiana donde se vive, se trabaja, se produce, se enamora, se sufre y se sueña.

¹⁵¹ FONTANILLE, 2001. Op. Cit.

En la configuración de la identidad del campesino, es pertinente observar el rol que asume éste y el rol de otros sujetos en el esquema narrativo del relato, que de alguna manera, los otros interactúan en las relaciones sociales con las cuales el sujeto se compara y se diferencia en comunión con la estabilidad o modificación de su identidad. De este modo, el campesino asume el rol de sujeto destinatario modalizado por un /querer/, y en efecto, virtualiza un programa narrativo de búsqueda que le permita conjuntarse con el bienestar que le proyecta el familiar: *Hasta el campo fue mi tía (...) de que en la ciudad había un montón de garantías*. Por ello, decide trasladarse a la ciudad la cual considera que se halla investida de un valor semántico considerado como el bienestar propio cuando se enuncia el “montón de garantías”, oportunidades para mejorar su calidad de vida, entendido semióticamente como la búsqueda de otra forma de vida. Ahora, en la puesta en discurso se identifican otros actores que participan en el relato y se encuentran en constante interacción con el sujeto del campo, estos son: familiares (tía, primos urbanos), ingeniero, y otros que se encuentran implícitos en el discurso, como se observa en la siguiente expresión *Al llegar quedé aterrado de ver que me habían robao*; en este punto se perciben aquellos sujetos que despojan al campesino de sus pertenencias. Pues bien, estos sujetos se configuran sintácticamente como el colectivo de actores que se encuentran en sincretismo actorial, puesto que asumen el rol de sujeto anti-destinatario, sujetos que impiden la conjunción del objeto valor del campesino. No obstante, por efectos metodológicos se les nominaliza en conjunto como la sociedad urbana, ilustrado en el siguiente esquema.

Tabla 13. Esquema actancial que representa el recorrido del campesino



También es importante resaltar que, el familiar (la tía) que habita en el espacio urbano le insta la modalidad del querer al campesino y asume el rol de sujeto destinador ya que le configura la ilusión, para que se proyecte y lleve a cabo un programa narrativo de búsqueda, es decir, lo hace hacer; hace que el sujeto abandone su lugar de origen para que se desplace a la ciudad buscando un mejor bienestar en comparación con aquel que le ofrece el campo. Asimismo, la tía y los otros sujetos de la urbe impiden al campesino que pueda incluirse al sistema dinámico que proyecta la ciudad a sus habitantes y pueda conjuntarse con lo que desea.

3.2.2.1. La competencia del campesino

El campesino se ubica en el transcurso del relato como un sujeto cognitivo cuyos actos implican tener ciertas competencias para poder llevar a cabo programas narrativos. Dichos actos involucran las modalidades de hacer y ser, representados como enunciados de hacer y enunciados de estado constituidos por sujetos y objetos que establecen entre sí relaciones de transformación y relaciones de junción (conjunción o disyunción). En estas relaciones, los sujetos virtualizan programas narrativos que pretenden llevar a cabo exitosamente mediante la actuación que presupone una competencia. Tal como lo propone Eduardo Serrano, toda performance para su realización presupone una competencia modal cognitiva que se divide a su vez en dos: competencia semántica (basada en un saber proposicional, que trata sobre el saber que el sujeto tiene del ser y el hacer propios o de otro sujeto y sobre el mundo al que pertenecen) y competencia modal (saber procedimental, que se trata del saber como habilidad ejecutiva).

Respecto a lo anterior, el campesino en la lírica se configura como un sujeto ignorante en cuanto al saber sobre la forma de vida urbana, el conjunto de conocimientos sobre las reglas y principios que regulan el sistema social. Pues adaptarse al medio citadino implica tener un saber previo de cómo sobrevivir en el nuevo espacio geográfico ya que debe realizar procesos de transformación en relación con los sujetos de la urbe. En cuanto a lo que se va a encontrar, los paisanos que residen en la ciudad inducen de cierta manera a un sistema cerrado de relaciones de parentesco, que transmiten al mi-

grante, en este caso un obstáculo para la vinculación al sistema social. Así, estos sujetos tienen distintas formas de concebir el mundo en cuanto tiempo, espacio, o representaciones sociales. Ejemplo de ello, es cuando el campesino llega a la ciudad (a la casa de su tía), y en primer momento es objeto de burla por parte de sus familiares: *Mis primos avergonzados de verme acampesino'o / con malicia se reían y a la cucha le decían que no me dejara entrar*. En vista de esto, se presume que esta situación se presenta por la falta de conocimiento del campesino sobre las nuevas tendencias de moda urbana, o la forma de vestir que se usa en este tipo de espacio, no sabe ser pertinente frente a estas regulaciones sociales, mientras que muestra su *habitus* en cuanto a la forma de vestir.

Otra situación de desconocimiento sobre los procesos de interacción que se dan en la urbe, se percibe cuando el campesino se convierte en víctima de robo *al llegar quedé aterrado de ver que me habían robado*, se instala en la ciudad como un ser indefenso quedando así despojado de sus pertenencias y como un sujeto excluido, ya que posee rasgos culturales diferentes a lo que comúnmente se maneja en lo urbano. Esto visto en la siguiente expresión *No más que por ser tan culto empecé a llevar del bulto*, por ser *tan culto** empezó a pasar dificultades en la ciudad hasta el punto de no conseguir empleo ni siquiera para los oficios más básicos: *ni pa' hacer aseo, ni para lavar los platos, ni para embolar zapatos me quisieron ocupar*. Así pues, se presume que puede haber sido objeto de una sanción técnica, pero es más evidente el rechazo hacia su condición campesina (ser y parecer) que un asunto de incompetencia en habilidades, pues las labores son demasiado elementales y el actor configurado en la lírica es, por su puesto, un hombre conocedor de estos oficios.

Entre tanto, si se realiza un análisis más detallado al lexema “culto” en el universo discursivo de la lírica, en comparación con las definiciones que aporta el diccionario, se puede decir que dentro de las posibilidades de sentido, una persona culta es aquella que posee calidades de ser instruido, educado, o respetuoso. Así como, en el enuncia-

* Según el DRAE define culto de la siguiente manera: adj. Dotado de las calidades que provienen de la cultura o instrucción.

do *me daba pena porque le tenía respeto*, respeto resulta isotópico con culto, y en oposición, es decir, lo inculto, se define como un sujeto de modales rústicos y groseros o de corta instrucción. Es así como se infiere que el campesino cuando se refiere a sí mismo como culto tiene que ver con el respeto que siente por las demás personas, ya sea por cortesía, prevención o acatamiento que hace a otro.

De forma similar, se configura como un sujeto que no posee el saber, en cuanto a los contratos establecidos entre sujetos para los procesos de interacción, lo que causa que se convierta en víctima de un timo. Su incompetencia no es de tipo técnico como lo pretende mostrar el ingeniero *no más me dijo atrevio como es que se le ha ocurrió que yo tenga que pagarle nada más por enseñarle como debe trabajar*, por el contrario, es una excusa para hacerle creer que no sabe trabajar y por eso no le remunera el trabajo. Es evidente que por ser campesino, se encuentra capacitado para el trabajo físico, sino no le hubiese dado la oportunidad de trabajar. Su incompetencia se relaciona más bien con la ingenuidad propia, puesto que se halla inscrito en un espacio sociocultural del cual desconoce las mecánicas o leyes que gobiernan las interacciones entre sujetos.

En relación con lo anterior, Graciela Reyes plantea que, “el uso de la lengua se encuentra regulado de tal manera que hace posible que los sujetos no sólo descodifiquen oraciones, sino que infieran el sentido y la fuerza de los enunciados en que aparecen las oraciones”¹⁵², o sea que las inferencias se hacen posible porque el uso del lenguaje responde a un acuerdo previo de colaboración entre los hablantes. En este sentido, el campesino desconoce los mecanismos de comunicación y del uso del lenguaje dentro de la sociedad urbana lo que conlleva a generar supuestamente un malentendido de contrato de trabajo en el intercambio de información, *De pronto un ingeniero diciendo que por ser bueno/ y nada más por ayudame /, y sin decir si iba a pagame va y me pone a trabajar*, aquí se puede ver que el ingeniero no aporta la información suficiente sobre las condiciones del trabajo, lo que genera que el campesino intérprete de otra manera la situación. Para el ingeniero, ser bueno y ayudar al campesino tiene que ver con

¹⁵² REYES, Graciela. La pragmática lingüística, el estudio del lenguaje. Barcelona, Montesinos, 1994. p. 62.

la enseñanza, la adquisición de la competencia, mientras que para el campesino la ayuda que pretendía recibir era la oportunidad de un trabajo remunerado.

Así mismo, mientras él cree reclamar sus derechos salariales, para los otros, es visto como un sujeto irrespetuoso y grosero, esto cuando le dicen ser “atrevido”, porque al arquitecto no le podían reclamar. En el caso de las urbanidades se trata de un modo prescriptivo en su forma definitiva, porque se refiere a modelos de conducta que se deben seguir o se deben evitar en las situaciones sociales *Decían que al arquitecto no le podían reclamar*, conducta que transgrede el campesino y hace que sea visto por los ciudadanos como un sujeto inculto.

En este orden de ideas, el campesino después de haber realizado un proceso de observación y análisis de su situación se percibe como un sujeto que carece de competencias para interactuar con los sujetos urbanos, lo que ocasiona que reafirme su identidad en la medida en que no puede cambiar su comportamiento y forma de ser frente a los demás, siente que no puede hacer parte del universo cultural urbano (no sabe ser), por lo cual decide que es mejor permanecer conjunto a sus raíces identitarias. Esto manifestado desde el título de la lírica “De regreso al campo”, el sujeto concibe que sus competencias hacen parte de la forma vida rural y que por tanto, conoce mejor las relaciones intersubjetivas que se dan entre los sujetos de su lugar de origen. En su competencia cognitiva, el campesino sabe sobre su ser y el de otros campesinos que comparten con él cotidianidades como se ilustra en los siguientes versos *Ahora estoy en mi vereda donde a mí siempre me espera/ la gente que me ha querido hermanos y amigos míos pa’ salir a pachanguiar* sabe cómo actuar en su medio rural (sabe ser), mientras que en la ciudad carece de una competencia semántica.

3.2.2.2. Marginación del campesino

Por todo lo expresado anteriormente, el campesino como sujeto evaluador realiza un juicio epistémico sobre su ser y hacer propio, como también, del ser y el hacer de la sociedad urbana. Se construye como un sujeto disfórico en relación con otros sujetos que emergen en la lírica, particularmente, con la tía que asume el rol de sujeto destinador manipulador¹⁵³, en la medida en que lo persuade para la realización de un acto, un hacer-hacer, en este caso, el traslado del campo a la ciudad. Desde el marco de la comunicación, Charaudeau afirma que “Todo hablante comunica para modificar el estado de los conocimientos, las creencias o los afectos de su interlocutor, o para hacerlo actuar de determinada manera”¹⁵⁴.

En este sentido, la tía modifica la competencia modal del campesino, instaurando la modalidad del /querer/ en su ser, de modo que, el sujeto tenga la intención y motivación de llevar a cabo programas narrativos. Por ende, le configura una ilusión cuando le presenta la ciudad como un objeto de valor al cual debe estar conjunto para cambiar su modo de vida, como se expresa en los siguientes versos *en la ciudad había un montón de garantías /pa’ que su ilustre sobrino terminara es destino de tirar el azadón*, evidentemente, este es el argumento que presenta la manipuladora cuando le hace saber que la ciudad le puede ofrecer “montón de garantías” para que no siga con su labor en el campo “tirar el azadón”. Le instaura una estimación negativa del modo de vida en el campo, mientras que, por otra parte, le establece una percepción positiva de establecerse en la ciudad. En esta idea se puede ver que los sujetos de la urbe valoran negativamente el trabajo que se realiza en el campo, no ven la ganancia o la productividad que tal vez pueden tener otras labores que se realizan en la ciudad, además de la cantidad de esfuerzo involucrado.

¹⁵³ El manipulador produce en el estado modal del manipulado una transformación que lo convierte en sujeto de hacer de un programa narrativo que el manipulador quiere o necesita que sea ejecutado para beneficio propio o de otro sujeto. SERRANO, Eduardo. El concepto de competencia en la semiótica discursiva. Bogotá: Universidad Nacional, 1998p.6.

¹⁵⁴ CHARAUDEAU, Patrick. El discurso de la información, la construcción del espejo social. España, Gedisa, S.A., 2003. p. 20.

Sin embargo, frente a esta manipulación el campesino valora negativamente haber creído en tales afirmaciones, *Donde yo hubiera sabido nunca le hubiera creído tua la paja que me habló [...] de que en la ciudad había un montón de garantías*. Por ello, en su hacer interpretativo en confrontación con la realidad urbana, el campesino reflexiona que sus competencias cognitivas no funcionan como deberían ser, ya que percibe constantemente el rechazo y exclusión por parte de los sujetos de la urbe dada su condición campesina. Es decir, después de buscar estar conjunto a la ciudad, con el conjunto de oportunidades, el campesino descubre otra forma de vida la cual no encaja con su identidad.

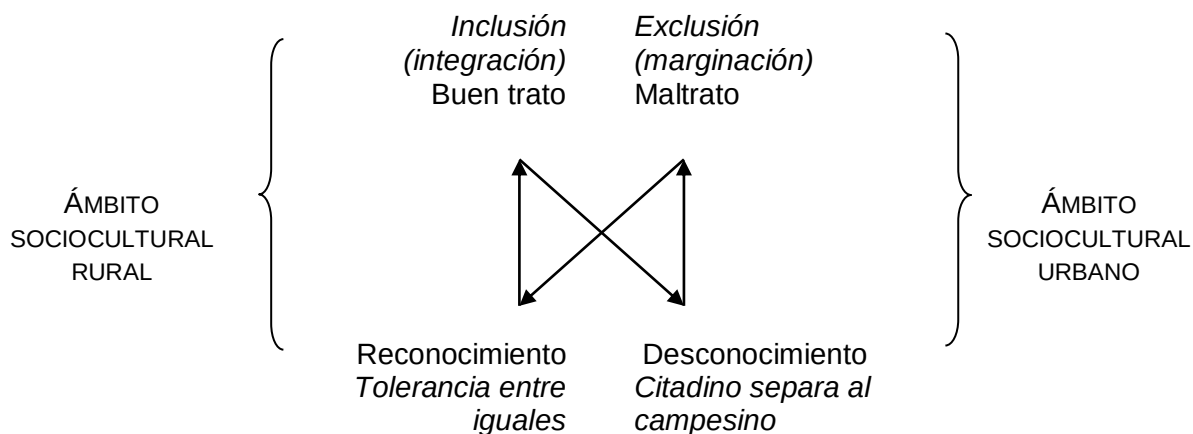
De allí que, entre en tensión cuando descubre que ha sido víctima de engaño por parte de su familiar, quien le configuró la ilusión del “montón de garantías”, dado que no concuerda con el resultado que esperaba *Uno que se crió en el campo no debe creerle al jalso*. El sujeto en sí mismo tenía una esperanza de poder ser y estar conjunto a la sociedad urbana, pero desde este proceso de observación evalúa negativamente el creer en el sujeto manipulador, que termina siendo valorado por el campesino como sujeto mentiroso, puesto que tenía depositada su confianza en el proceso de comunicación (hacer saber), de manera que entra en juicio el contrato de confianza mal puesta en este sujeto como en sí mismo por confiar.

De otro lado, el campesino evalúa negativamente el trato recibido por parte de los sujetos de la urbe, la burla manifestada de sus primos, las acusaciones de deshonestidad que le imputa su tía por no poder retribuirle la alimentación, la discriminación y el engaño frente a las oportunidades laborales dada su condición campesina. Entonces, desde la toma de posición del cuerpo sensible que se expresa percibe la ciudad como un espacio “grande” dadas las condiciones geográficas que existen entre las oportunidades, donde es incapaz de permanecer y adaptarse al sistema social por las regulaciones que se establecen entre los sujetos, esto ilustrado cuando expresa “llevar del bulto”, enfrentar situaciones que ponen en crisis su estabilidad y por ende su identidad. Por esto, el sujeto percibe la ciudad como un espacio excluyente dadas las condiciones

del sistema social y el maltrato por parte de los ciudadanos, en comparación con su cultura campesina.

Por tanto, este panorama, se ilustra en el siguiente cuadro semiótico, donde se oponen los valores de la *integración* y la *inclusión* del campesino en el universo de su natural arraigo y que lo define como hombre de la cultura del campo, lo que se opone a los procesos de exclusión (que conduce al desarraigo) que padece el campesino en el espacio urbano (al que se desplaza por diversas causas, primordialmente en el marco de la acción de la huida y el miedo que busca preservar la vida y la búsqueda de oportunidades de sobrevivencia en las contingencias de la violencia en el campo), donde condiciones de una competencia (no saber ser y hacer como hombre de la ciudad) conducen a procesos de marginación, maltrato y definitiva exclusión hasta un duro proceso de auto-inclusión social urbana que implica un duro aprendizaje y el engrosamiento de la población en condiciones de pobreza, miseria, desempleo e inasistencia social en el ámbito urbano:

Tabla 14. Cuadrado semiótico; trato de la cultura rural y urbana frente al ser campesino



En este orden de ideas, el campesino en un proceso de observación y comparación frente al trato de los sujetos del campo y los de la ciudad, evalúa negativamente el haber sido burlado, excluido, rechazado y engañado, hechos que conllevan actos de marginación dada la desventaja laboral, producida por la dificultad que tiene el sujeto para

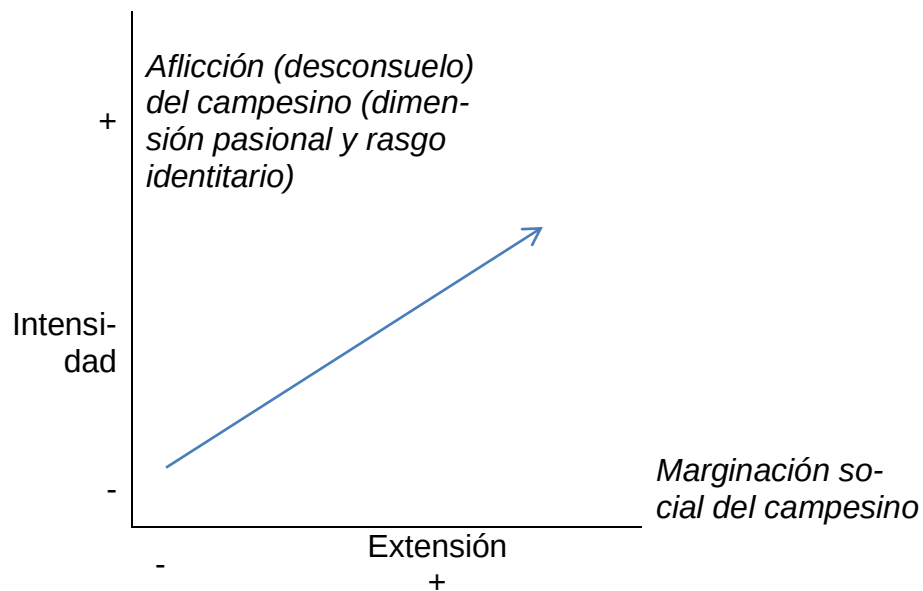
integrarse al sistema. Visto así, se infiere que en el relato de la lírica los sujetos de la ciudad subestiman, menosprecian y apartan al campesino del sistema urbano, de modo que éste no pueda permanecer mucho tiempo y al final decida regresar a su lugar de origen con tal de no tener que lidiar con un mundo cultural distinto, es decir, renuncia al objeto de deseo que había virtualizado al inicio del recorrido narrativo. Por el contrario, se siente conforme con sus parientes del campo, quienes son tolerantes con su forma de ser y se reconocen como pares iguales de una misma cultura *donde me espera la gente que me ha querido pa' salir a pachanguiar [...] después de largas faenas cada quien con su morena*, en comparación con los sujetos de la ciudad, aquellos que lo desprecian, lo excluyen (marginación) y son intolerantes. En suma, el campesino es para el urbano un ser diferente por su forma de vida allegada a la naturaleza, lejana a la civilización, lo perciben como un sujeto mal vestido (no está a la moda), inculto o vulgar (no usar palabras apropiadas), y grosero (desconoce manuales de urbanidad), visión minorativa que recae en la identidad del sujeto del campo, el cual se considera poco competente, inferior y digno de lástima. Además, que su forma de vida sea de poca estima por el trabajo físico del campo, mientras que los sujetos de la ciudad dentro del sistema poseen ciertas competencias cognitivas intelectuales que se valoran positivamente.

Paralelamente, el campesino después de realizar varias acciones para conseguir empleo y al ver que sus expectativas no se cumplieron, que no pudo llevar a cabo programas narrativos para permanecer conjunto a la ciudad manifiesta estar desconsolado *me fui más desconsolao que un perro recién capado*. Recurriendo a la acepción que aporta el diccionario sobre un sujeto que predica estar desconsolado lo define como aquel que carece de consuelo, es decir, “que en su aspecto y en sus reflexiones muestra un carácter melancólico, triste y afligido”, de allí, que se tenga en cuenta “el desconsuelo” como punto central del estado emocional del campesino. Por consiguiente, una posible secuencia pasional que se propone en este análisis para identificar la pasión del campesino es la siguiente: *espera - frustración-aflicción-escepticismo*.

El estado original desde el cual se desencadena la historia pasional que presenta el campesino es un estado de un sujeto fuertemente modalizado por un /querer/, motivación que lo impulsa a desplazarse a la ciudad en la conjunción con las oportunidades que le puede brindar la forma de vida urbana, así, el sujeto modalizado en el diseño de su programa narrativo mantiene una *espera* de poder lograr su objetivo, espera que está ligada a la confianza del sujeto que le instaló la modalidad. Sin embargo, en la actualización del programa narrativo durante el proceso de observación y evaluación de su competencia semántica y de las conductas de los sujetos de la cultura urbana, se da cuenta que no es lo que esperaba, poder estar conjunto al sistema urbano, poder integrarse a la forma de vida citadina debido a los actos de discriminación y exclusión por parte de aquellos que residen en este espacio.

Entonces, la espera se enmarca en el simulacro de una contrato imaginario de que lo que se informó sobre la calidad de vida que podía encontrar en la ciudad fuera cierto, verdadero, de allí que con la confrontación de la realidad el campesino se sienta en un estado de *frustración o desilusión* como se percibe a continuación *empecé a llevar del bulto desde ese mismito instante/en que di un paso a adelante en esa grande ciudad* en vista de esto, el campesino al no poder acceder al sistema laboral pierde la posibilidad de conjuntarse y sobrevivir en la ciudad, de manera que, exprese sentirse *desconsolado*, afligido por la realidad social en la que se halla. Lo anterior, se ilustra en un esquema de amplificación de la afectividad del campesino frente al fenómeno de la marginación o de la exclusión padecida en el ámbito urbano (la ciudad):

Tabla 15. Esquema tensivo que describe la percepción disfórica de la experiencia e identidad discursiva (en la carranga) del campesino



En el momento que el campesino toma posición frente a la realidad social urbana y extiende la reflexión en su discurso sobre los actos de marginación, los gradientes de la intensidad aumentan progresivamente poniendo en la mira del sujeto el desconsuelo y la aflicción ya que se ve frustrado el deseo de permanecer en la ciudad, estar conjunto a ella. En medio de la tensión, el sujeto decide volver a su tierra, abandonar la ciudad y regresar al campo, de manera que entra en una etapa de moralización donde evalúa lo vivido y se propone no volver a confiar, así otros sujetos quieran convencerlo nuevamente *disculpe que no le crea pero a yo de mi vereda no me vuelven a sacar*. Lo que se presume que permanece en un estado de *escepticismo* e incredulidad puesto que por no saber enfrentó varias situaciones desagradables, pero ahora que se halla conjunto al saber no se deja persuadir.

Para terminar, el discurso de la canción carranguera caracteriza al sujeto del campo como un ser vulnerable dentro de los procesos de interacción que se dan entre diferentes grupos que hacen parte de la misma nación. El campesino se encuentra expuesto a ser maltratado (marginado) o vulnerado de sus derechos (despojo de sus tierras) debido al desconocimiento que posee de las reglas sociales y de los valores que hacen par-

te de cada subestructura de la colombianidad. Asimismo, se evidencia la tensión que se da en el diálogo y en la confrontación con el otro en la manera como se perciben aún acciones de intolerancia entre las zonas de la misma cultura, lo que evidencia una emergencia en la reorganización de la multiculturalidad, en el sentido de tratar de entender que el otro siendo ajeno a las costumbres y prácticas sociales de la cultura que se considera propia, también posee rasgos identitarios que ameritan valor y respeto puesto que la identidad se mantiene en constante desarrollo y se nutre de las diferencias que se gestan en la cultura.

La canción carranguera como emblema de la identidad campesina menciona los aspectos positivos que se originan al interior de la cultura (por ejemplo, sobre el fondo de la consabida belleza exuberante y la fertilidad de la tierra colombiana, la canción define al campesino, como un sujeto trabajador, honrado, respetuoso, culto, noble y humilde), y que en consecuencia, hacen parte de los rasgos identitarios del hombre del campo. Igualmente, desde una mirada axiológica negativa en los procesos de transformación, el campesino se define a sí mismo como víctima del conflicto armado, estereotipado (cuestionado de pertenecer o colaborar con algún grupo armado) y marginado por la población urbana. Evaluaciones positivas como negativas que marcan el recorrido identitario de algunos miembros de la comunidad campesina y al mismo tiempo define la identidad de los otros sujetos que hacen parte la cultura nacional, logrando definir la forma de vida de la cultura colombiana.

4. CONCLUSIONES

El objetivo de esta investigación fue analizar la identidad cultural colombiana configurada en líricas de canciones de música carranguera, en las cuales se evidenciaron elementos que contribuyen a definir las identidades individuales y colectivas de los actores, en medio de las permanencias y transformaciones que se dan en el complejo mundo de la cultura. El análisis de este trabajo se realizó con el apoyo de presupuestos teóricos y metodológicos de la semiótica (recorrido generativo-interpretativo), cuyos aportes procedimentales fueron pertinentes para encontrar los rasgos que definen al ser colombiano en los enunciados de las líricas (análisis figurativo, axiológico y pasional). Asimismo, para el estudio de la identidad fue importante el soporte teórico de la semiótica de la cultura, principalmente, las teorías desarrolladas por Jaques Fontanille (formas de vida) y Yuri Lotman (la semiosfera).

Lo interesante, como se demuestra con el modelo propuesto por Fontanille para encarar la complejidad de las prácticas culturales, es que permite analizar al objeto semiótico no como una entidad con una frontera que lo encierra en sí mismo, sino como un fenómeno con una frontera porosa y de intercambios (tal como es la frontera de la semiosfera) a través de la cual el objeto es definido por el entorno sociocultural de producción y afecta a este como práctica significativa que predica sobre ese universo sociolectal. En este sentido, el concepto de rigor, inmanencia y pertinencia queda, como propone la semiótica actual, replanteado como una arquitectura compleja en la que el objeto es parte constituyente y no un elemento aislado de los intercambios de los actores sociales en medio de la vida social. La inmanencia y la pertinencia, en este caso, es un trabajo de intelección del objeto semiótico en relación con la cultura, pero a través de las líneas rizomáticas que conectan, como en este caso, la tradición de la poesía popular colombiana, la música, los medios de divulgación y la creación de una forma de poética y musical compleja que sirve de referente para representar cómo es el campesino hoy, sus luchas, sus fracasos, expectativas y cómo este hombre del campo es un referente identitario nacional.

Con base en estas teorías, se amplió el panorama para configurar los elementos que constituyen la identidad cultural en las líricas, sobre todo, con el empleo del concepto de enantiomorfismo en la semiosfera puesto que permitió entender cómo se organiza la cultura colombiana dentro de sus zonas. En este sentido, la semiosfera se conforma de partes que son especularmente similares la una a la otra, pero cuando entran en relación se evidencian sus diferencias en elementos particulares. Así pues, el empleo de este concepto sirvió para determinar la cultura colombiana como una semiosfera que en su organización interna está compuesta por subestructuras o zonas (comunidad campesina, clase política, hombre urbano, grupos armados) que si bien hacen parte de la totalidad del universo cultural, también poseen elementos de diferencia que las opone una a la otra, como lo evidencian las relaciones que se dan entre actores que pertenecen a diversos grupos sociales de la misma cultura.

Igualmente, otro concepto importante de la semiótica de la cultura es el de isomorfismo, que permite aproximarse al tema de las formas de vida en tanto las canciones resultan ser imágenes, reflejos de las situaciones sociales y por tanto, permiten indagar sobre la forma en que los individuos representan las vivencias cotidianas, suyas o de otros, más, cuando en la historia de Colombia el campesino ha sido un sujeto marginado y excluido muchas veces de beneficios sociales, participación y decisión en los temas de su interés directo, como es por ejemplo el mismo asunto de la tierra (la cual como se denuncia ni siquiera es de su pertenencia). Es decir, las canciones se constituyen en el reflejo de las fuertes oposiciones culturales que vive el país y representan en algunos casos la falta de diálogo entre lo rural y lo urbano, la riqueza y la pobreza, la inclusión y la exclusión, entre otros.

Además, también se reconstruyen ciertas costumbres y prácticas que se consideran propias de lo campesino, configurando una identidad que aunque variopinta, refleja las tensiones entre dos mundos, el urbano y el rural; y el problema no es que estos aparezcan separados, sino que se plantean como mundos irreconciliables, es decir, el diálogo cultural entre estas dos zonas, está planteando una incompetencia del sujeto campesino ante los retos de la ciudad, que tiene como explicación o conclusión dos conse-

cuencias: por un lado, la denuncia del desarraigo y por el otro el señalamiento del campesino como víctima directa del conflicto, lo cual no permite la aparición de imágenes nuevas y transformadoras de este sujeto.

Así pues, ese “nosotros” que construyen las canciones es una entidad diversa (porque conjuga un yo, un tú y múltiples voces y audiencias y por tanto es una muestra de la pluralidad del problema de la diversidad cultural en Colombia, que no es visto ni apreciada positivamente, sino como un asunto problemático, es decir, el que es diferente puede ser un problema), que no constituye la oposición hombre del campo, hombre rural, sino también hombre del campo, agente violento, Estado, etc. De este modo la canción está configurando oposiciones, denunciando (el desprecio por la cultura del campo, etc.) y a la vez construyendo estereotipos de lo campesino (víctima, desarraigo, frustración, y colaborador de grupos armados).

Ahora, en esa mirada sobre sí mismo y sobre el otro, el sujeto urbano es para el campesino el otro, en su acepción de arbitrariedad, pero es también el espejo grande en el cual se ambiciona reconocer, porque le significa la vida buena, la hermandad, la posibilidad de la solidaridad recíproca, el actor que debe ser parte del actante ayudante, las oportunidades de calidad de vida, lo placentero, el aprendizaje, la molicie, la comodidad, la riqueza, el saber, el poder, pero también lo disoluto, lo falto de moral y de principios. Los espacios tanto rural como urbano que la sociedad genera para sus actividades y afectos, recae en ellos una posibilidad de identidad, un objeto de deseo, porque son el espacio de alguien, de un sujeto individual o colectivo.

De otro lado, la carranga es un objeto de consumo cultural en diferentes sectores de la población colombiana, gracias a que sus intérpretes se han encargado de divulgar las canciones por varios medios logrando que aquellos que las escuchan se reconozcan en ellas con las situaciones que surgen en la cotidianidad de los sujetos del campo y del hombre urbano. Prácticamente, corresponde a una estrategia discursiva que expresa cómo es el campesinado en relación con otros sujetos que también son colombianos, y esto se debe a que los autores de las canciones han tenido contacto directo con la ciu-

dad, han vivido en ella y conocen modelos y estereotipos (procesos de reivindicación de derechos, afinidades culturales y esfuerzos por el reconocimiento como miembro de la cultura) y en consecuencia, de la identidad colombiana dividida entre sus diferentes esferas sociales.

En los relatos de las canciones se construye al campesino como un sujeto que se esfuerza y se esmera en el trabajo para suplir necesidades básicas y mejorar el bienestar de la familia. Es la búsqueda constante del colombiano en el bienestar propio, pero desde la posibilidad de adquirir un trabajo bien remunerado, como el ejemplo del campesino que se desplaza voluntariamente a la ciudad en busca de mejores oportunidades que las que le puede ofrecer el medio rural. Esto tal vez por la misma dificultad y esfuerzo en las labores del campo que en términos de ganancia se refleja lo limitado del producto, o en otras palabras, el campesino que trabaja la tierra se esfuerza arduamente sin conseguir mayores frutos que sean proporcionales al esfuerzo invertido.

Al mismo tiempo, se configura al campesino como un sujeto que construye una representación virtual de su forma de vida comparada con los que poseen riqueza. Reconoce su condición de vida pobre, pero valora esta misma otorgándole a los objetos que posee dentro de su modo de vivir, valores semánticos propios de lo que se concibe como riqueza: el poder visto desde el territorio, la felicidad generada por mantener la familia, la satisfacción del dominio sobre las posesiones (animales), todo esto en conjunto con el fin de visualizar un anhelo y darle sentido a su forma de vida pobre. En síntesis, las canciones exponen que el campesino colombiano vive en condiciones de pobreza y de desigualdad frente a las posibilidades de mejorar siempre su calidad de vida.

En cuanto al ser del campesino colombiano, se construye un sujeto que actúa de acuerdo con los valores (honrado, respetuoso, culto) que circulan dentro de las normas de la sociedad, y lo refleja en sus actos de reivindicación social y de reconocimiento. Como un sujeto respetuoso que acepta y comprende las diferentes formas de actuar y de pensar del otro, como el caso del hombre urbano que se burla y ofende al campesino por su forma de vestir, de hablar, su carácter introvertido y por la herencia de su

profesión (agricultor). De otro lado, se proyecta como un sujeto valiente, heroico, orgulloso de sus raíces (campo), de su nación (belleza femenina, riqueza natural) y de los logros de otros colombianos que alcanzan el éxito y la admiración dentro de su cultura y fuera de ella.

En otros aspectos, el colombiano (hombre o mujer) dentro de los procesos regulares de transformación, se encuentra en busca de una forma de vida (amor) que le brinde la posibilidad de organizarse y establecer una familia recurriendo a diferentes métodos y prácticas que hacen parte de las creencias que organiza la cultura. Se configura al colombiano como un creyente de fuerzas sobrenaturales, de los agüeros y supersticiones que la misma cultura popular se ha encargado de infundir en la sociedad colombiana. Asimismo, se plantea la práctica del fetichismo al usar amuletos, y una gran creencia del destino controlado por seres sobrenaturales que podrían descontrolar su propia voluntad (caer enamorado de una mujer que realmente no le gustaba por ejemplo). Paralelamente, se expone que el colombiano es un creyente de la fe cristiana, y por ello, recurre a Dios como única fuente de salvación de todos sus males y ayudador en la consecución de proyectos individuales.

Finalmente, se construye una forma de vida del sujeto del campo siendo víctima de los fenómenos políticos y sociales que se producen en la mediación e interacción con los sujetos que hacen parte de la cultura colombiana. Como lo es la guerra interna que se vive en los campos, donde quienes mayormente sufren el conflicto son los campesinos que se ubican en medio del fuego cruzado de los actores armados, provocando el abandono de las tierras para resguardar su vida. Hecho que transforma las identidades de los sujetos desplazados asumiendo el rol de campesinos desarraigados quienes son abandonados por el estado colombiano. Por esta problemática político-social, la canción carranguera se convierte en la porta voz de la comunidad campesina y del resto de la cultura colombiana que pide la reivindicación de sus derechos sociales (paz), el buen nombre del campesino, no a la indiferencia, al desprecio social, si al respeto por la vida y a los ideales de vivir en un país libre de guerras. No obstante, en la praxis enunciativa se plantea la urgencia de que el campesino colombiano necesita saber (salir de la igno-

rancia, una transformación del estado epistémico) y contar con asideros para tener una mejor formación política y ciudadana, que le permita defenderse desde un pensamiento crítico y más constructivo de sí mismo y de su mundo ya que no basta con solo denunciar los hechos negativos, sino, organizarse en comunidad para actuar.

Este trabajo de investigación permite entender que la identidad cultural es un tema de estudio valioso que se puede abordar desde el campo de la semiótica, en medio del hibridismo y la diversidad social, para la toma de conciencia sobre el conjunto de problemas que se producen en la sociedad (por ejemplo, la problemática del campesinado). Por ello, es significativo continuar con este tipo de investigaciones, con muestras mayores y de otras regiones del país diferentes a la de la producción de la carranga e, incluso, enriquecer este tipo de investigaciones con trabajos sobre la tradición oral para ampliar el panorama de los elementos que construyen una identidad cultural más globalizada. También, es importante investigar (proponer una investigación acción) para dar formación al campesinado en muchos ámbitos de la vida cotidiana que requieren modernización y un saber hacer para defender los bienes culturales del campesino tan subvalorados en el entorno sociocultural colombiano. Esto en complemento con investigaciones de otras disciplinas (historia, el derecho, antropología, economía, educación, el trabajo social, etc.), de modo que se vea un diálogo interdisciplinario y puedan abarcar el problema del desarraigo como un estado de descomposición de la identidad del sujeto desplazado, enajenado o vulnerado por la violencia del entorno sociocultural. En ámbitos académicos, sería significativo incluir la carranga como objeto de estudio y de aprendizaje en cursos de lenguaje y literatura del sistema educativo colombiano, y como objeto de investigación de licenciados en educación para contribuir en la sensibilización frente a esta práctica cultural, que permitan construir discursos sobre la carranga que la jalonen hacia el mejoramiento estilístico, en pensamiento crítico, análisis de las relaciones de poder e injusticia en la sociedad colombiana, etc.

BIBLIOGRAFÍA

ABADÍA, Guillermo. Compendio general de folclore colombiano. Bogotá: Banco Popular, 1983. 547p.

_____. ABC del folclor colombiano. Bogotá: Editorial Panamericana, 1996. 202 p.

ACNUR, Los desplazados internos. En línea. 20 de agosto de 2014. Disponible en: <http://www.acnur.org/t3/a-quien-ayuda/desplazados-internos/>

ALVAR, Carlos; MAINER, José y NAVARRO, Rosa. Breve historia de la literatura española. Madrid: Alianza Editorial, 2005. 760 p.

AMPARÁN, Aquiles. Sociología de la identidad. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, 2002, 257 p.

ARÉVALO, Luis. Rock en la clase de lectura y escritura: “líricas” para construir sentido desde la semiótica discursiva. En Didáctica del Discurso (pp. 105 -123). Cali: Cátedra Unesco para la Lectura y la Escritura, 2005. 176 p.

BAHAMÓN, Paloma. Forma de vida colombiana en los corridos prohibidos. Bucaramanga, 2009, 146p. Trabajo de grado de Maestría. Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de idiomas.

BARBERO, Jesús. De los medios a las mediaciones; comunicación, cultura y hegemonía (1ra Ed.). Barcelona: Ediciones G, Gili, 1987. 300p.

BAZTÁN, Ángel. (1995). Etnografía, metodología cualitativa en la investigación sociocultural. México: Alfaomega, 1997. 356p.

BELIC, Oldrich. Verso español y verso europeo: introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2000. 678p.

BERISTAÍN, Helena. Análisis e interpretación del poema lírico. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. 180p.

CÁRDENAS, Felipe. Narrativas del paisaje andino colombiano: visión ecológica en la música carranguera de Jorge Velosa. Revista de Antropología Iberoamericana, 2009. 4(2) 269-293. En línea. 25 de julio de 2013, disponible en: <http://www.aibr.org/antropologia/04v02/articulos/040205.pdf>

CANDE, Roland. Nuevo diccionario de la música. Barcelona: Troppo, 2002. 320p.

CHARAUDEAU, Patrick. Los modos de organización del discurso. En: Grammaire du sens et de l'expression. París: Hachette, 1992.

_____. El discurso de la información, la construcción del espejo social. España, Gedisa, S.A., 2003. 371p.

CUCHUMBÉ, Nelson. El aporte filosófico de Gadamer y Taylor a la democracia: actitud de diálogo abierto y reconocimiento recíproco, en: Praxis Filosófica, Universidad del Valle, núm. 35, julio-diciembre de 2012, pp. 131-149.

COURTÉS. Joseph. Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación. Madrid: Gredos, 1997. 442p.

CUCHÉ, Denis. La noción de cultura en las ciencias sociales. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002. 187p.

DAXEMÜLLER, Christoph. Historia social de la magia. Barcelona: empresa Editorial herder, 1997. 362p.

DEZIN, Norman y LINCOLN, Yvonna. La investigación cualitativa como disciplina y como práctica. En Manual de la investigación cualitativa. (pp. 43 -101). Barcelona: Gedisa, 2012. 380p.

DOLLFUS, Oliver. Territorios Andinos. Lima: (IEP) Instituto de Estudios Peruanos. Espinoza, G. Novelas del poder y la infamia. Madrid: Alfaguara, 1991. 221p.

DUCROT, Oswald. El decir y lo dicho. Buenos Aires: Hachette, 1984. 241p.

FALS B, Orlando. Campesinos de los Andes: estudio sociológico de Saucio. Bogotá: Punta de lanza, 1979. 364p.

FONTANILLE, Jacques. Semiótica del discurso. Lima: Fondo de Cultura Económica, Universidad de Lima, 2001. 248p.

_____. Textos, objetos, situaciones y formas de vida. Los niveles de pertinencia de la semiótica de las culturas, 2004.

_____. « Sémiotique des textes et des discours (méthode d'analyse) » in MUCCHIELLI A. (sous la direction). Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines. 2^e edit., Paris: Armand Colin, 2004. p. 253.

_____. Pratiques sémiotiques. Limoges : Presses Universitaires de France, 2008. 320p.

_____. Julien Fournié: les saisons de la mode - Formes de vie et passions du corps», Revue Actes Semiotiques, N° 115, 2012. En Línea. 26 de diciembre de 2013 Disponible en: <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2650>>

FONTANILLE, Jacques y ZILBERBERG, Claude. Tensión y significación. Lima: Universidad de Lima, 2004. 379p.

GADAMER, Hans-Georg. Verdad y método. Fundamentos de hermenéutica filosófica. Salamanca, Sígueme, 1993. 691p.

GEERTZ, Clifford. Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas. Barcelona: Paidós, 1994. 197p.

GENTILI, Bruno. Poesía y público en la Grecia antigua. Barcelona: Quaderns Crema, S. A, 1996. 628p.

GIDDENS, Anthony. Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea. Barcelona: Península, 1995. 302p.

GLICK, Robert. Desarrollo urbano. Santafé de Bogotá: ESAP, 1992.

GÓMEZ, Pedro. Ilusiones de la identidad. Madrid: Frónesis cátedra, 2000. 307p.

GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Joseph. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Gredos. 1990. 475p.

GREIMAS, Algirdas y FONTANILLE. Jacques. Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo. México: Siglo xxi, 1994. 277p.

HAMON, Philippe. Texto e ideología: valores, jerarquías y evaluaciones en la obra literaria. París: Presses Universitaires de France. 1984. 228p.

HAENSCH, Gunter y WERNER, Reinhold. Nuevo diccionario de americanismos. Santa fe de Bogotá: caro y cuervo, 1993.

HERNÁNDEZ, Roberto; FERNÁNDEZ, Collado y BAPTISTA, Lucio. Metodología de la investigación cualitativa. México: Mc Graw Hill, 2006. 882p.

HJELMSLEV, Louis. Prolegómenos a una teoría del lenguaje. Madrid: Editorial Gredos, S. A, 1971. 198p.

LOZADA, Álvaro. Folclor colombiano. Bogotá: Ediciones S.E.M, 2005. 185p.

LOTMAN, Yuri. La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Cátedra, 1996. 174p.

_____. La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Madrid: Frónesis, 1998. 182p.

_____. Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona: Gedisa, 1999. 238p.

LUNA, Ambrosio. Ilusión, seducción, persuasión. En: Seducción, persuasión, manipulación. En línea. 2005. México, Benemérita Universidad de Puebla. 87 -109pp. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/594/59401406.pdf>

MANCIAUX, Michel. La resiliencia: resistir y rehacerse. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003. 318p.

MARTÍNEZ, Cristina. La argumentación en la dinámica enunciativa del discurso y la construcción discursiva de la identidad de los sujetos. En Didáctica del Discurso (pp. 11-21). Cali: Cátedra Unesco para la Lectura y la Escritura, 2005. 176p.

_____. El erotismo se lee en clase, construcción de identidad discursiva femenina en las revistas. En Didáctica del Discurso (pp. 125- 136). Cali: Cátedra Unesco para la Lectura y la Escritura, 2005. 176p.

MARULANDA, Octavio. Folclore y Cultura General. Cali: Ediciones instituto popular de cultura de Cali, 1973. 290p.

MEDINA, Joaquín. & VARGAS José. Cantas del Valle de Tenza. Bogotá: Ministerio de educación nacional, 1949. 255p.

MUCHELLI, Alex. Directeur. Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines. París: Armand Colin, 2ªedición, 2004. 180p.

MUÑOZ, Gustavo. La literatura colonial y la popular de Colombia. La Paz: Impresión artística, 1928. 324p.

NIÑO, Víctor. Semiótica y lingüística aplicadas al español. Bogotá: Ecoe Ediciones, 2002. 304p.

NÚÑEZ RAMOS, Rafael. Métrica, música y lectura del poema. En Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica N° 10. En línea. 02 de enero de 2014. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-desemiotica-4/html/p0000019.htm#I_25

OCAMPO, Javier. El folclor y su manifestación en las supervivencias musicales en Colombia. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 1970. 170p.

_____. El traje típico del boyacense. En: El pueblo boyacense y su folclor. Biblioteca virtual Luis Ángel Arango. En línea. 10 de abril de 2014. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/pueboy/pueboy4a.htm>

_____. El imaginario en Boyacá: La identidad del pueblo boyacense y su proyección en la simbología regional. Bogotá: Editor Humboldt Services Ltda, 2001. 302p.

PAONE, Renato. La música carranguera. (Tesis de pregrado, Escuela popular de arte). En línea. 2 de abril de 2012 de Scribd. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/17597057/La-Musica-Carranguera-Renato-Paone-Tesis>

PERDOMO, José. Historia de la música en Colombia. Bogotá: Plaza & Janes, 1980. 422p.

PÉREZ, María del Carmen y RAMOS, María. Latín: lengua y literatura. Sevilla: Ediciones La Ñ. En línea. 10 de diciembre de 2013, documento PDF. Disponible en: <http://www.juntadeandalucia.es/averroes/~04700107/images/stories/latin/lirica.pdf>

PIERLUIGI Basso-Fossali. Création et restructuration identitaire. Pour une sémiotique de la créativité. Nouveaux Actes Sémiotiques. En línea. 10 de marzo de 2012. Disponible en : <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3109>.

QUILIS, Antonio. Métrica española. Madrid: Ediciones Alcalá, 1968. 195p.

RAMÍREZ, Carmen. Música, lenguaje y educación. La comunicación humana a través de la música en el proceso educativo. Valencia: Tirant lo Blanch. 2006. 349p.

RASTIER, François. Semántica interpretativa. México, D.F.: Siglo XXI, 2005. 372p.

REYES, Graciela. La pragmática lingüística, el estudio del lenguaje. Barcelona, Montsenos, 1994. 152p.

RICŒUR, Paul. Sí mismo como otro. México: Siglo XXI, 1996. 428p.

RIZO OTERO, José. Evolución del conflicto armado en Colombia. Bogotá: Corporación Universitaria Autónoma, 2002. 345p.

RODRÍGUEZ, Pablo (sf). Los conjuros de amor en el Nuevo Reino de Granada. Credencial Historia: Biblioteca virtual Luis Ángel Arango. En línea. 19 de diciembre de 2014. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/node/126228>

ROJAS, Jorge. Una sociedad en medio del colapso. En: Destierros y desarraigos; memorias del II seminario internacional. Desplazamiento: implicaciones y retos para la gobernabilidad, la democracia y los derechos humanos. Bogotá, del 4 al 6 de septiembre de 2002: CODHES. 385p.

ROMANO, A. M. Jorge Velosa: compositor colombiano. En línea. 20 de julio de 2013. Disponible en: <http://WWW.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio2/compo/velosa/indice.htm>

ROSALES, Horacio. Représentations de la culture de soi et de la culture de l'autre dans le discours éducatif universitaire en Colombie analyse Sémiotique. (Tesis Doctoral). Université de Limoges. Faculté de Lettres et de Sciences Humaines, Limoges, 2006. 416p.

_____. Pasiones en la construcción de representaciones de la cultura colombiana. Revista S, 3, 33-47.

_____. Cuerpo y significación. Revista UIS-Humanidades, 38(1), 2010. 27-39.

_____. Operaciones discursivas en la manifestación del sujeto lírico. Notas de clase (inédito). Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Maestría en Semiótica (curso de Semiótica II), 2014.

Ruana. Proesxport Colombia. En línea. 14 de agosto de 2014. Disponible en: <http://www.colombia.travel/es/turista-internacional/actividad/historia-y-tradicion/artesantias/tejidos-colombianos/ruana>

RUEDA, Jorge. El campo y la ciudad: Colombia, de país rural a país urbano. Bogotá: Revista Credencial Historia, N° 119. 1999. En línea. 25 de agosto de 2014. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/noviembre1999/119elcampo.htm>

SÁNCHEZ, Tomás y ACOSTA, Alejandro. Música popular campesina. Usos sociales, incursión en escenarios escolares y apropiación por los niños y niñas: la propuesta musical de Velosa y los Carrangueros (2008). En línea. 25 de marzo de 2012. Disponible en: <http://www.umanizales.edu.co/revistacinde/index.html>

SANDOVAL, Carlos. Investigación cualitativa. Santa Fe de Bogotá: Instituto Colombiano para el fomento de la Educación Superior (ICFES), 1996.

SALAZAR, Noel. Ayer y hoy en mis canciones. Armenia: Editorial Quingráficas, 1979. 152-154pp.

SCHWARTZ, Daniel. Gadamer y la idea de la autoridad, en: Prisma, ISSN 0797-8057, N°. 12, 1999, 103-117pp.

SEBOLD, Russell. Definiciones históricas de la lírica. En lírica y poética en España, 1636-1870. Madrid, grupo Anaya, 2003. 574p.

SERRANO, Claudia. Imaginando con musiquita un país. Bogotá: Editorial Fica (2011). En línea. 2 de abril de 2012. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/57541745/13/ProbLematlcas-deL-camPo>

SERRANO, Eduardo. Narración, argumentación y construcción de identidad. En Didáctica del discurso. Cali: Cátedra Unesco para la Lectura y la Escritura, 2005. 97-103pp.

_____. El concepto de competencia en la semiótica discursiva. Bogotá: Universidad Nacional, 1998.

SQUICCIARINO, Nicola. El vestido habla: consideraciones psicosociológicas sobre la indumentaria. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990. 215p.

STAIGER, Emil. Conceptos fundamentales de poética. Madrid: ediciones RIALP, S.A., 1966. 257p.

Vargas, Tocayo. Biografía. En línea. 15 de enero de 2015. Disponible en el siguiente enlace: http://www.reverbnation.com/artist_3598636/bio

Universidad Nacional de Colombia, en el espacio de unidad de medios de comunicación (Unimedios). Jorge Velosa. En línea. 15 de enero de 2015. Disponible en el siguiente enlace: <http://www.agenciadenoticias.unal.edu.co/ndetalle/article/la-un-tiene-cuatro-nuevos-doctores-ihonoris-causai.html>

VAN DIJK, Teun. Ideología, una aproximación multidisciplinaria. Barcelona: Gedisa, 2006. 401p.

ZILBERBERG, Claude. Les contraintes sémiotiques du métissage. En Reveu Tangence, n° 64, (2000) Esthétiques du métissage, p. 8-24. En línea. 14 de agosto de 2013. Disponible en: <http://www.erudit.org/revue/tce/2000/v/n64/008188ar.html?vue=resume>

ANEXOS

LÍRICAS CARRANGUERAS (Expresión popular musical)

1. Lista de canciones

Nº	CANCIÓN	INTÉRPRETE	ÁLBUM
1	<i>De regreso al campo</i>	Tocayo Vargas	<i>El hombre es hombre... aunque la mujer le pegue</i>
2	<i>El rey pobre</i>	Jorge Velosa y los Carrangueros	<i>Patiboliando 2002</i>
3	<i>El campechano</i>	Tocayo Vargas	<i>El hombre es hombre... aunque la mujer le pegue</i>
4	<i>El pastel es para todos</i>	Son panelero	<i>El pastel es para todos. Mosaico carranguero</i>
5	<i>El desplazado</i>	Tocayo Vargas	<i>El hombre es hombre... aunque la mujer le pegue.</i>
6	<i>El milagro</i>	El son de allá	<i>El son de allá. 25 años 2010</i>
7	<i>De dónde venimos</i>	Tocayo Vargas	<i>El hombre es hombre... aunque la mujer le pegue</i>
8	<i>El campesino embejucao</i>	Oscar Humberto Gómez Gómez	<i>El campesino embejucao, Vol.1</i>
9	<i>Rezo por dos comadres</i>	Tocayo Vargas	<i>El hombre es hombre... aunque la mujer le pegue</i>

LÍRICAS CARRANGUERAS

(Expresión popular musical)

Clasificación por temas de las líricas carrangueras.

a) Tensión campo ciudad

DE REGRESO AL CAMPO (El tocayo Vargas)

Hasta el campo fue mi tía,
esta vieja aparecía
donde yo hubiera sabido
nunca le hubiera creído
túa la paja que me habló,

De que en la ciudad había
un montón de garantías
pa' que su ilustre sobrino
terminara ese destino
de tirar el azadón.

Al llegar quedé aterrado
de ver que me habían robao
las chichiguas que tenía
y unas vainas que traía
de presente pa' llegar

Mis primos avergonzados
de verme acampesinao,
con malicia se reían
y a la cucha le decían
que no me dejara entrar.

No más que por ser tan culto
empecé a llevar del bulto
desde ese mismito instante
en que dí un paso adelante
en esa grande ciudad.

Me fui a buscar empleo
pero ni pa' hacer aseo,
ni pa' lavar los platos,
ni para embolar zapatos
me quisieron ocupar.

EL CAMPECHANO (El Tocayo Vargas)

Porque soy un campesino
hay gente que me desprecia,
porque soy un campesino
hay gente que me desprecia,

No hagan eso conmigo
que me llena de tristeza
por bendición o castigo
somos de la misma tierra.
Bis

Hay pelaos que en los cole-
gios
no me miran como humano,
hay pelaos que en los colegios
no me miran como humano,

Pa algunos lo menos, menos
soy un pobre campechano
pero aunque nos distanciamos
yo también soy colombiano
Bis

Hay otros que gozan mucho
con mi vestir y mi atuendo
pero yo les disimulo me hago
el que no les entiendo
por eso me llaman bruto
por la nobleza que tengo

Espero que la palabra
campesino no la pongan,
espero que la palabra
campesino no la pongan,

De pronto un ingeniero,
diciendo que por ser bueno
y nada más por ayudame,
y sin decir si iba a pagame
va y me pone a trabajar

Pasan como tres quincenas
y como me daba pena,
porque le tenía respeto,
y decían que al arquitecto
no le podían reclamar.

Un día me le fui acercando
y ahí mismito preguntando
qué uno por ser de vereda
es que a las cuántas quince-
nas
le comienzan a pagar

No más me dijo: atrevió
cómo es que se le ocurrió
que yo tenga que pagarle
nada más por enseñarle
cómo debe trabajar.

Me jui más desconsolao
que un perro recién capao
a suplicale a mi tía
que los platos de comía
no me los juera a cobrar

Me dijo: “no le rebajo
porque es que este es mi tra-
bajo
y es que no le da vergüenza
o acaso no le da pena
jartarse las tres quincenas
y no venime a pagar”.

Por si fuera poca cosa
tuve que pedir limosna
para comprar el tiquete
y agarrar yo mi maleta
y a Bolívar fui a parar,

Pa’ mi tía quedé de rata,

Pa’ tratar a otros por menos
si también somos personas
que con orgullo traemos
la legumbre pa’ que coman

Campesino por herencia
y esto a mí no me acompleja,
Quisiera que fuera un canto
pero es una moraleja
que aunque traiga ruana e la-
na
mi mamá no es una oveja.
Bis

Y ya para despedirme
de toditos mis hermanos,
Y ya para despedirme
de toditos mis hermanos,

No, sin antes decirles
que nosotros respetamos
y como somos humildes
humillados disfrutamos
bis

Hay otros que gozan mucho
con mi vestir y mi atuendo
pero yo les disimulo me hago
el que no les entiendo
por eso me llaman bruto
por la nobleza que tengo.

porque dijo que la plata
en trago la había gastao
y que no le había pagao
por irme a vagabundiar

Ahora estoy en mi vereda
donde a mí siempre me espe-
ra
la gente que me ha querido
hermanos y amigos míos
pa' salir a pachanguiar

Después de largas faenas,
cada quien con su morena
hablamos de amor sincero
y sin pensar en los cuernos
que utilizan por allá

Uno que se crio en el campo
no debe creerle al jalso
que se jarta tres cervezas
y descansa la cabeza
poniéndose a faroliar

Que diga barbaridades
y que cuente vanidades
disculpe que no le crea
pero a yo de mi vereda
no me vuelven a sacar.
(bis)

b) Orgullo de ser campesino y colombiano

DE DÓNDE VENIMOS
(Tocayo Vargas)

Si ustedes preguntan cómo nos
llamamos
de dónde llegamos, qué hacemos
aquí
orgullosamente todos contestamos
somos colombianos, ¡viva mi país!

Venimos de donde nace la alegría,
hijos de la montaña y de la arriería
donde una mula vale más que un
avión
y donde a punta de cagajón
hacemos una guerra civil

Somos mamagallistas de profesión,
somos pa' ustedes con mucho amor
carrangueros gente feliz

Somos de donde nace gente berra-
ca,
gente de pura raza mandaca
que no se arruga pa' camellar

Donde el demonio tiene que entrar
pisando pasito
y en donde ya nos importa un pito
que todos nos quieran criticar

Nos gusta el trago, somos coquetos
y querendones,
donde las fábricas de muchachos
son por montones
tenemos costa, tenemos valle, llano
y montañas
donde no solo la marihuana es el
producto de exportación,

Tenemos oro y las más bonitas es-
meraldas,
y donde el café crece por las faldas
y es el que tiene mejor sabor

EL REY POBRE
(Jorge Velosa)

En mi tierra yo me siento como un
rey
un rey pobre, pero al fin y al cabo
rey
mi castillo es un ranchito de emba-
rrar
y mi reino todo lo que alcanzo a ver

Por corona tengo la cara del sol
y por capa una ruana sin carbar
es mi cetro el cabo de mi azadón
es mi trono una piedra de amolar
(Bis)

Es mi reina la belleza de mi mujer
dos chinitos mi princesa y mi ede-
cán
es mi paje un burro color café
a la vez mi consejero principal

Por corona tengo la cara del sol
y por capa una ruana sin carbar
es mi cetro el cabo de mi azadón
es mi trono una piedra de amolar
(Bis)

Son mis guardias un perrito y un ra-
tón
mis murallas un cimiento y nogal
son mi escudo las alas del corazón
y mis criados tres gallinas y un tur-
pial

Por corona tengo la cara del sol
y por capa una ruana sin carbar
es mi cetro el cabo de mi azadón
es mi trono una piedra de amolar
(bis)

Por todo eso yo me siento como un
rey

Las mujeres de Colombia son las
más bellas,
y dicen que las caleñas son las más
buenas
la mujer del interior es más queren-
dona,
la santandereana la más culona
y la costeña tiene más swing

Dicen que en Valledupar no hay fea
alguna,
pero no creo que haya ninguna
como la arepa de Medellín

En mi Colombia han nacido los más
vacanes,
y que cantantes Shakira, Vives y
Juanes
el nobel García Márquez y Pambe-
lé,
Fernando Botero y el gran René,
Juan Pablo Montoya es la sensa-
ción

Y producimos genios cada segundo
por eso en todas partes del mundo
colombianos a mucho honor

Bienvenidos a sonreír,
somos muy colombianos gente feliz
bienvenidos a compartir,
y con el Tocayo Vargas a sonreír.

simplemente por hacerme
una ilusión
por tener una esperanza pa' vivir
y a sabiendas que los sue-
ños, sueños son

por corona tengo la cara del sol
y por capa una ruana sin carbar
es mi cetro el cabo de mi azadón
es mi trono una piedra de amolar
(Bis)

c) Conflicto político y social

**EL DESPLAZADO
(Tocayo Vargas)**

Le pido al cielo que me ilumine
por el camino que he de seguir.
que pise firme, que no camine
por las tinieblas de este país.

Me encuentro sólo y amenazado
de este conflicto víctima soy,
sin hablar nada me han acusado
de ser rebelde o informador.

Hemos sufrido las inclemencias,
las más injustas de la nación.
de la justicia brilla la ausencia,
el campesino es el perdedor,

De nuestros campos hemos salido
sin despedirnos del familiar.
desconocemos si es enemigo
el guerrillero o el militar.
(Bis)

A las ciudades hemos llegado
a aguantar hambre y a mal

**EL CAMPESINO EMBEJU-
CAO
(Oscar Humberto Gómez)**

Me tienen arrecho con tanta juepuerca preguntadera:
que qué color tiene mi bandera,
que si yo soy godo o soy liberal

Me tienen berraco con tanta juepuerca averiguadera
que si soy heleno, que pelosiguera,
apoyo a las AUC o soy de las FARC

Me tienen mamao con tanta juepuerca interrogadera:
que si yo a la tropa le abro la cerca,
si le doy el agua de mi manantial

Que si soy comunista, de ANAPO,
de izquierda, o de la derecha,
que si imperialista, que joda arrecha
resulta querer vivir uno en paz

Yo soy campesino, trabajador,
pobre y muy honrao
vivía muy alegre pero
me tienen embejucao
(Bis)

Pues miren señores a todos
ustedes yo les contesto

**EL PASTEL ES PARA
TODOS
(Son Panelero)**

¡Hay! señor de los señores,
ilumina a los doctores,
los que llaman senadores,
los que fabrican las leyes
que mandan este país

Ilumina al presidente
pa' que sea un buen dirigente,
pa' que el pueblo colombiano
no siga siendo el marrano
y ya pare de sufrir
Bis

¡Hay! Señor de Monserrate
que repartan por igual
una taza de chocolate
con un pedazo de pan
que todos en este pueblo
tenemos necesidad

el pastel es para todos
que dejen tanta avaricia,
no nos crean tan bobos,
que apliquen bien la justicia,
que con la barriga llena
naide quiere protestar.

¡Hay! sagrado corazón
que mejoren la pensión
te hacemos la rogativa,
que más bien bajen el IVA
y que suban el jornal

Y que al pobre campesino

dormir
somos nosotros los des-
plazados
los más sufridos de este
país

A quien competa hablar
con ellos,
le solicito de corazón
que hablen y arreglen con
los que tienen
a mi Colombia en el pare-
dón

Ya me despido, no me voy
lejos,
porque yo espero pronto
volver.
mis inquietudes aquí les
dejo
sabiendo el riesgo que he
de correr.

De nuestros campos he-
mos salido
sin despedirnos del fami-
liar.
desconocemos si es
enemigo
el guerrillero o el militar.
(Bis)

y quiero que quede muy claro
esto
yo no soy de naide pa' ha-
cer el mal

Traba-
jo en el surco desde que
el gallo me anuncia el día
y solo consigo pa mi familia,
poqui-
tas sonrisas o al menos pan

A mi naide viene si no
cuando tienen las elecciones
lle-
gan a joder que con los color
es
y con los doctores que el
cambio harán

yo soy hombre del campo
o mejor dicho soy campesino
así que les ruego, supli-
co y pido
ya no más preguntas,
no me jodan más.

Yo soy campesino, trabaja-
dor,
pobre y muy honra'o
vivía muy alegre pero me tie-
nen embejucao
(Bis)

no lo saquen del cultivo,
que paren ese maltrato
que mejor le den contrato
pa' que al campo vuelvan
ya.
Bis

¡Hay! Señor de Monserrate
que repartan por igual
una taza de chocolate
con un pedazo de pan
que todos en este pueblo
tenemos necesidad

el pastel es para todos
que dejen tanta avaricia
no nos crean tan bobos
que apliquen bien la justi-
cia
que con la barriga llena
naide quiere protestar.

d) Tradiciones y prácticas culturales

REZAO POR DOS COMADRES
Tocayo Vargas

Una vez de madrugada venía del barrio
y en una casa escuche algo raro.
enseguida y con cuidado, me fui
arrimando
y por una hendija seguía mirando,

Eran un par de comadres que
había prendido unas cuatro velas
y un retrato estaban velando.
con la cabeza pa' bajo
y con alfileres lo habían clavado
y las comadres seguían rezando

Y una suplicaba
y la otra le contestaba sí
y una suplicaba
y la otra le contestaba sí

Oye india Tibizá,
oye indio Guaicaipuro
don fulanito que no me quiere,
que venga me busque y se desespere,

que su aparato no le dé bola
cuando se acueste con su señora
si está muy lejos que di una vez
arrepentido venga a mis pies

en la cabeza un alfiler
pongo en la otra pa' que sea fiel
con esta cinta le ato las patas
que venga y me busque y llegue con
plata

repita, repita, repita conmigo lo que
le digo... bis.
y quiero estar con él.

EL MILAGRO
(El son de allá)

Hace dos años que estoy buscando
amores
y solo encuentro desilusiones
me fui a la iglesia a pedirle a
San Antonio
un amorcito pa' matrimonio

y apeniticas que me fui arrodillando
vi una muchacha que me estaba
pistiando
bis

y me miraba a mí y la miraba yo
y así fue nuestro querer nació
y me miraba a mí y la miraba yo
y así nos enamoramos los dos

y yo rezaba y al santo le pedía
que esa muchacha fuera la mía
con disimulo y de refilón veía
que ya sus ojos me tenía encima

y yo pensaba y para entre mi
decía
si San Antonio pa' mi la mandaría
y yo rezaba y al santo le pedía
que esa muchacha ojalá fuera la
mía

y me miraba a mí y la miraba yo
y así fue nuestro querer nació
y me miraba a mí y la miraba yo
y así nos enamoramos los dos

y apeniticas que terminó la misa
la invité a dar una vuelta
por el camino yo le fui preguntando

Estando yo entretenido por la rendija
y en una de esas... suas se abrió la
puerta,
me fui metiendo en silencio, y me fui
hasta onde ellas
descubro todo y miré la foto sin dar-
se cuenta
me puse muy asustao y acobardao

me fui alejando desconsolao
y desesperado llegue a la puerta,
estaba muy sorprendío
y confundido muy pensativo y todo
afligido
pues la más joven tenía sesenta.

Quien iba a imaginar que
todo esto me pasara a mí.

Ánima santa bendita yo no pensaba,
yo no sabía que esa foto fuera la
mía,
ahora qui hago, no sé qué hacer
con los conjuros de esa mujer,

busco y no encuentro como curarme
De los conjuros de dos comadres,
ando buscando desesperao
cómo apagarles ese alumbrao,

en esto llevo ya más de un año
de siete hierbas me hicieron baños,
con amuletos en mi cartera
que ya no aguanta mi billetera,

de diez entierres me hicieron tres,
mis calzoncillos están al revés,
ahora qui hago no sé qué hacer
con los conjuros de esa mujer,

elevo al cielo mis oraciones,
que no se cumplan sus peticiones.

cuál era el santo que apetecía

y ella me dijo tomándome la
mano
de San Antonio y de parte de él
venía
más tardesito le di gracias al
Santo
por el milagro que en mis bra-
zos tenía

y me miraba a mí y la miraba yo
y así fue nuestro querer nació
y me miraba a mí y la miraba yo
y así nos enamoramos los dos
bis