



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Escuela de Postgrado

**CONFIGURACION DEL GENERO MUSICA ANDINA
COLOMBIANA EN EL FESTIVAL “MONO NÚÑEZ”**

**TRABAJO DE TESIS PARA OPTAR AL TITULO DE
MAGISTER EN ARTES, MENCIÓN MUSICOLOGIA**

HERNANDO JOSE COBO PLATA

PROFESOR GUÍA:

RODRIGO TORRES

SANTIAGO DE CHILE

2010

A mi madre Lola Plata

**A mis hermanos: Gloria, Betty, Edgar, Eduardo,
Alexandra, Howard, Vicky, Mario, Cecilia y Fabio**

In memóiriam:

**A mi padre Eduardo, mi hermano Héctor Fabio,
mi tía madre Carmen**

AGRADECIMIENTOS

María Cristina Samara Ramona Ruíz, por creer que esto valía la pena desde que era solo un sueño.

Fundación Canto por la Vida, por su apoyo afectivo y efectivo para la realización de este trabajo como proyecto institucional, desde la Escuela de Música de Ginebra y el Centro de Documentación Musical de Ginebra, CDMG.

Dalia Conde, por hacer suyo este proyecto y todos los demás, y por su hermandad y generosidad a toda prueba.

Dalia Pazos, por echarme la cobija siempre en los tropezones, y endulzar mi vida con sus recetas mágicas.

Rodrigo Torres, por sus largos años de paciencia militante, sabiduría y fraterna amistad.

Luis Fernando Rivera, Gustavo López, Rodrigo Duque, Carolina Navarro, Pablo Canizales, Lina Santa, Julián Solano, Diego Germán Gómez, por estar prestos a facilitar mi vida y los procesos silenciosos de escritura y ausencias de manera solidaria y afectuosa en Canto por la Vida.

Nelson Cayer, por las largas caminatas temáticas, por compartir su propia tesis sobre este tema y por ceder generosamente su material fotográfico y audiovisual para este trabajo.

Viviam Unás, por reforzar esta aventura académica en sus inicios.

Guillermo Marchán, in memóriam.

Nancy Sattler y Ana María Ramírez, ángeles guías y solucionadoras de entuertos en la Facultad de Artes.

Berta Rivera, María Graciela Bautista y Sergio Pezoa, Ernesto Olea y Juan Patricio Orellana, Pamela Reyes y Rainer Krause, por brindarme cobijo y afecto durante las estancias académicas en Santiago.

Las personas que de manera generosa contribuyeron con las sesiones de entrevistas para este trabajo.

TABLA DE CONTENIDO

PORTADA.....i

DEDICATORIA.....ii

AGRADECIMIENTOS.....iii

TABLA DE CONTENIDO.....iv

RESUMEN.....vi

INTRODUCCION.....1

CAPÍTULO I

- 1. FESTIVAL MONO NUÑEZ: su historia fragmentada.....5**
 - 1.1. PESQUISA DOCUMENTAL.....6*
 - 1.1.1. Segmentación.....7*
 - 1.1.2. Aspectos de contexto histórico.....10*
 - 1.2. FESTIVAL MONO NUÑEZ: PRIMER PERIODO 1974-1980.....15*
 - 1.2.1 La ruta.....17*
 - 1.3. FESTIVAL MONO NUÑEZ: SEGUNDO PERIODO 1981-198.....29*
 - 1.3.1. Guía técnica para el jurado calificador.....29*
 - 1.3.2. La ruta.....34*
 - 1.3.3. El Comité Técnico.....37*
 - 1.4. FESTIVAL MONO NUÑEZ: TERCER PERIODO 1988-1990.....45*
 - 1.4.1. La ruta.....46*
 - 1.5. FESTIVAL MONO NUÑEZ: CUARTO PERIODO 1991-1994.....55*
 - 1.5.1. La ruta.....55*
 - 1.5.2. Discurso en crisis.....56*
 - 1.5.3. Ejercicio de contraste documental.....58*
 - 1.6. FESTIVAL MONO NUÑEZ: QUINTO PERIODO 1995-1997.....82*

1.6.1.	<i>La ruta.....</i>	83
1.6.2.	<i>Epílogo.....</i>	97
1.7.	<i>FESTIVAL MONO NUÑEZ: SEXTO PERIODO 1998-2008.....</i>	102
1.7.1.	<i>El Festival, patrimonio cultural de la Nación.....</i>	102
1.7.2.	<i>La ruta.....</i>	104

CAPITULO II

2.	EL FESTIVAL MONO NUÑEZ Y LA CONFIGURACION DEL GENERO EN LAS MUSICAS ANDINAS COLOMBIANAS.....	116
2.1.	<i>Antecedentes.....</i>	<i>116</i>
2.2.	<i>Una tentativa de definir el género de las músicas andinas colombianas desde el Festival Mono Núñez.....</i>	<i>118</i>
2.3.	<i>Los modelos y sus epígonos.....</i>	<i>125</i>
2.4.	<i>Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas: Se parte la historia del género.....</i>	<i>130</i>
2.5.	<i>De Nogal en adelante.....</i>	<i>132</i>

CAPITULO III

3.	NACIONALISMO REVISITADO EN EL FESTIVAL MONO NUÑEZ.....	137
3.1.	<i>Insumos para una lectura de nacionalidad en el FMN.....</i>	<i>137</i>
3.2.	<i>Contexto histórico.....</i>	<i>141</i>
3.3.	<i>La ambigüedad textual.....</i>	<i>143</i>

COMENTARIO FINAL.....149

APUNTES A MANERA DE EPILOGO.....151

MAPAS.....155

BIBLIOGRAFIA.....158

TEXTOS DE APOYO ANEXOS.....165

GRABACIONES ANEXAS.....181

RESUMEN

Este trabajo presenta la conformación del género de las músicas andinas colombianas en el contexto institucional de concurso del Festival Mono Núñez [Ginebra, Valle del Cauca, Colombia], un evento que roza las cuatro décadas y es considerado el más importante exponente de estas músicas en el país, presentando cómo las tensiones conceptuales para regular la competencia musical desde lugares específicos de clase social, gusto, posiciones ideológicas e imaginarios particulares de nación, tradición y autenticidad, condicionan, modulan, y regulan los elementos denotativos y connotativos relacionados con este género en particular, como mecánica de acceso a sus espacios de performance.

A partir de allí el evento se ubica en contraste con la historia reciente de Colombia, con los procesos que conducen a declaratorias de patrimonio nacional, reflexiones sobre lo privado y lo público respecto a la apropiación de elementos culturales colectivos, marcos de mecenazgo, industrias culturales que emergen desde lo local, y también sobre los atributos simbólicos con los que se carga el género respecto a la conformación mítica de la nacionalidad colombiana.

El grueso de la investigación se realizó sobre el acervo documental del mismo Festival, para partir de allí al estudio crítico de su historia, poniendo en juego constante el discurso sobre el género, y las realidades/actualidades de su composición y enfoques interpretativos.

INTRODUCCIÓN

Durante los años 90 tejí una estrecha relación con la Fundación Pro-música Nacional de Ginebra, FUNMUSICA, ente organizador del Festival Mono Núñez, que fue pasando por varias facetas: concursante y ganador como solista instrumental en 1991, desde 1994 como maestro de la escuela de música que se proyectó como bachillerato musical en ese momento. Estuve a cargo del plan de implementación de infraestructura y puesta en marcha de los procesamientos documentales en el 98 del Centro de Documentación Musical de FUNMÚSICA, y entre el 99 y el 2000 asumí brevemente su dirección, que volví a asumir en 2008, al pasar estos fondos documentales a ser manejados por el Centro de Documentación Musical adscrito a la Escuela de Música de Ginebra, que además prestó su concurso para la realización de este trabajo de tesis.

Todo esto me ha permitido diferentes y privilegiados ángulos de observación, y pasar por una rica gama de variaciones relacionales que con el tiempo me fueron ubicando en la práctica, dentro de un rol cercano a sujeto estudio para el presente trabajo.

Tocar de manera crítica el FMN eventualmente significa acometer un parricidio, debido a la virtual sacralización de un espacio donde se entroniza 'la identidad [andina] nacional'; un espacio donde las contingencias sociales y políticas se neutralizan en apariencia y dentro del cual es posible soslayar el país deseado o al menos, hermanarse los asistentes en un efímero sueño colectivo de 'paz' y 'feliz tranquilidad' de cuatro días, y respirar en este 'templo de la música andina' un aire 'cargado de patria' que resuena orgullosa, firme y vigorosa en nuestros 'aires nacionales'.

Por esto, meterse en el berenjenal de un tema sensible de despertar debates apasionados y hasta virulentos, significó decantar la emocionalidad del asunto y comenzar a observarlo de forma lo más objetiva posible.

¿Pero, desde dónde se iba trazar la senda epistemológica para hacer hablar el Festival Mono Núñez?

Mi interés personal se despierta por la multiplicidad de lecturas que ofrece el evento, más allá incluso de su relevancia musical; porque, es precisamente lo que se quiere negar, lo que indefectiblemente se instala en sus espacios de realización: el país con sus glorias y su poesía, pero también con sus miserias y guerras adjuntas. El FMN se constituye desde esta perspectiva, en una microdinámica de reproducción a escala del paisaje social y político de Colombia y articulado a esto, se encuentra la patrimonialización de elementos culturales de representación colectiva dentro de ámbitos privados, en este caso FUNMUSICA con el género de las músicas andinas.

Los escritos sobre el Festival han adolecido en gran proporción de acotamientos disciplinarios profundos o específicos, predominando por lo regular los tonos elogiosos, acríticos e inmersos en paisajes anecdóticos que subrayan la importancia del evento para la reafirmación de hitos identitarios nacionales, o la supervivencia y el rescate de las músicas andinas. Otros escritos más disciplinarios lo referencian de manera tangencial o por la obligatoriedad que impone nombrarlo cuando se habla de las músicas andinas del país¹.

Había que decidir sobre qué bases casuísticas iba a concretarse el trabajo teniendo tan poco material de estudio escrito sobre el FMN. Conociendo los fondos documentales de FUNMUSICA y el FMN que dan cuenta del Festival hasta el presente, se concretó la idea de que, eran los documentos escritos y producidos desde el interior del festival acerca de sus propios procesos y sus conceptualizaciones, los que iban a narrar su historia.

De esta manera, se conforma un mapa de ejes temáticos interdependientes que coadyuvan a comprender de manera sistémica, como las estructuras organizativas que gobiernan el festival modulan el performance, legislando sobre el “deber ser” del género desde sesgos ideológicos particulares y de sus contenidos poéticos desde el

¹ A mediados de 2010 el historiador Nelson Cayer presentó el trabajo de tesis para la maestría e historia de la Universidad Nacional de Colombia, NACIÓN, IDENTIDAD Y AUTENTICIDAD, FESTIVAL DE MÚSICA ANDINA COLOMBIANA “MONO NÚÑEZ”, uno de los pocos, sino el único trabajo sobre el tema en los últimos años.

gusto. La identidad, la tradición y la autenticidad aparecen como motivos reiterados depositados en sustratos de opinión, que al replegarse continuamente sobre sí mismos se cristalizan con el correr del tiempo, creando argumentos absolutos para definir los elementos conformantes de las músicas andinas.

Para el caso del FMN me llama la atención la movilidad discursiva de lo que connotan los géneros como depósito de imaginarios sensibles de reorganizarse en forma continua, engrosando un vademécum de definiciones a primera vista ajenas a contextos factuales de comprobación empírica: son narraciones que poseen un fin en sí mismo, constituyen su propia verdad, su propia temporalidad y contienen sus propios mitos fundacionales.

Hablar sobre el género institucionalizado implica develar las tensiones internas del evento, donde se definen en un marco institucional, los contenidos del género [tomado en conjunto para este caso como texto], se garantiza la puesta en escena de unos imaginarios ideologizados de nación y adscripción patrimonial del texto de forma controlada [pretexto], en un espacio delimitado para ello [el FMN como contexto] (MARTÍNEZ ULLOA 2002)

Para estudiar el caso, estructuré el proceso escritural en tres capítulos.

El primer capítulo, Segmentación histórica del Festival Mono Núñez, hace un levantamiento crítico en extenso de la historia del Festival desde 1974 hasta 2008, basado en el cotejo de los fondos documentales disponibles en el CDMG. Sobre este cotejo documental, se identifican puntos de variaciones discursivas acerca de la conformación del género en una gama que va, de lo puramente denotativo y taxonómico [al estilo de los clásicos estudios del folclor], hasta lo que éste connota como símbolo, teniendo siempre de fondo como material de contraste las músicas que van llegando año tras año al evento, con sus actualidades o realidades performativas, las cuales definen en primera instancia el curso de las variaciones discursivas mencionadas.

El segundo capítulo, recoge la médula temática de la pesquisa documental y la condensa, para configurar los aspectos históricos del género de las músicas andinas

en el tiempo de ocurrencia del FMN y establecer el impacto del evento en el desarrollo de éstas como movimiento musical. Esto se estructura estableciendo anclajes teóricos para auscultar los elementos connotativos y denotativos que confluyen en la conformación del género y su recorrido histórico desde la segunda mitad del siglo XIX.

El tercer capítulo, Nacionalismo Revisitado en el Mono Núñez, deja instalado y abierto el tema del nacionalismo en este evento, enmarcado dentro del trasfondo social y político de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI, sumando a esto, los cambios en la percepción cultural de la nación y la nacionalidad en tiempos de globalización y su relocalización simbólica en la posmodernidad.

Las áreas de consulta sobre las que se estructura la lectura crítica del caso están relacionadas con, teoría de los géneros musicales, historia factual y analítica de Colombia, historia de las músicas colombianas y estudios culturales; temas que se trataron fundamentalmente a través de autores como: Ana María Ochoa, Franco Fabbri, Jesús Martín Barbero, Josep Martí i Pérez, Peter Wade, Octavio Marulanda, Jaime Cortés Polanía, Hernán Restrepo Duque, Carlos Miñana, Marco Palacios y Frank Safford, Carolina Santamaría, José Joaquín Brünner, Owe Ronström, Eric Hobsbawn, Homi K. Bhabha, Néstor García Canclini, Nelly Richard y Eliecer Arenas.

CAPITULO I

FESTIVAL MONO NÚÑEZ: SU HISTORIA FRAGMENTADA

1.1. PESQUISA DOCUMENTAL

Como primera instancia para seguir los lineamientos discursivos del Festival Mono Núñez, FMN, se pesquisaron documentos (escritos y sonoros) producidos desde el evento a lo largo de todos estos años. El núcleo del trabajo se realizó en el Centro de Documentación de Ginebra, CDMG, donde reposan los fondos documentales del Festival Mono Núñez pertenecientes a FUNMUSICA, la entidad a cargo del evento; desde aquí se encuentra que la médula de producción discursiva estaba en las convocatorias, bases del concurso y guías de calificación para los jurados.

Para complementar el espectro documental faltante, se estudió la única fuente historiográfica escrita hasta ahora sobre el festival, el libro *Un Concierto que dura 20 Años de Octavio Marulanda* (MARULANDA MORALES 1994), realizado como lo dice su título, para conmemorar el vigésimo aniversario del mismo. La visión de este folclorólogo es de capital importancia, porque prácticamente hasta su muerte, acaecida en 1996, tuvo a su cargo guiar la conceptualización del FMN y de alguna forma conciliar posturas estéticas diversas poniéndolas en diálogo; Marulanda sostuvo el compromiso cultural del Festival y aun perteneciendo a la vieja escuela de folclorólogos, logró que este evento se abriera a sonoridades contemporáneas académicas y experimentales. Es a su muerte que el FMN pierde el rumbo como hito o acontecimiento cultural, tomando los lineamientos de una tradición inventada (HOBSBAWM, RANGER y OTROS 1983) que permea la doxa sobre la que se levantan los contenidos discursivos del FMN.

Aunque es más un compendio anecdótico que un estudio disciplinar, el autor devela los cambios dados en la conceptualización de la calificación de participantes de 1974 a 1994, convirtiéndose en punto de partida para identificar unos momentos críticos provocados por contenerse en un mismo espacio y bajo los mismos parámetros de juzgamiento, según El *“...concursantes definidos por herencias folclóricas, al lado de*

otros que tenían formación académica o habían hecho estudios formales o eran aficionados” (MARULANDA MORALES 1994: 268), lo que resulta de gran importancia para entender las dinámicas internas que provocaron replanteamientos continuos en las convocatorias y bases del concurso a través de los años, y de otra parte los conflictos que permean el concurso hasta nuestros días dentro de las dinámicas para establecer la validez conceptual de los discursos en juego.

Teniendo de fondo la obra de Marulanda, se cotejó la información y se auscultaron los documentos que él mismo revisó para esta obra. Se contrastaron año a año las convocatorias, las bases del concurso, documentos sueltos y las guías confeccionadas para los jurados calificadores para detectar las variaciones en los conceptos y cambios en los métodos de calificación.

De acuerdo con la descripción de Marulanda, se trata, desde perspectivas académicas de interpretación musical, de dar un piso conceptual a unos reglamentos de concurso para calificar un amplio espectro de músicas que van desde lo académico a lo popular influenciado por los académico -o hecho por músicos con al algún grado de formación académica-, hasta las músicas locales de tradición oral o compuestas por músicos sin contacto alguno con escuelas formales de música.

Trabajando sobre la documentación disponible y siguiendo la obra de Marulanda como hilo conductor, se realiza la segmentación histórica del festival identificando para su análisis unos nudos críticos; estos nudos críticos se develan al detectar cambios en la estructura organizacional del concurso y/o en el discurso de convocatorias, bases y guías de calificación.

1.1.1. Segmentación

El eje discursivo del FMN se desarrolla en su organicidad interna con la conjunción de una serie de variables; estas, están determinadas por niveles de control sobre los discursos musicales respecto al ‘deber ser’ del género, consignado en estatutos que propenden por la ‘conservación de la tradición’ y el ‘rescate’ de elementos conformantes de la ‘identidad nacional’. Estas variables [ideológicas] se configuran

como una corriente básica inmanente que permea la estructura organizativa del evento.

Existen otras variables controladas parcialmente por la organización. El jurado del concurso, aún con una guía técnica de calificación, llega a ser una suma de diferencias estéticas de acuerdo a su origen (académico, aficionado, folclorístico, etc.), así se parte de una aparente uniformidad ideológica o de intereses compartidos. Es de suponer que la organización va a escoger jurados que considere afines a sus propios objetivos y por qué no, con sus lineamientos ideológicos; pero, en el caso del FMN, sobre todo hasta casi el final de los años 90, el relativo cariz académico y disciplinario que se había instaurado en el concurso, obliga a convocar personajes sobresalientes y conocidos dentro de este ámbito (músicos e investigadores), o también dentro del ámbito de la música popular o tradicional, que necesariamente no encajan dentro del campo ideológico o de clase de la organización. De acuerdo a las entrevistas realizadas, su presencia inclina a pensarse el FMN como un certamen cultural importante para el país y para el contexto de desarrollo de las músicas locales, abriendo en apariencia un espacio amplio y democrático para poner en juego diversidad de posturas estéticas y disciplinarias.

Otro grupo de variables de control parcial por parte de la organización, es la de los discursos musicales que se allegan al concurso. Aunque FUNMUSICA, como entidad organizadora, se otorgue a sí misma la autoridad que legisla frente a un fenómeno cultural patrimonial, cual es, la 'música andina colombiana', la selección de los concursantes se da a través de una serie de mecanismos desde los cuales se controla su escogencia, cuidando para ello la conformación del jurado de turno; pero esto como se anota antes, no garantiza del todo uniformidad objetiva de criterios. A partir de los cambios que tuvo el FMN desde 1998, se ha hecho evidente una coparticipación tácita en la selección de participantes entre el jurado y miembros de la junta directiva de la organización.

La construcción discursiva desde convocatorias, bases del concurso y guías de jurados, se va consolidando sobre problemas en la calificación de concursantes, a medida que llegan propuestas musicales que presentan entropía en la lectura de sus

contenidos o se salen del marco tradicional del canon de referencia. Se tiene que dar a esto un soporte conceptual que contenga o explique las rupturas de esquemas formales y poéticos, coadyuvando a crear parámetros de juzgamiento que sean cada vez más precisos.

El Festival tiene que reinventarse año tras año en el proceso de construir discursos acerca de las músicas andinas colombianas, sin referentes cercanos de eventos similares que pudieran servir para ahorrar esfuerzos en la conformación de un corpus discursivo, con un respaldo teórico consistente. Esto lo hace entonces con lo que tiene más cerca; los escritos producidos por folclorólogos, caso del mismo Marulanda², que se articulan al discurso de construcción y representación de nación como soporte ideológico a la estructura organizativa del festival y posteriormente, aunque de alguna manera ligado a lo anterior, la conformación de un Comité técnico desde 1986³, le da un perfil en apariencia más independiente, académico y democrático a la formulación de los conceptos que regirán las convocatorias y bases del concurso. Pero al lado y encima de esto hay que situar la doxa¹, es decir, la corriente de opinión que desde la junta directiva de FUNMÚSICA, valida, filtra o rechaza en última instancia las propuestas del Comité Técnico, grupos de investigación o particulares, dependiendo de la mayor o menor flexibilidad ideológica de sus componentes de turno.

La problematización sobre los parámetros de calificación y los cambios producidos bajo la égida de coyunturas conceptuales, es lo que se llama aquí nudos críticos. Son estos sobre los que se basa la propuesta de segmentación histórica del FMN, desde los cuales se va a hacer un seguimiento a la conformación de género resultante de todas las variables puestas en juego para ello dentro de la particularidad de este evento. Proyectados los llamados nudos críticos se dividió el Festival en las siguientes etapas:

² Es el FMN el que se convierte en referente obligado para la realización de concursos y festivales similares, tanto en la parte organizativa como en el direccionamiento conceptual de las categorías de música andina que se ponen a concursar.

³ En 1986, se creó oficialmente dicho organismo, con su propio reglamento (...). Las funciones de dicho comité fueron demarcadas así: "...Es un organismo de carácter permanente, cuyo papel es asesorar a FUNMÚSICA en todos los aspectos relativos a la coordinación del Concurso "Mono Núñez", la definición de conceptos sobre tratamiento de problemáticas musicales, vigilancia de las metas culturales y manejo de las relaciones de FUNMÚSICA con el Jurado Calificador". A través de él, los procesos musicales y artísticos del Concurso quedan sometidos a una cuidadosa programación y un constante debate de análisis.(MARULANDA 1994: 236)

1. 1974 - 1980
2. 1981 - 1987
3. 1988 -1990
4. 1991 - 1994
5. 1995 - 1997
6. 1998 - 2008

Al realizar una revisión hermenéutica del material documental estableciendo anclajes que permitan vislumbrar la conformación del género, se definen los nudos críticos a partir las músicas instrumentales, más que de las vocales o mixtas.

Visualizando estos nudos críticos para establecer una ruta de estudio, se tomarán algunos aspectos de contexto histórico.

1.1.2. Aspectos de contexto histórico

La canción (andina) colombiana al nacer el FMN en los 1970, se ha ido permeando con una poesía que se aleja de los paradigmas textuales y temáticos, que con escasas excepciones hasta ese momento, se instalaron desde las décadas finales del siglo XIX, con la influencia tanto de los grandes poetas como José Asunción Silva, Rafael Pombo o Guillermo Valencia como de los llamados poetas menores, que dieron autoría a canciones que devendrían en modelo compositivo para las músicas en boga de los centros urbanos, tal el caso paradigmático de Julio Flórezⁱⁱ [1867-1923] (RESTREPO DUQUE 1998) y Ernesto Salcedo Ospina [1885-1933], 'Edy Salospi', poeta fundamental del 'grupo de Buga'ⁱⁱⁱ.

El país había cambiado tras arrostrar una cadena casi ininterrumpida de guerras civiles y conflictos armados de varias cataduras durante el siglo XIX y a la largo del XX, provocadas por interminables conflictos sociales y políticos, aunados a la industrialización y la proletarización paulatinas que comienzan a configurar un país cada vez más urbano, donde el mundo bucólico y rural es puesto a jugar de forma idealizada en la poesía romántica.

La poesía bucólica heredada del romanticismo decimonónico (RESTREPO DUQUE, op. cit.), aunque hasta nuestros días sigue influenciando temática y formalmente la

canción andina colombiana, en cuanto construcción literaria y temática, cede el paso a la creación poética de una generación, que a partir de los años 50 crece con el rock and roll, la revolución cubana, la guerra de Vietnam, la revolución del 68 en París, Tlatelolco en México, las dictaduras del continente de los 70's, el boom literario latinoamericano, la nueva canción chilena, la nueva trova cubana, la canción brasilera contemporánea y las corrientes filosóficas de la posguerra mundial, entre otras cosas.

Al nacer el FMN, el país no se recuperaba de “La Violencia” desatada por la secular lucha entre liberales y conservadores desde antes y tras el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán [1948], además de la lucha armada de los grupos guerrilleros nacidos en la estela de la revolución cubana a comienzo de los 60s, que inician un nuevo capítulo de conflictos internos que dominan hasta la actualidad (PALACIOS y SAFFORD 2002).

(...) Colombia se caracteriza por la ambigüedad política de su mal llamada democracia, en la cual nunca se dieron los procesos políticos que tuvieron lugar en los países del cono sur –primero democracias y luego dictaduras-, y que fueron cruciales para el surgimiento de la Nueva Canción. Mientras estos países del cono sur estaban bajo la égida de lo procesos nacionalistas de los 1950's, Colombia estaba en el medio de La Violencia, un conflicto que eventualmente destrozaría el país. (...) (OCHOA 1996: 13-14)^{iv} [Trad. HJC]

Junto con aquella de compositores [o sus epígonos] herederos de la tradición poética y musical de finales del siglo XIX, es esta generación nacida en la mitad de siglo la que llega al nacimiento del concurso en 1974, generando propuestas poéticas de ruptura, en las que se lee un país urbano, se narra la historia reciente de violencia o se coloca en perspectiva más igualitaria de género las relaciones afectivas, pero que también da cuenta de las luchas sociales y políticas del momento. (RENGIFO 2008)

Estas formas contemporáneas de narrar están engastadas en propuestas musicales que no varían sustancialmente [aunque con el tiempo resulten enriquecidas de su contacto con armonías del jazz y el bossa, o la canción argentina y chilena de los 70, por ejemplo], ni transforman de forma radical la canción andina que le antecede⁴, que

⁴ Como innovadores de la canción andina que se destacan en el FMN están, compositores como León Cardona, Gustavo Adolfo Rengifo, Eugenio Arellano, Doris Zapata, Luis Enrique Aragón y otros que siguen llegando en una constante renovación generacional. Compositores que irrumpen como una corriente renovadora en contenidos poéticos en la época del Mono

se mantendrá en el gusto de los que la seguirán identificando como 'auténtica' canción andina colombiana.

(...) No deja de ser altamente significativo que para las décadas del 60 y del 70 –cuando comienzan a cambiar radicalmente las relaciones entre hombres y mujeres, y se fragmenta en mil pedazos la imagen épica de la nación-, la música andina colombiana deja de ser una música popular masiva. Y no es solo un problema de ausencia espacios dentro de la industria musical, como frecuentemente lo expresan los amantes de esta música. (...) (OCHOA 1997)

Es la poca variación en los procesos composicionales de la canción andina, en cuanto a la forma y los contenidos armónicos en la musicalización de su poesía, lo que hace que no se provoquen tensiones o controversias mayores en el desarrollo del concurso a lo largo de su historia. Además, el FMN deriva de manera instrumental la escogencia en los contenidos poéticos de las canciones hacia la búsqueda de sellos indelebles de nacionalidad, propiciando que se potencie un escenario de “convivencia para la paz”, políticamente correcto (BAUMANN 2001). De hecho, al desarrollarse como concurso, el festival puede filtrar en sus procesos de selección, bajo estatutos estéticos determinados, los contenidos que se salgan de estos parámetros, o vayan a contramarcha evidente de los ideales hegemónicos de la organización.

Los nudos críticos o crisis conceptuales del concurso, se identifican más entonces por las variaciones significativas en los contenidos formales y armónicos del género instrumental de la músicas allegadas a este escenario, sumado esto a un refinamiento cada vez mayor de los lenguajes instrumentales desde una perspectiva académica y las fusiones o influencias provenientes por ejemplo del jazz, del rock, o de músicas brasileras e incluso venezolanas, siguiendo de todas formas patrones de mezcla, mestizaje o hibridación que se encuentran presentes en la configuración histórica musical del continente.

Núñez. Cardona musicaliza poesías que no son de su autoría pero que se alejan del bucolismo en el tratamiento temático, e innova en concordancia con el momento histórico del país; Cardona, un hombre que ha estado vinculado a la industria del disco desde los años 50, se convierte en un gran innovador en cuanto al concepto de manejo estructural y armónico de la canción andina (y de la música instrumental), convirtiéndose en un paradigma composicional de obligada referencia para los músicos de las siguientes generaciones que llegan desde los años 1970 al FMN.

La música andina instrumental que llega al FMN, es heredera de una tradición que se comienza a consolidar en el salón aristocrático criollo del siglo XIX^v, en el que los “ritmos folclóricos fueron adoptados a la usanza europea como un tipo menor de música de entretenimiento, sin pretensiones de “música de arte”” (SANTAMARÍA DELGADO 2006), dejando en su trasegar unos epígonos que marcaron en ella la huella de las músicas traídas y aclimatadas a los gustos [internacionales] de moda, deviniendo entonces en la música nacional por antonomasia.

(...) uno percibe que entre 1900 y 1950 la música andina colombiana es una tradición vigorosa que parece transgredir la fronteras de las clases sociales y que se encuentra en los cafés bohemios frecuentados por hombres (y mujeres de “mala vida”), entre los campesinos, y entre gentes de clase media y alta donde (...), a comienzos del siglo “las muchachas de sociedad estudiaban con entusiasmo los pasillos y bambucos en boga”. A principios del siglo XX comienza a darse la profesionalización de estas prácticas; una dimensión de este proceso es el traslado de la música andina del salón familiar de los hogares campesinos y de clase media y alta urbanos a la sala de concierto, por parte de músicos que esperan no solo que se valore simbólicamente su práctica, sino también generar de allí su sustento económico. (...) Y no es ninguna casualidad que el proceso de equiparar la música andina con la tradición erudita europea se dé primordialmente desde la música instrumental. (OCHOA 1997)

Es en la música instrumental, en el desarrollo del FMN, donde con mayor fuerza se va a evidenciar la lucha por mantener referentes canónicos cristalizados [de finales del siglo XIX hasta mediados del XX], purgándolos ideológicamente de cualquier elemento que les cree anclajes con influencias exógenas que cuestionen o pongan en entredicho sus valores incontestables y ‘prístinos,’ contenedores de nacionalidad. Esto produce desembragues que despojan estas músicas de las dinámicas históricas de su producción y entran a formar *per sé* parte de las narraciones míticas de nación. Pero más que la transgresión a cánones sólidamente instaurados, lo que se instala en el FMN es un cúmulo variable de opinión acerca de la validez de los discursos musicales que llegan a su espacio de performance, argumentando a conveniencia una defensa a ultranza de la tradición a partir de los referentes canónicos cristalizados de referencia, sin una base epistemológica que ponga a dialogar sus elementos constitutivos de forma comparativa con el presente y con el desarrollo diacrónico del género.

Desde esta perspectiva, es la música instrumental por las dinámicas de su desarrollo la que va a causar más controversia y va a tener más incidencia en los cambios y propuestas conceptuales en el escenario del FMN; propuestas, que no dan respuesta a la estructuración de un movimiento musical amplio que aunque fue propiciado en este espacio, en la actualidad ocurre por fuera de él.

Esta segmentación busca poner en evidencia cómo desde los eventos competitivos, caso del FMN, se conforman los géneros a partir de una visión institucionalizada privada, agenciando conceptos ideologizados de los discursos musicales.

1.2. FESTIVAL MONO NÚÑEZ: PRIMER PERÍODO 1974-1980

Este primer período del FMN abarca los años de 1974 a 1980, segmento que nos presenta un evento local que abre su espectro a otro de carácter nacional con una evolución notable en los contenidos de sus discursos.

Cuando se hace una lectura minuciosa de las actas de reunión de la junta directiva de FUNMÚSICA en los inicios de su vida institucional, se perciben dos coordenadas de acción: una que remite al comité de 'notables' del pueblo que se reúne para organizar un acto cívico y la otra, que lleva a conectar este comité local con una serie de personajes de dimensión nacional, músicos, conocedores, farándula, intelectuales. Personajes que llegan a este concurso y que en ocasiones podían parecer disímiles.

Pero esto se debe a una coincidencia de factores. Uno, el ya mencionado de la tradición de la tertulia de hacienda en esta región y el otro político. Aunque parroquial, la génesis de este evento coincide con la presencia en el gobierno nacional de un ministro de gobierno, Cornelio Reyes y un funcionario del mismo ministerio a cargo de programas comunitarios, Mario Medina, ambos nacidos en Ginebra.

Esto facilitó el contacto con artistas reconocidos y personas que tenían espacio en los medios nacionales. Aún siendo un festival circunscrito en sus primeros años a Ginebra y sus poblaciones vecinas, la presencia de estos personajes de densidad mediática y académica, atrajo la mirada sobre el evento y por supuesto sobre el pueblo.

No existía aquí una actividad musical que hubiese generado una escuela de música o un movimiento musical consistente. Existía sí, la tradición bohemia de la tertulia heredera del salón decimonónico que se concentraba sobre todo en las casas de

hacienda de las clases altas o patricias⁵ de la población, que fueron las que promovieron y sostuvieron en primera instancia la realización del concurso.

El concurso nació de forma coyuntural, al fracasar una semana cultural del colegio de La Inmaculada; esto porque el contar con el apoyo de instancias gubernamentales nacionales, habían llegado a Ginebra una cantidad de intelectuales reconocidos, a realizar recitales de poesía y conferencias que no despertaron mayor interés por parte de los pobladores. Fue entonces, cuando surgió la idea del concurso para el siguiente año (1974), con el mismo aval del gobierno.

El Concurso, desde su nacimiento, tuvo carácter privado. Aunque tuviera apoyo financiero de instancias gubernamentales y contara con los contactos en Bogotá de los funcionarios mencionados, no obedecía a tradición popular alguna, ni tampoco era el reflejo de un clamor de la totalidad de los habitantes del pueblo por tener un evento que hiciera eco de su quehacer musical consuetudinario.

Fue el interés suscitado por la presencia de personajes que concentraban la atención pública y la afluencia de los medios – televisión, radio y prensa escrita-, lo que catapultó el evento al punto de convertirlo de interés nacional pocos años después. El concurso en estos primeros años visibiliza a los músicos que circunscribían su actividad artística al ámbito familiar y/o de la bohemia local, que probablemente sin considerarse en una gran mayoría profesionales⁶, ganaban estipendios extras

⁵ Ginebra fue fundada en 1909, y declarada municipio en 1945. Su casco urbano fue trazado sobre lotes cedidos por terratenientes locales que fungieron como fundadores; gran parte de los terratenientes, agricultores en su gran mayoría y población en general del pueblo, son descendientes directos de estos fundadores y entre ellos está Benigno “Mono” Núñez, quien ya era un adolescente al fundarse el pueblo.

⁶ El concepto de profesionalidad de los músicos en este momento es bastante ambiguo. En estos ambientes locales, el ser músico estaba –y en ocasiones todavía está- casi que indefectiblemente asociado a la bohemia, de allí que una dedicación de tiempo completo a la música era un caso aislado; los músicos por lo general tenían otra profesión u oficio. Tomando mi propio ámbito familiar por caso, el abuelo paterno Alfonso Cobo, nacido en el último decenio del siglo XIX, fue compositor, director de banda de vientos en varias poblaciones, maestro de música, director coral, interprete de instrumentos de cuerda y viento, tocaba el armonio en algunas iglesias, ejerció también oficio de sastre. Uno de mis tíos, Arnulfo Cobo, fue un notable contrabajista pero se ganaba la vida en su taller de herrería y mi padre, Eduardo Cobo, tiplista de grandes cualidades interpretativas, jubiló como contador público; esto sin mencionar una larga lista de los demás tíos, tías, primos, primas y amigos cercanos de la casa. Caso que no es aislado pues cada pueblo contaba como mínimo con una familia de músicos, de las cuales algunos integrantes devenían en maestros de las escuelas o atendían alumnos de forma particular. Una carrera de concertista en estos ámbitos tan pequeños era sino rara, al menos impensable. De otra parte y esto relacionado con la bohemia, los músicos

ofreciendo sus servicios como animadores de reuniones sociales o de serenatas de sala y de calle; algunos de ellos quizá con un rango de acción más amplio en la región.

1.2.1. La ruta

El FMN, llamado en sus primeras versiones Concurso de Música Vernácula de Ginebra, nace en 1974, pero realmente se contabiliza como primer evento el de 1975.

En esta primera etapa que va hasta 1979, año a año se comienzan a perfeccionar los reglamentos del concurso, desembocando esto en lo que más tarde se llamarán bases del concurso y con ellos, el establecimiento de mojones que delimitan el género musical circunscrito a un topos regional; pero además, se decreta qué músicas particulares del topos andino son depositarias de una carga tal de 'andinidad' que les permita ser parte de este género.

Los dos primeros concursos de 1975 y 1976, limitan la participación a Ginebra y los municipios vecinos. En el tercero, 1977, se abre a los departamentos del Valle del Cauca y Cauca y el cuarto, 1978, amplía la prescripción de la convocatoria a, "cualquiera de las zonas geográficas del interior o del Pacífico, que comprenden los departamentos del Valle del Cauca y del Cauca". Aparece también, la referencia a la categoría única de 'expresiones autóctonas o típicas de Colombia', sin delimitar todavía, como se haría más adelante, la región andina colombiana con rasgos geográficos concretos (topográficos) y la lista de ritmos pertenecientes u originarios de esta región.

Es posible colegir al leer estos primeros reglamentos, que al hablar de música de Colombia se están refiriendo de manera exclusiva a las músicas consideradas tradicionales, de cuerdas principalmente y voces líricas, desde el canon de composición e interpretación comenzado a configurarse a finales del siglo XIX entre el salón burgués y las salas de concierto. Pensar en un concepto más abierto acerca de las músicas colombianas en general se puede colocar en duda, porque de todas

no eran socialmente personajes apetecibles para hacer parte de las rancias familias aristocráticas, al menos que ya viniendo de estos senos familiares la música fuera un suplemento intelectual, un mero pasatiempo.

formas cuando se hablaba –inclusive todavía- de música nacional o música colombiana, se estaba refiriendo a la música que luego en el mismo FMN se definiría como típica de la región andina.

Del Pacífico en este período no llegó música alguna al concurso, pero según los registros de calificación de jurados se interpretaron en 1978 un joropo y un pasaje, aires de los llanos colombo venezolanos y dos cumbias de la costa atlántica; esto un año después sería impensable, por no decir que constituiría un anatema.

De aquí se deduce que el concepto de ‘música vernácula’ con el que se anuncia el concurso en sus cuatro primeros años ^(ver 25) no lleva la impronta de una definición regional ni de género específica. Las músicas que pasan en el FMN a nombrarse como de la región andina, son las que durante gran parte del siglo se conocieron y asumieron, sin más, como ‘música colombiana’, aunque los músicos que las cultivaban hasta la altura de los años 1970, -como sucedió desde el salón burgués del siglo XIX-, tuvieran en su repertorio también músicas de moda o de otros géneros, tanto del país como internacionales, incluso adaptaciones y arreglos de músicas académicas.

En 1978 el festival se llama IV Concurso “Mono Núñez” de Intérpretes de Música Vernácula de Ginebra. Hasta este año se centra la convocatoria sobre músicos aficionados, definiendo que *“para efectos de la inscripción se considera como Profesionales, a los grupos o intérpretes que de una manera u otra hayan hecho divulgación de su música para fines comerciales, dentro del mercado de discos o de los espectáculos comerciales”*⁷.

Para este año se comienzan a afinar las modalidades en concurso. Lo que en el tercer festival se nombraba en un solo bloque como solistas, duetos, tríos y conjuntos (murgas y estudiantinas), en el cuarto se especificarán en la lista a: solistas vocales, solistas instrumentales, duetos vocales, duetos instrumentales, grupos instrumentales y grupos corales; cada uno de ellos será premiado en un primer y segundo lugar. Con

⁷ Es importante anotar el concepto de aficionado que se plantea este momento y que cambiaría con los años cuando gran porcentaje de los participante serían en su mayoría profesionales o si no en camino de serlo, en el caso de las camadas de estudiantes de música de universidades y conservatorios que se harían presentes, y de todas formas, aunque amateurs, con un nivel de formación académica aunque fuera referencial, en cuanto a la canonización de los estilos interpretativos dentro del FMN.

esto además, se comienza a establecer una serie de pautas por las cuales los concursantes se obligan a responder por la autoría y la procedencia de la música que interpretan. Esto es un aporte cultural en el ámbito de las músicas locales, teniendo en cuenta una historia de inexactitudes a la hora de fijar la paternidad de muchas obras musicales, sobre todo dentro de la industria fonográfica; de ahí que muchas obras se interpretaban e incluso se grababan comercialmente sin asignar autoría o con esta apropiada por personas diferentes a los autores y compositores⁸, o pasaron de los fonogramas a ser de dominio popular perdiéndose en el camino sus huellas de paternidad.

El quinto festival da un salto notable, fijando una declaración de principios sobre los que navegará el FMN en adelante, convirtiéndose además en un evento de convocatoria nacional. El solo cambio de nombre del Festival ya vislumbra el camino que señalan estos principios: 'V Concurso "Mono Núñez" de Intérpretes de Música Típica de la Región Andina de Colombia'.

Esta ruta de principios, define con los objetivos y alcance del concurso las bases que regirán la legislación interna sobre el género y le determinan un ámbito geográfico, ambas inamovibles en adelante y sello característico del FMN; se consolida el camino unívoco del concurso alrededor de lo que desde ahora se va a llamar 'música andina colombiana'. Se demarca los topes correspondientes a la zona andina, con los departamentos que conforman la región, excluyendo de forma explícita las regiones de la costa del Pacífico y los Llanos Orientales. Por primera vez se nombra el género como tal, 'música andina', que estuvo reservado hasta entonces a las músicas [andinas] de los países del sur: desde Ecuador, pasando por Perú y Bolivia, hasta Chile y Argentina. Aunque el concurso nombra y delimita a la música de la región andina,

⁸ Hernán Restrepo Duque, por ejemplo, en su obra 'A mi cánteme un bambuco', hace una pesquisa a fondo del asunto, sobre todo en obras de atribución trocada, tanto por desinformación de los intérpretes como de apropiación indebida por parte de las personas que se apropiaban de los derechos. Esto hizo que música de atribución conocida en un país, se grabara en otro con cambio de autor e incluso de nombre (RESTREPO DUQUE 1986).

es paradójico que en él se pretenda “reafirmar y revitalizar los valores representativos de la Cultura Musical del país”, lo que trae a colación de nuevo la carga ideológica respecto a la representatividad de nación que siempre tuvo esta música:

REGLAMENTO DEL V CONCURSO “MONO NÚÑEZ DE INTÉRPRETES DE MÚSICA TÍPICA DE LA REGIÓN ANDINA DE COLOMBIA”¹

Objetivos: Este certamen musical con sede en Ginebra, Valle, es organizado por la Fundación Pro música Nacional de Ginebra y tiene por objeto:

- A) Estimular, exaltar y premiar a los intérpretes de los aires típicos de la Región Andina de Colombia que se distinguen por sus cualidades artísticas.
- B) Reafirmar y revitalizar los valores representativos de la Cultura Musical tradicional del país.
- C) Crear condiciones que favorezcan el intercambio artístico y humano entre los participantes, factor de importancia en la dinámica evolutiva de la música típica nacional.**
- D) Servir como medio de expresión a los compositores a través de los intérpretes que se dan cita en el concurso.

2. Alcances del Concurso: El concurso comprenderá la música representativa de la totalidad de la Región Andina de Colombia, o sea la comprendida por los departamentos de Nariño, Cauca, Valle, Caldas, Risaralda, Quindío, Antioquia, Huila, Tolima, Cundinamarca, Boyacá, Santander del Norte y Santander del Sur, exceptuando la región que se extiende entre la Cordillera Occidental y la Costa Pacífica y los Llanos Orientales.

El Concurso abarca los aires, ritmos y tonadas típicos de dicha zona, como son los bambucos, guabinas, pasillos, torbellinos, sanjuaneros, sanjuanitos, valeses, danzas instrumentales, cañas, rajaleñas, yaravís, huainos, polkas, bundes instrumentales, gavotas, marchas, etc., los cuales deberán ser interpretados en instrumentos de uso tradicional, como el tiple, la guitarra, la bandola, el requinto, y demás instrumentos de cuerda, instrumentos de viento y percusión, etc., que como se explica arriba, sean usuales en la interpretación de los aires mencionados.

Si ya con la delimitación del espectro de la convocatoria el FMN había concitado atención nacional, al abrirse a concursantes de todo el país 1979^{vi}, el fenómeno comienza a adquirir la dimensión que lo convertiría con el transcurrir de los años en hito cultural, autoproclamando desde el discurso la representatividad del país nacional andino y guarda de sus tradiciones; pero con esto se abre un espacio para estas músicas andinas, que según el músico Gustavo Adolfo Rengifo⁹, “se continuaba practicando de una manera muy profusa y muy oculta” (RENGIFO 2008).

⁹ Gustavo Adolfo Rengifo ha participado de todas las instancias artísticas y organizativas del FNM desde el primer año del concurso, siendo ganador, parte del trío Tres Generaciones - que se conformó con el

Sumariando la entrevista realizada a Rengifo, en el festival se visibilizaron expresiones musicales de toda la subregión andina de las que hasta el momento, solo si escasamente se tenían noticias desde los escritos de los folclorólogos, caso de Guillermo Abadía u Octavio Marulanda, o se encontraban en archivos sonoros como los de la Radiodifusora Nacional de Colombia. Comenzaron a hacer el camino hasta Ginebra grupos y músicas como los de las guabineras de Vélez (Santander) y los rajaleñas del Huila, apareciendo en el panorama los grupos de quenás y zampoñas (y charangos) de Nariño, las chirimías de Caldas y las bandas de flautas del Cauca entre otros; *“(...) Igualmente comenzaron a aparecer expresiones insólitas como el destrós, las vueltas antioqueñas, el chotis... ritmos de los que solamente habíamos oído hablar en los libros y que nos dimos cuenta de que sí existían en la realidad en enclaves pequeñísimos, y en zonas recónditas por allá en Antioquia, Nariño o Caldas. (...) (RENGIFO 2008).*

El testimonio de Rengifo también confirma que estas músicas encontraron un espacio de performance e intercambio que no habían tenido antes, al igual que las músicas y los intérpretes que venían de una tradición académica, que las escuelas formales como los conservatorios de tradición europeizante no habían asumido. De la llegada de esta otra vertiente de las músicas andinas al FMN Rengifo añade:

(...)Paralelamente a esto, fueron apareciendo los músicos que desde la academia se rebelaron contra el ostracismo en que mantenían a la música colombiana los conservatorios: entonces el guitarrista que no se había podido graduar, porque en el grado había propuesto tocar una música colombiana, el bandolista que a pesar de tener todos los títulos académicos, no podía establecer la cátedra de bandola en ninguna universidad...y todo ese saber de la armonía, el contrapunto y esa capacidad de hacer arreglos, se volcó en la conformación de grandes grupos que simplemente continuaron la tradición que 80 años antes habían proclamado o consolidado personajes como Pedro Morales Pino con la Lira Colombiana (...) (RENGIFO Ibid)

Mono Núñez y Álvaro Romero-, miembro por muchos años del Comité Técnico de FUNMÚSICA y director ejecutivo de la misma. Rengifo es además uno de los artistas de músicas andinas más sobresalientes de la generación nacida en la segunda mitad del siglo XX, cuya obra vocal e instrumental ha sido ampliamente divulgada y se ha constituido en paradigma para los músicos nacidos a la vera de la historia del FMN.

Para este año se reorganizan las modalidades, separando instrumentales de vocales y estableciendo edades mínimas para los participantes en cada una de ellas. Aparece ‘solistas de tiple’ y ‘conjuntos corales’.

INSTRUMENTALES
A) Solistas de tiple
B) Duetos instrumentales
C) Conjuntos instrumentales (de 3 o más integrantes)
Edad Mínima: hombres y mujeres 15 años

VOCALES
A) Solistas
B) Duetos
C) Conjuntos vocales (de 3 o más integrantes)
Edad Mínima: Hombres 17 años Mujeres 15 años.

Así mismo se establecen las pautas que guiarán la calificación de los participantes:

El Jurado Calificador tendrá en cuenta los siguientes puntos de calificación:

- Afinación
- Ritmo y compás
- Técnica interpretativa
- Acoplamiento de los diferentes instrumentos y/o voces
- Originalidad interpretativa
- Fidelidad a la línea melódica, elementos rítmicos y demás aspectos constitutivos de la pieza musical, cuya omisión o deformación altera o degrada su esencia tradicional o típica.
- Presentación ante el público (expresión corporal, dominio y presencia en el escenario)

Para el VI festival (1980), se transforma de nuevo el nombre. Deja de ser Concurso “Mono Núñez” de intérpretes de música típica de la región andina de Colombia, para convertirse en, Concurso “Mono Núñez” de intérpretes de música andina de Colombia^{vii}. Se anuncia en los carteles como, ‘*VI Festival Mono Núñez: VI Concurso y Encuentro Folclórico de Intérpretes de Música Andina de Colombia*’.

El diseño del VI festival presenta solo leves modificaciones respecto del anterior en el apartado de modalidades (subrayadas):

INSTRUMENTALES
A) Solistas de tiple
B) Duetos instrumentales
C) Conjuntos instrumentales (<u>de 4 o más integrantes</u> <u>y/o estudiantinas.</u>)
Edad Mínima: hombres y mujeres 15 años

VOCALES
A) Solistas <u>Masculino</u> <u>Femenina</u>
B) Duetos y <u>Tríos vocales</u>
C) Conjuntos vocales (<u>de 4 o</u> <u>más integrantes</u>)
Edad Mínima: Hombres 17 años Mujeres 15 años.

En esta primera parte de la propuesta de segmentación del FMN, se deja un evento instalado con una proyección conceptual que será la base para desarrollarse en los años que vienen. El concurso comienza a redundar sobre los problemas no resueltos de estas músicas en su historia secular, derivando a bandazos entre lo folclórico y la realidad de sus dimensiones estéticas; se comienzan a fraguar posiciones contrapuestas que dejan el trazo de coordenadas de pensamiento que marcarán un evento al borde de una crisis conceptual permanente.

De una parte, el ambiente bohemio sigue fijando las pautas de comportamiento de un público que con el tiempo tuvo que educarse [casi siempre reincidiendo], para la escucha del trabajo de los concursantes, más al estilo de sala de concierto que de las acostumbradas tertulias de hacienda o de espacios domésticos. Esto, dentro de un marco de atención más de gusto que de estudio, sustentado en el referente canónico establecido en parte por el mercado [escaso] circulante de estas músicas hasta el momento.

Simultáneamente se encuentran en el mismo espacio los músicos, académicos de varias disciplinas y folcloristas, que tratan de responder a las realidades performativas y funcionales desde las teorías conformadas principalmente por los estudios del folclor en Colombia y Latinoamérica a partir de los años 30, cuyo rastro podemos seguir desde Daniel Zamudio hasta Guillermo Abadía y el propio Octavio Marulanda, entre otros^{viii}.

Esta franja académica desde los estudios del folclor, asume la responsabilidad en adelante de la producción discursiva acerca del género dentro del FMN, marcando los parámetros de calificación para las músicas llegadas al concurso. Se trata de configurar el género desde el gusto de diletantes que asumen la administración institucional -FUNMÚSICA-, las teorías del folclor y las prescripciones académicas de interpretación, con ideas coincidentes sobre la tradición, la autenticidad y el deber ser

identificadorio de estas músicas, como valor intrínseco y correspondiente de nacionalidad.

Sin brindarse la posibilidad de re-contextualizar los discursos sobre el género desde las circunstancias diacrónicas que moldean su historia, se le hace parte del mito de creación de nación y de identidad nacional, “como algo que reside más en un objeto o en una expresión artística que en los usos que las personas hacen de las expresiones culturales”, (OCHOA 2003: 93).

A su vez la génesis misma del FMN se ubica sobre un punto de quiebre histórico: la entrada a la posmodernidad y con ello, no sólo la fragmentación discursiva del arte y la dislocación y re-locación de los espacios de producción musical, sino también la reconfiguración de mercados y públicos consumidores: de lo local a lo global (GARCÍA CANCLINI 1995a).

Aquí se entra en una paradoja que nos permite visualizar las contradicciones discursivas en la realización del FMN. El folclore, nos remite a una narración [moderna] donde se entronizan caracteres pre-modernos en la construcción simbólica del ser nacional: visión rural y bucólica del país, de un pasado perdido y un paisaje idílico; pero esto se instrumentaliza en el evento a través de los recursos de puesta en escena y producción modernos: requerimientos tecnológicos cada vez más complejos de sonido en vivo y luces, transmisión en directo de radio y televisión, grabaciones en vivo para producciones fonográficas, etc.; es decir, producir un espectáculo que sea ‘comercial’ y mediatizable.

Al convertirse hipotéticamente el género en masivo y popular como en principio se desea, desafía el *statu quo* de la construcción ideológica hegemónica al entrar a cuestionar y dislocar una escala de valores establecida de poder y de clase, perdiéndose el control sobre el canon y los contenidos poéticos¹⁰ de las músicas. Esto se hace evidente por ejemplo, en la satanización que se hace desde los años 30 de los

¹⁰ Conjunto de principios o de reglas, explícitos o no, que observan un género literario o artístico, una escuela o un autor. DRAE (Microsoft® Encarta® 2008. © 1993-2007 Microsoft Corporation)

medios de comunicación y la industria fonográfica, culpándolas de la desaparición de los aires populares colombianos al no ofrecer los espacios de difusión necesarios para que estas músicas lleguen masivamente al público a favor de músicas foráneas (RESTREPO DUQUE 1986). La misma queja se sigue oyendo en los años 70 al nacimiento del FMN y se continúa hasta los más de treinta años cumplidos del evento. Pero el FMN sería impensable sin la afluencia de los medios (prensa escrita, televisión, radio), y más significativo todavía, la activación de un mercado fonográfico alternativo a una escala nunca antes vista: El FMN abre la puerta del género, para que este sobreviva y se actualice, entrando en las mecánicas globales contemporáneas de difusión de mercados locales.

REGLAMENTO PARA EL III CONCURSO DE MUSICA VERNACULA DE GINEBRA

1) PARTICIPANTES.- Los participantes serán de dos categorías: Infantil y adultos no profesionales.- No se aceptarán grupos mixtos en los cuales intervengan, sin discriminación niños y adultos, salvo en los casos en que el solista, el dueto o el trío requieran su acompañamiento musical, o se trate de una estudiantina.-

Podrán tomar parte grupos e intérpretes que representen cualquiera de las zonas geográficas que comprenden los departamentos del Valle del Cauca y del Cauca.-

Los participantes deben ser colombianos, o nacionalizados. Podrán actuar solistas, duetos, tríos, conjuntos (murgas o estudiantinas) que cultiven la música colombiana en cualquiera de sus modalidades regionales. El Jurado Calificador sólo podrá aceptar actuaciones que se ciñan a la categoría de expresiones autóctonas o típicas de Colombia, tanto por el origen de las mismas como por las características de su ejecución y de los instrumentos utilizados. Se excluyen, por lo tanto, los espectáculos que tengan estilo de "Show", números estilizados o función de variedades musicales, o que utilicen instrumentos o recursos sonoros no tradicionales a la modalidad escogida. -

Para efectos de la inscripción, se considera como profesionales a los grupos e intérpretes que de una manera y otra hayan hecho divulgación de su música por medios comerciales, dentro del mercado de discos o de los espectáculos musicales.-

La inscripción deberá ser efectuada por el Director o Representante de la agrupación o el participante.-

Las composiciones inéditas deberán aparecer con indicación del nombre del autor tanto de la música, como de la letra, si es el caso.-

Valor de la Inscripción \$100.00.-

GINEBRA 19 DE ENERO /77.

F U N M U S I C A

GINEBRA Finalizó el Tercer Concurso de Intérpretes de Música Vernácula, que se realiza allí todos los años. Debemos destacar la nutrida participación del vecino departamento del Cauca y en donde salieron con dos premios. Este concurso viene siendo patrocinado por el Ministerio de Gobierno y la Dirección General de Integración y Desarrollo desde su fundación en la administración del exministro Cornelio Reyes.

Hoy el concurso ha tomado caracteres serios y se ha colocado en el primer evento musical que se lleva a cabo en el país, pues quienes participan deben hacerlo con los ritmos tradicionales nuestros, creando así un nacionalismo que beneficia al país.

La Junta Directiva, encargada en esta oportunidad de realizar el certamen está integrada por: Hernando Toro, como Presidente; Hernán Rengifo, Vicepresidente; Octavio Marulanda, como Fiscal; Aurelio Plaza vocal, Eduardo Saavedra, Secretario; Rosaura Ocampo de Tascón Tesorera; y Aidé Tascón de Ayalde vocal. Este columnista agradece a nombre de la mencionada Junta Directiva, la acogida generosa que la prensa, radio y televisión dieron para que este evento saliera adelante.



El maestro Luis Uribe, la Hermana Virginia Lahidalga y el maestro Jose A. Morales, en uno de los corredores del Colegio La Inmaculada en Ginebra.

El jurado final en esta oportunidad estuvo integrado por Luis Uribe Bueno, Ramón de Subiría, Vicente Sanchis, Gilberto Escobar y Hernán Quintero quienes cumplieron acertadamente con su cometido.

El Jurado por su parte declaró desierto el premio que figuraba en el reglamento para la canción inédita

Si es doloso, denunciarlo y si no lo es, rectificar. Por lo menos una posición prudente ante un tema tan delicado como el que se está ventilando.

El Canal Once de televisión trasmite una programación que bien vale la pena reseñar. Los programas de este canal casi nunca se ven y la razón es que Inravisión no hace transmitir cuñas por la primera cadena invitando a la

Luis Uribe Bueno y José A. Morales son personajes fundamentales en la historia de las músicas andinas colombianas, ambos estableciendo paradigmas compositivos desde los años 40, el primero sobre todo en las músicas instrumentales y el segundo en las vocales. CDMG



GINEBRA.- Con Benigno Núñez, en cuyo honor se hizo el V Festival Nacional de Intérpretes, aparecen aquí los ganadores del certamen, poco después de que el jurado dio a realizaciones más importantes en el plano de la divulgación de la música colombiana. (Foto EL PAIS-Guzmán)- Ver página 3ª



GINEBRA.- Miembros del jurado calificador tuvo a su cargo la selección de los ganadores del V Festival Nacional de Intérpretes. (Foto EL PAIS-Guzmán) mencia Torres, Hernán Restrepo Duque, Beatriz Arellano Berenice Chávez, Luis Carlos Espinosa y Fernando León Rengifo.

Registros de prensa del V FMN de 1979, encontrados en el Centro de Documentación Musical de Ginebra. [CDMG]

1.3. FESTIVAL MONO NÚÑEZ: SEGUNDO PERÍODO 1981-1987

1.3.1. Guía técnica para el jurado calificador

Este segundo período del FMN se marca con la aparición de la Guía Técnica para Jurado en 1981, según Marulanda (op. cit.); el documento de borrador manuscrito más antiguo de esta guía, que se halla en el Centro de Documentación Musical de Ginebra, CDMG, data de 1983. En este Marulanda consigna que:

Para la elaboración de esta guía Funmúsica comisionó al comité técnico del concurso, el cual recopiló sugerencias y experiencias de muchas personas vinculadas al festival en distintas épocas y circunstancias, tales como jurados, concursantes, organizadores, musicólogos, folclorólogos y público en general. Esta información sumada a la experiencia propia de los integrantes del comité, los cuales han vivido y sentido el festival desde sus inicios, fue analizada, estudiada y discutida cuidadosamente, teniendo como resultado el presente documento. (MARULANDA MORALES & otros, 1983)

Ahora bien, existe un vacío de información en general entre los años 1981 y 1983, provocado posiblemente por la pérdida documental sufrida a raíz de una inundación del depósito donde se hallaban almacenados los archivos del Festival, por lo que no se puede cotejar la información suministrada por Marulanda, ya que tampoco se encuentran las bases de concurso de dichos años. Aunque el manuscrito, con muy pocas variaciones, se halla replicado en las guías impresas posteriormente, es muy probable que por las características de borrador y las anotaciones al margen para su edición sea realmente el que marca la aparición de estas guías de jurado.

Al final de este manuscrito se presentan unas conclusiones que no se trasladarán a los documentos impresos; estas se refieren a la disyuntiva que puede presentar el evento entre ser un encuentro o un concurso; considerando de importancia estas

apreciaciones como instrumentos coadyuvantes a la comprensión de la configuración particular del género dentro del FMN, se transcriben a continuación:

V CONCLUSIONES

¿Concurso o Encuentro?

FUNMUSICA es consciente de que hay un inconveniente de fondo en someter expresiones del folclor musical a un proceso competitivo, por razones obvias.

La diversidad de formas, los caracteres regionales, los acentos idiomáticos, la relación íntima entre la historia de una comunidad y su expresión musical, hace muchas veces impropio clarificar, calificar y premiar.

Por otra parte, FUNMUSICA comprende la situación del artista en Colombia el cual está sometido a un factor competitivo, incrustado en nuestra sociedad.

Por esta razón, no descarta el interés de un sector significativo de los músicos, en obtener un reconocimiento público en términos de competencia, además de beneficio monetario.

El intercambio musical y la confrontación con un público es importante, son metas anheladas por otro gran sector de los músicos y constituyen el llamado encuentro musical, que es, en últimas, el principal objetivo del concurso, puesto que dentro de él tienen lugar las reacciones que contribuyen a modelar, revitalizar y proyectar la música de la región andina de Colombia.

En conclusión, y tratando de complacer la más amplia gama de necesidades y criterios, se ha decidido continuar con los premios y a la vez fomentar el encuentro musical. (Ibíd.)

En otro manuscrito de trabajo de 1989 encontrado en el CDMG, Marulanda consigna que:

“Quizás era la primera vez en la historia de los concursos de música en Colombia que la labor de los jurados de calificación tanto a nivel nacional como regional estaba orientada y reglamentada por un conjunto de doctrinas y normas específicas, cuyo objetivo final era hacer vigentes los fines del concurso y establecer reglas de apreciación que tanto significasen una absoluta imparcialidad, como el juicio sereno de la calidad de las actuaciones, mirando siempre al estímulo de los artistas”.

Las guías de jurado tienen dos componentes básicos. El primero es la fijación de principios ampliados de lo que en 1979 consideramos la carta de navegación conceptual del evento. El segundo agrupa todos los posibles criterios técnicos que deben ser tenidos en cuenta por los jurados para la calificación de los concursantes,

además de los aspectos organizativos en los que se marcan las mecánicas evaluativas del concurso.

Estas guías son la médula de pensamiento que regirá el FMN; la última versión publicada data de 1991 y se editaron con intermitencias para información de los concursantes desde mediados de los años 80 con pocas variaciones, más de redacción y síntesis que sustanciales en la parte conceptual; solo cambian en las mecánicas de evaluación cuando se modifican categorías a las modalidades y cuando se establecen los concursos regionales de selección.

Miremos las siguientes entradas de la Guía Técnica para los Jurados’:

II AMBITO CULTURAL DEL CONCURSO

El concurso “Mono Núñez” contempla todas las posibilidades de manifestación propias de la región Andina de Colombia que no solo está constituida por las expresiones más popularizadas como el Bambuco, el Pasillo, el Valse, la Danza Instrumental, la Rumba Criolla, etc., sino por aquellas que se conservan en el ámbito mestizo de influencia indígena o en las organizaciones nativas, como el Huayno, el Yaraví, el Sanjuanito, el Fandanguillo, etc. Es decir, que el concurso estima como Tradicionales tanto los ritmos, aires y cantos que reciben un tratamiento académico, erudito o de aficionados, como aquellos que tienen un contenido más autóctono, porque ambos tienen sus orígenes en el alma nacional, forman parte de nuestro patrimonio musical y contribuyen a nuestra identidad.

Como dato de inventario, el huayno y el yaraví nunca llegaron al FMN, y las expresiones indígenas como las de los guambianos y paeces del Cauca, no calificarían para el concurso; solo llegarían al encuentro de expresiones autóctonas, espacio alterno del festival; aunque sí concursaron chirimías caucanas de mestizaje urbano, con flautas de origen indígena temperadas, y ritmos como bambucos caucanos que se encuadraban dentro parámetros estructurales y sonoros cercanos a los patrones académicos de calificación, caso por ejemplo del conjunto instrumental Juventud Caucana, ganador en 1984 ^(ver 39).

CRITERIOS ADOPTADOS POR FUNMUSICA ACERCA DEL FOLCLOR

FUNMUSICA adopta y pone en práctica los siguientes criterios:

1. El folclor es una manifestación esencial de la cultura de un pueblo. Encarna la tradición y expresa todo aquello que conforma la identidad. Es, en síntesis “saber popular”, como lo expresa el maestro Guillermo Abadía Morales.

2. Pero “El folclor no es siempre anónimo. Nace en el individuo artista sea desconocido o famoso”, dice Fernando Ortiz, cuando habla de la música folclórica de Cuba, y agrega: “El folclor musical se conserva y difunde por medio de la escritura musical, con la misma validez de la tradición oral. La música folclórica no es necesariamente de práctica cotidiana.
3. Los puntos anteriores abren la puertas a quienes practican la música tradicional, típica de la región andina de Colombia, y del mismo modo a quienes la cultivan académicamente o por afición.
4. Serán aceptados los músicos campesinos, en igualdad de condiciones con aquellos que preceden de los pueblos y ciudades, bien sea desconocidos o famosos, que se identifiquen alrededor del ideal de preservar, defender y revitalizar el carácter de la música de la Zona Andina de Colombia, como parte preciosa de nuestra herencia cultural y de nuestra identidad nacional.

BIBLIOGRAFÍA.

1. Guillermo Abadía, Compendio General del Folclor Colombiano, 3ª Edición-Bogotá
2. Fernando Ortiz, Los Bailes y el Teatro de los negros en el folclor de Cuba- Editorial Letras Cubanas La Habana 1981

Las entradas subsiguientes en el apartado de ‘Criterios Culturales’ dan el marco estético a los conceptos formulados anteriormente:

C) AUTENTICIDAD

La autenticidad con la que se expresa un intérprete o un grupo, es una cualidad de altísimo valor como manifestación propia de un medio cultural determinado, pero en sí misma no define ningún atributo musical específico ni sustituye ninguna consideración técnica en la evaluación. O sea, no basta la autenticidad sino va acompañada de una interpretación precisa y plena de arte musical.

Igualmente una interpretación “perfecta” desde el punto de vista técnico, no es el único elemento de juicio para el jurado, si adolece de las características propias de la región.

En Colombia existen instrumentos foráneos que se han incorporado a la organología tradicional y que han enriquecido la música, por ejemplo, el piano. Sin embargo (sic), en las bases del concurso se acepta la inclusión de instrumentos no tradicionales, siempre y cuando no desvirtúe el carácter de la música de la región andina.

Se abre así, la posibilidad a nuevas formas de interpretación.

Es curioso que en el FMN proporcionalmente, fuera del tiple, la bandola y la guitarra, la presencia de instrumentos no considerados tradicionales, tenga igual o mayor presencia que los considerados tradicionales.

Siguiendo el concepto organológico dado en estas guías y más detallado en las bases de concurso, se puede refutar que el uso por más de un siglo o más de uno o varios instrumentos debe considerarse ya como parte de una tradición establecida, caso del piano, el violín, la flauta de llaves, etc.

De otra parte, muchos instrumentos considerados ‘típicos’ o ‘tradicionales’ no cumplirían los parámetros de evaluación respecto a los aspectos académicos establecidos en las bases. Resulta menos convencional en el concurso un instrumento típico o de acendrada tradición local que uno académico: una flauta de caña o carrizo, solo para mencionar un ejemplo, estaría en clara desventaja frente a una de llaves; la factura del instrumento se debe homologar a la de una flauta diatónica, con una afinación perfectamente calibrada y la interpretación debe acercarse a un nivel tal, que pudiera considerarse dentro de parámetros técnicos de aplicación académica; como sucedió en 1993 con el flautista de caña caldense Arley Arenas, ganador en su categoría. Es decir, los instrumentos de factura local están por lo general en desventaja frente aquellos de construcción industrial o de lutería especializada.

d) LA EVALUACIÓN MUSICAL

Cada intérprete o agrupación será evaluado en relación con su propio contexto. Todos los concursantes, con formación académica o no, llegan ante la mesa del jurado con igualdad de oportunidades y todos tienen un solo medio para demostrar (sic) sus méritos: su interpretación musical y la calidad que logran en ella.

Deben tenerse siempre en cuenta las peculiaridades que los distinguen y que tienen que ver con los estilos y los modos regionales.

Para todos rigen los mismos requisitos de afinación, ritmo, equilibrio y balance de voces e instrumentos, armonización, conjunción rítmico-melódica, expresividad y estructura musical. Si por ejemplo, un grupo autóctono y otro académico alcanzan el mismo nivel de calificación, originándose un empate entre ellos, el desempate se logrará al definir por riguroso análisis, cuál de los dos conjuga el mayor número de valores referidos exclusivamente al mérito musical y a su propio contexto.

En estos documentos podemos seguir la disyuntiva entre lo que consideramos el canon inmanente del concurso, la doxa del FNM, y la realidad performativa de las músicas que aquí llegaron. Llama la atención que con la cantidad de propuestas musicales que se presentan entre los años 80 y 90, la base teórica fundamental del concurso se mantenga sin variaciones, dando la impresión de que a pesar del

ambiente disciplinario con el que este se rodeó, no se configuró una base epistemológica para analizar la ocurrencia diacrónica del fenómeno y adecuar el discurso a las dinámicas que este espacio había tanto provocado como servido de catalizador.

Al examinarse estas guías se evidencia que lo *autóctono y/o folclórico* se pone en juego sustentado en un discurso que lo contiene como fenómeno cultural, pero sin validar los elementos y variaciones particulares de lenguaje, por lo que adolecen o carecen para homologarse a las formas académicas de interpretación. Es decir, lo que se define en los principios de las entradas conceptuales respecto a las vertientes folclóricas y académicas del género, se diluye, al colocar los discursos musicales dentro de un espacio análogo a la puesta en escena de la música absoluta: lo folclórico se despoja de su contexto funcional de origen [real o pretendido], para representarse a sí mismo en este espacio, alterando parcial o totalmente sus gramáticas de interpretación, como condición para copar las exigencias académicas del concurso establecidas en la misma guía.

Aquí se lee una disyuntiva sociocultural al interior del concurso. Como se ve en la práctica de selección de ganadores, los concursantes con formación musical, profesionales, estudiantes de música o aficionados, provenientes de centros urbanos, estarán en clara ventaja, con pocas excepciones, frente a los aficionados o incluso músicos de cierto recorrido provenientes de áreas rurales, donde la actividad musical se desarrolla en un ambiente por lo regular más doméstico o restringido a contextos de práctica locales particulares; hasta es posible que estos músicos gocen de reconocimiento en sus regiones, pero al llegar al FMN choquen con la realidad del rigor [académico] en la calificación de los concursantes.

1.3.2. La ruta

No se cuenta con las convocatorias de los Festivales de 1981, 1982 y 1983, pero a partir de las fichas de inscripción y de calificación de esos años, y comparándolas con la convocatoria del año anterior y la de 1984, que es la más próxima que se halla en el CDMG, se colige que no hubo cambios sustanciales en las bases del concurso en

cuanto objetivos, alcance, ritmos, aires y tonadas, instrumentos, modalidades, aspectos de premiación y logística, y el jurado y sus fallos.

En 1981 la categoría de 'solista de tiple' deviene en 'solista instrumental' y al parecer se abolen las edades mínimas por categoría:

Categoría Instrumental	Categoría vocal
D) Solista instrumental	D) Solista vocal
E) Duetos instrumental Trío Instrumental	E) Dueto vocal Trío vocal
F) Conjuntos instrumentales (De 4 hasta 10 integrantes).	F) Conjuntos vocales (De 4 hasta integrantes)

Para el VIII FMN, 1982, se instaura un formato de inscripción más técnico en cuanto la descripción de las categorías:

A- CATEGORÍA INSTRUMENTAL

Habrán tres (3) jurados especiales para esta Categoría.

1. SOLISTA INSTRUMENTAL (de tiples, guitarras, piano, etc.).
2. DUETO O TRÍO INSTRUMENTAL (dos o tres integrantes)
3. CONJUNTO INSTRUMENTAL (cuartetos, quintetos, estudiantina de cuatro o más integrantes, máximo 10)

B- CATEGORÍA VOCAL Y MIXTA

Habrán tres jurados especiales para esta categoría.

1. SOLISTA VOCAL (Un cantante con acompañamiento de cualquier número de instrumentos) (si no posee acompañamiento, solicítelo al concurso)
2. DUETO TRADICIONAL (Primera y segunda voz, con acompañamiento de cualquier número de instrumentos. Si no posee acompañamiento, solicítelo al concurso)
3. CONJUNTO MIXTO (tres o más voces con acompañamiento de cualquier número de instrumentos)

Con este diseño, las bases de concurso, que se van tornando más acotadas, son el reflejo de la complejidad que va poblando el espacio del festival. Nunca antes estas músicas andinas tuvieron que especificarse tanto a partir de modalidades y categorías,

lo que denota una demanda en la clasificación de los formatos instrumentales, vocales y mixtos cada vez más diversos que llegan al FMN, y poder así darle estructura a la manera de calificarlos en competencia.

Con lo anterior, también se comienza a manifestar otro problema de concepto, y es el de los instrumentos musicales de la zona andina colombiana, que como se vio antes, ya se vislumbraba en la guía técnica para jurados. En los festivales X y XI, 1984 y 1985, se adjunta a la entrada de Instrumentos de las bases del concurso, una extensa nota aclaratoria al respecto:

NOTA: Dada la tradición musical de nuestro pueblo desde hace más de dos siglos en donde los aires típicos de nuestra música se comienzan a interpretar con otros instrumentos procedentes de Europa como: el piano, violines, y varios instrumentos de viento, etc. Sin ser estos tradicionales de nuestra música, ni típicos de esta región; se permitirá el uso de estos instrumentos diferentes a los típicos de la región, ya que este Festival no tiene carácter folclórico, y que hayan sido utilizados como medio para interpretar o crear los aires los aires tradicionales de la región andina. (Tiple, Guitarras, Bandolas... Tambores, etc.).

En el XII Festival, esto se sintetiza en la misma entrada:

INSTRUMENTOS:

Tendrán cabida todos los instrumentos musicales catalogados como típicos de la región andina, tales como tiples, guitarras, bandolas, requintos, tamboras flautas de caña, etc.

Se aceptará el uso de instrumentos diferentes a los típicos de la región, pero que posean alguna tradición dentro de nuestra música, como piano, violín, flauta de llaves, clarinete, etc.

En las bases de concurso del XIII FMN se reforma de nuevo la entrada de Instrumentos:

Tomando en consideración la filosofía del concurso y a vez la creatividad de los músicos, se tendrán en cuenta los siguientes aspectos:

- 1- Se prefiere el uso de instrumentos que pertenezcan a organología tradicional de la Zona Andina, tales como tiple, bandola, requinto, tambora, flauta de caña, etc.
- 2- Se admite el uso de instrumentos que pertenecen al patrimonio universal, que tienen alguna tradición en el país como piano, flauta de llaves, clarinete, violín, contrabajo, etc.
- 3- La aceptación del uso de instrumentos reconocidos como típicos de otra región o país, estará sujeta a la decisión del Comité Técnico del Concurso.

- 4- La inclusión de instrumentos no tradicionales, en cualquier caso, se acepta siempre y cuando no desvirtúe el carácter musical de la Región Andina de Colombia.

Estos enunciados hacen evidente la ambigüedad para abordar el género desde sus propias raíces históricas. El referente teórico para este caso, es el de los manuales de folclor aplicado a un fenómeno que es la continuación de un proceso de desarrollo secular de estas músicas [andinas], con un canon de composición e interpretación desprendido de una proyección estética romántica decimonónica que se desplaza del salón burgués, la tertulia intelectual y el burdel, a la sala de concierto, esto al lado de las búsquedas nacionalistas (OCHOA 1997). Recordemos como dice Carlos Miñana en el caso del bambuco que:

A pesar del reconocimiento que recibió de todas las clases sociales en el siglo XIX, el bambuco ruidoso de flautas, vientos y tamboras, el bambuco guerrero y popular, todavía no podía entrar en los “salones”, aunque más de una vez lo hizo con su entusiasmo arrollador. Había que aclimatarlo pues “no está bien el ruido de la tambora en un salón” (1848).

“Tanto se ha afinado el oído en esta época, que ya no se requiere un sonido fuerte para llevar el compás como sucedía antes; por cuya razón se han suprimido la tambora y el redoblante” (1854). (MIÑANA, 1997)

En los registros fonográficos de estas músicas y en los documentos fotográficos de la primera mitad de siglo se aprecian instrumentos que fuera del tiple, la bandola y la guitarra, pertenecen a la más rancia estirpe académica occidental, llegando en ocasiones, por ejemplo, a otros que están en la esfera de agrupaciones de jazz, como saxos y banjos; y esto porque en general, las conformaciones instrumentales debían responder no solo por las músicas nacionales sino también por las que estaban de moda. De aquí que sea curiosa la insistencia en el uso de instrumentos autóctonos que solo llegan (proporcionalmente) al FMN en contadas ocasiones, algunos, verdaderas rarezas.

1.3.3. El Comité técnico

Aunque desde el comienzo, el FMN siempre tuvo un grupo de músicos asesorando y colaborando al lado de Marulanda en la estructuración conceptual del evento, en 1986 se crea el Comité Técnico. Con la oficialización del organismo dentro de la estructura

organizativa del Festival, se da impulso a la conformación dinámica de una plataforma conceptual que brinda respuestas a las realidades performativas que llegan al concurso:

El Comité Técnico es un organismo de carácter permanente, cuyo papel es asesorar a FUNMUSICA en todos los aspectos relativos a la coordinación del Concurso "MONO NUÑEZ", la definición de conceptos sobre tratamientos de problemáticas musicales, vigilancia de las metas culturales y manejo de las relaciones de FUNMUSICA con el Jurado Calificador.

El Comité Técnico está integrado por músicos, dirigentes culturales, folclorólogos, intérpretes y profesores de música, con trayectoria de varios años de colaborar con el concurso.

El Comité Técnico entra a legitimar las decisiones institucionales frente a los concursantes y la opinión pública, además de dar un cariz de profesionalismo y organización abierta y democrática a FUNMUSICA. Este organismo deliberante y consultivo de FUNMUSICA, se convierte en la médula de desarrollo cultural del concurso, y aunque presenta fallas en cuanto al posicionamiento disciplinario de estudio y reflexión acerca de los fenómenos concurrentes al FMN, se establece como referente obligado de estructuración conceptual para eventos similares de música andina en el país.

Es posible pensar que este Comité Técnico profesional es el llamado a dirimir sobre los problemas de perspectiva histórica del género heredados por el FMN, pero como se verá más adelante, su tarea se va diluyendo en la segunda mitad de los 90, al tratar de balancear aspectos concurrentes de gusto de directivas y mecenas de la organización, actualidad de propuestas musicales diversas llegadas al evento, y propuestas conceptuales desde el folclorismo y la musicología. Es decir, con el tiempo, el trabajo de este organismo es minado por la doxa imperante en la organización del Festival. Lo importante sin embargo, es que propicia hasta entrado los años 90 la apertura a discursos musicales diversos, académicos y de fusiones con otras músicas, a pesar de la misma organización [FUNMUSICA], que con el tiempo disminuye su operatividad real, hasta asumir ella misma la tarea de manejar los lineamientos conceptuales del concurso y formar un comité técnico dependiente de ella, sin autonomía y mucho menos capacidad de tomar decisiones sobre el rumbo cultural del FMN.

En el contexto de festivales similares, es notable que el FMN permanezca en el tiempo, donde eventos similares fenecen después de pocas versiones, con muy pocas y notables excepciones. Más novedoso aun, es que se institucionalice y tenga capacidad de gestión y solidez administrativa dentro de una organización no gubernamental, FUNMUSICA, cuando apenas se comienza a tratar el tema de la profesionalización e instauración de políticas de gerencia y gestión cultural en el país en los años 80.

Cerrando esta etapa se encuentra un evento que está alcanzando la mayoría de edad, y que además desde el movimiento musical generado en su entorno de realización, sirve de paradigma organizativo y conceptual, alrededor del género de las músicas andinas colombianas, para el nacimiento de una serie de festivales especializados en sus aspectos particulares o subgéneros (Fabbri, 1981). Es así, por nombrar solo algunos, que nacen el Festival del Pasillo “Hermanos Hernández” en Aguadas (Caldas), El Festival del Bambuco “Luis Carlos González” (Pereira) y Mangostino de Oro, “Enrique ‘El Negro’ Parra” en Mariquita (Tolima). Se calcula en alrededor de treinta los festivales grandes y pequeños nacidos a la sombra del FMN entre los años 80 y 90.



Los caucanos impresionan en Ginebra

OCCIDENTE, de Orlando Blandón

Juventud Caucana, conjunto instrumental de Popayán, se constituyó en la agrupación más aplaudida durante la ronda inaugural del X Festival y Concurso Nacional de intérpretes de música andina colombiana,

que se celebra en Ginebra. Luego de las dos interpretaciones de rigor, el público se puso de pie, solicitando al jurado, una nueva intervención [Ver página 21].

Recorte de prensa con grupo Juventud Caucana a la postre ganadores del gran premio Mono Núñez del X Festival. [CDMG]



FUNDACION PROMUSICA NACIONAL DE GINEBRA

Carrera 1a. No. 5-30 - GINEBRA - Apartado Aéreo 2012 - CALI - Cables: FUNMUSICA

Festival Nacional "Mono Núñez" de Ginebra Valle

CONCURSO DE INTERPRETES DE MUSICA ANDINA DE COLOMBIA

HOJA DE CALIFICACION

Día 30 Mes Mayo Año 81 Nombre del Juez León Cardona G

Ronda eliminatoria general. Modalidad

Nombre del concursante Gustavo Adolfo Rengifo

1 a . INTERPRETACION

NOTA: Se califica cada factor sobre cinco (5)

Título Obra Tonada de Amor Aire

Autor (es) Música Gustavo A. Rengifo Letra

Factor	Afinación	Ritmo	Interpretación (1)	Originalidad (2)	Suma
Calificación					

2 a . INTERPRETACION

NOTA: Se califica cada factor sobre cinco (5)

Título Obra Aire

Autor (es) Música Letra

Factor	Afinación	Ritmo	Interpretación (1)	Originalidad (2)	Suma
Calificación					

Suma de puntos de la primera y segunda interpretación

Observaciones del Juez

Observaciones de Funmúsica

RESULTADOS DEL CONCURSANTE

(Marcar con "X") No clasifica Si clasifica Finalista Ganador Puesto 1o. 2o. 3o.

Firma del Juez León Cardona G

(1) Expresión - calidad interpretativa - técnica

(2) Fidelidad al original de la obra - Presentación ante el público - Originalidad interpretativa

Documento histórico que muestra una hoja de calificación en 1981 de Gustavo Rengifo, uno de los compositores jóvenes del momento que marcaría la historia del género en adelante, y el jurado que la firma es León Cardona, uno de los compositores más importantes y figura paradigmática en la música andina contemporánea en la segunda mitad del siglo XX. [CDMG]

Abril 8/80

INSCRIPCIONES ABIERTAS HASTA EL DIA 17 DE ABRIL

La Junta Organizadora del Concurso se reservará el derecho de aceptar o rechazar inscripciones que por algún motivo lleguen a las oficinas de FUNMUSICA después del día 17 de abril. fecha en que se cierran.

Se avisará oportunamente a cada participante por carta o telegrama la fecha en que deberá presentarse a concursar.

FORMULARIO DE INSCRIPCION

NOMBRE COMPLETO : SERGIO ECHEVERRI CEDULA (NIT) 14'224.325 Ibagué

DIRECCION Calle 31 No. 4B -06 CIUDAD Ibagué DEPARTAMENTO Tolima TELEFON 31329

MODALIDAD EN LA QUE SOLICITA CONCURSAR:

SOLISTA VOCAL () DUETO VOCAL () CONJUNTO VOCAL () SOLICITA ACOMPAÑAMIENTO
TRIO VOCAL () DE 4 EN ADELANTE SI () NO ()

SOLISTA TIPLE () DUETO INSTRUMENTAL () CONJUNTO INSTRUMENTAL (X)
TRIO INSTRUMENTAL () DE 4 EN ADELANTE

INFORMACION DE LOS INTEGRANTES (SI HAY MAS DE UNO)

DIRECTOR : JOSE MARIA RINCON BECERRA

TOTAL DE INTEGRANTES (5)

NOMBRE DE LA AGRUPACION : PENTAGRAMA COLOMBIANO

ESTE FORMULARIO DEBE SER ENVIADO A VUELTA DE CORREO A LA SIGUIENTE DIRECCION:
"FUNMUSICA" - VI CONCURSO MONO NUNEZ. APARTADO AEREO 2012 CALI - VALLE

ALOJAMIENTO: DEL 30 DE ABRIL AL 3 DE MAYO

La Alcaldía Municipal y la Junta de Deportes de Ginebra ofrece el Estadio Municipal para "CAMPING" provisto de todos los servicios sanitarios, vigilancia y parqueadero para todas las personas o grupos que deseen utilizar este medio.

FUNMUSICA, cumpliendo con otro de sus objetivos, ha querido no solo fomentar las expresiones culturales-musicales, para las cuales realiza el Concurso de Intérpretes, sino también dar cabida a las expresiones folclórico-musicales que por su autenticidad intrínseca no se pueden someter a concurso.

Para ello ha organizado este año, paralelo al concurso, un encuentro Folclórico de Intérpretes de Música Andina de Colombia, el día sábado 3 de mayo en la plaza principal de Ginebra-Valle.

En él podrán actuar solamente las personas o grupos que el equipo técnico de selección (3 reconocidos folcloristas) considere verdaderamente folclóricos y que han aprendido la música por tradición oral

HOJA DE CALIFICACION

NOMBRE DEL CONCURSANTE		AFINACION	RITMO	VOCALIZACION	INTERPRETACION	SUMAS PARCIALES	SUMAS TOTALES
1	CLARA INES IGLESIAS	1	6	7	6	5	24
		2	7	8	7	4	26
		3	6	8	6	6	26
2	EDUARDO RIZO	1	7	6	7	6	26
		2	6	7	6	6	25
		3	7	7	7	7	28
3	JUAN CARLOS MERA	1	9	8	8	8	33
		2	8	6	8	7	29
		3	7	6	8	6	27
4	EDUARDO CEBALLOS	1	8	5	6	5	24
		2	8	8	6	5	27
		3	7	7	7	5	26
5	VICTOR MANUEL ORTIZ	1	8	7	9	9	33
		2	7	7	7	6	27
		3	6	7	7	5	25
6	LUCIANO DIAZ	1	6	8	5	8	27
		2	5	7	6	6	24
		3	6	7	5	6	24
7	GONZALO HENAO	1	6	7	7	8	28
		2	7	8	7	8	30
		3	7	7	8	8	30
8	EDUARDO BAHAMON	1	6	8	6	7	27
		2	6	8	6	8	28
		3	7	6	7	8	28
9	ORLANDO CORTES	1	7	7	7	6	27
		2	7	7	7	8	29
		3	7	7	7	6	27
10	FRANCIA ELENA BARRERA	1	8	7	7	8	30
		2	7	7	7	7	28
		3	8	8	9	9	34
11	GLORIA GIRALDO	1	8	6	7	8	29
		2	8	7	7	7	29
		3	8	8	8	8	32
12	PILAR GALEANO	1	8	8	8	8	32
		2	8	7	7	7	29
		3	7	7	7	6	27
13	JACKELINE COLPAS	1	6	7	6	6	25
		2	6	6	6	6	24
		3	6	7	6	7	26
14	MARTA ELENA HOYOS	1	5	6	7	6	24
		2	5	7	7	6	25
		3	6	7	7	7	27

Detalle de hoja de calificación numérica de concursantes que se usó en 1983. [CDMG]

El dueto vocal "Nueva Gente" ganó el festival "Mono Núñez"

El dueto vocal "Nueva Gente" de la ciudad de Medellín, integrado por Miguel A. Urrea y Luis Mario Morales con el acompañamiento de Wilson Bustamante, ganó premio "Mono Núñez" en su undécima versión, dentro del festival de Intérpretes de Música Andina que se celebró entre el 15 y el 18 de agosto en Ginebra, Valle.

Este XI Festival "Mono Núñez", organizado por la Fundación Promúsica Nacional de Ginebra, Funmúsica, bajo la presidencia de Diego Sinisterra, se constituyó en un éxito sin precedentes y prácticamente se ha colocado a la vanguardia de todos los certámenes nacionales que promueven la música colombiana y sus intérpretes.

Aparte del gran premio "Mono Núñez" que ganó el dueto vocal "Nueva Gente" el jurado calificador otorgó distinciones a las diferentes categorías en las modalidades de solistas instrumentales, trío y conjuntos instrumentales, solistas y duetos vocales y conjuntos mixtos.

Inscritos

Un total de 250 intérpretes de todo el país fueron inscritos para esta undécima versión del festival, cifra alta y significativa que permite apreciar la categoría del certamen que ya tiene ganado un excelente nombre en el ámbito nacional.

Jurado calificador

El jurado calificador del festival "Mono Núñez" del presente año estuvo integrado por los siguientes maestros, ampliamente conocidos en todo el país: Graciela Arango de Tobón, José Luis Martínez Vesga, Germán Camacho Serrano, Arnulfo Briceno Contreras, Alvaro Herrera Ramírez y María Cristina Sánchez.

La actuación de estos destacados autores y compositores del

jurado fue muy aplaudida por el público y sus fallos, ajustados a la ética y a la justicia, tuvieron la aceptación de todos los concursantes.

Escenario y público

Las actuaciones de los concursantes en las fases eliminatorias, semifinales y finales tuvieron lugar en el hermoso y cómodo coliseo cubierto de Ginebra. Las cuatro noches en que se desarrolló el festival, el público de Ginebra, de Cali, de Buga y de poblaciones vecinas colmó las instalaciones, disfrutó con la actuación de alta calidad de los intérpretes y aplaudió y respaldó a las nuevas figuras de la canción colombiana. La gente de Ginebra merece un reconocimiento especial por su cordialidad, amabilidad y gran espíritu cívico, ingredientes sin los cuales el festival no habría alcanzado pleno éxito.

Los ganadores

Los ganadores del máximo galardón "Mono Núñez", como lo dijimos al comienzo, fueron Miguel A. Urrea y Luis Mario Morales, de Medellín, integrantes del dueto "Nueva Gente", quienes desde ya se han consagrado en el ámbito nacional. Estos dos jóvenes, con una privilegiada voz, harán las delicias de millones de colombianos con sus genuinas interpretaciones de bambucos, pasillos, torbellinos, guabinas y demás ritmos auténticos. No son una promesa; afortunadamente son una realidad y estamos seguros que ocuparán el sitio privilegiado que está reservado a los mejores. Este es uno de los muchos lanzamientos de gente joven y nueva que se hacen en este festival de Ginebra.

Veamos a continuación los ganadores de acuerdo a las diferentes modalidades.

Solistas instrumentales:

1o. Luis Enrique Parra, de Ibagué. 2o. José Wilson Arenas, de Manizales; 3o. Marco A. Fernández, de Popayán.

Tríos instrumentales:

1o. Trío Cedeño, de Tuluá. 2o. Armonías de Colombia, de Cali. 3o. Renacer colombiano, de Ginebra.

Conjuntos instrumentales:

1o. Quinteto Andino, de Manizales. 2o. Estudiantina Boyacá, de Tunja. 3o. Cuarteto Jara, de Bucaramanga.

Solistas vocales:

1o. Carlos Alberto Sánchez, de Armenia. 2o. Aurora Hoyos, de Armenia. 3o. Eduardo Rizo Gil, de Cali.

Duetos vocales:

1o. Nueva Gente, de Medellín (los mismos que ganaron el gran premio "Mono Núñez"). 2o. A Viva voz, de Bogotá. 3o. Acosta y Cervera, de Espinal.

Conjuntos mixtos:

1o. Pentagrama de Oro, de Medellín. 2o. Grupo Ancestro, de Armenia. 3o. Guambalí, de Neiva.

Al rescate de nuestra música

Este festival "Mono Núñez" que desde hace 11 años se realiza en la ciudad de Ginebra, es un certamen de auténtica promoción, difusión y fomento de nuestra música nacional, y se ha constituido en la gran plataforma de lanzamiento de nuevas figuras e intérpretes del folclore colombiano. Su permanente realización ha contribuido no sólo a la difusión y al descubrimiento de nuevas figuras, sino también al rescate de la música colombiana, tan olvidada por todos, en especial por quienes se empeñan, desde emisoras y programas de televisión, en patrocinar y fomentar la música extranjera.

Recorte de prensa que anuncia los ganadores del XI FMN en 1985. Se resalta el Gran Premio Mono Núñez al dueto vocal 'Nueva Gente', uno de los participantes más sobresalientes en la historia del evento. Es interesante observar cómo desde los medios se hace eco del discurso acerca del 'rescate' de la 'música colombiana' tan 'olvidada' por la radio y la televisión, empeñadas en patrocinar la música extranjera. [CDMG].

1.4. FESTIVAL MONO NÚÑEZ: TERCER PERÍODO 1988-1990

Para el XIV FMN en 1986, se da un paso importante en el contexto de los festivales del país, lo que marca también un hito de madurez y experticia logística. El Festival organiza subsedes que tienen bajo su responsabilidad seleccionar los participantes al FMN mediante la realización de festivales regionales, con la misma estructura del concurso nacional, que al concluir este período se encuentran en Antioquia, Boyacá, Cundinamarca y Bogotá, Cauca, Nariño, Quindío, Caldas, Risaralda, Santander, Tolima y Huila (con Caquetá) y Valle del Cauca.

Esto amplía el impacto cultural del evento en las regiones, al igual que el espectro de participantes y políticas de gestión, que atraen la vinculación tanto del sector privado como de organismos gubernamentales locales.

Los procedimientos en estos concursos de selección regional están regidos por la reglamentación de la Guía Técnica para el Jurado Calificador y cuentan con la asesoría permanente del Comité Técnico y la junta directiva de FUNMÚSICA, que desplazan representantes a cada regional para ser parte del jurado de selección junto con músicos del lugar. El Comité Técnico se consolida como un equipo orgánico que sostiene el hilo conductor conceptual del FMN, donde desde la perspectiva organizativa se controlan, hasta donde es posible, las variables estéticas que entran a jugar en la selección de concursantes al FMN nacional.

La organicidad del Comité Técnico tiene otros componentes que se escapan del control de la organización y es la procedencia misma de sus integrantes, la mayoría de ellos, sino todos, de la academia o con una trayectoria que se mueve entre esta y las músicas populares. De ahí que este ente, a pesar de las presiones de la organización y el público, genera con su relativa autonomía la apertura de un movimiento musical donde se visualiza el desarrollo académico instrumental y formal del género y la

presencia e intercambio con otros géneros de factura contemporánea como el jazz, el rock, las músicas brasileñas u otros géneros locales del país.

1.4.1. La ruta

No se observan cambios sustanciales en las convocatorias, que están definidas desde los principios planteados en la guía para los jurados

1988 irrumpe con la regionalización del festival, lo que lleva a hacer acomodos y a responder a las exigencias organizativas de esta apuesta institucional. Se comienza con las selecciones regionales en marzo, algunas de estas realizando preselecciones en algunos municipios, pasando los ganadores al concurso de su departamento para escoger los representantes definitivos al festival nacional.

De este año es la mayor cantidad de documentación encontrada en el CDMG, con la cual es posible seguir los pasos de este proceso tal cual se orienta dentro de la Guía de Jurado: desde las selecciones regionales hasta los fallos de eliminatorias, semifinales y finales del festival, y después la producción de informes de evaluación enviados a cada participante con las críticas y recomendaciones del jurado, consignados en los formatos oficiales de calificación ^(ver 50).

En el XV FMN, 1989, respecto a las convocatorias anteriores se cambia la denominación de una modalidad y se agrega otra en la categoría 'vocal y mixta'; la categoría instrumental sigue sin variaciones:

A- CATEGORÍA INSTRUMENTAL
1- Solista instrumental
2- Dueto o trío
3- Conjunto instrumental

B- CATEGORÍA VOCAL Y MIXTA
1- Solista Vocal
2- Dueto Vocal (_____ por "dueto tradicional")
3- Vocal sin Instrumento (A-Capella) (nueva modalidad)

En cuanto a la 'obra inédita', se establecen dos categorías: Mejor Obra Inédita Instrumental y Mejor Obra Inédita Vocal.

La aparición de modalidades nuevas dentro de la estructura de calificación del concurso, es síntoma de la necesidad de ubicar expresiones que no son usuales en los referentes canónicos de interpretación, caso de la modalidad 'a capella'¹¹, entendida aquí como un arreglo coral a varias voces solas, tal cual se explica en las fichas de inscripción: "Mínimo dos integrantes, máximo 6. En esta modalidad cada integrante debe interpretar una voz diferente"

Para el XVI Festival, 1990, se cuenta solo con la solicitud de inscripción, pero al cotejar las bases de los festivales contiguos no se registran cambios de procedimiento, por lo que se supone sin variaciones respecto a estas. Esta Solicitud de Inscripción se centra más en las obras y el repertorio en general y la responsabilidad de la ejecución pública de las obras inéditas.

Se perfila este año el repertorio que deben interpretar los participantes:

REPERTORIO

El Concurso exige la inscripción de 10 obras musicales que deben ser de pleno conocimiento y dominio del concursante, de las cuales mínimo cuatro (4) deben ser bambucos y mínimo una (1), inédita.

La(s) obra(s) inédita(s) inscrita(s) en el repertorio **no tiene(n) necesariamente** que participar en el Concurso de Obra Inédita.

Esta inclusión obligatoria de obras inéditas provoca la afluencia continua de músicas nuevas, muchas de las cuales aún sin ganar en el concurso con el tiempo hicieron parte del repertorio consuetudinario de muchos intérpretes vocales e instrumentales, algunas de ellas convirtiéndose en 'clásicos' del género, incluso regresando después repetidas veces al FMN¹².

Respecto a la inclusión obligatoria de bambucos, Marulanda explica:

¹¹ En las cantas de guabina, es usual que las guabineras entonen un verso sin acompañamiento instrumental a dos voces, pero enseguida se intercala con un torbellino a manera de interludio instrumental para bailar.

¹² Como ejemplo de esto se puede citar a compositores como Gustavo Adolfo Rengifo, Germán Darío Pérez, José Rebelo, Alex Cuesta, Héctor Fabio Torres, Luis Enrique Aragón. Muchas de sus obras, se dieron a conocer en el FMN y ahora son parte regular del repertorio de los intérpretes del género, tanto vocales como instrumentales.

Del análisis de los repertorios ofrecidos por los concursantes, se desprende una preferencia muy marcada por el bambuco. Además, en guarda de la autenticidad musical que los objetivos del Concurso proclaman, la Junta Directiva resolvió exigir a los participantes que incluyesen en su lista de obras para presentar por lo menos tres bambucos, cifra que en los años posteriores se aumentó paulatinamente. De otro lado, los musicólogos que intervinieron como Jurados estuvieron de acuerdo de que este aire, por sus características, su estructura y sus dificultades, es el que mejor puede revelar la capacidad y las cualidades interpretativas de un ejecutante, a más de ser un ritmo genuinamente colombiano, que ha florecido en todos los departamentos de la Zona Andina y tiene, por añadidura, ciertas particularidades regionales. (...)FUNMÚSICA determinó, como columna vertebral del manejo en lo relativo a la parte musical, que el bambuco era el aire nacional que estaba más amenazado de desaparecer. Muchos grupos ya no lo tocaban, y las regrabaciones comerciales (comúnmente llamadas “refritos” por la repetición), en vez de ampliar el campo de difusión, lo reducían. (MARULANDA MORALES 1994)

Esto nos remite a la repetida cantilena acerca de la inminente desaparición del bambuco y la necesidad de su institucionalización para que sobreviva como símbolo nacional. Ya en la década del cuarenta, documenta Restrepo Duque, se observa escasa presencia de bambucos en el mercado del disco (RESTREPO DUQUE 1986)^{ix}, pero dentro de la política nacionalista del régimen conservador de Laureano Gómez^x, por decreto, se convierte en símbolo nacional ^{xi}a comienzo de los 50 (SANTAMARÍA DELGADO 2006). Es decir, el FMN continúa con la saga enunciativa del bambuco como aire nacional^{xii}, ahora reducido a la zona andina, institucionalizándolo en el concurso con el referente canónico de la primera mitad del siglo, el mismo del que trata Santamaría Delgado: un bambuco que corresponde a un ideal blanco de país, despojado de las características de sus orígenes indios o negros^{xiii} (MIÑANA 1997; OCHOA 2003).

Al concurso nunca llegaría un bambuco de conjunto de flautas guambiano o paez, por ejemplo, ni cantado en lenguas de estos grupos indígenas. Estos se reservan para otros espacios del Festival, como el encuentro de expresiones autóctonas; es decir, nunca pasarían por un modelo ideal de bambuco que pueda estar al lado de otros que calcen en la grilla de calificación del concurso.

Lo anterior nos lleva al manejo contradictorio del discurso folclorístico y cómo se institucionaliza el género 'música andina' al instalarse dentro del marco del concurso en términos de consumo. Aquí la selección lleva implícito copar parámetros de gusto establecidos desde un referente canónico particular para el público y los conocedores que pueblan este espacio, excluyendo ejes expresivos que nominalmente conviven dentro del género, pero en contextos diferentes. De una parte, vertientes académicas de estas músicas que incomodan por sus rupturas formales y/o sonoras^{xiv}, y de otra los lenguajes que no acceden al concurso por su acendrada carga étnica, caso de las músicas indígenas y negras.

Este período, verá ampliar la brecha entre las realidades performativas del festival y un discurso que se vuelve obsoleto para asumir estas realidades, como fenómeno puesto en la diacronía histórica del género, y con ello, dilucidar sus transformaciones estilísticas sin trastocarlas por argumentos de gusto y construcciones discursivas identitarias nacionalistas y/o folclorísticas.

2, Lunes, 28 de marzo de 1988

EL ESPECTADOR



EL ESPECTADOR-Manuel Rodríguez

El Grupo Zabala y Barrera, triunfador el año pasado en el Festival "Mono Núñez", vuelve a ganar su derecho al escenario de Ginebra.

En Moniquirá arrancó el festival Mono Núñez de Ginebra, Valle

GUSTAVO HERNANDEZ CALVO
MONIQUIRÁ

En una amalgama de música, folclor y nacionalismo, se constituyó la regional del XIV Festival Nacional de Música Andina Colombiana, "Mono Núñez", realizada el fin de semana en la ciudad de Moniquirá, Boyacá, la primera de una serie que se efectuará en Pasto, Armenia, Ibagué y Bogotá.

Agrupaciones musicales de apartados sitios de los departamentos de Boyacá, Santander y Norte de Santander, atendieron la invitación extendida por la Fundación Promúsica, para hacer sus presentaciones de selección y participar en las finales del festival, previstas del 2 al 5 de junio próximo, en Ginebra, Valle.

Una primera presentación en privado ante el jurado calificador, integrado por conocedores y críticos del arte musical, permitió a los concursantes, exponer sus capacidades artísticas en la interpretación del tiple, la bandola, el requinto, la tambora y las flautas, entre otros instrumentos de la organología de la zona andina colombiana.

Tras ésta agotadora jornada inicial, en donde los conjuntos y solistas dominaron su nerviosismo y atendieron las instrucciones de los organizadores, se dió paso a la presentación ante un nutrido público que colmó una de las dependencias de la licorera de Boyacá, para someterse a la rigurosa crítica de los asistentes y los responsables de emitir el fallo final.

Un total de 18 agrupaciones, divididas en las categorías instrumental-solista, dúos, trios,

conjunto mixto, cumplieron con sus actuaciones en público, interpretando hasta altas horas de la noche del domingo, aires de bambuco, pasillo, danza, guabina y torbellino, propios de la región central del país.

Ganadores

Octavio Marulanda, Germán Hernández y María Cristina Sánchez, miembros del jurado calificador, informaron que los ganadores en cada modalidad, tienen asegurada su participación en las finales de Ginebra. Quienes ocuparon segundo y tercer puesto, quedaron como **condicionales**.

El jurado dió a conocer el siguiente fallo, tras evaluar la afinación, ritmo, técnica interpretativa, originalidad, fidelidad de la obra, expresividad, interpretación, instrumentación y arreglos musicales:

•Solistas: vocal, Ramón Guillermo Herrero, de Barbosa (Santander); instrumental, Alvaro Díaz, de Tunja.

•Duetos: vocal, "Zabala y Barrera", de Duitama; segundo puesto "Los Hermanos Orozco", de Sátivasur y tercer lugar, "Los Trigueros", de Sutamarchán; instrumental, "Ciudad de Moniquirá" de Moniquirá; segundo, "Rodrigo y Carlos", de la Universidad de Pamplona y tercer puesto, "Tradición", de la ciudad de Tunja.

•Grupos: mixtos, "Conjunto de Sote y Panellas", de Tunja; segundo lugar, declarado desierto; tercer puesto, "Las Golondrinas", de Vélez, (Santander); Instrumentales: "Cuarteto Jara", de Bucaramanga; segundo, "Alma Nacional", de Bucaramanga. El tercero fue de-



FUNDACION PROMUSICA NACIONAL DE GINEBRA

Cali, Octubre 10. de 1.988

Señores
JUAN ALEXIS URBINA
Bogotá

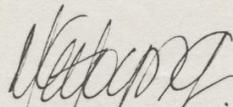
Apreciados Señores :

Muy atentamente estamos haciendole(s) llegar los comentarios registrados por el Jurado calificador durante su actuación en el pasado Concurso de selección Regional "MONO NUÑEZ" de su zona.

Es política del concurso dar a conocer estos conceptos a los concursantes ya que no solo estimulan sus cualidades artísticas sino que sugieren áreas de mejoramiento con el fin de que sean canalizadas constructivamente por el participante.

Los conceptos del Jurado sobre su actuación fueron los siguientes:

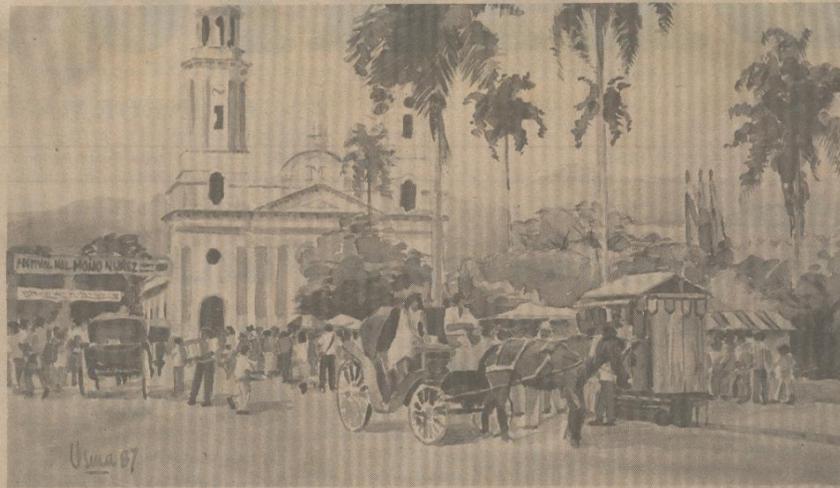
-Buena voz pero falta estudio y proyección. Falta de técnica en la vibración de la voz. Falta proyección. Presenta desafinaciones y desfases pequeños por lo que el resultado de la actuación es deficiente.



MARTHA ELENA HOYOS
Directora Ejecutiva

Calle 20 Norte No. 8N-36 - Teléfono 68 88 14 - Apartado Aéreo 11745 - CALI

Facsímil de comunicado de evaluación enviado a un participante después del FMN del 88 por parte de FUNMÚSICA, en el cual se consignan los conceptos del jurado a cerca de su actuación. [CDMG]



14° FESTIVAL "MONO NUÑEZ"

Concurso de Intérpretes de Música Andina de Colombia

2° Festival de la Plaza de Ginebra Junio 2 al 5 de 1988 Ginebra - Valle

MUSICA

Ronda selectiva para Festival "Mono Nuñez" se realizará en marzo

El próximo 19 de marzo se realizará en Pasto el concurso de selección regional para participar en el décimo cuarto Festival nacional "Mono Nuñez" que se realizará en Ginebra (Valle) entre el 2 y el 5 de junio.

Para poder participar en este concurso regional, es preciso inscribirse previamente, dijo María Eugenia Gavilanes de Cortés, delegada regional de Funmúsica, entidad que realiza el Festival que agrupa a los más importantes intérpretes de música andina del país.

Este concurso tiene como propósitos reafirmar y revitalizar los valores que constituyen nuestra identidad nacional; reconocer la labor del músico en la vida nacional y en consecuencia estimular y premiar a los intérpretes y

ejecutantes; autores y compositores de los aires típicos de la región andina de Colombia; propiciar el enriquecimiento cultural a través del conocimiento mutuo entre los participantes como experiencia vital para la proyección integral de la música andina y sus cultores; hacer conocer las obras y las calidades de intérpretes y ejecutantes, autores y compositores que participan en la selección del concurso, y difundir en la forma más apropiada las características determinantes de la música andina colombiana.

El concurso, tanto en su fase eliminatoria que se realizará en Pasto, como en la final que tendrá lugar en Ginebra contempla las siguientes modalidades. En la categoría

instrumental podrán participar solistas, duetos o tríos y conjunto, mientras que en las vocal y mixta podrán hacerlo solistas, duetos tradicionales y conjuntos mixtos.

Además, con el fin de estimular la creatividad de los autores y compositores, la Fundación Promúsica Nacional, Funmúsica, otorga el premio a la mejor obra inédita presentada en el festival.

Desde ya existe expectativa por la realización, en Pasto, de la ronda eliminatoria para participar en este concurso, ya que nuestros intérpretes que han tenido la oportunidad, en años anteriores, de participar en este importante evento han cosechado importantes triunfos.





MUSICALES INSCRITAS

ez (10) obras musicales inscritas, de dife-
cuatro (4) deben ser bambucos. El Jurado
retación de cualquiera de las obras que



POR FAVOR INSCRIBA LAS OBRAS EN EL ORDEN DE PREFERENCIA A INTERPRETAR

NOMBRE	RITMO	AUTOR	COMPOSITOR	INEDITA
1. <u>Carolina</u>	<u>Pasillo</u>		<u>Jesús Alberto Ramírez Hoyos (Inédita)</u>	
2. <u>De mi huerto</u>	<u>Bambuco</u>		<u>José Antonio Rincón</u>	<input type="checkbox"/>
3. <u>Diana</u>	<u>Bambuco</u>		<u>Efraín Orozco</u>	<input type="checkbox"/>
4. <u>Gloria Beatriz</u>	<u>Bambuco</u>		<u>León Cardona G.</u>	<input type="checkbox"/>
5. <u>Leonorcita</u>	<u>Pasillo</u>		<u>Alvaro Romero S.</u>	<input type="checkbox"/>
6. <u>Rumichaca</u>	<u>Bambuco</u>		<u>Emilio Murillo Ch.</u>	<input type="checkbox"/>
7. <u>Sinsópando</u>	<u>Pasillo</u>		<u>León Cardona G.</u>	<input type="checkbox"/>
8. <u>Sonsón</u>	<u>Pasillo</u>		<u>Alvaro Romero S.</u>	<input type="checkbox"/>
9. <u>Tequendama</u>	<u>Bambuco</u>		<u>Francisco Cristancho C.</u>	<input type="checkbox"/>
10. <u>Torbellino de mi tierra</u>			<u>Francisco Cristancho C.</u>	<input type="checkbox"/>

NOTAS

De estas obras inscritas, el participante escogerá las que interpretará en el Concurso de Selección Regional.

Para efecto del Festival Nacional "Mono Núñez", el comité técnico de Funmúsica seleccionará las obras a interpretar en las sesiones eliminatoria y semifinal y éstas no podrán ser cambiadas por el participante.

Para la selección de las obras, el comité técnico tendrá en cuenta el orden de prioridad en que estén inscritas, sumando a esto los siguientes criterios:

1. Evitar la programación repetida de obras dentro del Festival.
2. Procurar la renovación del repertorio en relación con pasados Festivales.
3. Incluir las obras inéditas inscritas.

Las obras a interpretar en la audición privada y la sesión final del Festival, serán escogidas por el participante del grupo de las inscritas.

NOTA: Las obras que inscritas como inéditas no sean presentadas con sus respectivas partituras debidamente registradas, no concursarán para el premio a la Mejor Obra Inédita aunque sean interpretadas en el Festival.



Formulario de inscripción del 14° FMN de 1988 – (1) [CDMG]



DATOS DEL CONCURSANTE

Por favor, lea atentamente toda la información antes de llenar esta forma.
Escribir a máquina o en letra de imprenta.

NOMBRE TIPICLARI EDAD _____

Si es solista, escriba su nombre y edad

Si es dueto, trio o conjunto, escriba el nombre artístico

DIRECTOR Jesús Alberto Ramírez H. c.c. 16'451-764 de Yumbo (V.)

Si es solista, deje en blanco

Si es dueto, trio o conjunto, escriba el nombre del director o el de la persona representante ante el Concurso.

DIRECCION Cra. 25 #7-63 TELEFONO 35-10-13 y 55-16-77

CIUDAD cali DEPTO. Valle

INFORMACION DE LOS INTEGRANTES

Integrantes de duetos, tríos y grupos o acompañantes instrumentales de solistas o duetos.

Nombre	Edad	Voz	Instrumento	Si ya ha concursado indique los años
1. <u>Jesús Alberto Ramírez</u>	<u>24</u>		<u>Piano</u>	<u>1987</u>
2. <u>Jesús Antonio Mosquera</u>	<u>22</u>		<u>Tiple</u>	<u>" "</u>
3. <u>William Rodríguez</u>	<u>26</u>		<u>Clarinete</u>	<u>" "</u>
4. _____	_____	_____	_____	_____
5. _____	_____	_____	_____	_____
6. _____	_____	_____	_____	_____
7. _____	_____	_____	_____	_____
8. _____	_____	_____	_____	_____
9. _____	_____	_____	_____	_____
10. _____	_____	_____	_____	_____

IMPORTANTE

Las solicitudes de inscripción deben enviarse anexando una fotografía de 2x3 cms. tanto del solista como de los acompañantes instrumentales, si los hubiere, al igual que de los integrantes de duetos, tríos o grupos. El valor de la inscripción es de \$500.00.

Para mayor información, los participantes pueden enviar programas, recortes de prensa, grabaciones y datos adicionales sobre su trayectoria artística que considere de interés para el Concurso.

Se aceptará la inscripción de concursantes que hayan obtenido premios en Festivales "Mono Núñez". Los ganadores del gran premio "Mono Núñez" en el Concurso inmediatamente anterior, deberán esperar como mínimo un Concurso para participar nuevamente en la misma modalidad.



1.5. FESTIVAL MONO NÚÑEZ: CUARTO PERÍODO 1991-1994

El inicio de este período marca un punto álgido, donde los imaginarios que se trasvasan al conjunto de opinión [doxa] que soporta conceptualmente al FMN, entran en crisis. Los términos del discurso que se va instalando tratan de explicar la concurrencia de lenguajes musicales con gramáticas expresivas de factura contemporánea como un fenómeno aislado de ‘nuevas expresiones’ y, no como consecuencia de un desarrollo evolutivo lineal del género; es decir, la configuración de un discurso sobre el género desde el FMN, carece de una trama argumentativa sobre la cual dilucidar cánones de interpretación ligados a una secuencialidad histórica/fenomenológica; los discursos se construyen ideológicamente como haces de opinión que se mueven entre el ‘deber ser’ y el gusto.

1.5.1 La ruta

En el XVII FMN de 1991, la Categoría Instrumental no sufre ningún cambio, mientras que la Categoría Vocal y Mixta cambia por Categoría Vocal y Vocal Instrumental, y dentro de esta, la modalidad Conjunto Mixto pasa a llamarse Conjunto Vocal-Instrumental:

1. CATEGORÍA INSTRUMENTAL

Considera tres modalidades:

- a. **Solista Instrumental:** El instrumento solo sin ningún tipo de acompañamiento.
- b. **Dúo o Trío Instrumental**
- c. **Conjunto Instrumental:** máximo 12 integrantes.

2. CATEGORÍA VOCAL Y VOCAL INSTRUMENTAL

- a. [Solista Vocal: El solista vocal puede acompañarse de diferentes maneras así: (Se detalla más lo de los acompañantes respecto a la convocatoria previa)
 - Acompañarse así mismo, únicamente.
 - Acompañarse por un solo instrumentista.
 - Acompañarse por dos instrumentistas.

- Acompañarse a sí mismo, más un instrumentista.
 - Acompañarse a sí mismo más dos instrumentistas.
 - Máximo por tres instrumentistas cuando se trate de tiple, guitarra, bandola o requinto.
- b. Dueto vocal: Mínimo uno de los integrantes del dueto deberá acompañarse instrumentalmente. En tal caso el Concurso admitirá solamente un instrumentista adicional. En caso de empate el jurado dará prelación al dueto cuyos integrantes se acompañen a sí mismos.
En el caso de que cada uno se acompañe, también se admitirá un instrumentista adicional. (Se adiciona esta parte)
Cuando el jurado considere empate en la interpretación vocal, se dará prelación al dueto cuyos dos integrantes se acompañen a si mismos.
- c. Vocal A Capella. (ídem)
Voces solas sin acompañamiento instrumental.
Mínimo 2 integrantes, máximo 6. En esta modalidad cada integrante debe interpretar una voz diferente
- d. Conjunto Vocal-Instrumental (mixto)
Mínimo tres integrantes máximo doce. (Cambia la proporción por la de cuatro a diez de la anterior)
Los integrantes en su mayoría deben ser simultáneamente cantantes e instrumentistas.
En caso de los tríos, los tres deben ser cantantes. (Nuevo)

1.5.2. Discurso en crisis

Este año, se incorpora en las bases del concurso por primera vez un escrito donde se trata de acotar definiciones de lo 'autéctono', lo 'académico' y las 'nuevas expresiones' dentro del FMN. Aunque no está firmado, se asume que lo consignado es opinión colegiada del Comité Técnico.

Se desata una profunda controversia entre estas tres definiciones, ya que gran parte de los ganadores en los últimos concursos provenían de una esfera académica que estaba propiciando rupturas radicales con lo que el grueso del público identificaba como tradicional, y portador intrínseco de las características musicales identitarias de 'andinidad' y /o 'colombianidad'.

El documento mencionado, trata de colocar talanqueras a argumentos sobre el desplazamiento en el concurso de las músicas tradicionales y/o autóctonas a favor de las expresiones académicas. De un lado se ubican franjas de público, grupos de músicos y medios de comunicación, que ven como un atentado contra la tradición y la identidad nacional la aparición de elementos que subvierten el canon cristalizado referencial; del otro el Comité Técnico que abre espacios en el concurso para las

expresiones contemporáneas, pero que, a pesar de esto, no logra una concreción disciplinar alrededor del fenómeno que rompa con las viejas teorías folcloristas, ni crea estrategias pedagógicas que acerquen al grueso del público reticente a estos desarrollos del género .

Mirado de forma panorámica, se genera de forma gradual una lucha interna dentro de la organización del FMN por la 'posesión' del símbolo y/o por el discurso sobre el símbolo. Con el tiempo, la brecha ideológica entre el comité técnico y el bando más conservador y tradicionalista de la junta directiva de FUNMÚSICA dará paso a la supresión silenciosa de aquel y la legislación sobre el género quedará controlada por esta junta directiva, es decir, la doxa y sus estatutos simbólicos estarán a salvaguarda.

El documento inserto en las bases del XVII FMN, trata de aportar elementos para la discusión pero se queda girando en torno a los argumentos expuestos años atrás en la Guía Técnica para Jurados, sumándoles otros de manual de folclor, nombrando la 'música colombiana' en singular al igual que la representación del país nacional como contenidos *per sé* en el género; agrega además unas endeble bases históricas de estas músicas, sin tomar en cuenta su discurrir en las industrias culturales del siglo que corre, su relevancia relativa en los contextos socioculturales de las músicas del país, instrumentalizando al 'pueblo' y lo 'popular' en el camino de cimentar y dar validez simbólica al discurso sobre la 'tradicición' y la 'autenticidad'.

Considera este documento lo que se comienza a llamar "nuevas expresiones", como un fenómeno actual, inclusive reconociendo que la renovación es una condición de la evolución del arte. De todas formas, se queda corto en establecer la relación de continuidad entre una tradición cristalizada, establecida como canon referencial del concurso, y el desarrollo de las músicas andinas contemporáneas que han irrumpido con fuerza en el FMN, sobre todo a partir de la segunda mitad de los años 80.

Para establecer una visión más amplia de los lugares desde donde la doxa toma forma de manera contradictoria en el FMN, se propone el ejercicio de contrastar el documento en referencia con el artículo de prensa "En defensa del alpargate" aparecido en julio de 1990, escrito por Álvaro Gartner, periodista y crítico musical cercano al FMN. Este artículo refleja la opinión de gran parte del público, los músicos y

la prensa sobre el tema de la autenticidad de lo autóctono frente a lo académico puesto en la balanza de la tradición.

Por las fechas de publicación de ambos textos, se puede dar una idea de la situación. Es muy probable que la propuesta de las bases del concurso nazcan como respuesta a la corriente de opinión expresada en el artículo de Gartner (GARTNER 1990). Ahora bien, esto no es tan trivial si se tiene en cuenta que este periodista, melómano y conocedor de las músicas colombianas, ha estado cerca de la organización del FMN casi desde su fundación, por lo que es significativo cuando asume la vocería de un público que, siente el concurso virar hacia rumbos estéticos donde entran en crisis los contenidos expresivos del género.

1.5.3. EJERCICIO DE CONTRASTE DOCUMENTAL

XVII FMN 1991, BASES DEL CONCURSO: “LO AUTÓCTONO, LO ACADÉMICO Y LAS NUEVAS EXPRESIONES”

Toda forma de expresión musical sea nacida en la entraña del pueblo, o en un ambiente de estudio académico, puede alcanzar los niveles de calidad que exigen los preceptos de la música. Cada una tiene sus propios recursos, su comportamiento técnico y sus contenidos, solo que para evaluarlas y calificarlas hay que partir del marco de sus propias leyes y de su propio carácter. No es posible juzgar por comparación entre una y otra la música autóctona y la académica, ni hacer parangones entre ellas, porque se negaría lo esencial de cada una. Una de las dificultades es que en la música autóctona se presentan circunstancias propias del saber y de las tradiciones nativas, que deben ser bien conocidas para formarse un criterio o tomar una decisión. Este es el caso de ciertas afinaciones o ritmos particulares, por ejemplo, en el canto de las “guabineras” de Vélez, o en el “rajaleña” del Huila y el Tolima, o en las chirimías del Cauca. Solo que esas particularidades poseen unas características muy definidas y formas parte de un estilo de hacer música que corresponde a la idiosincrasia de un pueblo.

Estas peculiaridades, analizadas a la luz del conocimiento musical y del ser cultural de cada región, no son signos de inferioridad ni de descuido, sino de técnicas espontáneas que han venido acumulando la experiencia a través del tiempo, cuya evolución tiene como fundamento el sentimiento del pueblo. Otros aspectos de las expresiones autóctonas como el “sabor típico”, los “dejos” fonéticos, el “color” o timbre de los instrumentos y ciertos manejos especiales de la armonía y que suelen verse como insólitos, son, asimismo valorados dentro de su propio contexto en relación con el ideal de sí mismos para establecer la calidad o mérito de la ejecución vocal o instrumental. En ningún caso comparándolo con otro de distinto origen o contexto.

En consecuencia en el **MONO NUÑEZ**, una chirimía es juzgada en comparación del ideal de chirimía y una estudiantina de academia con el ideal de este género. Cada

una obtendrá una calificación independiente que en ningún caso es comparable entre sí.

ALVARO GARTNER, “EN DEFENSA DEL ALPARGATE”, EL PAÍS, CALI, 1990

El Festival “Mono Núñez” produce un estado curioso de euforia reflexiva, que motivó en pasada nota a comentar del conflicto entre la música autóctona y la académica escuchadas en Ginebra, en donde la lleva de perder aquella, de no corregirse el camino. Para simbolizar lo tradicional adoptábamos el alpargate y para la academia el corbatín. Se impone asumir la defensa del alpargate.

El enfrentamiento está mal casado; los jurados llamados a dirimirlo son unos estudiosos más familiarizados con la búsqueda del virtuosismo que con la a veces brusca espontaneidad de los zurrungueos veredales. De lo contrario, no estarían en la poco envidiable tarea de exponerse cada año a los abucheos, por la muy frecuente disparidad de criterios con un público que entrega su entusiasta apoyo a ciertos grupos de gran autenticidad y quieren verlos ganadores, por encima de rivales formados sobre partituras y largas horas de ensayo. Lo cual lleva a pensar que los jueces califican técnica y los asistentes música.

XVII FMN:

La autenticidad colombiana se bifurca en dos corrientes intercomunicadas: la que está en manos del pueblo raso, como expresión autóctona, subordinada a los patrones ancestrales, y a la que se desenvuelve y enriquece en terrenos académicos y eruditos (llamados también “cultos”). Ambas corrientes necesitan ser bien conocidas, valoradas, divulgadas y estimuladas; porque ambas son esencia de nuestro ser nacional, y si queremos salvar nuestra identidad cultural, de la coexistencia de ellas y su vigencia en el alma de nuestras gentes, dependen el papel que desempeñen en el futuro como herencia para las nuevas generaciones.

GARTNER:

Probablemente quienes deben escoger a los ganadores son víctimas de un sistema de selección falto de equilibrio, que no interpreta las realidades de la música colombiana. Como no son las mismas personas las encargadas de escoger a los participantes de cada región y calificarlos luego en Ginebra, abre la puerta a grupos de inferior calidad, en perjuicio de otros mejores. Es cuando surge el problema de calidad. El premio a la expresión autóctona no es estimulante sino excluyente. Las agrupaciones que cultivan su propia tradición con gran pureza son castigadas con un galardón que les cierra el acceso al máximo trofeo. Este, por sustracción de materia queda únicamente para participantes con formación académica. Lo lógico sería entrar en igualdad de opciones al Gran Premio.

De pronto, la opción sería crear dos grandes premios “Mono Núñez”: uno para lo autóctono y otro para lo académico, en igualdad de importancia y con diferentes pautas para calificar.

XVII FMN:

Por otra parte, desde el punto de vista histórico, la música popular colombiana, desde las tonadas, cantos, ritmos, instrumentos, estructuras armónicas etc., tiene su origen en la creación popular, a través de varios siglos. Basta recordar que el bambuco y el torbellino se mencionan desde el siglo XVIII, y el pasillo, la guabina y

la danza, desde el siglo XIX, en fin. Así que si el estudio erudito o académico de ella la ha llevado a niveles ideales de ejecución y perfección formal, no le resta ningún vínculo de origen con el folclor, y precisamente en el procedimiento de calificación del Concurso **MONO NUÑEZ** el respeto a los ritmos autóctonos es una condición inevitable de evaluación de la calidad.

(...)

En las tradiciones académicas vigentes actualmente en Colombia están asimiladas las mejores influencias que recibimos de Europa, que incorporadas a nuestra cultura, son hoy un patrimonio que respalda amplia y vigorosamente nuestra individualidad como país.

La historia de la música colombiana ha podido ser escrita precisamente por el desarrollo que ha tenido la música académica y el papel que ha desempeñado en la cultura nuestra, por lo tanto, del estímulo que se le dé y del tratamiento que se asuma para abrirle cada vez nuevos caminos, depende en buena parte el futuro, no solo de ella misma como aspecto esencial del ser nacional, sino también el porvenir artístico de los intérpretes, compositores, arreglistas y docentes que trabajan con los ideales puestos en metas muy altas de perfeccionamiento musical. Y precisamente por eso es que el Concurso **MONO NUÑEZ** aspira a que cada día las posibilidades de calificar lo académico se perfeccionen en forma que el ideal de calidad de la música académica sea una manera de consagrar la conquistas colombianas que subsisten en el carácter de los ejecutantes, en la formación de grupos, en las técnicas de ejecución y en el manejo del repertorio y, sobre todo, en la reafirmación de las conquistas de estilo y originalidad de que pueden enorgullecerse la música Nacional.

GARTNER:

La clasificación implícita como participantes de segunda categoría a los folcloristas, por debajo de los folclorólogos, los folclorómanos y hasta los folcloróforos (que los hay, los hay), surge la ausencia de criterio para evaluar la autenticidad. Simplemente, no se le tiene en cuenta, por no ser susceptible de cuantificación, como sí la academia, más fácilmente acomodada al sistema de calificación establecido.

Un bambuco compuesto con las formas heredadas por tradición oral y ejecutado con el estilo aprendido de los mayores, puede no llenar todos los requisitos exigidos por la academia, pero no lo hace de inferior calidad a cualquiera de Morales Pino y bien podría ser superior a uno de los experimentales de Gentil Montaña. O por el contrario podrían no ser comparables. En este aspecto, hay un gran vacío en el Festival Mono Núñez, cuya más grave consecuencia es la abstención a participar de algunos grupos folclóricos.

XVII FMN:

No hay duda de que la música colombiana está siendo influida por la mentalidad de cambio que rige hoy para todos los aspectos de la cultura. Tanto lo autóctono y lo académico, están sometidos a una constante proceso de enriquecimiento y de renovación. Los artistas, intérpretes y compositores, buscan cada día nuevos horizontes de creación y de expresión, que son válidos porque todas las formas del arte evolucionan en este sentido. El Concurso, por lo mismo que reconoce la

validez histórica de todas las formas de nuestra música encajadas dentro de la tradición, también acepta que las nuevas tendencias son ya un futuro que comienza a manifestarse y que no se puede ignorar.

GARTNER:

Al otro lado de lo autóctono está lo experimental de gran tendencia y aceptación el pasado evento entre organizadores, jurados y un mínimo de espectadores, pero también sufre discriminaciones que le impiden obtener el máximo galardón. Bien visto no es del todo malo, para ver si así se limitan algunos vuelos innovadores que en vez de revolucionar desvirtúan, como el de algún trío en su intento de presentar como pasillos unos boleros que harían enrojecer de envidia a Agustín Lara. Sus integrantes creyeron que con colocarse atuendos típicos pasarían como la renovación colombianista, pero se quedaron por confundir los ponchos con los Panchos.

XVII FMN:

Los enriquecimientos y avances que nacen en el espíritu y corazón de nuestros autores y compositores y que corresponden a su voluntad de afirmar lo propio, son parte también de un modo de ser y proyectarnos que requieren protección y apoyo. Por eso están abiertas las posibilidades para que aquellas invenciones que no desvirtúen el carácter de nuestra música, sean debidamente evaluadas y tengan la opción de ser conocidas y disfrutadas por el público. Por ejemplo, este criterio ha permitido ampliar la gama de instrumentos que son aceptados como en el caso del xilófono, y ha creado la necesidad de establecer una nueva modalidad como es la del canto "a capella", que hasta hace poco tiempo no tenía antecedentes en la interpretación de la música colombiana. Asimismo, numerosos compositores de las actuales generaciones están imprimiéndole aspectos renovadores de estructura melódica y estilo a los ritmos tradicionales y encuentran en el Concurso una ventana eficaz de presentación ante la opinión pública nacional.

Esto no quiere decir que haya un menosprecio u olvido para quienes siguen cultivando nuestra música con los arraigos que imprimen los sentimientos nativos, o para quienes prefieren hacer su labor académica manteniendo los patrones depurados por la experiencia histórica. Todos tienen igual valor e importancia, y todos tienen su sello propio en la fisonomía nacional.

GARTNER:

A lo experimental, subliminalmente, no se le considera representativo de la música colombiana y por tanto está excluido de cumplir los compromisos en el extranjero que adquieren los ganadores del evento. Tales limitaciones obligan al jurado a escoger entre participantes no tenidos como grandes favoritos, los cuales a veces son recompensados por su reiterada asistencia más que por su calidad, como si el Festival fuera una prueba de resistencia. Es satisfactorio percibir el progreso a través de varios eventos, pero es secundario como pauta de calificación y no garantiza necesariamente una óptima calidad.

XVII FMN:

El Concurso **MONO NUÑEZ** es consciente de que en la medida en que se reafirme, se enriquezca y se difunda la música hecha con sentido de perfección, se está trabajando indirectamente por crear modelos de interpretación musical, que cada día son más necesarios para la educación, la difusión cultural y la creación de un sentimiento de lo nuestro, basado en nuestra propia fisonomía nacional.

La labor interpretativa que realizan los concursantes es mirada por el Concurso como una contribución al desarrollo de nuestra música, que por requerir creatividad, constancia, esfuerzos y casi siempre sacrificios, tiene ya un mérito vinculado a nuestro devenir cultural. Entonces los requerimientos señalados por la Guía Técnica del Jurado buscan hacer posible que la habilidad interpretativa, el talento, la técnica, la expresividad y el sentimiento, sean juzgados con amplitud de criterio, también con el rigor que demanda un trabajo académico, que por sí mismo señala los ideales a que debe llegar, y no en comparación con otros modelos de expresión musical.

GARTNER:

El festival de Ginebra merece preservarse, por todo su significado frente a la música andina colombiana. Es su canal, su vehículo de expresión, único a nivel nacional. Por eso necesita aclarar su camino con una especie de “perestroika” musical, para equiparar el gran espectáculo que es con la fuente de enseñanza que debería ser.

El ejercicio hermenéutico sobre los documentos segmentados para establecer una secuencia imaginaria de diálogo, lleva a trabajar varios puntos de encuentros y desencuentros.

Los tipos de argumentación que se encuentran en gran parte de los documentos encontrados del FMN, que intentan dar un piso teórico al discurso de la imbricación cultural de las músicas andinas en el contexto más amplio de los géneros musicales del país, fallan por falta de proyección histórica; no sólo en cuanto al género mismo sino ante el avance también de los estudios culturales contemporáneos en general ya establecidos en los años 90.

Ahora bien, y para nuestro caso, la entronización de los géneros como representación de nacionalidad o de ‘lo nacional’, más todavía con la delimitación cerrada del FMN hacia la música andina colombiana como género, instrumentalmente excluye fenómenos actuales desencadenados por géneros considerados importados o que son representativos de clase ‘inferior’ o de estéticas que desde el poder no interesan o son inadecuadas. Es el caso de la ‘cultura narco’ con la música mexicana nacionalizada en

el país [género popular o de despecho]; del rock y sus fusiones con músicas locales [vallenato, cumbia, currulao]; de la interculturización de las músicas locales y sus resultantes con el rock, el hip hop, etc. Son muchas variables, pero frente a estas, el género andino constituido institucionalmente coloca una barrera para defender o dar razón de los imaginarios de nación, nacionalidad y de forma más actual, a los discursos nacionalistas/populistas de la derecha política¹³.

Como parte de su clasificación de la totalidad de elementos culturales dentro de un país concreto, Martí i Pérez nos habla de los “elementos de valor representativo”¹⁴, lo que ayuda a comprender el abordaje de los argumentos, criterios y juicios de valor, algunas veces encontrados entre sí que se tejen en torno al FMN, debido a que cada uno de ellos descansa sobre imaginarios particulares y/o colectivos del ‘deber ser’ de estas músicas como portadoras de identidad nacional o regional^{xv}:

Se trata de elementos culturales escogidos según criterios propios de las retóricas narrativas del momento y que en muy buena parte se basan en criterios no solamente de declarada paternidad cultural –aquello que ha sido creado por autóctonos o que proviene de una nebuloso antigüedad y lo suponemos creado por nuestros antepasados, sino también marcado por unos criterios de valor y de exclusividad. (...) También la exclusividad es un criterio importante, pero no es necesario que sea absoluto, basta que sea relativo. Se trata de elementos culturales que marcan diferencias en relación a los grupos equivalentes vecinos que corporizan la alteridad más cercana y que son los que ayudan a dar sentido a constructos como regiones o naciones. Son en definitiva aquellos elementos que reciben la denominación de diacríticos culturales. (...)

(...) En este sentido está bien claro que cada cultura tiene su patrimonio, su Cultura con mayúscula, que al fin y al cabo es aquello que la sociedad decide que debe ser “su cultura”, un proceso que no se halla nunca libre de conflictos, de intentos de imposición o de exclusión, en definitiva de ideología (MARTÍ I PÉREZ 1998: 135-136)

¹³ Esto es evidente en la actualidad cuando la defensa de ciertos valores culturales, entre ellos el ‘folclor’ son de forma conveniente adosados al discurso del establecimiento y a ciertas políticas de estado, donde se combinan con elementos que sobresaltan valores de patria y nación. Pero lo mismo ocurre con la música compuesta y difundida por la guerrilla de las FARC, que descansa sobre géneros como el vallenato o la música de despecho bautizada como ‘género popular’, con textos de corte nacionalista y que glorifican la lucha armada y la vida guerrillera.

¹⁴ Los otros son “de valor neutro” y de “valor rechazado” (MARTÍ I PÉREZ 1998)

La propuesta discursiva del FMN es un estatuto ambivalente que pasa las músicas en el concurso por el tamiz de parámetros académicos, haciéndolas parte de una 'tradición' de práctica masiva, en manos de un 'pueblo' que permanece en un tiempo límbico sin historia. No refleja esto la realidad de la música andina colombiana, porque a pesar de que cómo dice G. A. Rengifo "es una práctica profusa y oculta" (RENGIFO 2008), no por ello es masiva o popular y tampoco desde el FMN, una práctica incluyente y democrática.

Eliecer Arenas en su ensayo "El precio de la pureza de sangre", llama a estas músicas 'de frontera', y es que ellas están cabalgando a horcajadas entre el mundo de las músicas eruditas a las que quiere emular y el de las músicas populares de las que toma sus elementos expresivos y el discurso de representación nacional que les da el tinte ideológico:

(...) en el abordaje de la música andina el discurso ha idealizado su carácter campesino como base para su reconocimiento como música nacional y, no pocas veces, como argumento contra los ataques a su presunta falta de elaboración e interés. No obstante, queremos mostrar que aquella música que se convirtió en la música nacional desde el principio fue música propiamente urbana, con pretensiones de música artística, a la manera latinoamericana, esto es, como una música popular ilustrada.

(...)

Aunque ritmos como el pasillo, el bambuco, la guabina, entre otros, estuvieron ligados en un principio a danzas campesinas del mismo nombre, desde el comienzo estos ritmos, especialmente en los formatos instrumentales, pasaron a tener ciertas características funcionales que hasta entonces eran propios de la música académica. Las músicas tipo Morales Pino fueron perdiendo su fuerza como músicas de baile, tarea que fue siendo absorbida por las músicas "calientes" de la costa atlántica y el Caribe, proceso que dio lugar a otros hábitos de escucha, otras formas de apropiación social y a ese lugar ambivalente que tiene la música andina en el inconsciente colectivo del país. (ARENAS 2008)

Carolina Santamaría aborda también este tema complementando de esta forma la idea de Arenas:

Una de las mayores dificultades que estos estudios enfrentan radica en la falta de consenso acerca de los límites entre las músicas folclórica, popular y de arte, un conflicto nunca realmente resuelto por lo

intelectuales durante el temprano siglo XX, y escasamente en nuestros días. Durante la primera mitad del siglo [XX], instituciones de música de arte occidental tales como el Conservatorio Nacional en Bogotá, se opusieron de manera tenaz a dar cabida a prácticas no académicas, al punto de no permitir la entrada a estudiantes envueltos en la práctica de música folclórica. La actitud inflexible de los músicos académicos no detuvo a los no académicos para componer piezas inspiradas en los géneros folclóricos andinos de Colombia, de acuerdo a los ideales estéticos de la música de arte, pero con poco conocimiento técnico. (SANTAMARÍA DELGADO 2006: 28-29) [trad. HJC]

A través de estos escritos^{xvi} se aclara el sentido dicotómico de los discursos del FMN, de acuerdo a los enunciados expuestos en las bases y guías de jurados: su limitación en la práctica de poner en igualdad de condiciones de calificación a músicas de raigambre académica/urbana, con otras provenientes de unos espacios de performance que las acercan más a tradiciones locales campesinas [autóctonas], gran parte, sino todas, folclorizaciones de sus funcionalidades primarias, y expresiones urbanas de proyección folclórica¹⁵.

Por esto, en la segunda mitad de los años 80, al tomar impulso la corriente académica instrumental que traían agrupaciones como Nogal, Ancestro y Nueva Colombia, por ejemplo, aquellas de raigambre campesina o proyección folclórica fueron quedando rezagadas poco a poco y el FMN, como se verá adelante, tuvo que reacomodarlas, sacándolas finalmente de la estructura medular del concurso.

Como Arenas también lo menciona (op. cit), los festivales que anidan estas músicas andinas se tornaron en nichos de experimentación de compositores e intérpretes, muy a pesar de los estatutos de participación y los organizadores que ejercen de guardianes de la tradición y la autenticidad derivada de esta^{xvii}.

De esta forma el FMN, a pesar de la misma organización [FUNMUSICA], toma un rol trascendental para el género como catalizador de un proceso que se había ralentado, y se recreaba una y otra vez circulando sobre sí mismo, salvo algunas excepciones,

¹⁵ Caso de las chirimías Juventud Caucana y Mastales Infantil que ganaron en 1984 y 1989 respectivamente.

sobre modelos formales y escriturales consolidados ya a finales del siglo XIX con personajes señeros como Pedro Morales Pino, dentro de un lenguaje romántico decimonónico. Pero de otra parte, se comienza a enzarzar al no establecer una ruta de estudio que lo condujera a replantear históricamente las herencias cristalizadas tomadas como dogma de tradición y símbolo obligado de identidad nacional.

La categoría vocal, provoca menos controversia en cuanto a sus elementos de valor identificativo regional y nacional dentro del FMN, como sí pasó con la categoría instrumental. Con el tiempo, se instala en el concurso un prototipo de voces que de manera coloquial se van a llamar 'voces Mono Núñez'. Esta forma de interpretar apegada a modelos líricos, sigue el rumbo de muchos géneros nacionales en Latinoamérica nacidos en ambientes urbanos más o menos cosmopolitas, donde el grueso de la actividad musical burguesa republicana se repartía entre el salón y el teatro.

Al igual que las músicas instrumentales incubadas entre el salón burgués y las referencias académicas que las acercarían a los ideales de la música absoluta romántica, la música vocal del género andino se permeó del lirismo llegado de mano, sobre todo de la ópera italiana [tomando el *pathos* de las arias] y el teatro español, y hacia el siglo XX, seguiría fungiendo como modelo de las canciones puestas sobre ritmos andinos [pasillos, danzas y bambucos], con modelos interpretativos cargados del lirismo de las voces teatrales.

Este modelo de voces líricas se va a reproducir en las conformaciones vocales, solistas y duetos, algunos de ellos con fuerte presencia en la industria fonográfica, sobreviviendo incluso a la decadencia del género en el mercado hacia la mitad de siglo¹⁶.

¹⁶ Según Hernán Restrepo Duque, el dueto Pelón y Marín fue el primero en grabar música colombiana en 1908, en una máquina portátil en México. Ellos son el inicio de una saga de cantantes que grabó en estos primeros años de la industria fonográfica, sobre todo en Nueva York para sellos como RCA y Columbia. Hacia mediados de los 20, la RCA en NY tuvo su propia orquesta típica colombiana dirigida por el argentino Terig Tucci. (RESTREPO DUQUE 1986)

Este modelo lírico va a encontrar en el FMN un nicho donde además, se tiene de referencia cardinal a una tradición de canción vallecaucana que se afincó con el comienzo de siglo en los salones aristocráticos, urbanos y rurales, y tuvo su punto culminante con el llamado 'grupo de Buga' entre los años 1910 y 1930, estableciéndose paradigmas de composición, tanto poética como musical y de interpretación, que se conservaron desde entonces.

Para el período 1991-1994, parte del público y miembros de la Junta Directiva de FUNMUSICA, sienten que las músicas vocal e instrumental tradicionales están cediendo su presencia en el FMN a favor de aquellas instrumentales académicas y experimentales [bautizadas como 'Nuevas Expresiones'] y con esto también, una avalancha de nueva música vocal que está dejando a un lado el repertorio clásico 'tradicional' de duetos y de hecho, la disminución paulatina de este tipo de conformación vocal en el evento.

Revisando la documentación de forma global considerando inscripciones, planillas de calificación, grabaciones de las finales del concurso en este período, prensa, etc., se encuentran duetos vocales, pero quizá no en la cantidad y las características que los críticos y el público más conservador reclaman.

Aquí se vuelve a la situación de fractura mencionada antes, donde se da una confrontación por la posesión del símbolo; en otras palabras, del discurso como una construcción desde la cual se prodigan mecanismos para atajar los elementos de alteridad que amenazan con destruir los valores inmanentes del género como símbolo.

Ahora bien, esta doxa encierra un conjunto ambiguo de ideas acerca del género y sus contenidos, soportada por un grupo con rasgos ideológicos, de gusto y de clase comunes, más que por un estatuto estético conciso y orgánico.

Conflictos como el de los duetos vocales son una muestra de esto. El modelo que se reclama, corresponde a aquellos que supervivieron más allá de la primera mitad del siglo XX, a pesar de que el género andino, en esa época, 'música nacional', declinaba de manera ostensible en el mercado fonográfico y en la difusión por parte de los medios. Se encuentran en esta franja de duetos vocales desde algunos casi míticos

como 'Pelón y Marín', y 'Wills y Escobar' entre los años 1910-1920, 'Espinosa y Bedoya', y 'Obdulio y Julián' a mediados de siglo, hasta llegar a 'Garzón y Collazos', 'El Duetto de Antaño' y 'Silva y Villalba', que al nacimiento del FMN eran epítomes indiscutidos de duetos vocales.

Los duetos toman el modelo del canto lírico, en un empaste de voces homofónico, con líneas melódicas paralelas en general, con poco o ningún juego contrapuntístico. Se acompañan usualmente de dos guitarras, acompañante y 'puntera', algunas veces esta última reemplazada por un requinto; también una o dos guitarras y un tiple. Fueron casi siempre masculinos, aunque se encuentran mixtos y femeninos.

Esta conformación vocal es quizá la más popular dentro del género andino, y la que más se ha usado, y se usa para serenatas y música en vivo de establecimientos públicos; además los duetos amplían normalmente su repertorio con otros géneros como bolero, ranchera mexicana, pasillo ecuatoriano, tango, vals peruano y tonada cuyana, incluyendo géneros nacionales como música llanera, cumbia, porro y vallenato; de ahí también su consuetudinario éxito comercial.

El FMN es testigo de la llegada de duetos con propuestas que se alejan del modelo de voces 'arguandienteras'¹⁷; duetos preparados o producidos por músicos que enriquecen armónicamente voces y acompañamientos, al tiempo de renovar ostensiblemente un repertorio que se había quedado apegado a modelos poéticos finiseculares. Es así como se ven llegar Las Mellys, Lucho y Nilhem, Silvia y Guillermo, A Viva Voz (a capella), Marta y Nelson, entre otros.

1991 es una marca histórica del concurso. Este año el Gran Premio Mono Núñez queda en manos del cuarteto instrumental Cuatro Palos. La proyección académica de este grupo y su interpretación de obras con un marcado lenguaje contemporáneo, como "Anomalía" (ver ⁸⁰) de Carlos Augusto Guzmán, donde se rompe la expectativa simétrica de resolución tonal de frases, utilizado una textura contrapuntística poco usual en las músicas andinas, además de marcadas influencias rockeras, provocó una

¹⁷ Hay que tener en cuenta el maridaje casi obligatorio de estas músicas, sobre todo en el caso de los duetos vocales, con la ingesta de licor, sobre todo o casi exclusivamente, aguardiente.

reacción airada de protesta por gran parte del público en la sesión final, nunca antes vista en el FMN.

Lo que pasa en este momento, es la culminación de un proceso de consolidación de los lenguajes instrumentales, por el cual la música escrita para estos formatos está ya pensada para las posibilidades de desarrollo técnico individual y cambio en los roles tradicionales, sobre todo en el tiple, la guitarra y la bandola. Es decir, se pasa del esquema de bandola(s) acompañada(s) por tiple(s) y guitarra(s), que se observa en conformaciones instrumentales grandes y pequeñas -cuyo paradigma fueron tríos como el Morales Pino-, a otro planteamiento en el que todos tienen tanto roles de acompañamiento como de liderazgo melódico; modelo que queda establecido con Nogal, Orquesta de Instrumentos Típicos Colombianos [ganadora del FMN en 1987], al tiempo que llegan también diversas conformaciones de cámara, muchas de ellas de marcada tendencia experimental en la combinación de instrumental, como el conjunto Camerata Colombiana con xilófono cromático, tiple y guitarra ¹⁸.

Este punto álgido del concurso, evidencia la confrontación entre el discurso institucional de apertura al desarrollo del género y la incomodidad que produce el que las músicas no se adecúen al gusto de un sector notable del público y organizadores. Es decir, se comienzan a radicalizar las posiciones conservadoras de la doxa *versus* el camino de las realidades performativas que va tomando el género en el FMN.

Ana María Ochoa lo expone de forma esclarecedora:

El rechazo visceral de un sector de los organizadores y el público de los festivales de música andina hacia los jóvenes músicos de corte experimental que hacen presencia allí, se debe a que su creatividad rompe no solo con lo que debería ser la sonoridad apropiada de los bambucos, sino que, al trascender los límites de las formas, están redefiniendo también los procesos sociales y las ideologías asociadas a ellos. (...)

¹⁸ De todas formas, hay que aclarar que las conformaciones instrumentales dentro del género, siempre fueron eclécticas, dependiendo más de los instrumentistas a mano que de normas pre-establecidas de orquestación; de ahí que, desde el modelo de estudiantina de instrumentos típicos de Morales Pino, no es extraño encontrar por ejemplo, banjo, batería, cítara, además de combinaciones con trompetas clarinetes, flautas y maderas en general incluyendo saxos, y en el caso de Nogal el empaste colorístico de cuerdas con xilófono, glockenspiel y percusión menor sinfónica.

(...) cuando el ánimo de los festivales es competitivo, se generan juicios entre el jurado y el públicos (sic) que más que críticos a un arte mal o bien hecho, frecuentemente se confunden con valoraciones morales e ideológicas. Y cuando el arte se convierte en moral, deja de ser arte. (...) (OCHOA 1997: 13)

A pesar de la tensión generada en la versión anterior, el XVIII FMN de 1992, llega sin manifiestos en las bases del concurso y con pocos cambios, como se detalla a continuación:

1. CATEGORÍA INSTRUMENTAL

Para este ítem se amplía la explicación de la categoría instrumental, además de agregarse este año la categoría de solista instrumental con acompañamiento:

Considera cuatro modalidades:

a. Solista Instrumental: instrumentos de carácter melódico y armónico, por ejemplo: piano, guitarra, etc. No se acepta ningún tipo de acompañamiento.

b. Solista Instrumental con acompañamiento: instrumentos de carácter melódico por ejemplo: flauta y bandola. Se aceptará el acompañamiento de un (1) instrumento.

El intérprete de tiple o tiple-requinto puede concursar como solista instrumental o como solista instrumental con acompañamiento, si se trata de un tiplista punteado o punteador.

c. Dúo o Trío Instrumental.

d. Conjunto Instrumental: máximo 12 integrantes.

2. CATEGORÍA VOCAL Y VOCAL INSTRUMENTAL

a. Solista Vocal: El solista vocal puede acompañarse de diferentes maneras así: Acompañarse así mismo, únicamente.

- Ser acompañado por un solo instrumentista.
- Ser acompañado por dos instrumentistas.
- Acompañarse a sí mismo, más un instrumentista.
- Acompañarse a sí mismo más dos instrumentistas.
- Acompañarse máximo por tres instrumentistas cuando se trate de tiple, guitarra, bandola o requinto.

(Se detalla más lo de los acompañantes respecto a la convocatoria previa)

e. Duetto Vocal: mínimo uno de los integrantes deberá acompañarse instrumentalmente. El Concurso admitirá solamente un instrumentista adicional, aún en el caso de que cada uno se acompañe.

(Se elimina en esta convocatoria:” Cuando el jurado considere empate en la interpretación vocal, se dará prelación al duetto cuyos dos integrantes se acompañen a si mismos.”)

f. A' Capella: (voces solas sin acompañamiento) Mínimo dos integrantes, máximo seis. En esta modalidad cada integrante debe interpretar una parte diferente.

(Cambia por Vocal A Capella de la anterior)

d. Conjunto Vocal-Instrumental (mixto): mínimo tres integrantes máximo doce. Los integrantes en su mayoría deben ser simultáneamente cantantes e instrumentistas.

En el caso de los tríos, los tres deben ser cantantes e instrumentistas.

(Lo de ser instrumentista es agregado al anterior)

Repertorio (ídem)

Concurso de Obra Inédita (ídem)

Después del evento, FUNMÚSICA implementó mecanismos para paliar la situación sin resolución, en la práctica, de premiar bajo las mismas condiciones grupos tradicionales, autóctonos, académicos y 'nuevas expresiones', teniendo en cuenta las posiciones extremas y las críticas virulentas a la academización del festival.

Para esto reúne el jurado de ese año, que se conformó con músicos provenientes tanto de la música culta académica, como estudiosos de las músicas locales. Esta reunión produce un conjunto de recomendaciones que la junta directiva lleva a la reunión anual del Comité Técnico, donde se evalúa el festival que pasó, y con base en esta evaluación se elabora las bases del concurso del siguiente año.

De este procedimiento, donde se evidencian las dispares posiciones que se han tratado atrás frente al análisis de los fenómenos concurrentes al FMN, sale un nuevo esquema de concurso, el cual trata de conciliar la corriente tradicionalista y conservadora con aquella que apoya las expresiones de vanguardia dentro del género; además con el peso de una directiva de política institucional dada por la asamblea general de socios de FUNMÚSICA, por la cual se muestra la voluntad de defender la presencia de músicas tradicionales en el concurso.

Esto da como resultado que las bases del XIX FMN de 1993, traigan adosado un manifiesto desde el cual se divide el género en 'expresiones autóctonas', 'expresiones tradicionales' y 'nuevas expresiones'. De ellas las autóctonas salen del concurso y en adelante su participación tendrá carácter de encuentro:

AREAS GENERALES DE PARTICIPACION, MODALIDADES Y CATEGORÍAS

Los participantes podrán inscribirse de acuerdo a las siguientes áreas de expresión musical:

1. EXPRESIONES AUTOCTONAS

De acuerdo con la definición hecha anteriormente sobre las mismas, las Expresiones Autóctonas podrán inscribirse según su conformación vocal, instrumental o vocal-instrumental y en las modalidades de solistas, duetos, tríos o conjuntos, sin exceder 12 integrantes en esta última. Cada participante deberá inscribir 10 obras de su repertorio.

Para las Expresiones Autóctonas no rigen las demás normas establecidas para las manifestaciones en el Concurso y su participación en Ginebra tendrá carácter de ENCUENTRO.

En los Concursos Regionales, el Jurado seleccionará sin exceder de dos, las representaciones más características de cada zona.

En Ginebra, todas las Expresiones Autóctonas realizarán su actuación por grupos, en cada una de las eliminatorias. (...)

Todas las Expresiones Autóctonas que tomen parte en el MONO NUÑEZ de Ginebra, recibirán premios especiales y sus correspondientes placas de participación.

Las dos siguientes áreas de expresión participan en el Concurso:

2. EXPRESIONES TRADICIONALES

Corresponden a las expresiones musicales cuyo arraigo en el contexto de la tradición regional andina tiene su raíz en una de las siguientes bases de formación o la combinación de las mismas:

- a) Formación empírica transmitida de generación en generación
- b) Formación empírica por asimilación autodidacta
- c) Formación académica

3. NUEVAS EXPRESIONES

En ellas se consideran aquellas expresiones que basadas en la tradición, buscan nuevos horizontes de creación y ejecución musical, que exploran nuevos lenguajes, pero que no desvirtúan el carácter de la música andina colombiana. Por lo tanto sus propuestas, sean empíricas o académicas tienen en el Concurso la opción de ser evaluadas, conocidas y disfrutadas por el público.

CATEGORÍAS

1. CATEGORÍA INSTRUMENTAL

2. CATEGORÍA VOCAL Y VOCAL-INSTRUMENTAL

DURANTE LAS AUDICIONES PRIVADAS DE CADA UNO DE LOS CONCURSOS REGIONALES, EL JURADO VERIFICARÁ, PREVIO DIÁLOGO CON LSO CONCURSANTES, EL TIPO DE MANIFESTACIÓN QUE REPRESENTA SU EXPRESIÓN MUSICAL, PARA EFECTO DE SU CORRECTA UBICACIÓN EN EL MARCO DEL CONCURSO; ESTABLECER TANTO LA MANIFESTACIÓN O ÁREA QUE LE ES PROPIA, COMO SU CATEGORÍA. SE RECUERDA QUE LAS MANIFESTACIONES AUTÓCTONAS SERÁN SELECCIONADAS PARA PARTICIPAR CON CARÁCTER DE ENCUENTRO.

CATEGORÍA INSTRUMENTAL

Considera cuatro modalidades:

- a) **Solista Instrumental:** convoca a los intérpretes de instrumentos de carácter MELÓDICO y ARMÓNICO. Por ejemplo: piano, guitarra, tiple, etc. No se acepta ningún tipo de acompañamiento.
- b) **Solista Instrumental con Acompañamiento:** Convoca a los intérpretes de instrumentos de carácter MELÓDICO. Por ejemplo: flauta, bandola, clarinete, con el acompañamiento máximo de (1) instrumento.
Dado el carácter melódico que tradicionalmente ha cumplido el tiple o el tiple requinto en las manifestaciones tradicionales, este instrumento también podrá participar en esta modalidad cuando se trate de in tiple punteado con acompañante.
- c) **Dúo o Trío Instrumental**
- d) **Conjunto Instrumental:** Máximo 12 integrantes.

CATEGORIA VOCAL Y VOCAL-INSTRUMENTAL

Considera cuatro modalidades.

- a) **Solista Vocal:** El solista vocal puede acompañarse a sí mismo, o por otros instrumentistas, sin exceder de tres.

- b) **Dueto Vocal:** En esta categoría mínimo uno de los integrantes debe acompañarse instrumentalmente. El Concurso admitirá solo un instrumentista adicional, aún en el caso de que cada integrante del dueto se acompañe.
- c) **A-Capella:** (voces solas sin acompañamiento instrumental). Mínimo dos integrantes, máximo seis. El Jurado tendrá en cuenta que en el arreglo vocal cada voz tenga un papel diferente.
- d) **Conjunto Vocal-Instrumental:** Mínimo tres integrantes máximo doce. En esta modalidad tanto la parte vocal como la instrumental tienen la misma importancia, y deben expresarse musicalmente con plena personalidad e independencia pero sirviéndose mutuamente, en forma que los instrumentos no queden reducidos sólo a acompañantes. Los intérpretes instrumentales deben ser en su mayoría vocalistas.

Haciendo seguimiento de las reuniones de jurados, comité técnico y junta directiva para llegar a estas conclusiones vertidas en las bases de concurso y otros documentos encontrados en el CDMG, se nota en comparación con el documento de 1991 una acotación conceptual más detallada, en un discurso que trata de sistematizar las vertientes de origen de las músicas que confluyen en el género y que llegan al FMN.

Aunque esto que aquí se nombra como manifiesto tiene cariz pedagógico y trata de dirimir y hacer confluir posiciones encontradas, continúa arrastrando consigo falta de perspectiva histórica y disciplinaria.

‘Lo autóctono’ homologable a ‘lo folclórico’, se define sin particularizar que los fenómenos que se nombran como tales, se matizan por circunstancias contingentes de contexto sociocultural y, que además de la “transmisión generacional” [oral] y la “memoria común”, intervienen en su desarrollo elementos de inter-confluencia cultural, incluyendo aquellos aportados por las comunicaciones y los mercados transnacionales y globales. Se neutralizan además aspectos locales determinantes, como las migraciones y los desplazamientos de grupos humanos por la violencia o la búsqueda de mejores oportunidades de vida, etc.

Lo que desde este momento se comienza a perfilar como Encuentro de Expresiones Autóctonas, presenta el segmento que interesa como música ‘tradicional’, ‘auténtica’ o ‘folclórica’ de la región andina que interpretan los grupos asistentes, aislándolo de su contexto general de producción musical. Es decir, se hace representar una parte por el todo, invisibilizando los desplazamientos funcionales de estas músicas, muchas de las cuales como se menciona atrás, son meras representaciones de su función primaria

comunitaria o social, es decir esto entra en lo que Martí i Pérez define como 'folclorismo' (MARTÍ I PÉREZ 1996)^{xviii}.

Siguiendo con Martí i Pérez (MARTÍ I PÉREZ 1995), las músicas que llegan a estos encuentros se sacan de sus condiciones de uso y relevancia social, y se llenan de los contenidos representacionales ideológicos del Festival liberadas de sus tensiones contextuales de origen; se colocan en un escenario aséptico, representando una tradición impermeabilizada contra particulares dinámicas locales históricas, sociales y políticas.

La utilización constante de las definiciones de 'pueblo' de forma instrumental dentro de los discursos folcloristas, obliga a una mirada teórica del asunto, reuniendo para ello en secuencia los siguientes textos de García Canclini, Martín Barbero y Bhabha:

El pueblo comienza a existir como referente del debate moderno a finales del siglo XVIII y principios del XIX, por la formación en Europa de estados nacionales que trataron de abarcar a todos los niveles de la población. No obstante, la ilustración piensa que este pueblo al que hay que recurrir para legitimar un gobierno secular y democrático es también el portador de lo que la razón quiere abolir: la superstición, la ignorancia y la turbulencia. Por eso, se desarrolla un dispositivo complejo, en palabras de Martín Barbero, de "inclusión abstracta y exclusión concreta". El pueblo interesa como legitimador de la hegemonía burguesa, pero molesta como lugar de lo in-culto por todo lo que le falta. (GARCÍA CANCLINI 1995: 194)

(...) Pensado como "alma" o matriz, el pueblo se convierte en entidad no analizable socialmente, no atravesable por las divisiones y los conflictos, una entidad por debajo o por encima del movimiento de lo social. El pueblo-Nación de los románticos conforma una "comunidad orgánica", esto es, constituida por lazos biológicos, telúricos, por lazos *naturales*, es decir, sin historia, como serían la raza y la geografía. Analizando la persistencia de esa concepción en la cultura política de los populismos, García Canclini resume así la operación de mistificación: "se olvidan los conflictos en medio de los cuales se formaron las tradiciones nacionales o se los narra legendariamente, como simples trámites arcaicos para configurar instituciones o relaciones sociales que garantizan de una vez para siempre la esencia de la Nación". (MARTÍN.BARBERO 1993: 20)

(...) el concepto de "pueblo" surge dentro de una gran variedad de discursos como un doble movimiento narrativo. El pueblo no es tan solo hechos históricos o partes de un cuerpo político patriótico; es también una compleja estrategia retórica de referencia social: su pretensión de ser representativo genera una crisis dentro del proceso de significación y del

destinatario del discurso. Tenemos, entonces, un territorio cultural en disputa, donde el pueblo de la nación debe pensarse en un tiempo doble; el pueblo es el “objeto” histórico de una pedagogía nacionalista, que da al discurso una autoridad basada en un origen preexistente o constituido históricamente *en el pasado*; pero el pueblo está constituido también por los “sujetos” de un proceso de significación que debe borrar cualquier presencia anterior u originaria del pueblo- nación, para demostrar los prodigiosos principios vivos del pueblo como contemporaneidad: como signo del *presente* a través del cual se redime y se reitera la vida nacional como un proceso reproductivo. (BHABHA 2001: 46-47)

Con base en estas interpretaciones, se entiende la reiterada evocación del pueblo para legitimar los discursos institucionales del FMN, proyección de una ideología hegemónica dentro de la organización, que utiliza este espacio como signo de distinción de clase. Se evidencia que es el discurso sobre el pueblo, colectivo imaginado, el que da validez a la apropiación de la doxa en su nombre, y en el de la nación de la que lo hacen parte, para mantener el control sobre el *deber ser* estético del concurso.

Es también por medio de la representatividad autoapropiada de ‘regionalidad’ y ‘nacionalidad andina’, que el FMN pone a jugar la carga discursiva para neutralizar los elementos que colocan en peligro la doxa y también en cuanto a lo autóctono, neutraliza una alteridad que fuera del espacio [sacralizado] del festival se invisibiliza, porque es una amenaza potencial contra el *statu quo*: “inclusión abstracta y exclusión concreta” (MARTÍN-BARBERO op. cit.): es decir, se abre un espacio incluyente en apariencia pero que pone en escena la diferencia y la exclusión de lo que “molesta por in-culto”, sellando “la legitimación de las diferencias sociales”.

En el XX FMN de 1994, las bases de concurso no varían respecto a la anterior. Se incluye el mismo manifiesto acerca de la división de las músicas andinas en ‘autéctonas’, ‘expresiones tradicionales’ y ‘nuevas expresiones’. Estas últimas reciben un retoque conceptual más disciplinario, pero se torna confuso en la práctica el límite entre las expresiones autóctonas y las tradicionales, y entre estas y las nuevas expresiones; entre otras cosas, porque las agrupaciones catalogadas como tales no necesariamente tienen un repertorio único de músicas de corte contemporáneo. Es posible que llegue una pieza tradicional con un arreglo contemporáneo, o un grupo autóctono puede de una forma cercana a lo académico interpretar una pieza

tradicional. Lo que sí está claro frente a la realidad de la performance, es que las expresiones contemporáneas se desarrollan dentro de estructuras académicas de composición e interpretación, porque la complejidad que asumen los lenguajes instrumentales lleva apareada un desarrollo técnico análogo que coadyuva a copar sus posibilidades expresivas:

3. LAS NUEVAS EXPRESIONES

La nueva expresión es un término que identifica a las tendencias o escuelas musicales contemporáneas que utilizan diversas formas actuales de interpretar en la tradición de la música andina nacional. Dichas tendencias son cultivadas por intérpretes de formación académica (formal o no formal) o empírica, cuyo bagaje musical y técnico sumado a sus necesidades de expresión artística protagonizan propuestas evolutivas en el contexto de la tradición andina de Colombia.

Para el efecto del CONCURSO MONO NUÑEZ, son válidas estas tendencias siempre y cuando reflejen en su base el carácter de la música andina colombiana.

Gran cantidad de repertorio interpretado por músicos que el festival llama 'empíricos', o incluso aquellos considerados 'autóctonos', viene de aquel perteneciente a compositores, algunos bastante conocidos, con formación académica; solo que fue aprehendido desde grabaciones cuando era posible, o por transmisión [tradición] oral. Muchas de las músicas locales catalogadas como autóctonas en ocasiones son las mismas que el FMN nombra 'tradicionales', de compositor conocido, pero que pueden pasar por anónimas para estos intérpretes al haber sido incorporadas a sus repertorios habituales por muchas generaciones, apropiándose además de sus modelos de composición tanto musicales como poéticos/literarios. De ahí que se torne complicado armar un sistema de catalogación estricto sobre la clasificación tripartita del FMN, sin tomar cada caso en particular desde su contexto específico de producción.

Este período, termina sin llegar a acuerdos fundamentales acotados para asumir la diacronicidad histórica y la variedad de contextos locales de performance dentro del género. Es la cristalización del canon y la posesión de la doxa la piedra angular que marca las relaciones de poder y representación de clase, y con ellos mecánicas de mecenazgo¹⁹ que se concretan en este espacio, para hacer posible que compositores e intérpretes, fundamentalmente, puedan arribar a Ginebra.

¹⁹ En conversaciones sostenidas en varias ocasiones con miembros de la junta directiva de FUNMUSICA por esta época, o en opiniones lanzadas al paio, les escuché manifestar que, gracias a su trabajo organizativo los músicos pueden contar con un espacio de encuentro, que

EL FMN es un evento que hasta este momento ha visto sus discursos de sustentación sobrepasados por las realidades performativas que llegan a concursar; pero por otra parte aparece ya consolidado como modelo de gestión y administración marcando un hito cultural en el país, donde estas empresas nunca son de largo aliento.

de otra manera no se posibilitaría por la incapacidad organizativa y de gestión que caracteriza el desorden de los artistas.

Se inaugura el gran Festival de Ginebra

Esta noche, en Ginebra, será inaugurado el XVII Concurso Mono Núñez, que se prolongará hasta el próximo domingo y tendrá la participación de 54 intérpretes de la música colombiana, clasificados previamente en las eliminatorias zonales que dirigió Funmúsica, la entidad organizadora del evento.

El jurado calificador, integrado por Gustavo Yépes, director de la Orquesta Universidad Nacional; José Luis Martínez, compositor y tiple; Manuel Cubides, director del programa de música de la Universidad de Los Andes; y Mauricio Crisancho, compositor y director musical, tendrá la difícil tarea de escoger a los mejores entre 14 solistas vocales, 13 duetos vocales, 8 conjuntos mixtos, 3 solistas instrumentales, 6 duos-tríos instrumentales y 10 conjuntos instrumentales.

El jurado de la obra inédita está conformado por Raúl Rosero, presidente de Sayco; Héctor Ochoa, Alvaro Dalmar, ambos reconocidos compositores nacionales e internacionales.

El certamen musical contará con la presencia del Mono Núñez, inspirador y creador del mismo, interpretando en su tiple obras colombianas. Durante tres días Ginebra será la meca de los bambucos, los pasillos, la danza, el vals, el torbellino y demás ritmos nacionales.

Paralelo al XVII Concurso Mono Núñez, se celebrará el Festival de la Plaza, en el que participarán todos los concursantes, las bandas, las chirimías, y los artistas invitados. La velada final, el próximo domingo, estará a cargo del Grupo Campanas de la Universidad Adventista de Medellín y la Banda Juvenil del Colegio Marco Fidel Suárez, de Pácora, Caldas.



Artículo de prensa al inicio del XVII FMN de 1991. [CDMG]

Arrancó el Festival Mono Núñez

Por Gustavo E. Pérez

Cincuenta y cuatro intérpretes provenientes de todos los rincones de la geografía nacional se dan cita desde anoche en el Coliseo "Gerardo Arellano" de la población de Ginebra.

En forma paralela se realiza el Festival de la Plaza, espectáculo que sirve para contarle a Colombia que la música andina vive un momento de renovación y gran calidad interpretativa.

Participantes

En el presente año se realizaron 12 preselecciones departamentales. Los escogidos en cada modalidad fueron:

Solistas vocales: Clarizza Díaz, Cauca; Luz Niyireth Alarcón y Mauricio Farfán, Huila; Sandra Liz, Tolima; Germán Orrego, Risaralda; Adriana María González y Berlinda Gil, Antioquia; Consuelo López, Nariño; Claudia Helena Yépez, Bogotá; Luz Stella

Arango y Luis Alfonso Martínez, Quindío; Adriana Salazar y Marlene Escobar, del Valle; y Bertha Inés Aguilar, de Santander.

Duetos vocales: Nuestra Tierra, del Cauca; Oscar y David y Rojas y Cervera, del Tolima; Víctor y Daniel, Huila; Reflejos, del Risaralda; Pilar y Helena y Raíces, Antioquia; La Siembra, Caldas; Cantares del Quindío; Hermanos Carvajal, Boyacá; Otero y Rengifo y Tato y Arturo, Valle.

Conjuntos mixtos: Amigos, de Cauca; Tayaru, Caquetá; Ensayo, Antioquia; El pueblo canta, Boyacá; Impromptus VIII, Bogotá; Trío Hugo Moncada y Voces y Cuerdas, del Quindío; y Así es mi tierra, Santander.

Solistas instrumentales: Pedro Nieves, Cauca; Hernando José Cobo, Valle; y Mario Riveros, Bogotá.

Dúos y Tríos instrumentales: Nuevo Amanecer, Nariño; Trío

I.C.B.A., Boyacá; Razan, Bogotá; Trío Luis A. Calvo, Valle; Numen, Quindío; Los Cocomees, Santander.

Conjuntos instrumentales: Alma Caucana, Cauca; Grupo de vientos José I. Camacho Toscano, Tolima; Carambara, Risaralda; Estudiantina Antioquia; Contrapunto, Caldas; Vientos de América, Nariño; Cuatro Palos, Bogotá; Maderas y cuerdas, Bogotá; Xue Musical, Santander; y Aires de mi tierra, Risaralda.

Para el cierre del espectáculo se contará con la presencia del Grupo de Campanas de la Universidad Adventista de Medellín y la Banda Juvenil del Colegio Marco Fidel Suárez de Pácora, Caldas.

Por televisión

El domingo, cuando se realizará la sesión del final del concurso, se contará con transmisión en directo por Telepacífico, la

Cadena Tres de Inravisión leantioquia. Para quienes dan a Ginebra, la plaza con una pantalla gigante que nadie se quede sin disfrutar la gran final.

Roberto MacSwiney, organista y promotor del Festival Internacional del Bambuco, evento que anualmente se celebra en Mérida, capital del Estado de Yucatán (México), es el invitado especial que por primera vez asiste al Mono Núñez.

De otra parte, David Pu Zuluaga, Jaime Llano González, Alfonso Sarmiento, serán homenajeados en el Festival. Pu Zuluaga es intérprete e investigador del tiple; Jaime Llano González, compositor e intérprete uno de los mayores promotores de la música andina colombiana y Alfonso Sarmiento es periodista radial especializado en música colombiana.



Orlando Ricci
El bugueño Hernando José Cobo, quien toca la flauta dulce, es el representante del Valle del Cauca en la modalidad de Solista Instrumental en el 17o. Festival del Mono Núñez.

Recortes de prensa que dan cuenta de la participación del autor en el XVII FMN de 1991. [CDMG]

clipantes.

El festival Mono Nuñez

EL ESPECTADOR

El pueblo canta a la paz

En Ginebra, Valle, la música reanima los espíritus.

PABLO AUGUSTO TORRES

Enviado Especial
GINEBRA, Valle

Un hombre con su flauta como en el legendario relato, embrujó y acalló a una vocinglera muchedumbre que fue conteniendo la creciente emoción hasta que al final explotó al unísono.

En el escenario —una añorada estación del ferrocarril del Pacífico— el solista de flauta Hernando José Cobo formuló una recreación de la *Gavota María*, obra del Mono Nuñez y luego transportó a su público a una campaña imaginaria, donde cualquiera podría encontrar en los musgos de la línea del telégrafo del decorado, la aves cuyo canto imitaba el madero mágico.

Pero la noche reservaba más proezas. La actuación del trío Razán de Bogotá, de los jovencitos Héctor Raúl y Eugenio Aldemar Ariza y Edwin Rivera, quienes con trece y catorce años son los *benjamines* del Festival; la impecable interpretación de Lina Linda por la estudiantina Antioquia; la magistral intervención de otro trío clásico juvenil, Nuevo Amanecer de Pasto; la rememoración de las serenatas de antaño; con el dueto Reflejos de Pereira; la amable y aplaudida presencia del conjunto Tayarú, de Florencia, Caquetá, y el cierre de la segunda noche de Impron-

tus VIII, que definitivamente está aportando un atractivo corte moderno al ritmo rey del bambuco.

Fiesta de integración

"En Ginebra todos nos convertimos en una sola familia", expresó con alegría desbordante, Luis Cubillos, amante de la música criolla que como centenares dejó sus ocupaciones por venir a disfrutar la fiesta del tiple, la guitarra, el requinto y los instrumentos de cámara.

"El pueblo que canta está mejor preparado para la paz", reza un pasacalle en la ruta al Coliseo Gerardo Arellano. "Es impresionante la forma como está mandando la juventud en el folclor", comentó una manizalita.

"Es una verdadera fiesta de integración colombianista", dijo un delegado intercambiando anécdotas con gentes de Santander y Boyacá, de Quindío y el Huila.

"Ginebra es la capital de la música colombiana", repite el presentador Eugenio Arellano.

Extasis de folclor

Quizás todos se queden cortos en la síntesis de lo que ocurre aquí, durante el concurso Mono Nuñez, el sumun del esfuerzo y los anhelos de miles de colombianos que vibran con



EL ESPECTADOR-Jairo Higuera-Enviado Especial

La flautista Gloria Millán.

su música.

En la tarde de ayer, transcurrió la última ronda clasificatoria y en la función nocturna el jurado otorgó pasaporte a los semifinalistas en cada modalidad, que esta noche en la gran final de gala, harán su máxima entrega por el primer puesto y el gran premio Mono Nuñez.

Son muchos los progresos en este XVII Concurso Mono Nuñez y la organización se ha superado merced al trabajo de todo el año de los directivos en cabeza del presidente Bernardo Jiménez Lozano y la directora ejecutiva Marta Elena Hoyos.

Quizá el mayor acierto fue racionalizar la duración del espectáculo, limitando las preliminares a una intervención por concursante, salvo cuando presentan obras inéditas.

1.6. FESTIVAL MONO NÚÑEZ: QUINTO PERÍODO 1994-1997

En este período, el FMN hace un corte radical con una nueva propuesta de mecánica de concurso, que termina de un tajo con la discusión sobre lo tradicional, las nuevas expresiones y lo académico.

Es una nueva etapa donde se concentra la esencia cultural del Festival al contener las músicas andinas de una forma abierta y amplia, en un espacio de visualización global del género, a la vez que de apertura a la generación de ideas para representarlo.

Trata la propuesta, innovadora en el país, de lograr que los músicos provoquen un extrañamiento de su trabajo al reflexionar sobre el mismo, pensándolo como proyecto narrativo. De aquí en adelante los concursantes presentan un programa bajo una consigna unitaria temática, contenedora en sí misma de un acontecimiento, su pretexto, y el espacio de su contexto.

Esta manera construir el concurso marca un hito cultural; ahora el escenario del FMN se plantea como un lugar representacional de las diferencias en el envisionamiento estético del género, tejiéndose las gradaciones de sus posibilidades performativas actuales: reconstrucciones a la manera de *revivals* o especulaciones históricas, fusiones, mezclas o marcas de influencias de otros géneros, desde populares [jazz, bossa, rock], hasta la utilización de recursos compositivos académicos, tanto en propuestas inéditas como en el tratamiento conceptual de arreglos o replanteamiento de obras conocidas [uso contrastante de texturas, variación de conceptos armónicos originales, rupturas formales, etc.].

Debido a la falta de documentos. como actas de reuniones del Comité Técnico o de la junta directiva, ha sido con los testimonios de los entrevistados y artículos de prensa, que se ha conformado un conjunto de elementos para tratar de la manera más crítica

posible este período, considerado de capital importancia desde la perspectiva del presente trabajo.

La doxa, al producirse un cambio conceptual radical en la estructura del concurso, queda ad portas de su disolución discursiva al evidenciarse la feble consistencia de sus elementos básicos de tradición, autenticidad, topos, nación. Es decir, gran parte del público, directivos de la organización y músicos, pierden el control sobre el discurso al abrirse el panorama del género; y al perderse este control entra en crisis la estructura ideológica que entrama el 'deber ser' del FMN.

En el transcurso de los tres años de vigencia de este modelo, se evidencia la lucha por re-instaurar un esquema de concurso donde las propuestas que lleguen no ofrezcan una carga de entropía tal que desestabilice la inercia discursiva mantenida hasta entonces. Llevando esto a términos muy simples, las franjas de asistentes al FMN agentes de la doxa, quieren un espectáculo lo más controlable posible y asimilable a una tertulia en el solaz doméstico burgués, sin muchos elementos que alteren ciertos márgenes de percepción estética donde concurren sus imaginarios de 'tradición', 'nacionalidad', 'autenticidad', 'folclor', 'patria'...etc.

Cualquier transgresión al símbolo se constituye en una afrenta contra el *statu quo* de los poderes hegemónicos que gobiernan la ocurrencia del evento. De ahí que los elementos presentes en los textos musicales y poéticos que lo amenazan se tratan de abolir, creando estatutos moralizantes desde los lugares de opinión.

Al final, este nuevo modelo fracasa por la re-instauración de la doxa tradicionalista, que retoma el rol básico de sustentación discursiva del FMN, con la adhesión de una franja de músicos que se resisten a conciliar con un sistema que exige extrañar su producción musical, para elaborar proyectos de programas que desde su visión, 'limitan' el accionar creativo y el diseño de sus repertorios.

1.6.1. La ruta

Al construirse un nuevo modelo de estructura para el concurso en el festival XXI de 1995, se editan las bases con un alto contenido pedagógico, buscando la comprensión

de los resultados esperados por parte de los y las participantes, ya que esta manera de encarar el Festival no tenía precedentes conocidos:

PROGRAMA MUSICAL

Cada concursante presentará un PROGRAMA MUSICAL, con una duración mínima de diez (10) minutos y máxima de quince (15) minutos.

- EL PROGRAMA MUSICAL constará de una ó varias canciones, que corresponderán a una temática escogida libremente por el concursante y tendrá un título que lo identifique.
- EL PROGRAMA MUSICAL es un Mini-concierto; las obras que lo constituyen pueden ser instrumentales, vocales o ambas cosas.
Durante la presentación se pueden alternar obras vocales e instrumentales, si así los ha previsto el concursante.
- EL PROGRAMA MUSICAL es un espectáculo artístico. Por lo tanto, todo concursante es libre de escoger el contenido y de ordenar la obra de acuerdo con su criterio y conveniencia, cuidando que el resultado final sea de la mayor calidad musical y escénica posible.

(...)

CRITERIOS DE EVALUACIÓN

Cada programa Musical será juzgado según los criterios que corresponden a la estética propia que genera su contexto cultural.

Siendo este concurso de intérpretes, se tendrán en cuenta los siguientes aspectos:

- La calidad interpretativa, entendida tanto en los aspectos técnicos de la música (afinación, ritmo, balance sonoro, trabajo de grupo, etc.) como en los aspectos expresivos (comunicación, emoción, dominio, etc.)
- La coherencia del programa entendida como la relación orgánica entre el contenido, la forma y el contexto cultural
- La creatividad
- La originalidad (cuando sea aplicada al contexto)
- La fidelidad a las formas tradicionales (cuando sea aplicable al contexto del programa)
- El adecuado manejo de los recursos escénicos
- La calidad del programa globalmente considerado

NOTAS

- El concursante debe estar consciente de que todo lo que presente en el escenario, afectará de alguna manera el concepto que tanto el jurado como el público se habrán de formar. Por lo tanto, deberá cuidar de todos los aspectos que componen su actuación, considerando que su PROGRAMA es un espectáculo artístico cuya finalidad primordial es producir el goce espiritual que se deriva del arte de la música.
- Aspectos como el vestido, el manejo del espacio, la presencia escénica, la expresión gestual y corporal, la fluidez, el ritmo de la presentación, la adecuada variedad, etc., son factores que complementan el espectáculo musical.
- Si el PROGRAMA en concurso requiere intervenciones habladas del concursante, o algún otro tipo de acto diferente a lo musical estos deberán formar una unidad estética y orgánica con el contenido del PROGRAMA. De lo contrario ocasionarían disminución de la calidad general del PROGRAMA, afectándose de tal manera la calificación.

En todos los casos la duración del programa, con todas sus partes incluidas, no podrá ser mayor de quince (15) minutos.

(...)

NO HAY MODALIDADES

ESTE CONCURSO NO ES POR MODALIDADES

Es decir, los concursantes no se clasifican según la forma de agruparse (solistas, duetos, tríos, conjuntos, sean de carácter instrumental o vocal-instrumental).

El objeto del concurso es el PROGRAMA MUSICAL, el cual será juzgado según los criterios que corresponden a la estética propia generada por su contexto cultural.

De esta manera desaparece la competencia individual (solistas) o entre grupos (duetos y tríos, conjuntos) y se reemplaza por la Premiación de las calidades que ofrezcan los mejores PROGRAMAS MUSICALES presentados en concurso.

FUNMUSISCA considera que esta forma de concurso ESTIMULA LA CREATIVIDAD, sin establecer pautas de comparación directa entre músicos y músicas, las cuales son muy difíciles de aplicar, dada la diversidad de géneros, formas y estilos que se dan en la música folclórica.

Además de estos aspectos conceptuales fundamentales, las bases de este año contienen un gran número de ejemplos de programas para concursar, con los contenidos y posibles formatos instrumentales o vocales; aquí se transcriben algunos de ellos:

TÍTULO	CONTENIDO	CONCURSANTE
Canciones de cosecha	Canciones que tratan de la cosecha de café, la molienda de la caña, etc.	Un grupo vocal instrumental
Tierra Nueva	Canciones de contenido ecológico conocidas e inéditas	Grupo vocal-Instrumental
Bambuco y Blue	Obras instrumentales donde se observa la influencia del jazz en la Música Andina Colombiana	Conjunto Instrumental
Opera con carriel	La influencia del Bel-Canto en la Música Andina Colombiana	Solista vocal con acompañamiento
La música que bailaba SIMÓN BOLÍVAR	Música del tiempo de la	Un solista instrumental

	Independencia (La Vencedora, La Libertadora, etc.)	asociado a un grupo instrumental
De nuevo la Lira Colombiana	Obras de los compositores que integraron la Lira de Morales Pino	Conjunto Instrumental
Tiquete a Marte	Canciones de Picaresca y humor	Solista vocal, dúo vocal acompañamiento
Singui-Siringui	Distintos estilos de tocar el tiple, obras a solo, a dúos y a trío de Tiples	Tres Tiplistas asociados
Serenatas en la noche del tiempo	Canciones típicas de serenata desde las más viejas hasta una inédita	Trío Vocal-Instrumental

Este formato, permite además el trabajo alrededor de una idea que se podía enriquecer con elementos extra musicales. Por primera vez, el evento se plantea la importancia del tratamiento de la imagen ligada a la propuesta musical de una manera funcional en escena, mientras no se rebase el tiempo permitido y tenga una justificación contextual. Se da paso al uso de elementos de utilería o de escenografía y se pone a disposición de los participantes una parrilla de luces con su respectivo luminotécnico, lo que les permite diseñar planos luminosos [si es pertinente], pudiéndose además incluir propuestas de danza, proxémicas o teatrales.

La renovación de la estructura del concurso atrae músicos y agrupaciones que ya habían participado en años anteriores, y/o que se habían alejado del festival por no estar de acuerdo con las políticas organizativas o artísticas del evento, pero que quizá por esto mismo le apostaron a el espacio novedoso que se abría y que era importante apoyar, porque además permitía la puesta en escena de sus trabajos bajo proyecciones conceptuales particulares o diseñadas especialmente para presentarse allí, caso por ejemplo de Nueva Cultura de Bogotá²⁰, o el Grupo Bandola de Sevilla,

²⁰ El grupo Nueva Cultura sin lugar a dudas ha realizado aportes notables con investigaciones sistemáticas y acotadas sobre músicas locales de la región andina y de los llanos orientales, desarrollando una corriente experimental en la interpretación de estas músicas e implementando una escuela de enseñanza formal de música desde estas prácticas. A pesar de

que llegaron como invitados a concursar con sus propuestas de programa al FMN (RENGIFO 2008).

En palabras de Bernardo Jiménez (JIMÉNEZ 2009), presidente de la Junta Directiva de FUNMÚSICA en ese momento, se busca con el nuevo esquema la apertura internacional del evento, por lo que se hace necesario quitar las amarras que hacen de este un producto demasiado local, con una puesta en escena que, aunque en el contexto del país resulta vistosa, presenta una factura muy pobre como evento de atractivo global. De ahí, la urgencia de construir un espectáculo que concite atención internacional para que estas músicas obtengan reconocimiento más allá de las fronteras y amplíen el espectro de sus mercados.

A pesar de los argumentos en pro y en contra de este formato de concurso, llegan a Ginebra después de las selecciones regionales alrededor de 31 programas:

(...) Había una expectativa balanceada entre un temor embozado por la desconfianza y el deseo de una buena respuesta por parte de los artistas colombianos. Triunfó pues, simbólicamente, la libertad de creación y la espontaneidad, y se abrieron todos los caminos posibles para encauzar la inventiva musical. Hubo espacio no solo escénico, sino conceptual en el público, para los acercamientos evocativos de la tradición musical y para las exploraciones armónicas y los nuevos lenguajes expresivos. El concepto de trabajar con base en un programa, aunque no bien comprendido por todos, mostró sus enormes posibilidades, para estimular la originalidad, la investigación y el rescate de muchos valores que están comenzando a desaparecer (MARULANDA MORALES 1995).

La preponderancia de las propuestas instrumentales y los lenguajes contemporáneos en varias de las agrupaciones ganadoras, fue la característica de este XXI Festival. Al darse la lista de ganadores [Gran Mono Núñez, nominados y finalistas], solo hay entre ellos un grupo mixto.

Se destacan trabajos que sumergen el género en dimensiones poéticas variadas y complejas en sus elaboraciones y aportes de lenguaje. Dama-Wha, Gran Premio Mono Núñez^{xix}, asume con la organología de la música sureña de zampoñas, quenás, pitos y charango, tiple y guitarra, entre otros, la composición de un paisaje sonoro que junta los sonidos ancestrales al bagaje aportado por las corrientes de músicas

esto, su propuesta nunca tuvo acogida en el FMN, donde ya había participado en los tempranos 1980.

latinoamericanas contemporáneas, con acendrada influencia de grupos como Inti Illimani, Los Kjarkas e Illapu, pero que transluce un tratamiento instrumental en el contexto de las músicas andinas colombianas, no escuchado antes en el FMN.

De otra parte están el Grupo Instrumental Ensamble y el trío Palosanto. El primero, cuarteto instrumental con la 'suite modal' de su director Héctor Fabio Torres, trae un trabajo de corte académico con una profunda exploración de posibilidades instrumentales en este formato de cuerdas andinas, bandolas [2], tiple y guitarra; la propuesta de danzas con ritmos andinos siguiendo por analogía los movimientos de una suite barroca, ofrece una perspectiva novedosa para el género en el tratamiento modal de las piezas, con rasgos que se pueden rastrear al rock, la música antigua, y una rigurosa deconstrucción rítmica desde los referentes individuales de los ritmos usados: bambuco, danza, pasillo y torbellino.

Palosanto [bandola, tiple y guitarra], continúa la saga de paradigmas interpretativos como el de Cuatro Palos [v. FMN 1991], y búsquedas expresivas contemporáneas de factura académica para el género, con instrumentaciones virtuosísticas.

Casos como estos tres, entre otros, son la causa del malestar que se gesta entre estratos de público, organizadores y músicos, que resienten el desvanecimiento del 'repertorio tradicional', incluyendo la falta de presencia de música vocal en el FMN. Traducible a circunstancias de gusto particulares, estos rasgos de opinión se contradicen con lo que al respecto escribe Octavio Marulanda sobre este Festival de 1995:

Brilló también la memoria de grandes maestros homenajeados (José A. Morales, Luis A. Calvo, Cantalicio Rojas, Benigno "Mono" Núñez), tanto como el papel de arreglistas, compositores y adaptadores y brilló, con inesperado ascenso, la calidad, que fue superior notablemente en los programas instrumentales, en comparación con los vocales, fenómeno cultural que será necesario estudiar a fondo. (MARULANDA MORALES ibid.)

La vuelta a la discusión sobre lo tradicional, hace que para el concurso 22° de 1996 se incluya expresamente en las bases la obligatoriedad de interpretar al menos una pieza de este tipo, así no haga parte temática del programa en concurso y de otra parte, la ya vista preponderancia de lo instrumental hace que se divida la premiación en dos

grandes premios, instrumental y vocal, así de esta forma se liman los descontentos por la poca presencia vocal en la premiación final:

REPERTORIO TRADICIONAL DENTRO DEL PROGRAMA

1. Todo PROGRAMA deberá incluir al menos UNA (1) obra del repertorio tradicional de la región Andina, la cual puede hacer parte o no de la temática del mismo.
2. En caso de que la obra del repertorio tradicional escogida no haga parte de la temática del programa, esta podrá presentarse al comienzo o al final de la actuación o sea, antes o después de la parte TEMÁTICA. En todo caso, la duración total de la intervención no será mayor de diez (10) minutos.

Marca este tema recurrente sobre 'la tradición' el vacío epistemológico en la producción discursiva sobre el género. Lo 'tradicional', no está inscrito en un marco histórico que permita elaborar respuestas definitorias acerca de lenguajes instrumentales y diseños formales, o para que desde ello, el FMN establezca un perfil de *reviva*^{xx} de un segmento particular del género. Es la producción de opinión o doxa, lo que modela los discursos sobre el género y desde la perspectiva institucional, al género mismo. De ahí que, la doxa establece una relación de relatividad con las gramáticas de los lenguajes musicales que entran en el género, y esto se hace a partir de percepciones modeladas desde el gusto y la función distintiva de clase que este conlleva.

El Gran Premio Mono Núñez vocal, es ganado por 'Música para El Pié Izquierdo', con un programa humorístico que subvierte códigos discursivos y sonoros al llevarlos a un marco connotativo que trastoca el valor referencial que comportan como signos de tradición, entre otras cosas con una descarnada crítica al momento político que atraviesa el país en ese momento²¹; la performance es recibida con beneplácito por el público en primera instancia^{xxi}, pero cuestionado al declararse el grupo como ganador, precisamente por la carga de anti-valores musicales y poéticos, no compatibles con los

²¹ Ernesto Samper Pizano presidente de Colombia está en medio del llamado "Proceso 8.000", por el que se investiga la llegada de dineros a su campaña presidencial provenientes del Cartel de Cali, segunda organización narcotraficante del país después del Cartel de Medellín, lo que llevó a El a juicio en el parlamento y a que Fernando Botero a la sazón ministro de defensa fuera destituido del cargo y condenado a varios años de prisión por la Corte Suprema de Justicia. Esto provocó también la condena e inclusión de Colombia en la "lista negra" de los países peligrosos para el mundo por parte de los EEUU. Samper negó siempre tener conocimiento sobre el asunto y fue absuelto.

enfoques particulares de tradición desde la doxa tradicionalista. Muestra de ello es el siguiente documento hallado en el CDMG, que da una idea del sentimiento de la franja de público más conservadora ^(ver 99):

Santafé de Bogotá, Junio /.96

JUNTA DIRECTIVA FESTIVAL MONO NUÑEZ

Ginebra

Muy respetados señores:

Muy comedidamente nos dirigimos a Ustedes con el fin de saludarlos y manifestarles nuestra inconformidad y desencanto por la designación del Gran Premio Mono Núñez al dueto Música para el Pie Izquierdo. Qué tristeza! El Maestro [se da por entendido que es Benigno “el Mono” Núñez] lloraría también como nosotros. Ha sido una profanación al Festival.

Durante diez años hemos asistido a escuchar y vibrar de emoción hasta las lágrimas con nuestra Música Andina Colombiana. A sentir como palpita el corazón de La Patria En Ginebra, con nuestros aires hechos grandeza y sentimiento. Y, conste que hemos asistido desde Bogotá y sin pertenecer a ninguna agrupación. Sólo el gran amor y respeto por lo nuestro, por nuestra música, nos ha llevado. Hoy llenos de dolor y desencanto decimos: No puede ser! No puede ser! Este no es el Festival que tanto (sic) amamos!

Dirán Ustedes que no son culpables porque no pertenecen al jurado; pero sí se deben tener unas normas estrictas y sagradas para las eliminatorias regionales. Decimos sagradas, porque nuestra música es sagrada. Ah! Tengan la seguridad de que nuestro comentario no es el único.

Sin otro particular, nos suscribimos atentamente,

FABIO JAUREGUI

SILVIA DE JAUREGUI

ELVIA DE ROJAS

El Gran Mono Núñez instrumental entre tanto quedó en manos de ‘Saxeto’, una agrupación de saxos, con un repertorio redundante en cuanto conformado por versiones de clásicos instrumentales del género y una obra inédita en la misma línea.

Como aporte compositivo, se destaca de nuevo el programa presentado por el cuarteto instrumental Ensamble con una obra programática, Danza del Cuervo, de Héctor Fabio Torres. Exploración de escritura y utilización extensa de los recursos instrumentales de bandolas, tiple y guitarra, dentro de un lenguaje académico que deja sentir influencias de rock y de compositores como Bartók y Ginastera, lo que resulta novedoso en el contexto del desarrollo de los lenguajes expresivos en la historia del FMN.



Recorte del diario EL PAÍS de Cali durante el FMN de 1996. [CDMG]

Pero los discursos de las convocatorias, que ilustran el esfuerzo de la organización por encarrilar el festival hacia el ‘rescate’ o el *revival* de la ‘tradición’, se ven contravenidos y sobrepasados por la dinámica particular de las propuestas que llegan al concurso. Es así como la obra obligatoria tradicional que debe incluirse en los programas, se ve permeada por lo tratamientos de lenguaje particulares que los participantes imprimen a su trabajo y no reflejan en muchos casos, el lugar de ‘la tradición’ que se quiere imponer como pie forzado para complacer al público más conservador, caso de la versión del bambuco “Brisas del Pamplonita” de Elías Mauricio Soto [compuesto en 1892], sobre el que Héctor Fabio Torres director de Ensamble, desarrolla una fuga:

(...)

¿Por qué el “Preludio [y fuga] de Brisas del Pamplonita”?

Nuestra intención era trabajarlo con una técnica del período barroco del siglo XVIII. Héctor Fabio tomó el tema y le hizo el arreglo, respetando la parte tradicional, pero incluyendo nuevos caminos técnicos. Se hizo una fuga a tres voces y sobre ella plasma el tema. Aquí vale la pena citar una frase de Stravinsky: “la tradición no es el recuerdo de un pasado muerto, sino la fuerza que anima y vivifica el presente”. (...) (RAMOS, y otros 1996)

Se hace difícil establecer los límites de la doxa en la definición del género porque depende de muchas variables. Es posible en el FMN por ejemplo, que en cierto momento sea conveniente tomar elementos musicales académicos para respaldar conceptos acerca de la pertinencia de algunas músicas o caracteres musicales, en el caso de calificar una propuesta [voces líricas, afinación, virtuosismo interpretativo, etc.], pero rechazar trabajos cuya proyección de lenguaje se ha construido sobre elementos de marcada factura académica [usos de diferentes texturas, rupturas formales, rompimientos tonales, deconstrucción rítmica, etc.], ya que la entropía que producen rompe la liminaridad de su percepción cultural y descoloca la función primaria del 'deber ser' del género, como en el caso citado del cuarteto Ensamble.

El festival del 1996 termina dejando una estela de controversia que alimenta el espectro de la doxa, polarizándose de manera más radical las posiciones entre lo tradicional y las llamadas 'nuevas expresiones'. Esto se evidencia en el tratamiento de los diarios locales y nacionales de la información sobre el FMN, que aunque bajo el sesgo periodístico, deja traslucir las corrientes de opinión del momento:

- (...) También en la categoría vocal fue inesperado el triunfo del grupo santandereano Música para el pie izquierdo, y no porque su presentación desmereciera el Gran Premio Mono Núñez, sino porque lejos de tratar temas bucólicos y sentimentales, abordaron con sus letras la crisis política y el proceso 8.000, sobre la base de un humor fino e irreverente.

Sin embargo, algunas voces aisladas se mostraron enfadadas con la decisión del jurado, argumentando que lo que tocaron no es música colombiana [subrayado mío].

El propósito de Andrés Páez y John Jairo Claro, integrantes del dúo Música para el pie izquierdo, es escribir una música novedosa, hecha para que el público la goce y no para que la evalúe. (...) (EL TIEMPO, Sección NACIÓN 1996)

- (...) La modalidad vocal ha ido evolucionando. Aquí ya no se aplaude necesariamente al que cante a todo pulmón. El grito ha sido remplazado por la academia: es necesario saber modular, tener expresión adecuada y no solamente buena voz. El dúo Música para el pie izquierdo se debió levantar el domingo con el derecho. Su solo nombre es ya una broma y su suite colombiana número Tres un magnífico ejemplo de cómo es posible referirse a las complicadas circunstancias políticas del país sin ofender a nadie. (Ojalá John Jairo Claros y Andrés Páez no sean incluidos en el directorio de conspiradores...) Y más difícil, bromear con la combinación poco usada de violín y guitarra. Sus voces afinadas, sin ínfulas de tenores o barítonos, impresionaron por la vocalización y sincronización, aspecto

en el que fallan con frecuencia los intérpretes vocales. Al final un arreglo sobre un tema de música andina, obligatorio este año para todos los participantes, muy bien logrado, con modulaciones frecuentes que insinuaban la broma musical. (...) (EL TIEMPO, Sección Cultura y Entretenimiento 1996)

Con la radicalización de las posiciones, el FMN 23 de 1997 marca el final de una etapa donde el evento alcanza a cubrir de manera amplia el espectro de tendencias que anidan en el género de las músicas andinas colombianas; son los desencuentros, como se ha visto, entre franjas tradicionalistas/conservadoras y progresistas/ nuevas expresiones, los que propician la re-acomodación de las cargas de imaginarios institucionalizados sobre el género; esto proyectado en las luchas internas de FUNMÚSICA por re-organizar sus cuadros directivos al renunciar Bernardo Jiménez a la presidencia, Gustavo Adolfo Rengifo a la dirección ejecutiva y la muerte de Octavio Marulanda; tres personajes que abogan por la apertura a las tendencias contemporáneas sin desmedro de las corrientes históricas, asumiendo una carta de navegación desde la responsabilidad cultural que debía comportar el FMN.

Esta coyuntura pone en evidencia dos situaciones relacionadas entre sí. La primera, la responsabilidad cultural ante el país del FMN, versus los criterios y gustos personales de los miembros de FUNMÚSICA (RENGIFO 2008). La segunda derivada de la anterior, consiste en la insubsistencia tácita del Comité Técnico por parte de la junta directiva de FUNMÚSICA.

Los enfrentamientos descritos, de hecho ideológicos, continúan con la saga sobre 'quién tiene el poder de gobernar el evento define por lo mismo la configuración del género', y esto va a depender directamente del gusto de ese núcleo directivo, grupo burgués cuyas expectativas disciplinarias en torno a estas expresiones pasan de forma mayoritaria y generalizada por el conjunto de sesgos de opinión que hacen parte de la doxa y unido a esto, al sello de relevancia de clase que conlleva estar en la mesa directiva de una ONG que, 'propende por la supervivencia y rescate de estas músicas', y por la sustentación de un modelo de mecenazgo que 'garantiza' la visibilidad de músicas, intérpretes y compositores, junto con el subtexto de, 'la incapacidad organizativa de los artistas que no podrían sostener, gestionar, y mucho menos administrar un evento de esta magnitud'.

Este grupo se adjudica la simbolización del país nacional andino por la interacción política e institucional con el establecimiento; lo que le garantiza reconocimiento y respaldo para representar las 'expresiones de la tradición', 'el folclor', 'el patrimonio del país'.

Pero, ¿de qué tradición se está hablando?, ¿de qué país?, ¿de cuál folclor?, ¿de cuál patrimonio? Las estructuras de poder e institucionales [incluyendo las estatales], han sido puestas al servicio de FUNMÚSICA para que desde el FMN se patenten estas definiciones patrimoniales, que bajo cariz democrático, con aparente amplia anuencia académica y efectivo respaldo mediático casi siempre, forman un marco cerrado donde de acuerdo a las corrientes de contenido que traiga la doxa del momento en las instancias directivas, se define la validez de las expresiones del género incluyendo o excluyendo realidades y/o actualidades performativas (FUENTE PROTEGIDA 2008).

El País Andino, definido de acuerdo a los manuales de folclor, es convocado al FMN en la totalidad de sus manifestaciones musicales, pero cuando estas arriban respondiendo a la dimensión de la convocatoria - desde las músicas campesinas de tradición oral, hasta las urbanas populares y académicas-, ha sido en la historia del evento el gusto burgués [blanqueado] imperante en la organización el que valida su adscripción patrimonial: retornando a Martín Barbero, "inclusión abstracta y exclusión concreta". (MARTÍN-BARBERO 1993).

El espejamiento de las mecánicas hegemónicas de poder político y de clase en la organización de FMN y su complementariedad discursiva con el establecimiento, ayuda a explicar por qué un ente privado puede legislar sobre la representatividad del país y la conciencia colectiva patrimonial de nación andina [en este caso], sin un código deontológico frente a los compromisos culturales asumidos en sus enunciados.

Estas dinámicas se ven reflejadas en la consuetudinaria desestimación de posiciones académicas disciplinarias en torno a estas músicas y explican cómo, en este momento de polarización de opinión sobre las tendencias que se dan cita en el FMN, el Comité

Técnico²² deviene obsolescente^{xxii} (FUENTE PROTEGIDA 2008), cuando el ala tradicionalista de FUNMÚSICA asume los lineamientos conceptuales y, cambia las mecánicas del Festival en representación de una gruesa franja de público; público además, que se ha ido retirando en forma paulatina del evento al resentir de su apertura a un panorama amplio de expresiones que no concuerdan con su percepción de ‘tradición’, ‘autenticidad’, ‘identidad patrimonial’ y ‘deber ser’ del género.

Cabe preguntarse entonces ¿Qué operaciones se generan al transgredirse el género como símbolo y se torna a una siempre vehemente defensa de la tradición? La respuesta se halla para este caso resolviendo el lugar de la tradición, que se vuelve un sujeto revestido de aparente neutralidad ideológica, lo que le permite cumplir su destino de interpelación simbólica colectiva. Para ello usaremos postulados que se complementan de Ronström y García Canclini.

- La tradición es un concepto problemático, no solamente porque está basado en la presunción acerca de algo que es transmitido de las generaciones más viejas a las más jóvenes, pero también porque se asume que los objetos pasados de generación a generación representan ciertos valores que cumplen funciones importantes para el individuo, el grupo, la nación. Un aspecto importante de ‘la tradición’, son los fuertes lazos que la atan a las ideas acerca del “folclor”, la identidad nacional y cultural y el tema de la supervivencia de la sociedad. Visto de esta manera, la tradición constituye un repertorio de ceremonias, rituales, costumbres, hábitos, objetos, los cuales han sido transmitidos desde “el folclor”, o la “vieja sociedad agraria”: una invaluable herencia cultural a ser protegida como expresión de identidad cultural nacional. (RONSTRÖM 1996: 3-4)^{xxiii} [Trad. HJC]
- (...) Precisamente porque el patrimonio cultural se presenta como ajeno a los debates sobre la modernidad constituye el recurso menos sospechoso para garantizar la complicidad social. Ese conjunto de bienes de prácticas tradicionales que nos identifican como nación o como pueblo es apreciado como un don, algo que recibimos del pasado con tal prestigio simbólico que no cabe discutirlo. Las únicas operaciones posibles –preservarlo, restaurarlo, difundirlo- son la base más secreta de la simulación social que nos mantiene juntos. (...) La perennidad de esos bienes hace imaginar que su valor es incuestionable y los vuelve fuente del consenso colectivo, más allá de las divisiones entre clases, etnias y grupos que fracturan a la sociedad y diferencian los modos de apropiarse del patrimonio.

²² Usado como órgano consultivo para respaldar los argumentos que rigen la ocurrencia del concurso y los lineamientos de construcción de conocimiento alrededor del género.

Por eso mismo el patrimonio es el lugar donde mejor sobrevive hoy la ideología de los sectores oligárquicos, es decir, el tradicionalismo sustancialista. (...) (GARCÍA CANCLINI 1995b: 150)

Tras una férrea oposición, el año 1997 ve agonizar al esquema de concurso de programas. Pese al interés en extenso que despierta en ciertos sectores culturales y mediáticos, el FMN sigue transitando los límites estrechos de un contexto burgués, parroquial y clasista, incapaz de asumir las expectativas de responsabilidad cultural puestas en sus manos, sobrepasado por las dinámicas expresivas del género, muchas de las cuales desde ahora se verán marginadas de este escenario.

El Gran Mono Núñez vocal, deja ver la situación de tensión de este año al ser ganado por el 'Dueto Hermanos López de Santander', sin desestimar que no fuera producto de la presión de los tradicionalistas, pues este dueto cumple las condiciones de formato y expresividad que estos desean ver y escuchar en el escenario del FMN, con un programa que se llama "La picaresca colombiana en las peticiones de amor"^{xxiv}. Este dueto se ubica en las antípodas de humor de los ganadores del año anterior [Música Para el Pie Izquierdo]; es políticamente neutro y retrata las idealizadas relaciones amorosas de campesinos, dentro de la poesía cándida y bucólica que quiere dar cuenta del perdido pasado rural, característica de los bambucos tradicionales. (OCHOA 1997)

El Gran Mono Núñez instrumental es ganado por el grupo 'Opus II de Nariño', con su programa "Mestizajes"^{xxv}, mezcla de obras de repertorio instrumental clásico del género y obras contemporáneas, con un formato de trío instrumental [tiple, guitarra y bandola] más quena, con una interpretación virtuosista de todos los instrumentos, además de lo novedoso y raro de la combinación tímbrica de quena con bandola y guitarra.

Esta versión además, se pobló de propuestas de un espectro expresivo amplio y variado. Se destaca la propuesta vocal de 'Auros Trío' en el programa "Ya-ba-da-ba-du", donde se hace a una voz femenina asumir el rol melódico [onomatopéyico] de un repertorio instrumental, concepto novedoso en el Festival. Vuelve el compositor Héctor Fabio Torres en un programa con la 'Estudiantina Café' llamado "Suite Colombiana", donde continúa profundizando las posibilidades instrumentales de las cuerdas andinas

y de otra parte con el cuarteto Ensamble trae el programa “Eclipse”, donde explora armonías de blues y giros rockeros en sus bambucos, dentro de un concepto académico. También se destaca ‘Cartago Fusión’, con una pequeña ópera cómica sobre ritmos andinos, “La Lechera”, representada con títeres.

1.6.2. Epílogo

La fuerza experimental de compositores e intérpretes que comenzaron caminos de ruptura con el epigonismo defendido por los tradicionalistas, encontró un escenario propicio en el concurso de programas, con posibilidades de interlocución con músicas del pasado urbano/letrado u otras populares/orales procedentes de comunidades campesinas, indígenas o afrocolombianas. Esto va a chocar de frente con campañas de desprestigio del esquema, sin propuestas pedagógicas dirigida a informar y formar público con una recepción crítica no sólo de las músicas contemporáneas, sino también, de los lugares desde los que se plantean los *revivals* y contenidos estéticos alrededor del género y sus contextos históricos y sociales de producción y consumo. Miremos este ejemplo tomado de una crónica de prensa escrita:

(...)Pero este auge de las fusiones también tiene sus críticos. En Ginebra circula desde el jueves una encuesta que les pregunta a músicos y espectadores por qué hay tan escasa interpretación del bambuco tradicional y por qué hay tan pocos duetos vocales.

La idea fue impulsada por un sector de los directivos de Funmúsica que busca establecer si el festival cumple con su función de preservar los ritmos campesinos y autóctonos.

Volvamos por el sendero de respetar la fidelidad de las obras tradicionales, sin influencias foráneas. Nuestra música es muy hermosa y no necesita de esos aditivos, dice Diego Sinisterra²³, asesor de Funmúsica y fundador del festival.

Rodrigo Silva, del dueto Silva y Villalba²⁴, ve con preocupación la utilización excesiva de otros instrumentos y ayudas tecnológicas: Los nuevos grupos deberían inventarse otros ritmos y no retomar el bambuco y el pasillo para cambiarle su esencia. (...) (EL TIEMPO, Sección Cultura y Entretenimiento 1997)

²³ Diego Sinisterra fue presidente de FUNMÚSICA a finales de los años 80 y representa el ala más conservadora en línea de los tradicionalistas dentro de la institución hasta su muerte en 2008.

²⁴ El Duetto Silva y Villalba, nombrado en el capítulo anterior, es uno de los duetos paradigmáticos en la saga de este tipo de formato; fue conformado en los años 60's y considerado heredero directo del emblemático dueto de Garzón y Collazos

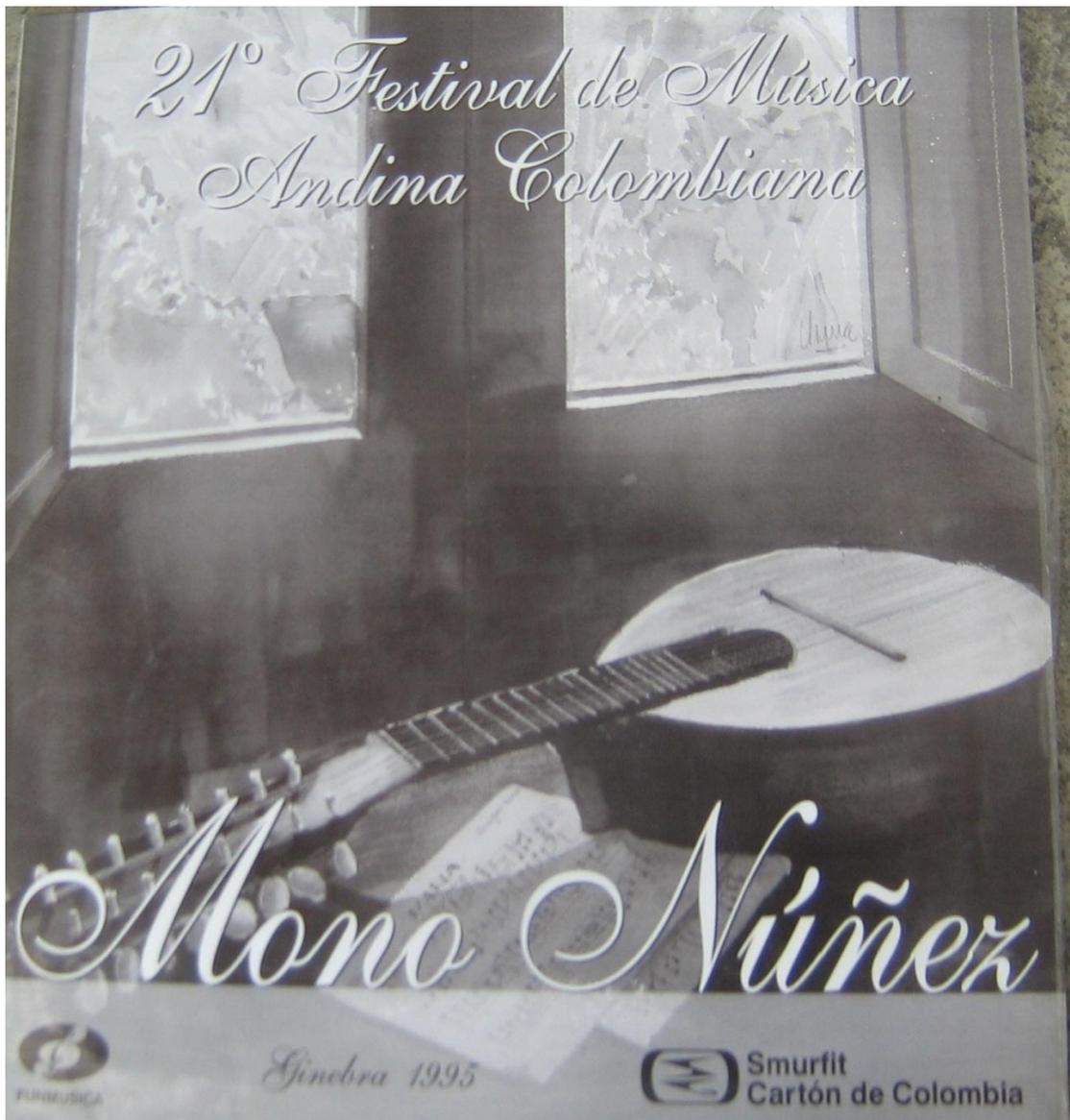
Siguiendo la nota periodística, esto también da idea de una franja media desde la cual se está produciendo y reproduciendo los contenidos discursivos de la doxa; franja, en cuyos extremos se encuentran las expresiones que son objeto de exclusión: las músicas campesinas de tradición oral, 'expresiones autóctonas', que en el Festival tienen su espacio fuera del concurso, y las vertientes contemporáneas que rebasan y amenazan las expresiones musicales y poéticas que marcan la 'esencia prístina' de la tradición.

Es este quizá el punto donde el FMN alcanza la culminación de un proceso cultural que instala a su vez un movimiento musical casi sin parangón en el país, pero que también marca la partida hacia un retroceso conceptual desde los argumentos de la doxa, que cierra la posibilidad de instaurar y conservar un espacio de expresión amplio y democrático para las músicas colombianas.

De manera hipotética, por la dinámica de estos tres últimos años, se puede asumir que el siguiente estadio de desarrollo de FMN es realizar una transición de concurso a encuentro; pero también de manera hipotética, ello obligaría a pensar en un cambio radical en la perspectiva ideológica y de gestión que desbalancearía el *statu quo* vigente. Se tendría que abrir el espacio conceptual y organizativo a la academia²⁵, al público y a los músicos de manera polifónica, y al hacerlo, establecer una mirada panóptica que de forma necesaria debe replantear y deconstruir '*la andinidad*' y asumir de todas formas que esta se replantea, deconstruye y reconstruye... o se diluye, en dinámicas culturales, sociales y de mercado, que además de lo local se ubican en lo global, y las coordenadas de sentido y vasos comunicantes que los cruzan de ida y vuelta²⁶.

²⁵ La academia como espacio dialógico con los fenómenos musicales y de construcción permanente de conocimiento.

²⁶ De todas maneras los festivales- encuentros que se realizan en varias partes del país ponen en escena gran parte de las expresiones que se marginan en los concursos, por lo que a un solo evento como el Festival Bandola de Sevilla, pueden concurrir las corrientes más académicas de las músicas andinas, músicas de las costas, músicas campesinas, músicas de los llanos orientales, rock, hip hop, rap, salsa, celta, etc., y además propicia espacios relajados de reflexión e intercambio musical, humano y de comunicación intergeneracional.



Afiche de XXI FMN. Fotografía Nelson Cayer.

Santafé de Bogotá, Junio / .96

Señores
JUNTA DIRECTIVA FESTIVAL MONO NUÑEZ
Ginebra.

Muy respetados Señores:

Muy comedidamente nos dirigimos a Ustedes con el fin de saludarlos y manifestarles nuestra inconformidad y desencanto por la asignación del Gran Premio Mono Núñez al dueto Música para el Pie Izquierdo. Qué tristeza! El Maestro lloraría también como nosotros. Ha sido una profanación al Festival.

Durante diez años hemos asistido con gran ilusión a escuchar y vibrar de emoción hasta las lágrimas con nuestra Música Andina Colombiana. A sentir cómo palpita el corazón de La Patria En Ginebra, con nuestros aires hechos grandeza y sentimiento. Y, conste que hemos asistido desde Bogotá y sin pertenecer a ninguna agrupación. Sólo el gran amor y respeto por lo nuestro, por nuestra música, nos ha llevado. Hoy, llenos de dolor y desencanto decimos: No puede ser! No puede ser! Este no es el Festival que tanto amamos!

Dirán Ustedes que no son culpables porque no pertenecen al Jurado; pero sí se deben tener unas normas estrictas y sagradas para las eliminatorias regionales. Decimos sagradas, porque nuestra música es sagrada. Ah! Tengan la seguridad de que nuestro comentario no es el único. Sin otro particular, nos suscribimos atentamente,

FABIO JAUREGUI

ELVIA DE ROJAS
SILVIA DE JAUREGUI

Profesor
GUSTAVO ADOLFO RENGIFO
Director Cultural
FUNMUSICA.==
C a l i.==

Te envío a tí y demás compañeros de trabajo de FUNMUSICA mi saludo cariñoso con los mejores deseos de bienestar personal y muchos éxitos en toda la programación en beneficio del arte y la cultura.===

Acabo de recibir el Compac-Disc de Duetos "'Música Andina Colombiana"' MONO NUÑEZ con obras interpretadas en el Festival Mono Nuñez.== Todos éstos momentos llenan de alegría el espíritu y le piden a uno mayor compromiso con nuestra música colombiana, retándolo para el logro de un mejor desarrollo de formas y estilos para colocar nuestros ritmos nacionales en los mas altos peldaños a que tienen derecho.===

Alguien dijo: "la pelea es peleando..." Por eso conociendo el espíritu vigoroso e indomable de todos Uds. para dar vida y fortaleza a nuestra música colombiana me hace pensar que el próximo "MONO NUÑEZ" será un éxito = indiscutible porque los artistas intérpretes ya han tomado conciencia del reto que les está imponiendo la necesidad del momento, cuando ya se ha dado el paso importante de mejorar los arreglos, mejor contextura rítmica y melódica dando un magnífico espacio a la armonización que permite llenar el vacío existente en los arreglos conocidos.===

Estoy muy preocupado por el detalle de haber aparecido en el Compac-Disc el MARCO DE TU VENTANA con letra mía.=== La letra de éste bambuco es de = **Victor Julio Romero (el chato).**== Yo siempre he sostenido que esa letra pertenece a él, y siempre he defendido mi autoría de la música porque en realidad es mía sin duda alguna.=== No conozco la fuente del equívoco.== Seguramente que **Victor Romero** me echará la culpa a mí, y aprovechará para decir que la música es también de él, como ya lo ha dicho en varias oportunidades.===

No sé cual acción podrían desempeñar Uds. ante él aclarando el detalle de = la equivocación, explicando lo sucedido para evitar malos entendidos.=== Les agradecería la aclaración del caso, porque es engorroso para mí que ésta situación opaque nuestras relaciones de compañeros y amigos.===

Mil saludos para todos,

Medellín Agosto 13/96.==


LUIS URIBE BUENO.==

Facsímile del un documento en el cual el compositor Luis Uribe Bueno, poco antes de morir, aclara aspectos de la autoría de una de sus obras vocales más conocidas, "El marco de tu ventana". [CDMG]

1.7. FESTIVAL MONO NÚÑEZ: SEXTO PERÍODO 1998-2008

1.7.1. El Festival, patrimonio cultural de la Nación

Después de la apertura a las múltiples corrientes de expresión que se dio en el concurso de programas entre 1995 y 1997, este período marca el triunfo de los sectores más conservadores sobre la conformación institucionalizada del género, coincidiendo con la tendencia fascista de un establecimiento²⁷ al que convienen las propuestas discursivas que remitan a símbolos de nación construida sobre valores de 'tradición' y 'patria', con una visión patriarcal, guerrerrista y heroica que busca el triunfo a ultranza sobre los elementos que atentan contra 'la paz' y 'la seguridad del país'.

Sin reducir este hecho exclusivamente a la coincidencia ideológica planteada y teniendo en cuenta el peso específico del evento como paradigma de procesos culturales en el país, el FMN es declarado por ley patrimonio cultural de la nación en 2003 (ver 111-12), en el primer período presidencial de Álvaro Uribe [2002-2006]²⁸, lo que trae adosado ventajas para garantizar su permanencia en el tiempo, ayuda financiera desde entidades estatales como el Ministerio de Cultura, interlocución con organizaciones pares dentro y fuera del país, construcción de escenarios y garantía de infraestructura en general; de otra parte ofrece valores agregados para la promoción turística del municipio de Ginebra como destino cultural.

Pero hay que detenerse con esto en el lugar desde el cual se declaran o se definen los valores patrimoniales; Retomando a García Canclini, *"el patrimonio es el lugar donde mejor sobrevive hoy la ideología de sectores oligárquicos, es decir, el*

²⁷ Se toma aquí en el sentido anglófono de *establishment*, grupo de personas que detenta el poder, que para este caso se aumenta a la maquinaria del poder sostenida por grupos de interés específico, como en este caso la organización del FMN.

²⁸ Aupado al poder por esa misma burguesía que se ve amenazada y acorralada tanto por el crimen organizado como por los grupos guerrilleros, pero que también ha volteado la mirada para convivir con grupos paramilitares o de autodefensa [apoyados por sectores del gobierno y las FFAA], que al igual que la guerrilla se financian con el tráfico de pasta de coca y heroína; una burguesía que en gran medida también se beneficia directa o indirectamente del dinero circulante del narcotráfico y del control armado que ejercen los paramilitares sobre amplias porciones de población en zonas rurales y urbanas del país, enfrentados de manera capital con los grupos guerrilleros de izquierda.

tradicionalismo sustancialista” (GARCÍA CANCLINI 1995: 150). En *La teatralización del poder*, este autor redondea el marco referencial desde el cual se hace una lectura del evento instalado por Ley de la República como patrimonio de la nación:

Entender las relaciones de la modernidad con el pasado requiere examinar las operaciones de ritualización cultural. Para que las tradiciones sirvan hoy de legitimación a quienes las construyeron o las apropiaron es necesario ponerlas en escena. El patrimonio existe como fuerza política en la medida en que es teatralizado: en conmemoraciones, monumentos y museos. (...) Ser culto entonces, es aprehender un conjunto de conocimientos, en gran medida icónicos, sobre la propia historia, y también participar en los escenarios donde los grupos hegemónicos hacen que la sociedad se dé a sí misma el espectáculo de su origen (GARCÍA CANCLINI *ibid.*: 151-52).

A pesar de auto-considerarse un espacio políticamente ‘neutro’ y de ‘convivencia pacífica’²⁹, ‘*una Arcadía en medio de los conflictos que asolan al país*’, ‘*un espacio donde se hermana el país alrededor de los valores que conduce nuestra música nacional*’, el FMN en este período se hace voz de las clases altas golpeadas por los grupos armados y de delincuencia común³⁰ al producirse el secuestro masivo de La María^{xxvi} en 1999, tornando esto un problema de todos, una afrenta contra la nación, pero sin levantar la voz de forma simétrica para denunciar, por ejemplo, la grave situación de violación de derechos humanos en Colombia³¹: El Festival se conserva políticamente correcto, y redundante de una forma aséptica sobre los discursos repetidos una y otra vez sobre la ‘anhelada paz de la nación’. Como secuela de esta coyuntura FUNMÚSICA edita un disco con canciones cuyo contenido se relaciona con el tema de la paz y la esperanza desde su particular visión del asunto ^(ver 113).

Durante este período, de otra parte, la organización toma de forma definitiva el control sobre el género, configurándolo desde la doxa y diseñando mecanismos de selección que garantizan ofrecer un espectáculo vendible en términos comerciales y que complazca sin muchos sobresaltos el gusto del grueso público, insistiendo en el FMN como receptáculo de los ya nombrados valores patrimoniales.

²⁹ La logística del evento siempre concierne con las fuerzas militares y de policía fuertes medidas de vigilancia y control, que contemplan anillos de seguridad anti-guerrilla alrededor del pueblo, que por muchos años estuvo amenazado [de hecho fue tomado en 1991] por la guerrilla que mantiene un corredor sobre las montañas de la cordillera Central que dominan la población.

³⁰ El secuestro por parte del ELN [Ejército de Liberación Nacional] de 285 personas en la iglesia de un barrio de clase alta de Cali, el 30 de mayo de 1999, golpea la médula de este segmento de la sociedad que se ve obligada a realizar acciones de reclamación masivas, y de intervención pública más características de grupos de derechos humanos, estudiantes de instituciones públicas, grupos indígenas, sindicales y/o similares.

³¹ Desplazamiento, masacres selectivas, desapariciones, crímenes de estado, paramilitarismo, etc.

Descontando el corte radical con el concepto de concurso de programas, las bases en este período van a cambiar muy poco en adelante copiándose sin cambios sustanciales año tras año, salvo el enmarañamiento progresivo en los términos de convocatoria para los últimos festivales. La selección de participantes, tanto de las regionales como los que quedan para el concurso en Ginebra y los repertorios que estos presentan, están cada vez más bajo criterio directo de la Junta Directiva de FUNMÚSICA, al tiempo de quedar disminuido el rol del Comité Técnico en cuanto a la construcción de conocimiento y reflexión en torno a las músicas andinas colombianas y como interlocutor válido para la selección de participantes.

1.7.2. La ruta

El esquema de concurso instaurado en el XXIV FMN de 1998, aunque hereda la estructura de programa de los tres festivales precedentes, retorna a las categorías vocal e instrumental, disminuye el tiempo de presentación [mínimo 5', máximo 7'], se pide un repertorio adicional de 5 piezas, 3 de las cuales deben pertenecer al 'repertorio tradicional de la música andina colombiana' y en caso de pasar a la final, los concursantes deben presentar un repertorio diferente al de las rondas eliminatorias.

PARTICIPANTES A ADMITIR

Los jurados de selección, una vez cumplidos los respectivos concursos regionales, se reunirán en plenaria, e la sede de FUNMÚSICA en Ginebra, Valle del Cauca, los días 1,2 y 3 de Mayo de 1998 y escogerán a un máximo de 24 concursantes, entre la totalidad de aspirantes que se hayan presentado a los trece (13) concursos regionales, así:

Categoría Vocal.

Máximo 12 Concurantes

Categoría Instrumental.

Máximo 12 Concurantes

Nota: No se fijan cupos de concursantes por regional. El criterio de selección será únicamente el NIVEL DE CALIDAD MUSICAL, consideradas en conjunto todas las regionales.

Se inicia el homenaje a compositores y autores [históricos] de música andina colombiana. La obra es asignada a los intérpretes que pasan al FMN en Ginebra, con la exigencia de que su interpretación esté apegada a la época y la escritura original del compositor.

El problema de la autenticidad en la interpretación de la música de un compositor determinado, como se plantea en las nuevas bases de concurso, mantiene unos marcos referenciales incipientes. De una parte, de la lista de compositores asignados en 10 años [1998-2008], solo se pueden conocer versiones originales de aquellos que escribieron o notaron su música y en algunos casos la publicaron o grabaron directamente; pero además, solo algunos coleccionistas, familia cercana o centros de documentación musical poseen registros de compositores que grabaron o editaron

hasta pasada la primera mitad del siglo XX. De otra parte, por necesidades de orquestación específicas o disponibilidad determinada de instrumentistas, los compositores, por lo regular, confeccionaron múltiples versiones de sus obras, u otros músicos elaboraron con base en estas, muchas veces de oídas o de memoria, versiones de estas mismas piezas, sin contar algunas veces con las atribuciones trocadas o la apropiación indebida de derechos de autor³².

La idea de dedicar cada Festival a un compositor muerto se plantea en los enunciados a la manera de un *revival*, pero continúa el vacío epistemológico que de hecho la doxa por su misma naturaleza escasamente resuelve respecto a la historicidad de las propuestas; según Ronström una de las maneras de enfocar los *revivals*:

(...) se enfoca sobre el problema de la autenticidad y se desarrolla sobre la idea de que las cosas no son lo que la gente piensa que son, que lo que se creyó que es viejo, es en realidad nuevo, que las formas, estilos y objetos redivivos son de alguna u otra forma falsos, inauténticos, algunos de ellos sin valor alguno, inmorales. Desde esto se desprende la idea de que el foco del asunto está sobre los objetos, estilos, formas y sus orígenes. Se les da prioridad a cuestiones acerca de qué, quién, cuándo y cómo, sobre preguntas acerca del por qué. La perspectiva se dirige a que la tradición es la transferencia de objetos culturales o artefactos objetivamente determinados por su inmutabilidad^{xxvii}. (...) (RONSTRÖM 1996: 1-2) [Trad. HJC]

Sumado a la lucha constante por mantener encarrilada a ultranza las ideas de tradición y autenticidad, el concurso se aboca a una situación paradójica provocada por las mismas dinámicas que han ido poblando su historia. Las músicas andinas proyectan su interpretación en actualidades que se construyen tomando los elementos contemporáneos a disposición, muchos de ellos resultado de interacciones, conjunciones y conceptualizaciones puestas en juego muchas veces en el mismo escenario del FMN, que con el tiempo se tornan referentes obligatorios y/o elementos constitutivos básicos de sus gramáticas interpretativas, aunque en su momento algunas incluso hayan sido rechazadas en este escenario.

Aun las músicas consideradas tradicionales son interpretadas bajo estos referentes contemporáneos al no haberse conformado, como se ha visto, un amarre histórico que de manera diacrónica de cuenta de caracteres estéticos definitorios, tales como períodos estilísticos o grupos determinados de compositores y formatos instrumentales [que en realidad nunca han existido como tales]. Lo que se evidencia, es que los esquemas antiguos se han visto superados por la exploración técnica y la apertura a formas de quehacer musical, no necesariamente académicas sino también de músicas

³² Para corroborar esto, basta consultar el trabajo historiográfico sobre el bambuco de Hernán Restrepo Duque (RESTREPO DUQUE 1986)

populares locales e internacionales, perdiéndose de vista en el FMN, por falta de rigor histórico y disciplinario, que estas músicas siempre han sido permeadas por otras que han compartido sus universos sincrónicos de producción.

De esta manera, hasta agrupaciones consideradas portadoras de inequívoca 'estirpe tradicional', caso de los duetos vocales, se han visto influenciadas por los enfoques interpretativos de más o menos reciente acuñación³³, aunque los casos más notables se encuentran en los desarrollos alcanzados en la realización de arreglos y/o versiones de músicas instrumentales, también reconocidas como tradicionales [o históricas], que de manera ineluctable se han permeado de los recursos sonoros y técnicos de facturación contemporánea del género y que los adoptan también, al no tener un referente claro de lo elementos inmanentes de su 'historicidad'.

Las convocatorias de 1999 y 2000, XXV y XXVI FMN, permanecen sin grandes cambios; se abole ya definitivamente cualquier rastro de programa de las bases de concurso y se cambia la enunciación de los criterios de evaluación, en sus puntos específicos:

1. Aspectos técnicos musicales: que incluyen afinación, rito, fraseo, tempo-dinámica, equilibrio sonoro, dicción y articulación.
2. Calidad interpretativa: que integra los aspectos expresivos (comunicación, emoción, gusto, interés, presencia y dominio escénico).
3. Calidad del repertorio escogido: entendida como la acertada escogencia de las obras con relación a la diversidad de ritmos, tonalidades y formas.
 - Originalidad, cuando sea aplicable al contexto
 - Fidelidad a las formas y estilos tradicionales, cuando sea aplicable
4. Aporte creativo: realización vocal instrumental.

Para el 2001 y 2002 [XXVII y XXVIII], se comienza apreciar desde los mecanismos de selección para participantes en el concurso, de manera explícita la intervención directa de la organización –es decir la Junta Directiva de FUNMÚSICA- y la exigencia de repertorios diferentes para las rondas eliminatorias y la final en caso de que los participantes lleguen a esta instancia; esto evidencia el control que se quiere tener para garantizar el espectáculo de cada noche de Festival, sin piezas repetidas en lo posible,

³³ Estas nuevas formas de abordar la composición y arreglos de música instrumental y vocal del género andino en gran parte se les debe a personajes pioneros como Luis Uribe Bueno y León Cardona, ambos vinculados por largo tiempo a la industria discográfica y activos desde mediados del s. XX. Su experiencia con otros géneros populares nacionales e internacionales, se revirtió en enfoques formales y armónicos que en gran medida enriquecieron el oficio compositivo y le dieron un aire novedoso a la manera de arreglar para estas músicas. Más recientemente hacia los 70 Luis Fernando "Chino" León y algunos de sus discípulos, entre otros, que evolucionaron la sonoridad orquestal de los diferentes tipos de formatos que integran cuerdas típicas de la región andina.

y evitando ciertos tipos de propuestas que provoquen incomodidad dentro del público: debe ser un evento comercialmente redituable.

REPERTORIO No. 1 PARA LA AUDICIÓN REGIONAL Y LA RONDA ELIMINATORIA

El aspirante inscribirá e interpretará ante una comisión integrada por un delegado de la Junta, el delegado de la respectiva regional y un profesional de la Música elegido por la Junta, quienes se encargarán de grabar y filmar la presentación en las mejores condiciones técnicas posibles. (...)

REPERTORIO No. 2 PARA LA FINAL

Nota: Los clasificados a la final se llamarán **NOMINADOS AL MONO NÚÑEZ**.

El participante nominado en Ginebra, presentará en la sesión final un repertorio DIFERENTE con el cual competirá por el GRAN PREMIO MONO NÚÑEZ. (...)

(...)

IMPORTANTE: El repertorio para la sesión final es exclusivo y ninguna de las obras que lo integran deberán (sic) ser interpretadas en las demás programaciones del concurso.

La obra del compositor homenajeado asignada por FUNMÚSICA al concursante deberá ser interpretada en las rondas eliminatoria y final.

(...)

SELECCIÓN DE PARTICIPANTES PARA GINEBRA

Las directivas del Concurso conformarán un Jurado de selección integrado por cinco (5) personas a saber: Un representante del Comité Técnico, tres profesionales de la música y un Representante de la Junta Directiva.

El Jurado anterior una vez cumplidas las Audiciones Regionales, se reunirán en plenaria, e la sede de FUNMÚSICA Ginebra, Valle del Cauca, los días 5 y 6 de mayo de 2001 y escogerán a un máximo de 28 concursantes, entre los aspirantes que se hayan presentado a las audiciones regionales, así:

Categoría Vocal.

Máximo 14 Concurstantes

Categoría Instrumental.

Máximo 14 Concurstantes

Los criterios de evaluación agregan el ítem:

5. Antecedentes y proyecciones en la divulgación de la Música Andina Colombiana.

En el 2003, XXIX FMN, se cierra más el control sobre el repertorio de los participantes, cuando en las bases a lo anterior se agrega:

El aspirante inscribirá 10 obras de Música Andina Colombiana de las que interpretará ante el jurado de su regional, las que este le solicite. Además seleccionará de estas 10 un repertorio que interpretará en Ginebra en la final del Concurso, en caso de llegar a esta instancia.

La organización del concurso seleccionará las obras a interpretar en la ronda eliminatoria; esto con el fin de evitar en lo posible, repeticiones en el escenario. Así mismo el Jurado, en Ginebra, escogerá las obras que deberán ser interpretadas en la Audición privada del Concurso. (...)

(...)

El participante nominado en Ginebra, presentará en la sesión final un repertorio con el cual concursará por el GRAN PREMIO MONO NÚÑEZ. Dicho repertorio para la final consistirá en una o varias piezas de Música Andina Colombiana, cuya duración máxima será de siete (7) minutos y mínima de cinco (5) minutos. Este repertorio será seleccionado por el concursante de las 10 obras inscritas inicialmente.

Al cotejar las bases de concurso de este período, se comienzan a insertar cada vez más notas aclaratorias sobre todo respecto al repertorio, como estas del FMN XXX de 2004 que se agregan al texto del año anterior, y que pasarán idénticas al de FMN XXXI de 2005:

Nota 1: Quienes se presenten a concurso habiéndolo hecho en los años anteriores deberán renovar el repertorio inscrito, por los menos en un 50%; esto en beneficio de los discos **memoria del concurso**.

Nota 2: La Fundación recomienda a los concursantes incluir al menos tres obras del repertorio tradicional colombiano, con el fin de contribuir a la conservación y difusión de nuestro legado musical.

En el ítem de compositor homenajeado se adiciona:

En la final solo serán presentadas aquellas [obras] que el jurado seleccione como “MEJOR INTERPRETACIÓN DE UNA OBRA DEL AUTOR Y DE COMPOSITOR HOMENAJEADOS”

Para el 2006, FMN XXXII, las bases se complejizan para tener más control de los repertorios en concurso, como se transcribe en extenso, subrayando los nuevos requerimientos y notas adosadas:

REPERTORIOS PARA LA AUDICIÓN REGIONAL Y LA RONDA ELIMINATORIA

Los aspirantes a clasificar para Ginebra actuarán en las regionales ante un Jurado integrado de la siguiente manera:

Un representante de la Junta Directiva, el delegado regional y al menos dos Profesionales de la Música sugeridos por la regional y aprobados por Junta, quienes se encargarán de grabar y filmar la presentación en las mejores condiciones técnicas posibles.

Este comité evaluará las propuestas de la respectiva regional, y emitirá un concepto sobre los grupos que a su criterio tienen calidad suficiente para disputar un cupo que les permita llegar a Ginebra después de ser evaluados en la plenaria de selección, dentro del contexto nacional.

Nota: esto con el fin de depurar el volumen de propuestas a evaluar en dicha plenaria.

El aspirante inscribirá 10 obras de Música Andina Colombiana una de las cuales deberá ser seleccionada de las finalistas del Concurso Obra Inédita del Mono Núñez, durante toda su historia; del repertorio inscrito el aspirante interpretará ante el jurado de su regional, las obras que este le solicite. Además seleccionará de estas 10, 3 obras, de las cuales la organización del concurso asignará dos, que interpretará en Ginebra en la final del Concurso, en caso de llegar a esta instancia.

La organización del concurso seleccionará las obras a interpretar en la ronda eliminatoria; esto con el fin de evitar en lo posible, repeticiones en el escenario. Así mismo el Jurado, en Ginebra, escogerá las obras que deberán ser interpretadas en la Audición privada del Concurso.

Nota 1: Quienes se presenten al concurso habiéndolo hecho en los años anteriores deberán renovar el repertorio inscrito, por lo menos en un 50%; esto en beneficio de los discos memoria del concurso.

Nota 2: La Fundación recomienda a los concursantes incluir al menos tres obras del repertorio tradicional colombiano, con el fin de contribuir a la conservación y difusión de nuestro legado musical.

Nota 3: El repertorio que se interprete en la regional deberá ser diferente al propuesto para la final.

REPERTORIO No. 2 PARA LA FINAL

Nota: Los clasificados a la final se llamarán **NOMINADOS AL MONO NÚÑEZ**.

El participante nominado en Ginebra, presentará en la sesión final un repertorio con el cual concursará por el GRAN PREMIO MONO NÚÑEZ. Dicho repertorio para la final consistirá en una o varias piezas de Música Andina Colombiana, cuya duración máxima será de siete (7) minutos y mínima de cinco (5) minutos. Este repertorio será seleccionado por la organización de las 3 obras propuestas por el concursante las cuales a su vez forman parte de las de las 10 inscritas inicialmente.

IMPORTANTE: El repertorio para la sesión final es exclusivo de esta, y ninguna de las obras que lo integran deberá ser interpretada en las demás programaciones del concurso.

La obra del compositor homenajeado asignada por FUNMÚSICA al concursante deberá ser interpretada en las rondas clasificatorias; aquellas que sean seleccionadas como mejor interpretación se presentarán además, en la noche final.

Las bases del 2007 y 2008, FMN XXXIII y XXXIV, se siguen complejizando de tal forma que prácticamente se convierten en un galimatías por la cantidad de condicionamientos sobre el repertorio que 'deben traer' los participantes³⁴:

REPERTORIOS PARA LA AUDICIÓN REGIONAL Y LA RONDA ELIMINATORIA

Los aspirantes a clasificar para Ginebra actuarán en las regionales ante un Jurado integrado de la siguiente manera:

Un representante de la Junta Directiva, el delegado regional y al menos dos profesionales de la música sugeridos por la regional y aprobados por la junta. La Regional deberá realizar una grabación de esta audición en las mejores condiciones técnicas posibles y adjuntar una fotografía del momento de la actuación.

Este comité evaluará las propuestas de la respectiva regional, y emitirá un concepto de los grupos que a su criterio tienen calidad suficiente para disputar un cupo que les permita llegar a Ginebra, después de ser evaluados en la plenaria de selección, dentro del contexto nacional; esto con el fin de depurar el volumen de propuestas a evaluar en dicha plenaria. Una vez realizada esta depuración, las

³⁴ Sin descartar que, después de examinar bases de otros concursos, inclusive internacionales, esto se deba más a un problema de redacción que de contenidos.

propuestas restantes deberán ser enviadas a la sede administrativa de FUNMÚSICA en Cali para participar en la plenaria de selección.

El aspirante inscribirá 10 obras de Música Andina Colombiana, una de las cuales deberá ser seleccionada de las finalistas del concurso Obra Inédita del Mono Núñez, durante toda su historia; Dentro de las nueve (9) restantes deberá incluir al menos tres (3) de compositores fallecidos o nacidos antes de 1930; esto con el fin de cumplir con el mandato de los estatutos de preservar y difundir nuestro legado musical.

Del repertorio inscrito, el aspirante seleccionará tres (3) obras de las cuales la Organización del Concurso asignará dos (2), que interpretará en Ginebra en la final del Concurso en caso de llegar a esta instancia. De las siete (7) restantes interpretará ante el jurado de su regional, obligatoriamente dos (2) obras que este le solicite.

Se agrega una nota a manera de ítem sobre los participantes que han ganado y que eventualmente quisieran regresar al concurso:

Nota 2: Como ha sido tradicional se considera fuera de concurso a los grupos ganadores del Gran Premio Mono Núñez; adicionalmente se declaran fuera de concurso a sus integrantes de manera individual, y por tanto inhabilitados para concursar en los tres (3) años siguientes a su triunfo. Después de este tiempo podrán concursar nuevamente pero solo podrán aparecer en un nuevo grupo, individualmente. Ejemplo: en 2010 podrán concursar los integrantes del Barbero del Socorro, si así lo desean, pero no podrá haber más de uno de ellos en un grupo a concursar. Tampoco podrán conformar agrupaciones con integrantes de otros grupos ganadores.

Los duetos, tríos o grupos deberán llegar a la ronda eliminatoria y a la final, conservando la misma conformación de integrantes y asignación instrumental presentadas en la audición regional. No se aceptarán cambios en este sentido.

Los solistas vocales podrán complementar su grupo acompañante, hasta completar un máximo de tres integrantes.

Concluyendo este período del FMN se observa como el género blindado institucionalmente adquiere una conformación que se engasta en estructuras ideológicas que lo determinan como símbolo de la identidad andina del país, pero especialmente se evidencia como este discurso calza de manera cómoda en la tendencia a entronizar símbolos nacionalistas en la era Uribe y cómo además, las clases burguesas y media [aunque no exclusivamente y no todos] se acomodan a ello como áulicos condescendientes.

Este período como fenómeno musical no aporta mucho evolutivamente al género comparado con los períodos anteriores y con la gran apertura a variantes del mismo en el concurso de programas [1995-97]. Al contrario, en el contexto general del FMN se observa un estancamiento de propuestas poéticas, que salvo excepciones, lo convierte en un evento anodino. Pero lo que connota como ejercicio ideológico hegemónico lo torna interesante: su proclamado valor patrimonial desde el Estado, el patrón de salón burgués -que conserva y retoma sobre todo en este tiempo-, y el rol de los músicos y

sus músicas bajo políticas concertadas oficiales³⁵ y privadas de mecenazgo. Con esto, salvo en algunos sectores críticos, queda sellado cualquier tipo de cuestionamiento alrededor de la responsabilidad cultural que el FMN comporta.

³⁵ Que incluyen elaboración de mapas de músicas tradicionales y la definición como patrimonio de muchos festivales; dando por hecho además que, la ‘patrimonialización’ de estos eventos define las realidades performativas funcionales y estéticas de las músicas locales de una manera aséptica, sin preguntarse por las dinámicas históricas, políticas y culturales que comportan sobre todo, las reconfiguraciones de sentido en un país en guerra [cerca de 4.000.000 de desplazados por la guerra implican también desplazamiento de sentido], los vasos comunicantes entre lo local y lo global y la apropiación local de tecnologías y mecanismos, tanto para grabar músicas como para hacerla circular en diferentes estratos de mercado.

LEY 839

- 2 OCT. 2003

"POR MEDIO DE LA CUAL SE DECLARA PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN EL FESTIVAL DEL MONO NUÑEZ Y SE AUTORIZAN UNAS OBRAS"

EL CONGRESO DE COLOMBIA

DECRETA:

ARTICULO 1º : Se declara patrimonio cultural de la Nación el Festival del Mono Nuñez, y se le reconoce la especificidad del folclore andino, a la vez que se les brinda protección a sus diversas expresiones.

ARTICULO 2º : Para el debido cumplimiento de lo dispuesto en la presente ley, el Gobierno Nacional podrá incorporar en el Presupuesto General de la Nación las apropiaciones requeridas para la compra de bienes, la financiación y sostenibilidad del festival y la ejecución y terminación de las siguientes obras:

- Construcción de escenarios adecuados para la realización del festival y cualquier evento de tipo cultural folklórico.
- Construcción y adecuación de escuelas folklóricas que sirvan de apoyo a las expresiones auténticas de los eventos declarados patrimonio cultural en la presente ley.

Las apropiaciones autorizadas en el presupuesto General de la Nación deberán contar para su ejecución con los respectivos programas y proyectos de inversión.

ARTICULO 3º : Autorízase al Ministerio de Cultura su concurso en la modernización del Festival Mono Nuñez como patrimonio cultural en los siguientes aspectos:

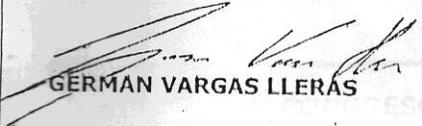
- Organización del Festival del Mono Nuñez, promoviendo la interacción de la cultura nacional con la universal.

ARTICULO 4º: Reconózcase a los creadores y gestores culturales que en participen en las tradiciones folclóricas, en el festival del Mono Nuñez, los estímulos señalados en el artículo 18 de la Ley 397 de 1997.

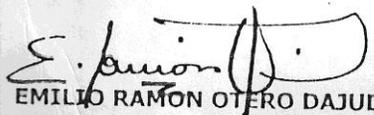
ARTICULO 5º : El Gobierno Nacional impulsará y apoyará ante los fondos de cofinanciación y otras entidades públicas o privadas nacionales e internacionales, la obtención de recursos económicos adicionales o complementarios a las apropiaciones en el Presupuesto general de la Nación, que se requieran para la ejecución de las obras establecidas en la presente ley.

ARTICULO 6º. Esta ley rige a partir de su aprobación, sanción y publicación.

EL PRESIDENTE DEL H. SENADO DE LA REPUBLICA


GERMAN VARGAS LLERAS

EL SECRETARIO GENERAL DEL H. SENADO DE LA REPUBLICA


EMILIO RAMON OTERO DAJUD

EL PRESIDENTE DE LA H. CAMARA DE REPRESENTANTES


ALONSO ACOSTA OSIO

EL SECRETARIO DE LA H. CAMARA DE REPRESENTANTES


ANGELINO LIZCANO RIVERA

REPUBLICA DE COLOMBIA - GOBIERNO NACIONAL.

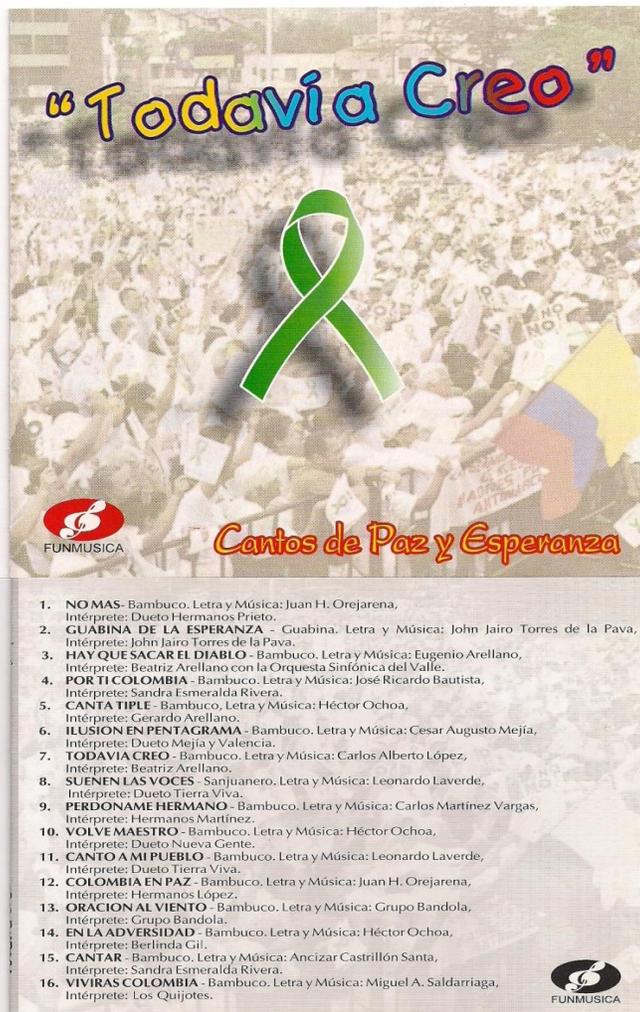
PUBLIQUESE Y CUMPLASE

2 OCT. 2003

Dada en Bogotá, D.C., a los

LA MINISTRA DE CULTURA,


MARIA CONSUELO ARAUJO CASTRO



1. **NO MAS** - Bambuco. Letra y Música: Juan H. Orejarena, Intérprete: Duetto Hermanos Prieto.
2. **GUABINA DE LA ESPERANZA** - Guabina. Letra y Música: John Jairo Torres de la Pava, Intérprete: John Jairo Torres de la Pava.
3. **HAY QUE SACAR EL DIABLO** - Bambuco. Letra y Música: Eugenio Arellano, Intérprete: Beatriz Arellano con la Orquesta Sinfónica del Valle.
4. **POR TI COLOMBIA** - Bambuco. Letra y Música: José Ricardo Bautista, Intérprete: Sandra Esmeralda Rivera.
5. **CANTA TIPLE** - Bambuco. Letra y Música: Héctor Ochoa, Intérprete: Gerardo Arellano.
6. **ILUSION EN PENTAGRAMA** - Bambuco. Letra y Música: Cesar Augusto Mejía, Intérprete: Duetto Mejía y Valencia.
7. **TODAVIA CREO** - Bambuco. Letra y Música: Carlos Alberto López, Intérprete: Beatriz Arellano.
8. **SUENEN LAS VOCES** - Sanjuanero. Letra y Música: Leonardo Laverde, Intérprete: Duetto Tierra Viva.
9. **PERDONAME HERMANO** - Bambuco. Letra y Música: Carlos Martínez Vargas, Intérprete: Hermanos Martínez.
10. **VOLVE MAESTRO** - Bambuco. Letra y Música: Héctor Ochoa, Intérprete: Duetto Nueva Gente.
11. **CANTO A MI PUEBLO** - Bambuco. Letra y Música: Leonardo Laverde, Intérprete: Duetto Tierra Viva.
12. **COLOMBIA EN PAZ** - Bambuco. Letra y Música: Juan H. Orejarena, Intérprete: Hermanos López.
13. **ORACION AL VIENTO** - Bambuco. Letra y Música: Grupo Bandola, Intérprete: Grupo Bandola.
14. **EN LA ADVERSIDAD** - Bambuco. Letra y Música: Héctor Ochoa, Intérprete: Berlinda Gil.
15. **CANTAR** - Bambuco. Letra y Música: Ancizar Castrillón Santa, Intérprete: Sandra Esmeralda Rivera.
16. **VIVIRAS COLOMBIA** - Bambuco. Letra y Música: Miguel A. Saldarriaga, Intérprete: Los Quijotes.

Carátulas de la grabación de temas alrededor de “la paz” editado por FUNMUSICA en 1999, después del secuestro masivo en la iglesia de la María en Cali por parte del ELN. [CDMG]

CAPITULO II

EL FESTIVAL MONO NUÑEZ Y LA CONFIGURACION DE GENERO EN LAS MUSICAS ANDINAS COLOMBIANAS

2. EL FESTIVAL MONO NUÑEZ Y LA CONFIGURACION DE GENERO EN LAS MUSICAS ANDINAS COLOMBIANAS

2.1. Antecedentes

El FMN nace en 1974 en un momento en que la considerada “música nacional” se hallaba en una crisis doble de sentido y de mercado. Esto debido al terreno cedido por estas músicas ante la avalancha paulatina desde los años 30, 40 y 50 del siglo XX de la música argentina, cubana, mexicana, norteamericana y de la costa norte del país.

El FMN brinda espacios de performance a unas músicas que no logran integrarse del todo al mercado, nacional e internacional que se va consolidando desde el cambio de siglo con desarrollo de la industria fonográfica, la radiodifusión, el cine y posteriormente la televisión. Músicas que a diferencia de otros géneros van quedando confinadas con el tiempo a espacios reducidos de performance y público, pero elevadas en cambio a categoría de símbolo nacional (CORTÉS POLANÍA 2004; RESTREPO DUQUE 1998; SANTAMARÍA DELGADO 2006).

Las músicas instrumentales y vocales/líricas de corte urbano academizante, están ubicadas parcialmente en el gusto de melómanos, consumidores del tipo de música académica occidental, ‘culta’ o ‘erudita’ [sinfónica, ópera, zarzuela], o limitadas al marco de festividades muy concretas, academias de música locales, grupos familiares, celebraciones escolares, festivales, sin reportar un consumo masivo. Otra parte gruesa del consumo de las músicas andinas está centrado en la música vocal de serenata³⁶, con sus matices estilísticos locales, sobre todo bambucos y pasillos, que

³⁶ Por lo general duetos o tríos, en los que se canta a dos voces con diferentes acompañamientos, donde hay una guitarra puntera o una guitarra requinto con función melódica y una o dos acompañantes, o dos guitarras y tiple acompañante, o en caso de dueto, guitarra y

de todas formas se interpretan al lado de pasillos ecuatorianos, boleros, valeses peruanos, tangos, tonada cuyana, rancheras y corridos mexicanos y otras músicas colombianas como cumbias y vallenatos, agregando los últimos años música del género popular o despecho y corridos de aclimatación mexicana, pero ya con un distintivo sello local y de gran expansión en el mercado fonográfico del país.

La condición de concurso del FMN va a definir con el tiempo un perfil delimitado de las músicas y los músicos que se allegan a participar en este evento y es desde este carácter fundamental que se va generando un discurso particular alrededor de estas músicas para categorizarlas, nombrándolas además como género, 'música andina colombiana'.

Es precisamente desde el discurso construido año a año para dar un marco de referencia a la calificación de participantes en el concurso del FMN, que se va partiendo para desarrollar este trabajo, estudiando cómo se llega a la conformación de un género musical desde una instancia institucionalizada, caso de un festival, y cómo también desde este espacio se trata de establecer un canon interpretativo para estas músicas.

La música andina instrumental que llega al FMN, es heredera de una tradición que se comienza a consolidar en el salón burgués criollo del siglo XIX, y que deja en su trasegar una serie de modelos y epígonos o adláteres, que la van configurando como música nacional, marcando en ella la huella de las músicas traídas y aclimatadas a los gustos de moda de Europa y del mismo continente; además, tratando de darle estatus académico desde el desarrollo de los lenguajes instrumentales para que adquiriera tintes definitivos de música nacional.

(...) uno percibe que entre 1900 y 1950 la música andina colombiana es una tradición vigorosa que parece transgredir la fronteras de las clases sociales y que se encuentra en los cafés bohemios frecuentados por hombres (y mujeres de "mala vida"), entre los campesinos, y entre gentes de clase media y alta donde (...), a comienzos del siglo "las muchachas de sociedad estudiaban con entusiasmo los pasillos y bambucos en boga". A principios del siglo XX comienza a darse la profesionalización de estas prácticas; una

tiple. En casos excepcionales se puede encontrar entre estas conformaciones un instrumento melódico como violín o bandola.

dimensión de este proceso es el traslado de la música andina del salón familiar de los hogares campesinos y de clase media y alta urbanos a la sala de concierto, por parte de músicos que esperan no solo que se valore simbólicamente su práctica, sino también generar de allí su sustento económico. (...) Y no es ninguna casualidad que el proceso de equiparar la música andina con la tradición erudita europea se dé primordialmente desde la música instrumental. (OCHOA 1997)

2.2. Una tentativa de definir el género de las músicas andinas colombianas desde el Festival Mono Núñez

Para instalar este tema, basados en el estudio de la producción discursiva analizada del FMN, se tendrá como eje teórico la definición de género de Franco Fabbri:

El género musical “es un conjunto de eventos musicales (reales o posibles) cuya ocurrencia es determinada por un grupo de reglas socialmente aceptadas.

La noción de conjunto, tanto para un género como para sus características de definición, incluye de hecho el abordaje de subconjuntos como “sub-géneros” y todas las operaciones posibles bajo la teoría de conjuntos: en particular la situación de un “evento musical” que puede ser situado en la intersección de dos o más géneros, perteneciendo a cada uno de ellos al mismo tiempo.

Para la definición de ‘evento musical’ se puede considerar válida la definición de ‘música’ dada por el semiólogo italiano Stefani: ‘cualquier actividad realizada alrededor de cualquier tipo de evento o actividad que tenga que ver con sonido’.^{xxviii} (FABBRI 1981: 1) [Trad. HJC]

Fabbri resuelve el problema teórico de la nominación del género; llama género a cualquier grupo de géneros, por ejemplo, música étnica, música de baile, música de micro, etc. Este género en relación con otros opuestos o diferentes, lo llama “género”, y en relación con sus subgrupos (sub-géneros) lo llama “sistema”. Para este caso, lo que llamamos ‘músicas andinas colombianas’³⁷ es un género, pero a su vez un sistema, donde ritmos particulares como el bambuco o el pasillo de manera puntual, por ejemplo, conforman géneros en sí mismos.

De otra parte también sus planteamientos teóricos permiten visualizar abordajes panópticos abiertos a diferentes ángulos de estudio: histórico, sociológico, ideológico,

³⁷ Cuando el género se aborda desde la perspectiva del FMN se nombra en singular, ‘música andina colombiana’, como se evidencia en las bases y programas del concurso.

etc. Esto es importante para el caso del FMN, pues al realizar el seguimiento documental, se ha trabajado fundamentalmente el conjunto de constructos ideológicos que se proyectan en la configuración de género musical constreñido y determinado por un espacio institucional.

Antes de sumirse en lo que llama “reglas técnicas” para acercarse a las fuerzas internas que definen los géneros, Fabbri define una “híper-regla” que funciona como reguladora de la jerarquía de estas reglas técnicas concurrentes en la definición de un género determinado, algo así como un marco referencial de reglas, lo que el llama también, “ideología del género”^{xxix}. En la construcción de un corpus teórico destinado a comprender los elementos concomitantes que intervienen en la definición del género que nos ocupa, la ‘ideología’ del género la referimos a los constructos de nación y clase puestos a jugar en correspondencia con el “deber ser” estético de los discursos musicales allegados al espacio del FMN, y este como coordenada de continuidad de una tradición pretendida o aprendida, de un pasado también pretendido, imaginado o idealizado, puesto o definido en un topos que debe ser recreado dándole para ello contorno a un lugar: el Festival en sí mismo.

Al estudiar el caso del FMN, se encuentra que la configuración del género andino dentro del FMN está supeditada a su ‘deber ser’ desde estructuras ideológicas, definiendo a partir de juicios de valor los elementos técnicos o históricos inmanentes susceptibles de entrar a hacer parte instrumental de un discurso sobre la ‘tradición’ y la ‘autenticidad’ dentro de un marco nacionalista. Esta idea es respaldada por la teoría de Fabbri en las reglas sociológicas e ideológicas:

(...) se debe notar que el conocimiento de las reglas de un género por uno de sus participantes es casi siempre de naturaleza ideológica, y esto entre otras cosas, ha restringido a muchos críticos militantes (por lo regular militantes de un solo género) de llevar a cabo un estudio científico de sistemas musicales en particular y sus géneros debido a la carga notable de prejuicio que sesga sus estudios. La ideología puede no solamente dar más importancia a ciertas reglas en relación con otras, sino además que puede esconder algunas, cuando las contrasta con otras consideradas más “nobles”. Como quiera se debe reafirmar una vez más que una jerarquía de reglas no necesita ser de naturaleza ideológica, y tampoco necesita depender de la fuerza de codificación de cada regla (admito que

esto puede ser considerado una especie de ideología “científica”^{xxx}. (op. cit. : 5) [Trad. HJC]

Respecto al género y al canon tratados de consolidar dentro de las formulaciones discursivas del FMN, el evento recoge el género de ‘música nacional’ dentro de marcos donde los espíritus nacionales, la defensa de la autenticidad y la tradición estaban en entredicho de sentido y de mercado [al nacer el evento], pero tampoco existía hasta el momento una definición de género con una lista de componentes y categorías como las que se fueron estructurando año tras año en el Festival; lo que se definió en este como “música andina colombiana”, se conocía como “música vernácula”, “música nacional” o “música colombiana”.

Al ser en su conjunto el Festival una actividad institucionalizada o una institución en sí misma, se crea una noción de género que como mecanismo operacional deja por fuera otras maneras de interpretar y/o visionar estas músicas, evitando enfrentar las dinámicas intrínsecas que han permeado estas llamadas ‘músicas nacionales’; es decir, su tendencia a incorporar históricamente elementos de músicas internacionales y de otros géneros locales, o simplemente de aclimatarlas y darles cartas de nacionalidad. Ahora bien, lo interesante es indagar por qué dentro la visión de género que se consolida en el FMN se validan algunas de estas prácticas y se rechazan otras.

Aquí regresamos a Ochoa; al estar referenciado el género en las músicas puestas a circular en la primera mitad del siglo, y éstas a su vez pobladas del espíritu que las alienta como música nacional, se vacían de contenidos históricos y se llenan de otros míticos alrededor de la raza y el paisaje, por ejemplo, considerándose *per sé* “la música colombiana”. Así, cualquier elemento que se agregue, que modifique y/o que no corresponda a este modelo cristalizado va a aparecer exógeno y una amenaza a estos imaginarios de nacionalidad, al igual que los otros géneros que lo han desplazado del consumo masivo desde la industria musical.

Otro elemento básico de análisis es que al nacer el FMN, los referentes de discurso alrededor de las músicas andinas del país habían sido formulados por los folcloristas o folclorólogos, que introducen en un mismo saco las músicas campesinas o

pretendidamente campesinas con las músicas urbanas pretendidamente folclóricas, dando por hecho que esto constituye la esencia de la identidad nacional, lo que todavía aún se cree y se difunde en muchos espacios de opinión y de circulación de estos géneros.

También se hizo eco la idea de que la 'música nacional', por un itinerario lógico de desarrollo, algún día sería equiparable a las músicas nacionales europeas; es decir, que, surgiría una especie de Chopin criollo que hiciera con los aires nacionales lo que el compositor polaco hizo con la música de su país (GARAY 1978). Esto, alimentó por mucho tiempo discusiones casi siempre apasionadas entre los músicos situados en la academia y los que se movían en el ámbito de las músicas populares. Para los primeros, era impensable que la precariedad de contenidos formales y sonoros de las músicas populares y la 'imperfección primitiva' de instrumentos como el tiple, por ejemplo, llegara a homologarse con la música académica de corte europeo, y los segundos sostenían que su música era la que portaba el espíritu de la tierra y por lo tanto era la música nacional por antonomasia (Cortés Polanía 2004):

Durante la primera mitad del siglo, instituciones de música de arte [académica] occidental como el Conservatorio Nacional de Música de Bogotá, se opusieron de forma tenaz a dar espacio a prácticas no académicas, al punto de bloquear la entrada a estudiantes comprometidos con el ejercicio de música folclórica. La inflexible actitud de los músicos académicos, no evitó que aquellos compusieran piezas inspiradas principalmente en los géneros folclóricos andinos de acuerdo con los ideales estéticos de la música de arte, pero con poco conocimiento técnico al respecto de la misma. Emilio Murillo compositor de música de arte, en 1930 propuso adoptar el canto folclórico andino como vehículo para una agenda nacionalista, idea a la que furiosamente se opuso el establecimiento musical, pero que fue adoptada de alguna manera por algunas personas de las clases medias y por los medios. Sin embargo esto fue una preocupación que solo ocupó pequeños círculos sociales en las ciudades hegemónicas andinas, principalmente Bogotá y Medellín, pero que pasó sin mucha notoriedad en ciudades de provincia tanto en los Andes (Popayán, Bucaramanga, etc.), como en la costa Caribe (Cartagena, Barranquilla, etc.). Un panorama ambiguo como este ha sido siempre un problema para la historiografía musical hasta tiempos recientes, y ha marcado también problemas de fronteras disciplinarias para musicólogos, etnomusicólogos y académicos de música popular por igual: nunca ha sido claro a quién pertenece este sujeto de estudio. (SANTAMARÍA DELGADO 2006: 19-20)^{xxxi} [Trad. HJC]

Redundando en lo anterior, se encuentra la siguiente nota de 1915, escrita por Santos Cifuentes, músico académico, sobre la música de Emilio Murillo:

Muchas son las composiciones de Emilio Murillo, todas de género popular, con las que ha llenado los salones de Bogotá por espacio de veinte años. Quizá no haya un salón en donde no se oigan con frecuencia sus magníficos pasillos, vales y canciones; su fama ha salvado los límites del suelo patrio, y entre repertorio de pianolas y gramófonos encuéntrase muchas de sus producciones ejecutadas en el piano o en la flauta por él mismo, en cuyos instrumentos ha llegado a hacerse un verdadero virtuoso.

Mas, como reverso de la medalla, tenemos que reconocer que la música de Murillo no siempre está bien presentada, notándose hasta errores en la manera de escribirla, y la ausencia de cierta preparación técnica, indispensable para dar a las ideas, por felices que ellas sean, un desarrollo y una forma más artísticos. (...) (CIFUENTES 1978: 39)

Muy pocas propuestas teóricas o discusiones alrededor de estas músicas llamadas nacionales se habían provocado o llevado a cabo desde ámbitos disciplinarios de estudios musicológicos cuando nació el FMN, el cual hereda estas querellas³⁸ y las pone en juego desde los reglamentos y bases del concurso, fundamentándolos sobre el discurso folclorista y dentro de sus argumentos conservacionistas, aferrándose a un marcado epigonismo (DAHLHAUS 1983), sobre modelos desde los cuales en conjunto, desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del XX, se podían proponer cánones determinados como referentes composicionales e interpretativos³⁹:

³⁸ Uno de los desacuerdos puestos a jugar con mayor énfasis fue el del bambuco, sobre dos temas fundamentales y por qué no fundacionales: el origen y la escritura³⁸. Sobre el origen prima la validación del bambuco como el ritmo representativo del carácter nacional y la limpieza de sus raíces para llegar a tener estos títulos de valía (MARTÍ I PÉREZ 1996; MIÑANA 1997; OCHOA 2003). Sobre la escritura también ha corrido bastante tinta y tiene que ver con lo anterior de alguna manera, en el sentido de querer homologarla con aquella de las danzas de salón en boga de tradición europea, y de otra parte, el no poder transcribir la complejidad de una música con una estructura rítmica polimétrica, que es más dable de entender por traspaso de tradición oral en su interpretación, que por su escritura musical.

³⁹ Cuando tratamos los modelos o parámetros interpretativos, hay que tener en cuenta que gran parte de estas músicas había sido grabada desde los años 1910, posteriormente puestas a sonar en la radio desde los años 1930, dejando de tener auge masivo en los 1960 (RESTREPO DUQUE 1998), y constituían referencias concretas a seguir, que además eran, y son todavía, verdades consagradas entre gran parte de compositores e intérpretes, pero sobre todo del público en general y los ‘conocedores’ en particular.

Por una parte, la popularización de la música andina colombiana en la primera mitad del siglo XX llevó a la creación de unos cánones populares sobre cómo debía sonar esta música (...). En el Festival Mono Núñez los tradicionalistas quieren escuchar las canciones que se hicieron populares durante este período, interpretadas tal y como fueron interpretadas en ese entonces. (OCHOA 1997: 39-40)

También en el conjunto del género andino tomado como música nacional, se habían ya homologado ritmos de origen europeo que se establecieron en el salón aristocrático del siglo XIX como gavota, vals, polca, chotis, contradanza, danza, mazurca y marcha, entre otros, alcanzándose inclusive a incluir el fox trot de origen negro norteamericano de los 1910. Pero *a posteriori* [en el proceso de cristalización], se descartó de la obra de los modelos y sus epígonos o adláteres cualquier desviación, principalmente hacia los géneros entronizados por la gran industria de difusión transnacional y la música costeña en la primera mitad del s. XX⁴⁰ [bolero, tango, son, ranchera, etc.] (WADE 2000). Esto nos retorna a los constructos ideológicos hegemónicos sobre los que se configura el género y según los explica Wade, entre otros autores, a un juego que se hace necesario, donde se contrastan lo homogéneo en la construcción discursiva de 'lo nacional' frente a lo diferente/heterogéneo, para poseer y configurar el símbolo:

(...) Como es obvio, quienes se proclaman como productores reales de los elementos esenciales de la cultura nacional suelen contar con la capacidad ideológica de redefinir los elementos apropiados a grupos situados al margen. La heterogeneidad nunca desaparece y, por el contrario, se origina en las variaciones no solo en las condiciones objetivas bajo las cuales viven los diferentes grupos sino en las distintas interpretaciones que pueden hacerse de los mismos elementos culturales (Williams 1991: 30-31). Y esto, como ya se ha dicho, lejos de accidental, es necesario para el mantenimiento de las jerarquías. (WADE 2000: 12)

Al estudiar las plataformas conceptuales del concurso se vislumbra la continuidad de una tradición estética académica que se compagina con la tradición romántica europea decimonónica, desde la cual se valida un discurso de representatividad del país

⁴⁰ Se miran de lado además las realidades vitales de estos músicos, que siendo hijos de su tiempo, tenían que responder como en cualquier época a las vigencias de la moda y las exigencias del mercado; a esto se suma que las músicas andinas urbanas de pretensión académica devinieron casi exclusivamente en música de concierto [exceptuando tal vez la rumba criolla, el fox, el pasillo y el bambuco fiestero], dejando de ser bailable y por ende de arrastre masivo dentro de la industria del entretenimiento.

nacional. El folclor es invocado y representado desde estos modelos académicos, es decir se prefigura un país andino y el FMN va a devenir en su representante 'natural', una tautología: 'el símbolo del símbolo'.

Si por una parte la música instrumental se ve influenciada y trata de homologarse al concepto de música absoluta, la música vocal del género por su lado, se alimenta desde la segunda mitad del XIX con el estilo grandilocuente de la ópera italiana, sobre todo, y la zarzuela, en una alianza de creación entre los llamados poetas menores y los compositores en boga que alternaban en los sitios de la bohemia, los salones y las tertulias literarias y/o políticas⁴¹. Es este tipo de canción andina, puesta en ritmos de danzas, pasillos, bambucos estilizados, valeses y guabinas, compuesta por músicos y autores letrados, es la que exaltará la nación en la remembranza bucólica del paisaje, del mundo campesino [idealizado o perdido], y de la raza. Haciendo una crítica a la valoración "lírica" que folcloristas como Guillermo Abadía o Harry Davidson hacen del bambuco, Ochoa escribe:

Lo lírico se refiere a la definición del tiple y el bambuco como medios expresivos profundamente emotivos y sentimentales, interpretados y compuestos primordialmente por hombres y asociados a una descripción cortés de las mujeres quienes, en las canciones y en los poemas son mitificadas como puras, llenas de virtudes y virginales, o exiliadas como malas e ingratas en comparaciones constantes a una naturaleza bucólica. (OCHOA, 1997: 40)

Por analogía con los *revivals europeos* de diferentes géneros y épocas, el Festival en una primera estancia repone en escena y da oxígeno a unas músicas que a duras penas sobrevivían en espacios estrechos de mercado/difusión, familiares, bohemios, escolares o de proyección folclórica, sin agarre en un público mayoritario con otros intereses de consumo simbólico. Esta reposición sigue y seguirá siendo para un público limitado; es decir, el Festival y los otros festivales de músicas andinas que

⁴¹ Quizá la más famosa tertulia, por su impacto político y cultural fue la de La Gruta Simbólica" fundada en las postrimerías del siglo XIX y mientras el país sellaba el cambio de siglo con la guerra civil llamada "de los mil días". La figura más sobresaliente sin duda fue el poeta Julio Flores, pero también perteneció a ella el compositor Emilio Murillo. "Allá, aparte de la actuación regular de los más importantes cofrades, se escuchaba música de cuerda, canciones nuevecitas, pasillos, bambucos, danzas y torbellinos de reciente "lanzamiento". Se organizaban parodias de célebres piezas teatrales. Se discutían los libros de moda, y se celebraban concursos poéticos y literarios."(RESTREPO DUQUE 1998: 28)

crecerán a su sombra no logran encumbrarlas a un nivel de consumo masivo, pero sí consolidan poco a poco una nueva franja de consumidores que se suman a la ya existente, que mueven el mercado del género dentro de ese circuito de encuentros y concursos de una manera cada vez más significativa para los músicos, sus apuestas compositivas e interpretativas y sus producciones fonográficas.

Sin lugar a dudas, todos los elementos constitutivos del género estaban puestos sobre la mesa al nacimiento del FMN. Como lo plantea Ochoa, los patrones de interpretación estaban dados a partir del auge de estas músicas en la primera mitad del siglo XX, es solo que no se habían interpelado para instalar un discurso sistemático dentro del cual se establecieran categorías, se delimitara el territorio y, aunque la música andina existía como clasificación topológica en los manuales de folclor, no es hasta el ingreso del FMN que se nombra específicamente como género ‘música andina colombiana’. El FMN llena los vacíos de nomenclatura, lo institucionaliza y estructura desde una configuración ideológica particular instalándolo como referente patrimonial de frente al país⁴², tornándose incontestables las categorizaciones elaboradas en el marco de su realización, que se replican una y otra vez en reglamentos y bases de concurso en eventos similares de músicas andinas en el país.

2.3. Los modelos y sus epígonos

Al tratar el tema de configuración de género desde un lugar institucional en el FMN, se tropieza con una paradoja; un discurso ‘doxático’^{xxxii} sin o con muy poco respaldo disciplinario, en cuanto a los procesos de estructuración diacrónica/histórica de los elementos musicales, pero dogmático en cuanto al marco ideológico en el que se incluyen estos contenidos, dentro del cual se da validez a unos elementos y se invisibiliza otros a conveniencia, sin el soporte de una construcción epistemológica de

⁴² De hecho, el Festival en sus primeras versiones (v) se llamó “Concurso de Música Vernácula de Ginebra”; es en los años 80 que adquiere su nombre definitivo de Festival nacional de Música Andina Colombiana “Mono Núñez”.

argumentación; esto también una característica del proceso de construcción de los géneros (FABBRI 1981).

Pero a pesar de esto, el FMN se comienza a alimentar de manera progresiva -aun en contra o a pesar de los postulados de la doxa y el dogma-, de las dinámicas de un movimiento musical que se sacude de la inercia compositiva e interpretativa de los modelos de la primera mitad de siglo y se replantea con esto el marcado epigonismo que los reproducía: la 'gran música nacional' no pasaba de ser música que había cambiado el salón por la sala de concierto y una relativa participación en la industria fonográfica, pero que se había empantanado, con excepciones, en la repetición de los modelos establecidos como mojonos clásicos: Morales Pino, Murillo, Wills, Calvo, Velasco, entre otros, y aunque tratara de homologarse a música de arte, tampoco sus contenidos formales y sonoros variaron mucho; seguía apegada a la sonoridad y los roles instrumentales de las formas de danza y la canción decimonónicas, salvo la presencia de compositores como Luis Uribe Bueno o León Cardona, hacia la segunda mitad del siglo XX.

Con esto hay que tener en cuenta también, que la música europea académica/erudita [clásica y romántica] llegó a cuentagotas a Colombia hasta entrado el siglo XX⁴³, cuando se estabilizó la Academia Nacional de Música [fundada en 1882], que devendría en Conservatorio Nacional [1910] y de donde emergería la Orquesta Sinfónica Nacional; lo que nos brinda, con algunas excepciones, un panorama escaso en referentes sólidos, tanto compositivos como de desarrollo técnico instrumental en general. Casi todos, sino todos los músicos nombrados pasan por sus aulas, pero cuando tratan de llevar sus composiciones a un escalón de moldeado más académico se quedan cortos en medios de desarrollo compositivo y formal, caso de Morales Pino, por nombrar un ejemplo característico, cuando escribe su Fantasía Sobre Temas Colombianos en 1923, o Calvo con su obra pianística en conjunto. Sin embargo, es

⁴³ Las empresas musicales y los intentos de traer al altiplano y la principales ciudades del país las músicas académicas del Viejo Continente fueron precarias y de corta duración, entre otras cosas por la inestabilidad política que provocó siete guerras civiles a lo largo del siglo XIX y dio al traste con la posibilidad de darles continuidad. Se destacan La Sociedad Filarmónica (1846-57), Sociedad Lírica (1848-54), Unión Musical (1858), Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia (1868). (PERDOMO ESCOBAR 1963)

innegable que aportaron de manera definitiva a la escritura y estilización de los aires típicos colombianos que se considerarían la ‘música nacional’ y se hicieron parte de la oferta musical local. Morales Pino viajó con su Lira Colombiana por Norte, Centro y Suramérica y sus herederos musicales hicieron parte de la incipiente industria musical que se despertaba con el nacimiento del siglo XX, además de ejercer papel protagónico en el panorama de las músicas andinas de corte urbano y academizante de la primera mitad de siglo:

(...) En un proceso parcialmente interrumpido por la Guerra de los Mil Días (1899-1902), se establecieron las reformas y la expansión de la Escuela Nacional de Música (fundada en 1882), así como la consolidación de una práctica musical popular en un medio social urbano con una demanda y oferta creciente de nuevos productos y servicios musicales. El músico ganó un nuevo perfil social y la música paulatinamente se convirtió en un fenómeno cultural con nuevas dimensiones. (CORTÉS POLANÍA 2004: 53)

Las músicas andinas, sobre todo las instrumentales, entrados los 1980, retoman el desarrollo de los lenguajes cristalizados de la primera mitad del siglo, y el género comienza a pasar el puente que lo introduce, con un siglo de retraso, en el nacionalismo romántico-académico que se esperaba cuando Narciso Garay escribía en 1894: *“El bambuco, debemos reconocerlo, es un aire bajo y plebeyo; para redimirlo de esta condición se necesita un genio poderoso capaz de acometer la labor; se necesita un Chopin que depure los aires nacionales como el gran clásico del piano depuró los cantos polacos, y a fin de conseguirlo conviene el trato constante con los autores clásicos y los modernos más renombrados para procurar asimilarnos la esencia de la belleza musical. (...)”* (GARAY 1978: 51)

Paralelo al FMN y creando un fuerte lazo con su emplazamiento, las músicas andinas comienzan a dar un vuelco, potenciado entre otras cosas con la apertura de la academia al género, caso del departamento de música de la Universidad Pedagógica Nacional en Bogotá, además de la profesionalización de los músicos que en mayor cantidad vieron posibilidades de dedicación de tiempo completo e ellas, como instrumentistas y/o compositores.

Esta oleada de academización se visibiliza y se pone en juego en el escenario del FMN, evidenciándose ya de forma notoria en la segunda mitad de los 1980, nutriéndose de la consolidación de procesos que se vienen gestando desde los años 70, colocando estas músicas en manos de una generación de instrumentistas y /o compositores que crece con una sólida formación académica y que les incorporarían eventualmente materiales sonoros de géneros como el jazz y el rock, por ejemplo (BERNAL 2008).

La realidad performativa en el ámbito del FMN supera los discursos producidos alrededor del género, que no aciertan a explicar del todo los fenómenos musicales concurrentes por falta de perspectiva y rigor histórico de una parte y de otra, por estar aferrados a los manuales y teorías folclorísticas, como se ha visto en el análisis documental. El FMN, sobre todo hacia la segunda mitad de los años 80, entre dinámicas discursivas ambivalentes [lo académico y lo folclórico], va descartando o marginando del concurso el conjunto de manifestaciones campesinas [folclóricas o folclorizadas (MARTI I PÉREZ 1996)] o de aficionados que había convocado en sus primeras etapas, favoreciendo aquellas de carácter más urbano y académico o que se asimilaran a estas en cuanto a parámetros de interpretación.

A partir de este momento se observa una dislocación cada vez más evidente entre el dogma canónico y la doxa versus esa realidad performativa del género. Hay que tener en cuenta, que aun en el proceso de descarte por 'calidad' en el concurso este atrae todavía gran variedad de expresiones, pero estas se van a ir diluyendo poco a poco a favor de los aspectos más academizantes de la composición y la interpretación, tanto instrumental como vocal.

En el período que se puede ubicar aproximadamente entre 1986 y 1997, se produce un fenómeno que aceleraría la consolidación académica contemporánea del género, quizá como nunca antes en un lapso de tiempo tan corto, dinamizando y provocando en el camino diversas posiciones estéticas e instaurando modelos que cambiarían de manera radical el concepto de interpretación y composición de estas músicas, sobre todo en los (sub)géneros o categorías instrumentales.

A pesar de las negaciones levantadas gradualmente como obstáculos alrededor de

estos modelos en defensa de 'la tradición' y 'la autenticidad', el género encuentra dentro y fuera del FMN un paradigma en ellos para construir, no sólo los lenguajes y plantear las expresiones contemporáneas, sino también, una forma de reinterpretar 'lo tradicional', porque estas tendencias en la práctica rediviven, por decir, las músicas de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, agregándoles en este último proceso de academización^{xxxiii} de los años 80, los elementos técnicos de instrumentación y de interpretación de los que adolecían [con excepciones], llegándose a presentar inclusive casos de experimentación tonal y formal en los años 90.

Volviendo a la dislocación mencionada atrás, el FMN cae en una situación paradójal: al intentar hacer *revivals* o reconstrucciones históricas 'auténticas' (RONSTRÖM 1996), los conceptos de autenticidad enunciados en el discurso [doxa] están presentes nominalmente sin ofrecer marcos de referencia históricos de interpretación; estos *revivals* y/o reconstrucciones de pretendida 'autenticidad' se difuminan en la práctica de una interpretación poblada de elementos de factura contemporánea. El hecho de revivir algo desde la doxa más que desde la episteme en el caso del FMN, lleva a un falseamiento de la proyección histórica del género, al instaurarse absolutos argumentales para el establecimiento de parámetros de interpretación 'tradicionales': lo que Eric Hobsbawn denomina "tradición inventada"^{xxxiv}:

La definición de "tradición inventada" se toma para significar un conjunto de prácticas, normalmente gobernadas por reglas abierta o tácitamente aceptadas y de naturaleza ritual o simbólica, las cuales buscan inculcar por repetición ciertos valores y normas de comportamiento, lo que implica automáticamente continuidad con el pasado. En realidad, donde es posible, tratan de establecer continuidad con un conveniente pasado histórico. (...) (HOBSBAWM, RANGER y OTROS 1983: 1) [Trad. HJC]

Rechazados o aceptados en el FMN, muchos modelos interpretativos y compositivos establecidos desde los años 80, con el tiempo se asimilaron al gusto de los organizadores y el público, debido tanto a la reincidencia de sus creadores en el concurso como a la aparición de nuevos epígonos, que comenzaron a navegar sobre la práctica de los tratamientos académicos contemporáneos del género en cuanto a escritura instrumental, orquestación y conceptos armónicos.

2.4. Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas: se parte la historia del género

1987^{xxxv} marca una fecha histórica, tanto para el género de las músicas andinas como para el rumbo del FMN. Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas va a convertirse en el modelo a seguir en adelante, reuniendo elementos trascendentales no solo musicales sino de pensamiento alrededor del quehacer musical y de la situacionalidad de los músicos respecto a la profesionalización dentro de un ejercicio que estaba todavía en el umbral del amateurismo. En esta agrupación convergen las coordenadas de esa historia reorganizada del género tratada atrás, que irrumpe en el FMN como su lugar de visualización: el pasado, el presente, lo académico, lo popular:

Mejor que todos los alegatos teóricos de los expertos en musicología, Nogal Orquesta de Cuerdas mostró de forma contundente las limitaciones de la frágil y poco útil distinción entre lo culto y lo popular. Su manifiesto podría expresarse así: no hay nada más culto que lo popular bien tocado y nada más popular que lo culto-académico hecho con corazón, trabajo y talento. Después de “Nogal” quedó claro que nuestra música tiene tanta riqueza que hasta los géneros son prescindibles, ese trabajo mostró que la música colombiana es tan compleja y tan monumental en sus posibilidades, que desde ahora las limitaciones rítmicas, melódicas o estructurales obedecen a la competencia de los autores y/o los intérpretes y nunca más serán atribuibles a una eventual pobreza de nuestra tradición musical.

(...) Gracias a este trabajo se logro un caro sueño: profesionalizar los músicos practicantes de nuestros aires andinos y darles status de intérprete en pie de igualdad con cualquier otro instrumentista. Como decía el destacado músico e investigador Manuel Bernal: “Ahora podíamos decir: soy tiplista! o yo soy Bandolista!” (ARENAS 2008)

Nogal es el manifiesto conceptual de Fernando León, un músico que concentra aquí un conocimiento profundo de las músicas populares y las académicas, una carrera reconocida como virtuoso instrumentista, pero sobre todo, la capacidad de envisionar de forma rigurosa una orquesta de cuerdas colombianas basado primordialmente en bandolas, tiples y guitarras, más contrabajo y percusión, desde la perspectiva disciplinaria de un grupo de cámara o incluso de una orquesta sinfónica, con arreglos que exploran y explotan como nunca antes los elementos tímbricos de estos instrumentos, consolidando de paso su escritura respecto a estos, trocando sus roles

consuetudinarios y trabajando sobre variedad de texturas (BERNAL, 2008, Arenas, 2008):

Nogal validó más que ningún trabajo previo el papel de “arreglista” en la música popular. Con instrumentos típicos, de forma ambiciosa y empecinada, una orquesta de música popular por primera vez en el país, logro arañar los más altos y exigentes niveles de excelencia interpretativa y musicalidad, y mostró como lo había hecho el celebrado Gil Evans en el jazz, que con un cuidadoso manejo, los grupos de factura “tradicional” son un instrumento propiamente dicho, una paleta llena de colores, un campo de posibilidades abierto a la fantasía de mentes atrevidas y creadoras. (ARENAS *ibíd.*)

Esta concreción estética de Nogal tiene como antecedente el recorrido artístico de León desde los años 70 por el trío Joyel Colombiano, la Estudiantina Bochica y la Orquesta Típica Colombiana, pero además aparecen personajes claves que ya desde finales de los años 40 habían aportado elementos poéticos y de interpretación que prefiguran los logros que alcanzaría esta agrupación y en adelante las músicas andinas: Luís Uribe Bueno, León Cardona, Diego Estrada⁴⁴ con el avance técnico y de interpretación de la Bandola, Gentil Montaña⁴⁵ y Jesús Zapata con el Trío Instrumental Colombiano (ARENAS 2008; BERNAL 2008):

La mayor profesionalización [en Nogal] se sobrevino por tres razones conexas: la escritura para instrumentos de cuerda de su director Fernando León Rengifo exigía un nivel musical considerablemente mayor que el prototípico de los músicos aficionados que hasta entonces dedicaban sus ratos libres a cultivar esta música. Por otra parte, León podía escribir para todo el diapason de los instrumentos porque había participado, junto con colegas como Jairo Rincón y Manuel Bernal e importantes luthiers como Pablo Hernán Rueda, Carlos Riveros y más tarde Alberto Paredes, en el estudio de las posibilidades técnicas de construcción que permitieran mejorar la calidad sonora del tiple y la bandola, cuya secular dificultad de afinación era legendaria. La tercera razón que contribuyó a crear las condiciones para la emergencia del proyecto fue que León pudo contar con estudiantes de música que se tomaron en serio, como quizás nunca

⁴⁴ Hizo parte del legendario Trío Morales Pino junto al compositor y guitarrista Álvaro Romero Sánchez y el notable tipleista Peregrino Galindo. Llevó la bandola a un grado de virtuosismo sin antecedentes, introduciendo cambios sustanciales en la forma de tocar e ideando y llevando a cabo cambios morfológicos al instrumento. Junto con Fernando “el chino” León es considerado figura cimera en la interpretación de la bandola y de la historia de las músicas andinas en la segunda mitad del siglo XX.

⁴⁵ Guitarrista con un dilatado palmarés internacional como intérprete y compositor.

antes, el universo de posibilidades que se abría a su paso. (ARENAS ibíd.)

2.5. De Nogal en adelante

En primera instancia son los integrantes de Nogal [los hijos de Nogal] los que cosechan de sus conceptos de interpretación, instrumentación y orquestación, llegando a ganar en el FMN en los años siguientes^{xxxvi} grupos nacidos en su interior, como el Trío Ancestro y el cuarteto Cuatro Palos, premio Gran Mono Núñez de 1991⁴⁶. En los años 90, desde esta academización de la escritura y del concepto de orquestación e instrumentación, estos grupos como modelos a seguir y una nueva ola de epígonos, abrían la puerta a la inclusión de elementos musicales que tenían que ver con músicas de su generación como el jazz, el rock, el bossa nova, de géneros locales del país e inclusive de otros de ámbitos puramente académicos, provocando con esto uno de los períodos del concurso donde se evidencian con más claridad las contradicciones discursivas ya nombradas, con rechazo manifiesto de gran parte del público, organizadores y algunos medios de comunicación por estas músicas que se habían clasificado dentro del concurso bajo el término [ambiguo] de ‘nuevas expresiones’.

(...) Es apartir de Nogal y de otras experiencias posteriores que realmente yo siento que empieza a haber el rechazo, y básicamente por el cambio de lenguaje, por la inclusión en el lenguaje de elementos que la gente considera foráneos. Claro, lo clásico siempre ha estado ahí; entonces el lenguaje académico hacia eso “clásico”, entre comillas, por supuesto hacia lo occidental que la gente conoce es facilmente aceptable. Pero cuando entran el rock y el jazz, que han sido vistos desde el discurso como músicas enemigas, se plantea otro problema de fondo pues estas son las músicas con la que hay que competir, son las músicas que desplazaron el género andino; eso genera mucho más rechazo, pero yo diría que esto sucede a partir de los años noventa. Más que Nogal en sí mismo, son los ‘hijos de Nogal’, alumnos de León, los que comienzan esta tendencia del género y también otras agrupaciones, no solo por el referente de Nogal sino también por el de estos ‘hijos de Nogal’. (BERNAL 2008)

Es en los períodos que tras el análisis documental se ubican en dos etapas, 1991-94 y 1995-97, donde se va a producir el conjunto de cambios y propuestas más

⁴⁶ Ampliamente reseñado en el análisis documental por haber provocado con su participación una de las situaciones coyunturales/conceptuales más importantes desde el punto de vista de este trabajo de tesis, marcando el inicio del cuarto período del FMN.

contrastantes [y en algunos casos radicales] en las categorías instrumentales que llegan al FMN, generándose argumentos explicativos al respecto desde el Comité Técnico del Concurso, tratando de conciliar el gusto de público y organizadores [la doxa], con una realidad performativa que rebasa la percepción cristalizada del género. Es cuando nace el término 'nuevas expresiones' para dar cabida a elementos que resultaban novedosos por los tratamientos académicos y las influencias de otros géneros en este espacio, pero que en una proyección histórica general de las músicas andinas son la continuación de unas coordenadas que se habían truncado, y que se reestablecen por las dinámicas propias de un movimiento musical que retoma y plantea caminos de construcción del género con los elementos técnicos, tecnológicos⁴⁷ e influencias musicales de los tiempos que corren.

En la hornada de compositores que, desde finales de los años 80 crean modelos compositivos que han influenciado de forma notable las músicas instrumentales, sobresalen: Carlos Augusto Guzmán, Jorge Arbeláez, Germán Darío Pérez, José Revelo, Héctor Fabio Torres, Alexander Cuesta, Mauricio Lozano y el ya nombrado León Cardona, que aunque pertenece a una generación de mitad de siglo, se mantiene vigente como referente obligado dentro del grupo nombrado, sobre todo por sus aportes en el tratamiento armónico e instrumental de estas músicas.

El boom de corrientes modernizadoras por el que pasa el género dentro de FMN llega a su punto de auge con el Concurso de Programas Musicales entre 1995 y el 1997, cuando el evento en sí mismo deviene en un manifiesto abierto a un amplio espectro de expresiones del género, desde las históricas hasta las contemporáneas y experimentales; pero esto provoca gradualmente profundas desacuerdos con los sectores más conservadores y tradicionalistas, que, invocando la pérdida cada vez mayor de elementos 'naturales' intrínsecos de las músicas andinas hacen retornar el cauce del concurso a los referentes compositivos de la primera mitad del siglo, más cercanos al gusto de gran parte de un público que comienza a retirarse poco a poco de

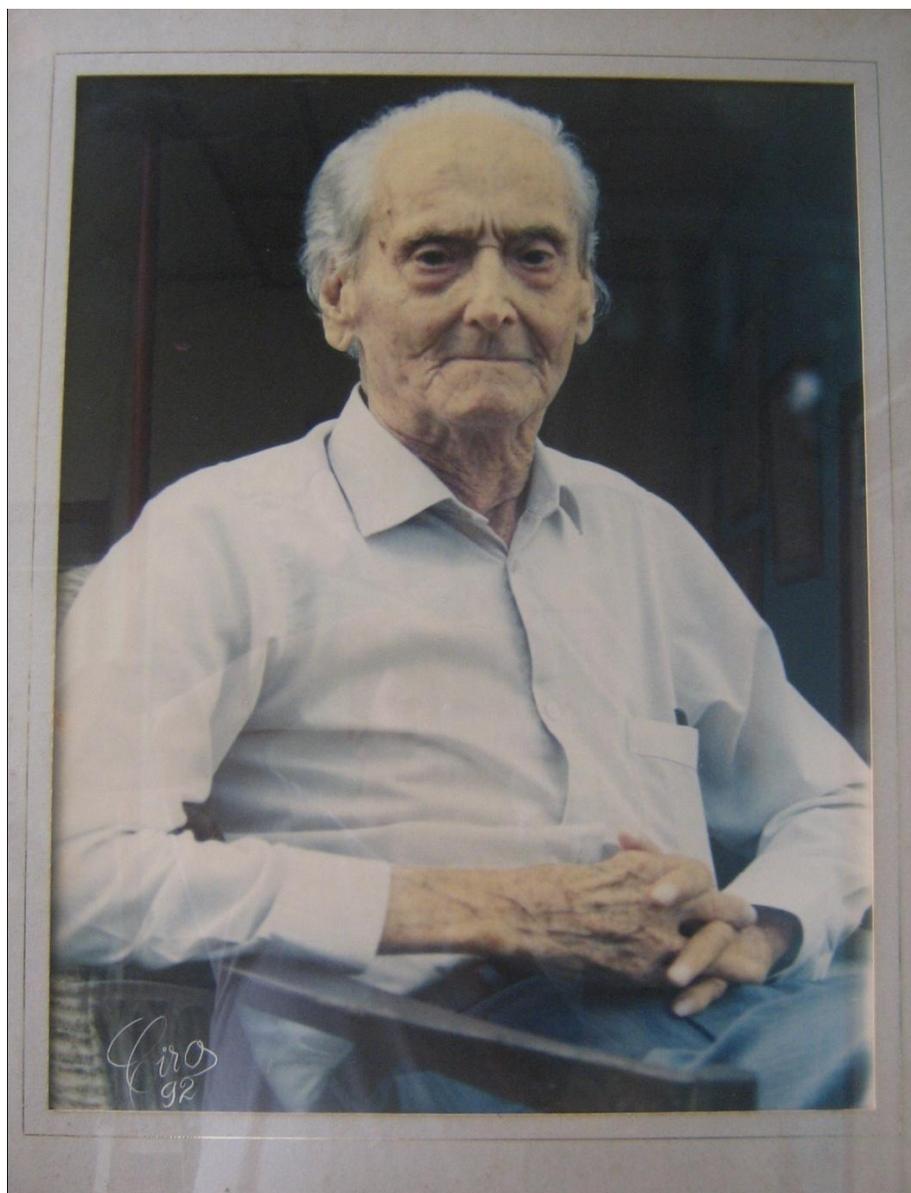
⁴⁷ Tanto en la búsqueda e investigación continua en la construcción de instrumentos de cuerda para mejorar aspectos morfológicos y de componentes que redundan en su sonoridad y perfeccionamiento de la afinación [en el caso particular del tiple sobretodo], como en el acercamiento a medios eléctricos, electroacústicos o electrónicos, para la composición, grabación, producción y performance en vivo y la implementación de esas tecnologías también para la construcción de instrumentos típicos [triples y bandolas].

las toldas del evento, alegando 'perdida de identidad', 'excesiva academización' y carga de 'elementos foráneos' en las músicas de factura reciente.

La falta de claridad meridiana por parte de los estamentos que gobiernan el Festival sobre las dinámicas que alimentan con renovado aliento el movimiento de las músicas andinas, hacen que se retomen discursos y mecánicas del Concurso similares a las de los 1980. De todas formas, como se enfatiza antes, los enfoques de composición e interpretación están en adelante permeados indefectiblemente por estas corrientes contemporáneas y serán aceptados mientras no sobrepasen ciertos límites de entropía: centros tonales distinguibles, armonías que eviten secuencias de disonancias o *clusters* muy evidentes, texturas homofónicas más que estrictamente contrapuntísticas y contenidos rítmicos y melódicos sin referencias o citas explícitas de otros géneros.

Sobre estos parámetros desde 1998 en adelante se direcciona el Concurso, propendiendo por políticas de gestión ante lo privado y lo público que hacen rentable el consumo patrimonial de estas músicas desde la institucionalización ideologizada y controlada del género, permitiendo además mercadearlo como elemento distintivo y exclusivo de clase, produciendo al tiempo réditos simbólicos a partir de una idea institucionalizada de 'identidad nacional' para el establecimiento.

La configuración del género se establece básicamente desde la Junta Directiva de FUNMUSICA, con escasa o nula participación de estamentos que estén en capacidad de reflexionar sobre los fenómenos y dinámicas inherentes a los lenguajes musicales, y de hecho frustra la consolidación de un espacio cultural de resonancias multífonas que refleje la expresividad multifocal, plural y heterogénea de un movimiento musical que continúa de todas formas desarrollándose por fuera [y a pesar] del escenario del FMN.



Benigno "Mono" Núñez, en sus últimos años. Fotografía del original por Nelson Cayer. {CDMG}

CAPITULO III

NACIONALISMO REVISITADO EN EL FESTIVAL MONO NÚÑEZ

3. NACIONALISMO REVISITADO EN EL FESTIVAL MONO NUÑEZ

EXORDIO

La construcción de una noción uniforme de nacionalidad en Colombia se triza en las imágenes sin orden ni concierto de un espejo roto, donde cada pedazo se torna en un detritus, un sedimento de conformación variable que comparte imágenes o partes de estas con otros trozos, pero sin presentar nunca entre ellos un ordenamiento idéntico de los elementos reflejados: cada uno por separado ordena el mundo de manera individual.

El FMN es solo la arista de un espigón de este espejo estrellado contra el muro del tiempo por una historia que gastó el ritmo de su urdimbre en sendas de desarraigo, despojo, arrasamiento y guerra...

...códices escritos con afilados estilos sobre la sangre secada al sol, empastada en mortajas de humus óseo, en un moto perpetuo de resistencia y de tercios nacimientos de memoria, sin montañas que devuelvan las imágenes del eco perdido del tiempo.

3.1. Insumos para una lectura de nacionalidad en el FMN

El FMN trata el género de las músicas andinas colombianas dentro un espacio determinado y determinante, donde los elementos constitutivos de las propuestas musicales adquieren valores simbólicos correspondientes a estatutos de valoración ideológicos. De esta forma, el tema de la construcción de nacionalidad o de ofrecer marcos referenciales para entender 'lo nacional' y/o pautar caracteres específicos de una identidad que refleje 'colombianidad' y/o 'andinidad', ha estado de manera permanente presente en los discursos alrededor y dentro del Festival, como se ha visto en el análisis documental.

La carga patrimonial que acumula, hace que el FMN contenga las músicas andinas como símbolo de nacionalidad y sus aliadas necesarias, la tradición y la autenticidad como argumento sustentador pedagógico del discurso (BHABHA 2001); pero a su vez deviene *per se* en símbolo unívoco del género, es decir, en ‘símbolo del símbolo’, y es de esta forma como se instala el evento en el imaginario del público, tanto el que gravita en su órbita de propuesta estética, como el que de forma consuetudinaria se informa a través de los medios o tiene conocimiento de su ocurrencia sin ser necesariamente consumidor directo del género.

Ahora bien, hay que intentar de- construir el tema para darle un lugar desde donde se entienda el ‘deber ser’ que puebla los imaginarios de las músicas andinas colombianas, trazando coordenadas de correspondencia con la historia del país de los últimos cuarenta años; esto permite en el camino repensar la apropiación o reapropiación fragmentada y desigual de símbolos nacionales, y como se han visto frustradas las posibilidades de consolidar proyectos políticos a mediano y largo plazo, con una oligarquía donde se enquistan los poderes fácticos que regulan sus contingencias sociales y políticas, dando como resultado una larga tradición de violencia en una concatenación de guerras y conflictos armados internos que no parecen arribar a soluciones posibles.

Esto hace del tiempo de ocurrencia del FMN desde 1974⁴⁸ un período especialmente hórrido, cuando además las estructuras políticas, tanto las de lucha armada insurreccional como las de gobierno del Estado son paulatinamente tomadas por el narcotráfico, tornando prácticamente un galimatías interpretar de un vistazo las

⁴⁸ El FMN se emplaza de manera paulatina como una isla de aparente neutralidad política y encuentro social, donde se respira la civilidad que sería posible alcanzar en el país: todos los concurrentes sin distinción de clase pueden llegar a Ginebra y caminar con tranquilidad y seguridad disfrutando del paisaje y la cordialidad de sus pacíficos habitantes. Eso sí, bajo un efectivo y poderoso esquema de anillos de seguridad de bajo perfil que rodea al pueblo durante el evento, que según el grado de alteración del orden público del momento, está incluido en la agenda logística general y se planifica con el ejército y la policía nacional. Con la “Seguridad Democrática” de la era Uribe [2002-2010] se instala la idea de que es factible viajar por el país sin riesgos, porque las ciudades y las carreteras están custodiadas por las fuerzas de seguridad del Estado, que además intensifican operaciones de vigilancia durante temporadas de festividades que implican desplazamientos masivos de personas entre ciudades.

dinámicas históricas contemporáneas colombianas, que de todas formas se imbrican en las mecánicas [perversas] geopolíticas globales.

Sumado a esto, el FMN se ubica en un tiempo donde la globalización redefine los territorios culturales, y de hecho, la forma de pertenencia exclusiva a una comunidad nacional desde esta perspectiva:

(...) Cuando la circulación cada vez más libre y frecuente de personas, capitales y mensajes, nos relacionan cotidianamente con muchas culturas, nuestra identidad no puede definirse ya por la pertenencia exclusiva a una comunidad nacional. (...)” (GARCÍA CANCLINI 1995a: 109)

Además la noción de Estado moderno da un giro que en la época de la globalización pasa de ser:

(...) un mecanismo burocrático de control y coordinación respaldado por el monopolio de la fuerza y la ideología nacional que a través de él se expresa. (...)

A otro donde:

Los procedimientos burocráticos de control y coordinación –concebidos para actuar mediante comandos político-administrativos sobre una población “territorializada” y ligada entre sí por una común tradición nacional- resultan ahora ineficaces frente a fenómenos desterritorializados, como la economía de mercados internacionales, el narcotráfico, la comunicaciones globales, la amenazas ecológicas o la distribución de la riqueza a nivel mundial. Lo mismo le sucede al Estado en su relación con las propias comunidades locales, sujetas a la presión de procesos de destradicionalización y cada vez más fragmentadas y privatizadas al interior del espacio-mercado. (BRÜNNER 1998: 116-17)

Esta fragmentación contemporánea de una nación ya fragmentada y vuelta a fragmentar secularmente, ha sido el eje de consolidación de un endeble marco de nacionalidad totalizadora en unos territorios de ontologías dispersas, donde sus habitantes parecen condenados al eterno desarraigo por las migraciones internas de sentido, y a transacciones entre imaginarios que se encuentran y desencuentran, se conjugan y se fusionan en ciclos sin fin de conformación de identidades. Como lo sostiene Nelly Richard en una postura crítica ante las corrientes teóricas al respecto, ya éramos posmodernos en Latinoamérica antes que occidente proclamara los estatutos de la postmodernidad:

(...) Por una parte, la heterogeneidad de las tradiciones que conforman el espacio latinoamericano y el mestizaje de una memoria compuesta de pasados híbridos y, por otra, la multiplicidad de los vectores económicos comunicativos de transnacionalización cultural que segmentan conductas e identidades locales, definirían los rasgos –de fragmentación y *diseminación*- que más nítidamente identifican la sensibilidad hoy divulgada como postmoderna. (RICHARD 1989: 44)

La Colombia finisecular en el siglo XX, se mira en el espejo de una diversidad que termina por oficializarse en el texto de la Constitución Política de 1991, siendo esto el reconocimiento de una pluralidad étnica y cultural, que no hace más que afirmar de manera simultánea que la percepción en singular de nación es inconciliable, y que el país se tiene que mirar de manera ineluctable en el espejo roto de sus diferencias.

¿Cómo y por qué entonces se protegen y pregonan valores nacionales a contravía aparente de estos sinos en el FMN?

Abordar el nacionalismo se convierte en reto de pesquisa, debido a la cantidad de concomitancias que anidan en el tema^{xxxvii}: políticas, históricas, sociales, culturales, ideológicas^{xxxviii}. Para este caso, se construye un marco histórico de referencia dentro del que se va instalar la idea de nacionalismo, enfocando el Festival [Nacional] de las músicas andinas como pretexto para establecer un lugar hegemónico^{xxxix} desde el cual se hace posible marcar diferencias con actores sociales, políticos y culturales, que en muchos casos pueden afectar el *statu quo* o atentan contra el país deseado: un país en paz, culto y ordenado, apartado del ‘salvajismo’, la ‘vulgaridad’ y la ‘ignorancia’. A través del cristal de Martín- Barbero (MARTÍN-BARBERO 1993), se observa como en el FMN se legitima y se invoca la calidad cultural patrimonial colectiva de [todos] ‘los colombianos’, siendo su espacio un lugar de exclusión social y como consecuencia de esto al tiempo también, de exclusión de lenguajes musicales que por afinidad poética denotativa gravitan en el mismo ámbito del género:

La invocación al pueblo legitima el poder de la burguesía en la medida exacta en que esa invocación *articula* su exclusión de la cultura. Y es en ese movimiento en el que se gestan las categorías de “lo culto” y lo “popular”. Esto es, de lo popular como in-culto, de lo popular designando, en el momento de su constitución en concepto, un modo específico de relación con la totalidad de lo social: la de la negación, la de una identidad refleja, la de aquello que está constituido no por lo que es sino por lo que

le falta. Definición del pueblo por exclusión, tanto de la riqueza como del “oficio” político y la educación. (...) (MARTÍN-BARBERO 1993: 15-16)

Los elementos confluyentes en las músicas dentro del FMN corresponden a un proceso de selección y apropiación ideológica de elementos estéticos (Ochoa, 2003; Martí i Pérez, 1996)^{xl} que aportan un carácter indeleble de exclusividad al evento de una parte, y de otra de representatividad a las músicas andinas. De aquí la preocupación continua por tamizar continuamente la llegada de contenidos poéticos [musicales y literarios] que potencialmente pueden abrir grietas a la doxa institucionalizada sobre el género y, en consecuencia, afectar el decurso controlado del evento:

(...) Como es obvio, quienes se proclaman como productores reales de los elementos esenciales de la cultura nacional suelen contar con la capacidad ideológica de redefinir los elementos apropiados a grupos situados al margen. La heterogeneidad nunca desaparece y, por el contrario, se origina en las variaciones no solo en las condiciones objetivas bajo las cuales viven los diferentes grupos sino en las distintas interpretaciones que pueden hacerse de los mismos elementos culturales (Williams 1991: 30-31). Y esto, como ya se ha dicho, lejos de accidental, es necesario para el mantenimiento de las jerarquías. (WADE 2000: 12)

Esto articulado al FMN, se lee como un conjunto acuerdos tácitos y/o expresos de una comunidad de performers-compositores/productores/consumidores, alrededor de las gramáticas con que de forma específica se organizan y seleccionan los elementos de lenguaje o lenguajes musicales en la conformación de cualquier género⁴⁹. De aquí que sea la doxa institucionalizada la que va a modelar el género de las música andinas colombianas como lábil meta-discurso dentro del concurso del FMN.

3.2. Contexto histórico

Colombia es un país de regiones aisladas unas de otras, en gran proporción sobre una arisca y radical geografía ^(ver 155-56), lo que ha marcado la dispersión y el carácter de los grupos humanos que la habitaron desde épocas precolombinas, y que posteriormente coadyuva a determinar el destino histórico de sucesivos mestizajes y la complejidad de los fenómenos sociales y económicos hasta el presente. De ahí, que la insistencia en el FMN de proclamar un género para una zona demarcada y particularizada, no pasa de ser una entelequia, pues la zona andina aunque funcione como referente topográfico no es una unidad en sí misma, ni históricamente lo ha sido (Palacios &

⁴⁹ *El género musical es “un conjunto de eventos musicales (reales o posibles) cuyo curso es gobernado por un set de reglas socialmente aceptadas.” (FABBRI 1981: 1)*

Safford, 2005). Esto para aclarar el aspecto nominativo, y la autoproclamada representatividad patrimonial en singular de 'la música [nacional] andina colombiana' y de los colombianos en plural que habitan esta zona del país.

El nacimiento del FMN⁵⁰ se ubica en las postrimerías del Frente Nacional^{xii} (1958-1974), dentro de dos períodos que Palacios denomina 'el desmonte', que va hasta 1986, y el 'el interregno', desde 1986 hasta el presente:

'Interregno', dice el Diccionario de la Real Academia Española, "es el espacio de tiempo en que un Estado no tiene soberano". No es un período de anarquía sino de suspenso. En Colombia el Estado y la política quedaron en vilo ante poderosas fuerzas centrífugas como la globalización, los entramados de narcotraficantes y políticos, los poderes locales de los guerrilleros y de los paramilitares. (PALACIOS & SAFFORD 2005: 611)

Así se resume una época en la que se evidencia de forma descarnada la fragmentación de unas sociedades que comparten tanto territorios físicos como virtuales, en las que además se han devaluado y agotado los símbolos que las atan de manera telúrica a espíritus nacionales compartidos⁵¹. Cada instancia de consumo simbólico, desde las hegemónicas, hasta las marginales y las marginadas, construyen una manera particular de representar la nación y la nacionalidad, incluso con la exacerbación patriótica de símbolos institucionalizados, tanto al interior de los grupos hegemónicos oligárquicos, como de las guerrillas y los grupos paramilitares [y/o narcos], solo por nombrar casos polares.

⁵⁰ Autores como Wade, Santamaría, Ochoa, Cortés Polanía, Martín Barbero, Miñana, dan una base cardinal para entender los imaginarios que confluyen en la construcción de la nacionalidad en las músicas colombianas, ubicadas sobre los contextos históricos del siglo XX. Tras la égida de sus trabajos se continúa la trama histórica del FMN.

⁵¹ La era Uribe ha revitalizado los símbolos nacionales para apuntalar la idea de que la patria está vigente, de que el gobierno [y la figura patriarcal del presidente] esta en control de todas las situaciones, y los ciudadanos y las ciudadanas pueden contar con un Estado que garantiza el orden, la seguridad y la estabilidad institucional en todas las instancias de gobierno. La bandera, el escudo - que de manera uniforme edentifica las instituciones y oficinas del Estado con el moto iluminador de "libertad y orden" - y el himno nacional, además de ciertos elementos etnicitarimente seleccionados, como el sombrero vultiao propio del Caribe colombiano, el sombrero aguadeño o el poncho paisa, se convirtieron en artículos de atención mediática y *merchandising*, pasando de marginales o de uso local, a ser de muy buen ver en las pasarelas de moda, el diseño de joyas, los eventos sociales de las élites, etc., ayudados a instalar desde la clase hegemónica que soporta el regimen. Se tornó muy 'in' usar los símbolos patrios, bastante desprestigiados y anodinos hasta este momento.

En Colombia, en el recorrido de ida y vuelta de las márgenes al centro, la memoria histórica se difumina en los recovecos urgentes de las contingencias del horror, el desplazamiento y el desarraigo; se entra entonces a interrogar la nacionalidad en estratos de realidad que [en la diferencia] coexisten unos al lado, sobre, dentro y/o debajo de los otros, estableciendo canales multidireccionales de intercambio en dinámicas constantes de apropiación, refuncionalización y resignificación simbólica, o provocando la acentuación de las marcas de negación, invisibilización o eliminación factual de la alteridad:

(...) El problema no es tan solo la oposición entre “individualidad” de la nación y la otredad de otras naciones. Nos enfrentamos a la fractura de la nación en su interior, con la articulación de la heterogeneidad de su población. La nación segregada, alienada de su autogeneración eterna, se convierte en un espacio de significación liminal, marcado *en su interior* por los discursos de las minorías, por historias heterogéneas de pueblos enfrentados, por autoridades antagónicas y por tensas locaciones de la diferencia cultural. (BHABHA 2001: 49)

De ahí que, las argumentaciones sobre el ‘deber ser’ del género en cuanto asumir un pensamiento vertical o institucionalizado de nacionalidad y lo que éste conlleva de carga ideológica, resulta siendo solo un fragmento del espejo quebrado: metáfora que debe revisarse dentro de este contexto social y cultural también bajo la lupa de los discursos morales y éticos que conlleva la posmodernidad (BRÜNNER 1998), porque develan entre otras cosas, el lugar desde el cual los grupos hegemónicos de poder representan a conveniencia el patrimonio como parte de la identidad nacional, al igual que lo hacen los grupos de contraste al ‘margen que también detentan hegemonía, caso de las guerrillas, los paramilitares y los narcotraficantes⁵².

3.3 La ambigüedad textual

Al colocar el foco sobre los repertorios de elementos que pueblan las definiciones de los géneros musicales y las cláusulas nacionalistas, se halla que son similares las

⁵² Los géneros del ‘margen opuesto’ ubicados fuera de los circuitos oficiales, han encontrado un nicho de circulación en plataformas tecnológicas que han redefinido los lugares de los públicos (OCHOA 2003- YÚDICE 2007), de estos como sujetos políticos, el acceso al consumo, el paso del concepto de ‘comunidades’ a el de ‘redes’, y con esto volviendo a García Canclini, en cuanto al acomodamiento de lo nacional:

(...)La cultura nacional no se extingue, pero se convierte en una fórmula para designar la continuidad de una memoria histórica inestable, que se va reconstruyendo en la interacción con referentes culturales transnacionales. (...) (GARCÍA CANCLINI 1995: 31)

mecánicas de selección de los códigos que los configuran. El género de las músicas andinas colombianas, configurado en un espacio institucionalizado y densamente ideologizado desde una postura hegemónica en el FMN, deviene de forma instrumental en elemento conformante de las narraciones de nación en un nivel connotativo, pero al tiempo contiene y controla a estas en su nivel denotativo en una continua relación de interdependencia y retroalimentación con el discurso nacionalista: parafraseando a Homi K. Bhabha, el género contiene el ideario del origen y destino unívoco de la nación, como elemento pedagógico que lo deja instalado y contrapuesto a la heterogeneidad cultural frente al 'otro de afuera', y frente al 'otro de adentro' del territorio demarcado como nación (BHABHA 2001).

Martí i Pérez amplía la manera de entender esto, es decir, cómo unas músicas sin ser necesariamente étnicas adquieren carácter étnico por su situacionalidad y devienen por tanto en etnicitarias: "en principio cualquier tipo de música puede devenir etnicitaria, lo que reclame nuestra atención de manera prioritaria tendrá que ser poner al descubierto los procesos que hacen que unas producciones sonoras devengan elementos étnicamente significantes" (MARTÍ I PÉREZ 1996).

Desde esta perspectiva, el género de las músicas andinas recoge una manera de entender el 'ser colombiano' y habitar el país. Cuando ciertas situaciones de conflicto están cerca de la realización del Festival o han tocado las aristas de clase o pensamiento hegemónico, algunas canciones se tornan prácticamente en símbolos de resistencia contra el país que se rechaza o para reforzar la idea del que se quiere o se añora, y esto se da más sobre la música vocal que sobre la instrumental, que comporta una pobre carga denotativa al respecto. Como un ejemplo clásico para ilustrar este tema, se puede nombrar un amplio repertorio de poetas que a través del tiempo narraron las epopeyas de la conquista de las cordilleras en la colonización paisa⁵³ y como estas canciones, sobre todo bambucos^{xlii}, van a simbolizar posteriormente el coraje y la lucha de toda una raza y pasar a ser la representación de la esencia espiritual del país, de igual forma que de manera contemporánea otras canciones que describen el amor por el país y la patria aun a pesar de los tiempos aciagos, se han convertido poco a poco en vigas de resistencia contra la 'oscuridad que acecha' [sobre todo al establecimiento]^{xliii}; cuando este tipo de canciones se escucha en el FMN [o en cualquier otro escenario] se puede observar un público casi delirante, de pie, ondeando pañuelos blancos y banderines y coreándolas con emoción al unísono con el o los intérpretes de turno.

⁵³ Segunda mitad del siglo XIX primeros decenios del XX. Esta tiene que ver directamente con la expansión del cultivo del café y la apertura de grandes extensiones de tierra y fundación de poblaciones, partiendo de Antioquia hacia el sur por las laderas de las cordilleras Occidental y Central hacia el sur, en lo que actualmente son los departamentos de Caldas, Risaralda, Quindío, Valle, Tolima y Huila.

Aparecen con esto, dos aliados indispensables para cerrar el círculo del género como dispositivo de nacionalidad, 'la tradición' y 'la autenticidad'. Estos ofrecen mecanismos operacionales con múltiples funciones discursivas. Respecto al género como ya se estudió en el capítulo precedente, la tradición entra en la doxa para dar base de interpretación a los elementos expresivos contemporáneos que lo [re]conforman, [re]interpretándose su significado a conveniencia de los estamentos de opinión que rodean el FMN: 'tradición inventada' tomando a Hobsbawm (HOBSBAWM, RANGER y otros 1983).

En el concurso del FMN, en una línea de decantación que toma varios años, se eliminan los extremos que molestan. Uno por demasiado folclórico, no apto para consideraciones de interpretación académicas [afinación, virtuosismo instrumental, técnica vocal depurada, poesía elaborada canónicamente, etc.]; se llamará 'expresiones autóctonas' y su performance ocupará otro escenario, aumentando la distancia social con estas músicas desde una mirada paternalista y clasista hegemónica. El otro extremo a eliminar paradójicamente es el académico llevado a términos más absolutos en lo que se llamará 'nuevas expresiones'; las que pueden llegar a puntos de abstracción sonora y rupturas formales que incomodan el disfrute de un espectáculo que debe conservarse comercialmente redituable, dentro del cual la entropía sostenida no interesa para mantener públicos cautivos.

Esto hace parte de lo que antes se señalaba como proceso de selección y apropiación ideológica de elementos estéticos, y aquí entra a jugar la ambivalencia de la doxa, porque se siguen empleando los principios folclorísticos para nombrar una nueva proyección de tradición:

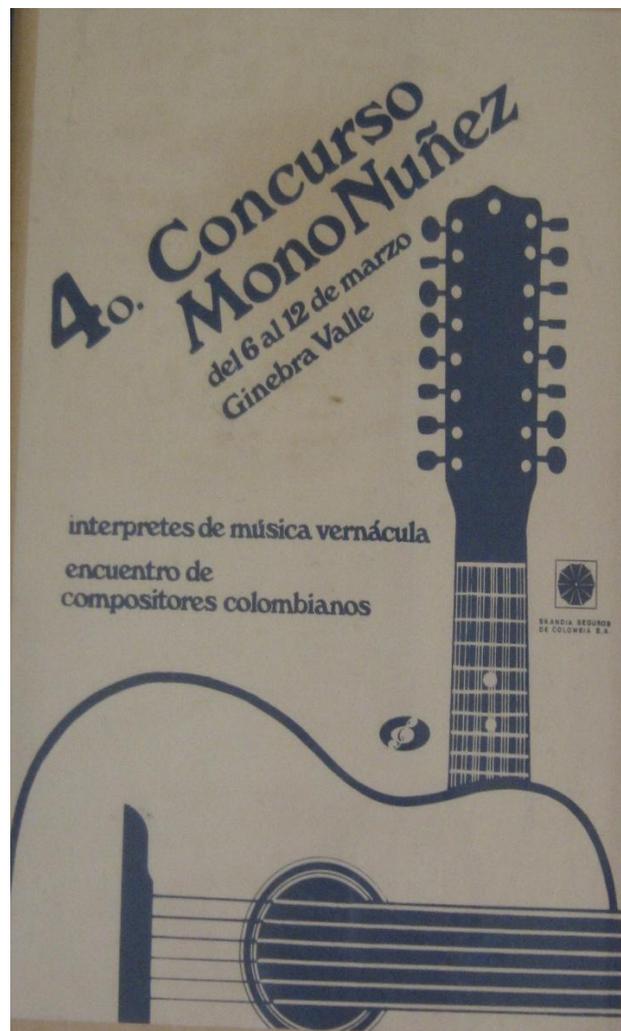
La palabra "tradición" entonces pasará a nombrar tanto un proceso de transmisión como los elementos mismos que se transmiten en ese proceso ("la" tradición) y el folclore quedará como espacio para nombrar la conflictiva temporalidad de la modernidad (Bauman, 1992). Si por un lado, el espíritu romántico cuestiona los desbordamientos de la noción de progreso, por otro tenderá a negar la historicidad de las formas expresivas y la vida misma de los practicantes de dichas expresiones. (...) (OCHOA 2003:92)

La autenticidad se da también a partir de la selección [ideológica] de elementos estéticos. Si la tradición se inventa, la autenticidad la puebla de códigos que establecen anclajes redundantes y relacionales de sentido que le brindan posibilidades narrativas: una(s) historia(s), un origen [aunque sea incierto], un(os) mito(s), unas reglas de comportamiento, etc. Las 'tradiciones inventadas', "corresponden a un proceso de formalización y ritualización, caracterizado por referencia al pasado y solamente por repetición impuesta"^{xliv} (HOBSBAWM, RANGER y otros 1983: 4).

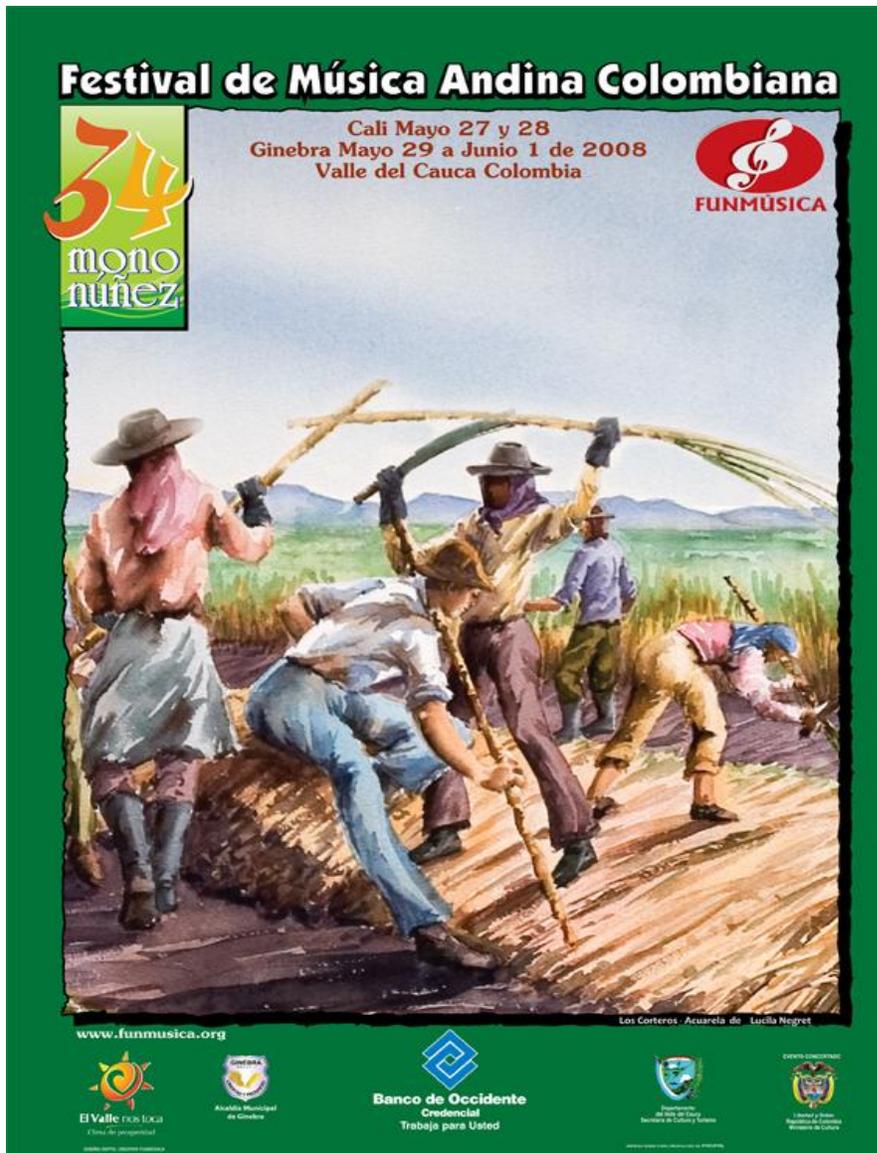
Con esto se concluye que los repertorios de elementos ideacionales de nacionalidad que pueblan los géneros se seleccionan, se incluyen o son re-emergentes y/o resignificables respecto a las poéticas, tanto las de nuevo cuño como las previas a su existencia sensibles de acogerse a sus reglas.

El género de las músicas andinas colombianas en particular, poblado de una alta carga simbólica de nacionalidad irradiada desde un centro de poder hegemónico con su consolidación escritural desde finales del siglo XIX, se revitaliza en el FMN, pero dentro del contexto histórico que se perfila desde el último cuarto del siglo XX, donde la noción de nacionalidad que porta cede de forma paulatina su auto-asignado rol central cohesionador de país y tiene que reacomodarse como símbolo de ideales hegemónicos frente a las lecturas cada vez más fragmentadas, descentradas y/o desterritorializados de nación.

El FMN, de forma paulatina se convierte en un constructo icónico que está por el género, dándose una simbiosis tal que, nominalmente, el género mismo crea inevitables relaciones referenciales con el evento, así sus componentes de lenguaje se alejen de la conformación institucionalizada del concurso.



Afiche más antiguo que se conserva del FMN. Obsérvese que todavía conserva en apelativo de “música vernácula”. Fotografía sobre original por Nelson Cayer. [CDMG]



Afiche del FMN de 2008. Un tratamiento moderno sobre la imagen bucólica de una faena de corte de caña de azúcar en el valle del Cauca, que se presta para ilustrar lo ya nombrado de, "inclusión abstracta y exclusión concreta" (MARTÍN-BARBERO 1993). Fotografía de original por Nelson Cayer. [CDMG]

COMENTARIO FINAL

Este trabajo abordó el Festival Mono Núñez como un laboratorio de observación. En él los fenómenos confluyentes en las músicas andinas, se pusieron en juego en relación a sus dinámicas simbióticas con el contexto donde se desarrollan. Se empleó un modelo de análisis transdisciplinario que aporta al ámbito de la musicología en Colombia en cuanto lo sitúa en una visión comprensiva que integra la relación entre lo local y lo global, dislocándolo de la tradición en los estudios de ámbito local/topográfico cerrados.

El análisis aquí presentado rompe con la inercia conceptual con la que se han entendido los géneros; conceptualización apegada en gran medida al pensamiento folclorístico. La diseminación de este tipo de festival- concurso en la zona andina y otras regiones colombianas requiere elementos de estudio como los aquí propuestos para la implementación de lecturas de la música en la cultura, que den cuenta de sus actualidades y realidades performativas; particularmente para la formulación y ejecución de las políticas públicas de Estado y de las acciones pertinentes de la Sociedad Civil, de tal forma que la comprensión de los contextos sociales y culturales donde los géneros adquieren sentido se articule a la formulación de dichas políticas y acciones.

Desde esta perspectiva, la tesis deja una pregunta planteada que se interseca con el mero ejercicio de la ciudadanía; tiene que ver con la ambigüedad en el establecimiento de lineamientos deontológicos desde el ámbito de lo privado al asumirse la representación de elementos culturales colectivos, y como en el caso del FMN, convertidos en patrimonio nacional para ser puestos en escena, cristalizados, museificados y despojados de la posibilidad de ser intervenidos o actualizados por el colectivo cultural, en nombre del cual se ha asumido su representación, su rescate y su preservación.

El ejercicio escritural basado en la auscultación de sus fondos documentales, hace hablar al Festival de sí mismo, dando cuenta con el análisis crítico paralelo, del movimiento musical contemporáneo de las músicas andinas generado a su sombra y de los estatutos estéticos institucionalizados, adecuados y modulados funcionalmente a su espacio de performance. Esto es otro aporte al conjunto de las investigaciones similares en el país, donde los fondos documentales sobre músicas locales son escasos y sólo en los últimos años el tema de manejo documental adquiere relevancia. El Centro de Documentación de Ginebra, que guarda los fondos documentales del FMN, es único por sus características en Colombia, dando cuenta global unificada del evento, lo que permite y facilita su estudio *in situ*.

Se deja abierto el tema del nacionalismo, atravesado por las contingencias de consumo simbólicos globales y el traslado de sentido de espacios topográficos a espacios virtuales y fragmentados en tiempos de posmodernidad.

Para el caso de Colombia, el FMN sostiene unos imaginarios de nación y nacionalidad aferrados al género de las músicas andinas que se instalan en un nicho de pensamiento que comparte sincrónicamente el paisaje con otros, por ejemplo y solo por nombrar, aquellos originados en el desplazamiento y las migraciones internas debido al conflicto armado y/o por razones económicas, los movimientos urbanos de contracultura de inspiración global, y las proyecciones culturales del narcotráfico, el paramilitarismo y los grupos de guerrilla, formando entre todos ellos redes de interacción y circulación de sentido que provocan múltiples y desguazadas lecturas de nación [o posiblemente ninguna del todo].

APUNTES A MANERA DE EPILOGO

El Festival Mono Núñez ha devenido en pieza clave para entender las músicas andinas colombianas en su desarrollo durante todo el siglo XX, de manera particular en las tres últimas décadas y el comienzo del XXI, cuando este espacio propicia un renovado aliento a unas músicas que habían perdido espacios de mercado y performance, decayendo gradualmente desde el propio inicio de la industria fonográfica y el establecimiento de la radiodifusión en el país.

El FMN, actúa como catalizador de un movimiento musical que al presente ya se sostiene por sí mismo, tanto en las mecánicas de mercado global desde lo local como en los ámbitos académicos, redundando además en dar un cariz profesional a los músicos y agentes culturales que intervienen en los circuitos de práctica instrumental, composición y producción del género.

Pero más allá de lo estrictamente musical, como propuesta de estructura organizativa, de forma paulatina el FMN se desarrolla como un foco paradigmático de política cultural nacida desde un organismo no gubernamental, cuando esto era todavía un tema incipiente en Colombia durante los años 80 y aun en los 90 y apenas se comenzaba a hablar de profesionalización en la administración para la gestión de las empresas culturales.

Al ser escasos los nodos de encuentro cultural como este, al nacer en los años 70, el FMN deviene de capital importancia por el trasfondo de las guerras de diferente catadura que se enquistan como un moto perpetuo, en un país que necesitaba y sigue necesitando espacios para la expresión democrática de su diversidad, dentro de un Estado que no alcanza a gestarse como nación, cuando estos conceptos ya se disuelven en los vericuetos de las construcciones simbólicas fragmentadas de la posmodernidad y la globalización.

Reflejo de la cadencia histórica de Colombia, el Mono Núñez encarna la partitura de un deicidio cultural: la autodestrucción de un espacio que había tejido positivamente hasta mediados de los 90 las expectativas de muchos sectores culturales, más allá del interés directo de las personas involucradas en la práctica de las músicas andinas, como escenario para celebrar la diversidad y para pensarse las coordenadas vitales de las músicas locales en el país y las políticas de gestión cultural y educativa desde iniciativas locales, privadas y públicas.

Sobre esta perspectiva se reconoce a FUNMUSICA, como pionera de la puesta en práctica de acciones administrativas y de gestión cultural novedosas para ese momento, al tiempo de construir una estructura de reflexión continua sobre las músicas andinas y paralelo a esto, una excepcional organización logística para el evento, que fueron copiadas prácticamente al pie de la letra por una notable cantidad de festivales emergentes, incluyendo las conceptualizaciones sobre categorías y mecánicas de calificación elaboradas desde su interior para el concurso.

FUNMÚSICA, finalizando la década de los 1980, llegó más allá en sus acciones, con la organización del centro de documentación del Festival y la apertura de una escuela de música con programas al principio informales, pero que a partir de 1992 se concretaron en lo que es hoy la Escuela de Música de Ginebra, donde se han desarrollado y consolidado propuestas pedagógicas sobre las músicas colombianas con énfasis en las andinas, propuestas que tienen amplio reconocimiento y valoración en el país y que se proyectan con un gran porcentaje de cobertura en el sistema educativo local; con el declive paulatino en la última década de su capacidad de gestión, FUNMUSICA cedió el centro de documentación y el programa de educación musical a la Fundación Canto por la Vida donde se encuentran ahora.

El FMN se espeja de esta forma como una cruda metáfora de las coordenadas de la historia republicana de Colombia, evidenciada en la lucha por el dominio de los elementos conformantes del género por parte de una franja de clase social media/alta que no se desprende de sus intereses particulares, sosteniendo un sistema de gustos y sesgos ideológicos que de manera torpe, corta de tajo la posibilidad de provocar un impacto de espectro social y cultural de gran alcance, en unos territorios donde la

muerte, el secuestro, el desplazamiento y en general el horror de la guerra y la desigualdad, urgen la construcción continua de hilos de sentido que aten los grupos humanos y los individuos a la vida en todas sus acepciones.

De manera paradójica, pese a lo anterior, el país se aposenta los últimos años en Ginebra durante el Festival, con sus realidades marginadas y marginales, y con sus mercados y mercaderías [globales] propias, apropiadas y/o re-significadas y/o intervenidas; se arma la fiesta y el carnaval sonoro de la diferencia, con los olores humeantes de sus opulencias culinarias bordeando las calles, discotecas de ocasión y hasta fiestas electrónicas, salsa, reggaetón, música mexicana y género popular. Se echa con esto al piso, todos los argumentos jerarquizantes de nacionalismo y moralización cultural que plantea el concepto patrimonialista del Festival desde la doxa, quedando expuestas sin pundonor alguno las fracturas sociales que se tratan de [en]cubrir inútilmente, con la escayola de los discursos pomposos del país imaginado, sin barbarie y, sin la visión cercana de la 'vulgaridad', la miseria y la violencia consuetudinaria.

Aunque continúa allí, con la inercia de sus discursos, su comercialización, su trasfondo patrimonial y su 'faticidad', la fuerza entrópica de este evento gravita en espacios de performance que han ido conformando los últimos años un Festival alternativo, en términos anglófonos, un '*Off Festival*'. Aquí las expresiones del género se liberan de las ataduras conceptuales oficiales, apreciándose el desarrollo de las corrientes contemporáneas de las músicas andinas, al lado de instancias de mercado que cuentan con espacios de exhibición y venta de producciones fonográficas y editoriales, y escenarios informales de intercambio y de conciertos que posibilitan el encuentro de instrumentistas, compositores y productores.

Se cierra el círculo, reconociendo que como sea este espacio del Festival Mono Núñez y todos los espacios similares, son necesarios para las músicas que se estrenan cada día que pasa en el espíritu de las nuevas generaciones que, han apostado por mirar lo global desde los solares locales, y que pueden cargarlos y enriquecerlos con retoñadas fuerzas cantantes y sonantes: es a las huellas de la memoria sonora que pueblan de signos vitales sus miradas luminosas que se escribe este trabajo.

Ginebra (Valle del Cauca)- Colombia

Julio de 2008

Santiago de Chile/Viña del Mar – Chile

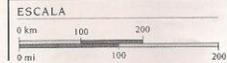
Diciembre de 2010

MAPAS

COLOMBIA



El desierto de la Tatacoa, en el Huila, se extiende 370 km². Es la segunda zona más árida del país después de La Guajira. Por ser una zona sin contaminación y por su cercanía a la línea ecuatorial permite ver las estrellas de los dos hemisferios sin titilar.



COLOMBIA FÍSICA

La geografía física de Colombia presenta una extraordinaria diversidad en su superficie. En sus 1.141.748 km² de área continental y 928.600 km² marítima, el país cuenta con una inmensa variedad hidrográfica, desiertos aislados, grandes llanuras húmedas en la costa Pacífica, una vasta región montañosa en el centro, grandes sabanas y la tupida selva amazónica en el oriente, además las regiones insulares tanto en el océano Pacífico como en el mar Caribe.

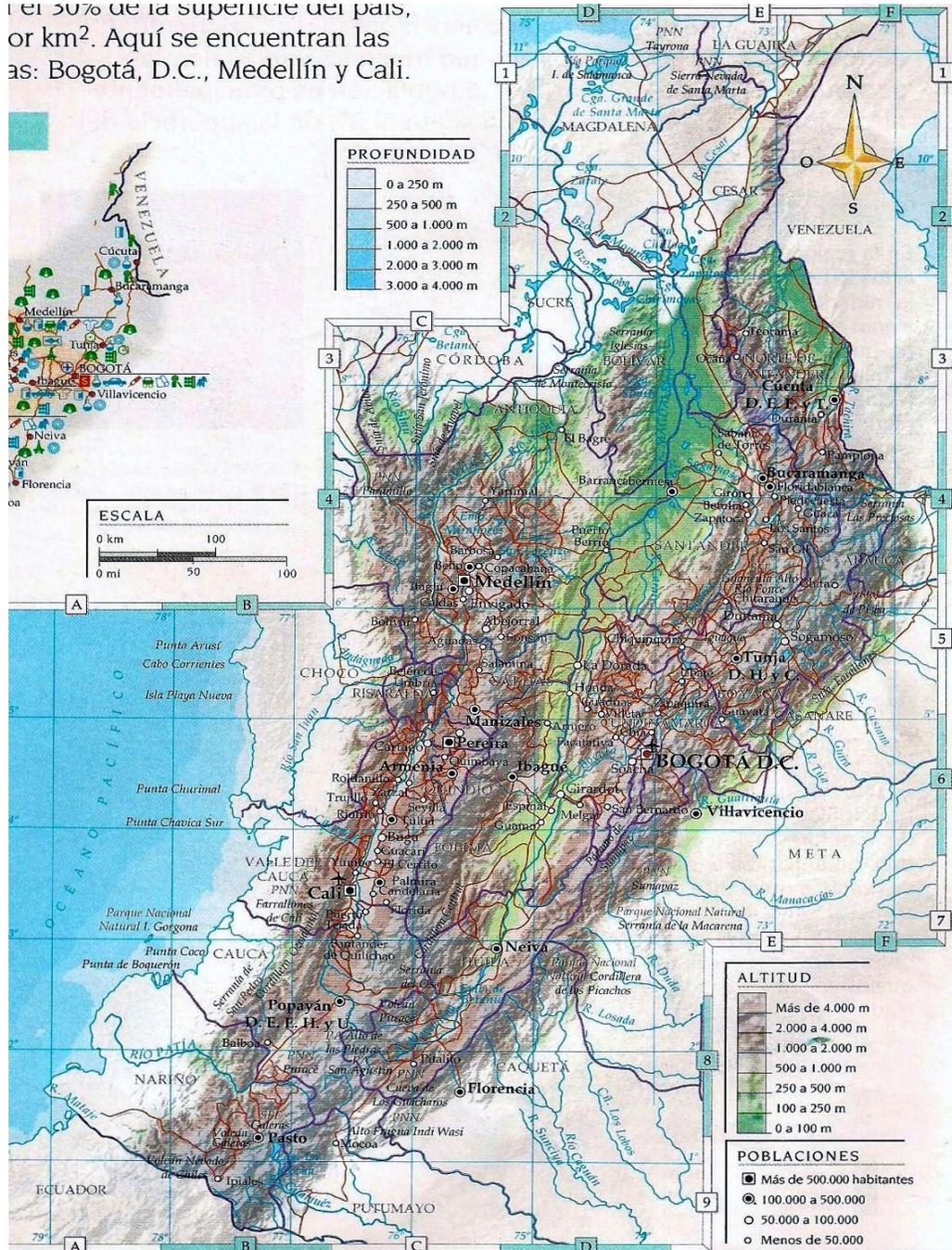


Hace muchos siglos, la explotación de sal en La Guajira empezó siendo parte de la subsistencia de sus habitantes. En época de mareas altas, en las lagunas naturales de la línea costera quedaban atrapados los peces con los que se alimentaban los indígenas; después recogían la sal que por el sol y el viento se depositaba y cristalizaba. Hoy, Manauare puede extraer hasta un millón de toneladas de sal al año.

COLOMBIA: MAPA FISICO

(EL ESPECTADOR 2008)

El 50% de la superficie del país, por km². Aquí se encuentran las ciudades más importantes: Bogotá, D.C., Medellín y Cali.



REGIÓN ANDINA DE COLOMBIA- MAPA FÍSICO

(EL ESPECTADOR 2008)

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON, BENEDICT

COMUNIDADES IMAGINADAS. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993

ARENAS, ELIECER.

¿QUÉ VEINTE AÑOS NO ES NADA?: Noyal orquesta de cuerdas colombianas, una historia que parte en dos. Editado por Mario Carvajal. 30 de Abril de 2008. <http://www.bandolitis.com> (último acceso: 15 de enero de 2009).

EL PRECIO DE LA PUREZA DE SANGRE: ensayo sobre el papel de los músicos fronterizos en el imaginario musical del país. Editado por Mario Carvajal. 24 de Julio de 2008. (último acceso: enero de 2009).

BAUMANN, MAX PETER.

«FESTIVALS, MUSICAL ACTORS AND MENTAL CONSTRUCTS IN THE PROCESS OF GLOBALIZATION.» Editado por Max Peter Baumann. *The World of Music* (VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung) 43, n° (2+3) 2001 (2001): 9+29.

BERNAL, MANUEL, Entrevista de Hernando José Cobo Plata.

Entrevista MB Bogotá, D.C., (10 de Marzo de 2008).

BHABHA, HOMI K.

«DISEMINACIÓN: TIEMPO, NARRATIVA Y LOS MÁRGENES DE LA NACIÓN MODERNA.» Editado por Erna von der Walde. *CUADERNOS DE NACIÓN: Miradas anglosajonas al debate sobre la nación* (Ministerio de Cultura), Diciembre 2001: 39-74.

BRÜNNER, JOSÉ JOAQUÍN.

GLOBALIZACIÓN CULTURAL Y POSMODERNIDAD. 1a . Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1998.

CAICEDO Y ROJAS, JOSÉ.

«EL TIPLE.» Editado por Egberto Bermúdez y Jaime Cortés. *TEXTOS: Documentos de y Historia y Teoría* (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Sede

Bogotá) Musicología en Colombia: una introducción, Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Programa de Maestría, nº 5 (2001): 19-30.

CIFUENTES, SANTOS.

HACIA E L AMERICANISMO MUSICAL: LA MÚSICA EN COLOMBIA. Vol. 1, de *TEXTOS SOBRE MÚSICA Y FOLKLORE: Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia. 1942-66/1969-71*, de INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA, editado por Hjalmar De Greiff y David Feferbaum, 33-47. Bogotá: COLCULTURA, 1978.

CORTÉS POLANÍA, JAIME.

LA MÚSICA NACIONAL POPULAR COLOMBIANA EN LA COLECCIÓN MUNDO AL DÍA (1924-1938). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes; Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura Programa de Maestría, 2004.

DAHLHAUS, CARL.

ANALYSIS AND VALUE JUDGMENT. Traducido por Siegmund Levarie. New York: PENDRAGON PRESS, 1983.

EL ESPECTADOR.

«MAPAS DE LA REGIÓN ANDINA DE COLOMBIA.» *ATLAS DE COLOMBIA*. BOGOTÁ: EL ESPECTADOR, 2008.

EL TIEMPO, Sección Cultura y Entretenimiento.

«SORPRESAS EN EL FESTIVAL DE GINEBRA.» *EL TIEMPO de Bogotá*, 13 de Junio de 1996: eltiempo.com.

«EL MONO NÚÑEZ SE FUE AL GALERAS.» eltiempo.com/archivo, 30 de Mayo de 1995: on-line.

«PASILLOS DE LA NUEVA ERA.» eltiempo.com/archivo, 01 de Junio de 1997.

EL TIEMPO, Sección Información General.

«LLEVÁBAMOS MEDIA VIDA BUSCANDO ESTE PREMIO.» eltiempo.com/archivo, 03 de Junio de 1997.

«CON PETICIONES DE AMOR SE LLEVARON EL TÍTULO.» eltiempo.com/archivo, 03 de Junio de 1997.

EL TIEMPO, Sección Nación.

«LA INNOVACIÓN FUE LA TRIUNFADORA EN EL XXII FESTIVAL DEL MONO NÚÑEZ.» *El Tiempo de Bogotá*, 11 de Junio de 1996: Archivo on-line.

FABBRI, FRANCO.

«A THEORY OF MUSICAL GENRES: TWO APPLICATIONS.» Editado por D. Horn y P. Tagg. *Popular Music Perspectives* (Göteborg and Exceter: International Association for the Study of Popular Music), 1981: 52-81.

FUENTE, PROTEGIDA, entrevista de Hernando José Cobo Plata.

Entrevista F.P. Bogotá, DC, (14 de Marzo de 2008).

GARAY, NARCISO.

MÚSICA COLOMBIANA. Vol. 1, de *TEXTOS SOBRE MÚSICA Y FOLKLORE: Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia. 1942-66/1969-71*, de COLCULTURA, editado por Hjalmar De Greiff y David Feferbaum, 48-52. Bogotá: COLCULTURA, 1978.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR.

(a) *CIUDADANOS Y CONSUMIDORES: Conflictos multiculturales de la globalización*. México, D.F.: Grijalbo, 1995.

(b) *CULTURAS HIBRIDAS, Estrategias para entrar y salir de la modernidad. 2a.* Buenos Aires: Sudamericana S.A., 1995.

GARTNER, ÁLVARO.

EN DEFENSA DEL ALPARGATE, *El País*, Cali, julio de 1990

HOBSBAWM, ERIC, TERENCE RANGER, y OTROS.

THE INVENTION OF TRADITION. Editado por Eric Hobsbawm y Terence Ranger. New York: Cambridge University Press, 1983.

JARAMILLO VÉLEZ, RUBÉN.

COLOMBIA: LA MODERNIDAD POSTERGADA. Reimpresión. Argumentos vols. Santa Fe de Bogotá, D.C.: Editorial Temis S. A., 1998.

JIMÉNEZ, BERNARDO, entrevista de Hernando José Cobo Plata.

Entrevista B JL Cali, V, (07 de Enero de 2009).

MARTI I PÉREZ, JOSEP.

EL FOLKLORISMO, USO Y ABUSO DE LA TRADICIÓN. 1. Editado por director de colección Olegario Soltelo Blanco. Vols. FIN DE SIGLO-ENSAYO. Barcelona, Cataluña: Ronsel Editorial, 1996.

LA IDEA DE 'RELEVANCIA SOCIAL' APLICADA AL ESTUDIO DEL FENOMENO MUSICAL. *TRANS-Transcultural Music Review.* 1996. <http://www.sibertrans.com/trans/index.htm> (último acceso: 24 de Febrero de 2010).

«CULTURAS EN CONTACTO EN NUESTRA SOCIEDAD ACTUAL, Algunas reflexiones sobre la pluriculturalidad a través del fenómeno musical.» Editado por Reynaldo Fernández Manzano. *Música Oral del Sur, Revista Internacional, Actas del Primer Coloquio "Antrpología y Música. Diálogos 12.* (JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura), nº 3 (1998): 127-146.

MARTÍN-BARBERO, JESÚS.

DE LOS MEDIOS A LAS MEDIACIONES: Comunicación, Cultura y Hegemonía. 3a. México: Gustavo Gili, 1993.

MARTÍNEZ ULLOA, JORGE.

«LA MÚSICA INDÍGENA Y LA IDENTIDAD: LOS ESPACIOS MUSICALES DE LAS COMUNIDADES DE MAPUCHE URBANOS.» *Revista Musical Chilena* (Universidad de Chile), LVI, 2002: 21-44.

MARULANDA, OCTAVIO.

UN CONCIERTO QUE DURA 20 AÑOS. Vol. III. Ginebra, Valle del Cauca: FUNMÚSICA, 1994.

«El Concurso de Programas Musicales: Grandes Sorpresas, Viejos Horizontes.» 21° *FESTIVAL DE MÚSICA ANDINA DE COLOMBIA, MONO NÚÑEZ.* Ginebra, Valle del Cauca: FUNMÚSICA, 1995.

MIÑANA, CARLOS.

«CAMINOS DEL BAMBUCO EN EL SIGLO XIX.» Editado por Alejandro Mantilla, Carlos Miñana, Sergio Mesa, Jaime Quevedo y Ana María Ochoa. *A CONTRATIEMPO* (Ministerio de Cultura, Dirección General de Artes, Centro de Documentación Musical), nº 9 (1997): 7-11.

OCHOA, ANA MARÍA.

PLOTTING MUSICAL TERRITORIES: Three Studies in Processes of Recontextualization of Musical Folklore in the Andean Region of Colombia. Ann Arbor, Michigan: UMI Dissertation Services From: Pro Quest Company, 1996.

«TRADICIÓN, GÉNERO Y NACIÓN EN EL BAMBUCO.» Editado por Alejandro Mantilla, Carlos Miñana, Sergio Mesa y Jaime Quevedo. *A CONTRATIEMPO, revista de música en la cultura* (Ministerio de Cultura, Dirección General de Artes, Centro de Documentación Musical), nº 9 (1997): 34-43.

MÚSICAS LOCALES EN TIEMPOS DE GLOBALIZACIÓN. Primera edición. Editado por Anibal Ford -director de la colección. Vol. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Bogotá, D.C.: Norma, 2003.

PALACIOS, MARCO; y SAFFORD, FRANK.

COLOMBIA PAÍS FRAGMENTADO, SOCIEDAD DIVIDIDA: SU HISTORIA. Traducido por Angela García. Bogotá, DC: Norma, 2002.

PERDOMO ESCOBAR, JOSÉ IGNACIO.

HISTORIA DE LA MÚSICA EN COLOMBIA. Tercera. Bogotá: ABC, 1963.

PÉREZ, GUSTAVO E., y RICARDO MONCADA.

«EL MONO NÚÑEZ, UN "ENSAMBLE" PERFECTO.» *EL PAÍS*, 09 de Junio de 1996: D-6.

RAMOS, ROLANDO, LEONARDO GARCÍA, CAMILO RAMÍREZ, y JAHIRO CARDONA, entrevista de Gustavo E. Perez y Ricardo Moncada.

LOS MEJORES. Cali, Valle del Cauca: El País, (09 de Junio de 1996).

RENGIFO ROMERO, GUSTAVO ADOLFO, entrevista de Hernando José Cobo Plata.

Entrevista GAR (12 de Marzo de 2008).

RESTREPO DUQUE, HERNÁN.

A MI CÁNTEME UN BAMBUCO. Vol. 28. Medellín, Antioquia: Ediciones Autores Antioqueños-Gobernación de Antioquia, Sec. de Educación y Cultura -Dir. de Extensión Cultural, 1986.

LA MÚSICA POPULAR EN COLOMBIA, *Crónica de nueve canciones representativas*. Vol. 13. Medellín, Antioquia: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, Ediciones Especiales, 1998.

RICHARD, NELLY.

LA ESTRATIFICACIÓN DE LOS MÁRGENES, *sobre arte cultura y políticas*. Santiago: Francisco Zegers, 1989.

RONSTRÖM, OWE.

«REVIVAL RECONSIDERED.» *The World of Music*. (International Institute for Traditional Music), nº 3 (1996): 5-20.

SAMPER, JOSÉ MARÍA.

«EL BAMBUCO.» Editado por Egberto Bermúdez y Jaime Cortés. *Textos: Documentos de Historia y Teoría* (Facultad de Artes, Universidad Nacional, Sede Bogotá, Historia del Arte y la Arquitectura, Programa de Maestría) *Musicología en Colombia: una introducción* (2001): 57-64.

SANTAMARÍA DELGADO, CAROLINA.

BAMBUCO, TANGO AND BOLERO: MUSIC IDENTITY, AND CLASS STRUGGLES, IN MEDELLÍN, COLOMBIA, 1930-1953. University of Pittsburgh: Submitted to the Graduate Faculty of the Department of Music in Partial Fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Ethnomusicology,, 2006.

SANTOS, GUSTAVO.

«DE LA MÚSCA EN COLOMBIA.» Editado por Egberto Bermúdez y Jaime Cortés. *TEXTOS: Documentos de Historia y Teoría* (Facultad de Artes, Universidad Nacional, Sede Bogotá, Historia del Arte y la Arquitectura, Programa de Maestría) *Musicología en Colombia: una introducción*, nº 5 (2001): 101-110.

WADE, PETER.

MÚSICA, RAZA Y NACIÓN: Música Tropical en Colombia. Traducido por Adolfo González Henríquez. Bogotá, D.C.: Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe, 2000.

WIKIMEDIA FOUNDATION, INC. WIKIPEDIA. 16 de Enero de 2009. es.wikipedia.org/wiki/Secuestro_en_la_Iglesia_La_Mar%ADa (último acceso: 11 de Abril de 2009).

YÚDICE, GEORGE.

NUEVAS TECNOLOGÍAS, MÚSICA Y EXPERIENCIA. 1a. Barcelona, Cataluña: Gedisa, 2007.

ZAMUDIO, DANIEL.

«EL FOLKLORE MUSICAL EN COLOMBIA.» Editado por Egberto Bermúdez y Jaime Cortés. *TEXTOS: Documentos de Historia y Teoría* (Facultad de Artes, Universidad Nacional, Sede Bogotá, Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Programa de Maestría) *Musicología en Colombia: una introducción* (2001): 129-156.

TEXTOS DE APOYO ANEXOS

ⁱ **Doxa** (δόξα) es una palabra griega que se suele traducir por 'opinión'. Fue un concepto utilizado por Parménides, al distinguir la «vía de la verdad» de la «vía de la opinión», y más tarde por Platón.

Según Platón la doxa' se trata de un conocimiento fenoménico y, en consecuencia, según él, engañoso. La doxa comprendería dos grados: eikasía (εἰκασία) y pistis (πίστις), es decir, imaginación y fe o creencia. Platón contrapone la doxa a la episteme; a veces esta última se traduce como conocimiento científico pero, según Platón, la episteme solo tiene desarrollo en el mundo de las ideas (conocimiento intelectual) y no el mundo sensible (conocimiento sensible).

Platón criticaba la doxa, pero, sobre todo, despreciaba a quienes hacían del falso conocimiento y de la apariencia de sabiduría un medio de lucro personal o de ascendencia social. A estos personajes los denominaba *doxóforos*, «*aquellos cuyas palabras en el Ágora van más rápidas que su pensamiento*». Una definición que bien podría aplicarse hoy a la mayoría de los impropriamente llamados «tertulianos» en los medios de comunicación actuales, meros «**profesionales de la opinión**».

Existe una relación entre la doxa y la episteme explicada a través de la alegoría de la caverna.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Doxa>

ⁱⁱ MIS FLORES NEGRAS

Pasillo

Autor: Julio Flórez

*Oye bajo las ruinas de mis pasiones
Y en el fondo de esta alma que ya no alegras
Entre polvos de ensueños y de ilusiones
Brotan entumecidas mis flores negras.*

*Ellas son mis gemidos, capullos hechos,
Los intensos dolores que en mis entrañas
Sepultan sus raíces cual los helechos
En las húmedas grietas de las montañas.*

*Ellas son tus desdenes y tus rigores
Son tus pérfidas frases y tus desvíos,
Son tus besos vibrantes, abrasadores,
En pétalos tornados negros y fríos.*

*Ellas son los recuerdos de aquellas horas
En que presa en mis brazos te adormecías,
Mientras yo suspiraba por las auroras
De tus ojos, auroras que no eran mías.*

*Ellas son mis gemidos y mis reproches,
Ocultos en esta alma que ya no alegras,
Son por eso tan negras como las noches
De los gélidos polos mis flores negras.*

iiiiii **CAUCA**

Pasillo

Autor: Edy Salospi

*Aires los de mi tierra, dulces cantares
Libres como turpiales de la montaña
Qué consuelo es llevaros sobre los mares,
Pero que triste oíros en tierra extraña.*

*Leyendas que de niños nos asustaron,
Juveniles tormentas de libertad,
Y primeros amores que despertaron
Entre alegres bambucos de Navidad*

*No comprende esos cantos quien ha sufrido
Bajo el sol de las tibias tardes caucanas,
En que la Vida huye con el Olvido,
Al ángelus piadoso de las campanas*

*Cruza el "Cauca" en silencio por nuestro Valle
Y es su mansa corriente, larga mirada.....
Y aunque pase y no vuelva y aunque se calle,
Comprende nuestra música idolatrada*

*Cuando la roca andina cruel le aprisiona,
Se convierte en espuma su amarga pena,
Y busca – Nazareno que ama y perdona-
La rubia cabellera del "Magdalena"*

*Y en las brisas marinas dicen que ensaya,
Con rumor de guitarras y de bandolas,
Pasillos que sollozan sobre la playa
Y bambucos que expiran entre las olas.*

^{iv} (...) Colombia is characterized by the political ambiguity of an ill-named democracy in which the political processes that characterized the countries in the Southern cone –first democratic and then dictatorial- and which were crucial in the rise of New Song, never took place. While the countries of the Southern cone were undergoing the nationalistic process of the 1950's, Colombia

was in the midst of La Violencia, a violent conflict which tore the nation apart. (...) (OCHOA 1996: 13-14)

^v The origins of the different genres of Colombian Andean music such as bambuco are uncertain, as happens with all musical practices rooted in the oral tradition. Although the term bambuco itself has appeared regularly in texts since the 1840s, little or nothing had been written about its particular musical characteristics. After the Independence wars, but particularly in the course of the second half of the nineteenth century, members of the local aristocracy came across various folk genres, including bambuco, and incorporated them into their *musica de salon* or ballroom music. Conceived as a minor type of entertainment music, *musica de salon* was not intended to be art music. For nineteenth-century Colombian upper classes, such a repertoire of light music, which included dances of European origin such as mazurkas, polkas, and *contradanzas* (from the English country dance), had a symbolic value. Their adoption and performance constituted an act of civilization that linked them to European civilization, and furthermore, the acceptance of folk-based bambucos, *torbellinos* and *pasillos* became a symbol of difference and national identity." (SANTAMARÍA DELGADO 2006)

^{vi} (...) Pero las condiciones de técnicas y artísticas para concursos se habían hecho más rigurosas.

- En el V Festival, 1979, se abre la participación a profesionales y se destaca que llegaron a esta versión "*conjuntos de un marcado nivel académico, concursando al lado de grupos de extracción autóctona*".(MARULANDA, UN CONCIERTO QUE DURA 20 AÑOS 1994, 217)
- Del análisis de los repertorios ofrecidos por los concursantes, se desprende una preferencia muy marcada por el bambuco. Además, en guarda de la autenticidad musical que los objetivos del concurso proclaman, la Junta Directiva resolvió exigirle a los participantes que incluyesen en su lista de obras para presentar por lo menos tres bambucos, cifra que en los años posteriores se aumentó paulatinamente. De otro lado, los musicólogos que intervinieron como jurados estuvieron de acuerdo de que este aire, por sus características y sus dificultades, es el que mejor puede revelar la capacidad y las cualidades interpretativas de un ejecutante, a más de ser un ritmo genuinamente colombiano, que ha florecido en todos los departamentos de la Zona Andina y tiene, por añadidura, ciertas particularidades regionales. (MARULANDA 1994)

^{vii} (...) en los conjuntos instrumentales, comenzó a reflejarse una acentuada presencia de los ejecutantes jóvenes, algunas veces niños, con fuerte participación de la mujer. Más tarde este fenómeno de cambio fue determinante para imprimir un sello especial al evento: el predominio inevitable de la gente joven. (MARULANDA 1994: 229-30)

^{viii} (...) El tercero es un impulso de temporalidad: identificar al folclore con la tradición y a la tradición con el pasado, confundiendo el pasado con un estatismo atemporal: se supone que el folclore "no cambia". Así, los portadores del folclore fueron reducidos a un tiempo sin historia. Es este el marco ideológico que contribuye a un proceso de naturalización de la relación músicas locales-región/nación-identidad, en donde se identifica un género musical con un lugar y con una esencia cultural y sonora.

Son los folclorólogos o etnomusicólogos con gran influencia de teorías folclorológicas los que van a formular el canon de la autenticidad musical folclórica durante los primeros sesenta o setenta años del siglo XX en América Latina. Todos los países tienen libros básicos de folclorología que dividen el país en regiones con expresiones apropiadas, "ritmos típicos de una región" y descripciones formales (generalmente carentes de análisis musicológico y sociológico)

asociadas a una idea estática de la identidad. Esto frecuentemente incluyó un proceso de jerarquización de la diversidad musical, en donde un solo género musical podía pasar a ser representativo de la identidad nacional. (...) (OCHOA 2003: 95)

^{ix} [En la década del 40] El bambuco se aferra para no morir, a lo que llega. Es un náufrago pegado a un tablón. Y es entonces cuando aparece el "bambuco fiestero", en arreglos que hacen Emilio Sierra y Milciades Garavito en Bogotá. Son híbridos en donde hay remembranzas de Cuba, de la costa, de todo eso que después iba a inundarnos. Algunos son lindos, es cierto, y se emparejan con los pasillos de antes, los que se bailaban al son de la Orquesta Internacional en tiempos del Olimpia y de las estudiantinas de Velasco y de Murillo. (Restrepo Duque 1986: 302)

^x In spite of the lack of consensus regarding bambuco's appropriateness as national symbol that characterized discussions during the 1930s and 1940s, during the early 1950s the myth establishing its status was finally entrenched. That change evidenced the transformation of the country's political and social atmosphere, from a period of passionate controversy to another of ostensible conformity. That sudden appeasement not necessarily meant a harmonic agreement on bambuco's unquestionable national status, but rather that the controversy had abruptly been cut short. The social struggles that had been taking place in the arena of culture regarding bambuco's status had not been solved but brusquely shot down. (Santamaría Delgado 2006: 119)

^{xi} By 1950, however, the radical Conservative establishment had unilaterally decided on the matter. It embraced a bambuco constructed ethnically as white, as a male music genre marked by a certain degree of intellectual complexity only understood by a selected few. Although this imagery of bambuco was construed as traditional folk music," it was associated with a whitened rural identity, that of the *campesino* who had been able to clean up his blood enough to become a member of the Colombian modern nation. However, bambuco's canonization really played the role of concealing a long and complex history of aesthetic dilemmas and class struggles. The reaffirmation of bambuco's national status by the establishment, however, was never really reflected in the genre's wide popularity among the masses. Other musical genres, including tango, attracted the people's interest much more, (...). (Santamaría Delgado 2006: 110-111)

^{xii} Around the end of the nineteenth century, bambuco began to play an important role in the construction of Colombian identity, as recognized writers including Rafael Pombo and José María Samper helped to make it a foundational myth of the nation. Inevitably, its status as a symbol of national identity provoked controversy over its origins throughout the twentieth century. Most writers agreed that bambuco was a *mestizo* genre, a local adaptation of Spanish folk music brought from the Iberian Peninsula by the conquistadors, blended with a few aspects from the native-American musical heritage. Authors Hernán Restrepo Duque and José María Bravo Márquez, for example, considered bambuco too civilized" to have evolved from aboriginal music's "inferior rhythmic and melodic traits." As proof of bambuco's Spanish origin, authors including Davidson and Añez offered evidence of its harmonic structure, its poetry, and its performance with stringed instruments. (Santamaría Delgado 2006: 64)

^{xiii} Lo aceptable y valorable de un género musical está en parte relacionado a la manera como se constituyó históricamente. Es decir, la historia de un género musical determina no solo un marco estético de definición sonora sino también un marco valorativo del género mismo. Juan Pablo González, Ketty Wong y Carlos Miñana, han hecho estudios históricos de cómo la cueca chilena, el pasillo ecuatoriano y el bambuco colombiano, se constituyeron respectivamente, en

géneros musicales “nacionales” (González 2000; Miñana 1999; Wong 2000). En todos los casos, hubo procesos claros de homogeneización: es decir, de favorecer la semejanza a costa de la diferencia. Antes de que se convirtiesen en géneros nacionales, era posible identificar una multiplicidad de formas de la cueca, el pasillo y el bambuco. Pero una vez que pasaron del terreno local al nacional, se eliminaron las diferencias estilísticas no deseables. Esto implica, por una parte, un proceso compositivo: hay una forma musical del género que va a ser la más válida; hay una estética que “se fija” como la apropiada. Por otra parte implica un proceso de invisibilización -las formas de dicho género que no se ajustan a dicha descripción se convierten en formas menos válidas-. La diferencia se borra. Generalmente las diferencias estilísticas que se eliminan son aquellas que remiten a factores étnicos, de género o de región no deseables. El Bambuco se desafricaniza, la cueca se hace elegante, apropiada para el salón, el pasillo se adhiere a un régimen criollo desindianizado. Es decir, la construcción de una categoría genérica se da a través de un proceso de eliminación de la diferencia a favor de la semejanza y dicho proceso es siempre estético e ideológico. La historia del surgimiento de la idea de género como concepto unitario está en parte ligada a la historia de homogeneización cultural emprendida a través del estado-nación.

Por tanto, en la descripción genérica van a intervenir no solo elementos de orden estético sino también elementos de orden ideológico que frecuentemente determinan los modos de cómo se habla de los mismos géneros musicales. (...). (Ochoa 2003: 86-87)

^{xiv} En el Concurso “Mono Núñez” se comenzaron a escuchar bambucos con estructuras audaces, impensadas para el grueso público, en las cuales aparecen disonancias, rompimientos en el terreno de la melodía, contrastes, sonidos nuevos, sugerencias de estilo contemporáneo, que llamaban y llaman, a sentir el bambuco de otra manera y a pensar que nuevos descubrimientos estaban por entrar en el imprevisible mundo de las partituras. Buena parte del público extrañado con estas innovaciones, ha hecho énfasis en el peligro de que desaparezca el marco tradicional del bambuco, y no han faltado las voces de inconformidad; sin embargo, el aire raizal, el que está en nuestra historia y en nuestra sangre, sigue allí y en el Concurso conserva su presencia predominante. (Marulanda Morales 1994: 222-23 1994)

^{xv} The imagined community of the nation is constituted by a series of images, stories, uses, and practices that form the narrative of the nation. The nation is narrated as it is told in memories, stories, myths, and symbols, national history books, literature, the media, and popular culture. Diverse musical expressions are likely to become vehicles for such a narrative. In addition to the nation, there are other ideas of collectivity above and below the national framework. For example, the region might be the subject of an imagined community as well, and the region's system of representation is subordinated to the nation's one. Regional identity coexists with and, more often than not, overlaps the idea of the nation, but sometimes there might be divergences or serious contradictions between both ideas. Governments everywhere try to gain some control over this aspect: the higher the level of redundancy between the national and the regional, the lower the degree of tension in the constitution and administration of the state apparatus. The inhabitants of the region most likely conceive themselves as members of both the region and the nation, but regional identity may be closer to the cultural experiences of everyday life. Actually, national culture is usually but a regional identity, or a set of regional traditions, which achieved a hegemonic position as the nation's legitimate representation due to the agency of particular groups or individuals. (Santamaría Delgado 2006: 23)

^{xvi} Hacer esfuerzos por entrar en la sala de concierto significa entonces tratar de definirse desde los valores estéticos que allí se promulgan. Se busca la valoración del tiple y del bambuco en la adopción de la estética y de los formalismos que han caracterizado la práctica de la música erudita europea. (Ochoa 1997: 19)

^{xvii} Como hemos visto, desde las épocas de Luís Uribe Bueno en el concurso de Fabricato, hasta ahora, los músicos han logrado birlar la falta de libertad que proponen las reglas de los concursos o sus jurados y han desarrollado un inusitado gusto por la innovación en el lenguaje instrumental, incorporando, muy a pesar de los propios organizadores de tales encuentros, sonoridades contemporáneas con gran libertad, con gran eclecticismo, con una potente capacidad de asumir elementos de otras prácticas, lo que supuso aumentar las competencias de ejecución de un modo sorprendente e instalarse como una música artística de indudable calidad. (Arenas2008)

^{xviii} Si toda manifestación de la cultura tradicional se encuentra inmersa en “su realidad”, en su contexto sociocultural concreto, una de las principales características del folklorismo reside en su pertenencia a dos realidades diferentes, distantes entre sí por el tiempo y/o el espacio. (...) Se produce, pues, una confrontación entre el mundo tradicional, al cual alude el folklorismo, y el mundo en el cual se produce esta alusión. Precisamente debido a la existencia simultánea de estas dos realidades, en ocasiones, cuando no se las presenta bien ensambladas, un espectáculo folklorístico nos puede parecer grotesco, efecto al fin y al cabo similar al producido por el chiste, que como sabemos basa su ingenio o “gracia” en la relación –en este caso voluntariamente forzada- de dos planos diferentes de la realidad. Ninguna manifestación folklorística, atinada o no, podrá llegar a entenderse de manera plena sin tener en cuenta este juego implícito entre dos realidades diversas. Si el folklore es vivencia, el folklorismo es vivencia de una vivencia.

Esta pertenencia a dos mundos diferentes, esta confrontación forzada del folklorismo, puede ser vista como una cierta “discontinuidad” que se contrapondría, por tanto, a la continuidad que ofrece el folklore. (...) (Martí i Pérez 1996: 22-23)

^{xix} (...) Después de tres noches, en las que desfilaron las expresiones más representativas de la música andina colombiana, donde la quena, el tiple, la trompeta y la bandola recrearon el ambiente y el sentir de los 13 departamentos invitados al encuentro. Había llegado la hora de la verdad, el máximo premio del Festival Mono Núñez quedaba en manos de cinco jóvenes pastusos que transportaron al público que asistió a la final, a los parajes fríos y solitarios de la cumbre más importante de esa parte del país, el volcán Galeras.

(...)Dama wha se integró hace ocho años en Pasto y su nombre significa: Latinoamérica es un gran tronco, cada país es una rama del tronco y cada uno de nosotros somos las hojas, flores, frutos. El grupo está conformado por William Rodríguez, director; Ricardo Escobar, Fabio Lozano, Javier Herrera y Juan Carlos Cadena Su programa musical: Canto al Galeras, causó sensación por la sensibilidad y maestría para darle vida a un composición instrumental que mostró la influencia histórica y cultural del volcán en la comunidad nariñense; fue como oír música contemporánea pero con instrumentos andinos, indudablemente una pieza que mezcló la belleza de la cultura nariñense pero con elemento innovador fue la opinión de uno de los asistentes a la final.

(...) Con el premio Mono Núñez en las manos, el grupo dejaba atrás cuatro meses de intenso trabajo musical, el esfuerzo propio por participar por primera vez en el mismo y la larga jornada de un bus que no solo traía instrumentos de percusión, viento y cuerdas, sino el sueño de cinco muchachos que encontraron en las melodías de la música andina una forma de mostrar parte de su tierra, su cultura y su vida. (EL TIEMPO, Sección Cultura y Entretenimiento 1995)

^{xx} Revival has been approached from a number of perspectives: historical, Functionalist, structuralist, symbolical. The studies deal with revival and musical change, identity, nationalism, ethnicity and many other topics. There seem to be no ruling paradigm, no well-paved intellectual autostradas to follow, instead a jungle of ideas. A problem is that a greater part of the literature, theoretical and empirical, deals with the revival of folk traditions only. Of course, revival processes are not confined to folk traditions only, but are going on also in all kinds of fields. It is obvious that a lot could be won by widening the horizons and compare for example the revival of old jazz styles, Bach's music in the 1820's, punk, Beatles and other popular music of today. There are so many parallels between for example the early music revival instigated by Arnold Dolmetsch in the 1880's and the folk music revival of the same period, that a mere coincidence simply is out of question.

Although vast and disparate, the literature can tentatively be divided into two parts. One focus upon the question of authenticity and goes on to show that things are not what people think they are, that what is thought to be old is in fact new, that the revived forms, styles, objects are in some way or another false, inauthentic, some even implying that they are unworthy, immoral.

From this follows that the focus is upon the objects, styles, forms and their origins. Questions about, what, who, when and how are given priority over questions about why. (RONSTRÖM 1996: 1-2)

Manuscript from owe.ompom.se. Can differ from the published version. *Ronström, Owe 1996: Revival Reconsidered. The World of Music. International Institute for Traditional Music, no 3:5- 20*

^{xxi}(...) Con un gran toque de humor que hizo perder la solemnidad del público, salió a escena el grupo Música Para el Pié Izquierdo. Andrés Páez y John Jairo Claro acompañados de un "invitado de piedra" que permitió hacer la primera dramatización de este año. Este Dueto santandereano cumplió su cometido: hacer reír, no solo con sus gestos y puesta en escena, sino también con letras divertidas de sus canciones haciendo alusión a la crisis actual del país con frases como "haberte regalado un poquito de la crisis en que estoy" o "yo sabía que el presidente sabía. Mamola, me suena, mamola". Conservando las distancias, los asistentes los compararon con Le Luthiers y tributaron un sonoro aplauso, convirtiéndoles de entrada en ganadores sentimentales y posibles finalistas.
(...) (PÉREZ y MONCADA 1996)

^{xxii} (...) Estuve en el Comité Técnico por espacio de dos años; yo me desencanté muchísimo dentro de este Comité, porque era una cosa muy distinta; era una especie de club social, con buen ambiente humano, en una actitud cordial, pero era evidente que se tornaba peligroso tocar los temas de fondo; era entrar en arenas movedizas. Este era un club de gente que ha estado por muchos años vinculada al Festival, que además, su contacto, su permanencia en el Comité Técnico le permite los privilegios de viajar por el país, particularmente en las selecciones regionales. Ser parte del Comité también permite participar en cada edición del Festival, tener unos privilegios de tratamiento y además tener cubiertos gastos como tiquetes y viajes, por parte de la organización...entonces resultaba de muy mal recibo, que uno fuera de eso, atacara el evento, porque así era como se veía.

Entonces, no era probable que esos escenarios de discusión pudieran abrirse. Hubo momentos muy interesantes en donde varios integrantes logramos poner en escenario discusiones de fondo, pero que definitivamente no trascendieron; por supuesto, quedaron en la mesa del Comité y en eventos muy aislados del mismo, porque el Comité estaba enfrascado en resolver los problemas de tipo técnico, generar las reglas de participación, delimitar muy bien [los marcos de participación] para poder controlar quienes entraban, quienes no, bajo qué condiciones, que modificaciones se habían dado en cada edición que requerían un ajuste en las reglas, y eso se volvió a mi modo de ver, un proceso completamente rutinario, porque era

evidente que el Festival provocó una dinámica en el país, y el país se movilizó de acuerdo con lo que el Festival propuso, y se movilizó la academia, se movilizaron los campesinos, y las comunidades que se encontraban reconocidas en un espacio como este.(...)

Otra cosa muy interesante, es que cada uno empezó a imaginar sus propias formas de participación siempre, y eso sucedió, de lo que yo vi, subvirtiendo las reglas. Habían cosas que sucedían en el Festival que eran muy ortodoxas, muy atenuadas a la regla, muy dentro de la organización, cuadrada que planteaba la regla, pero había otros que participaban y salían [de la regla], y en el momento en que eso sucedía en el Festival, un poco la mirada del Comité Técnico y el Jurado era ¿y ahora qué hacemos con esto? ¿dónde lo metemos? ¿cómo lo incluimos? No lo previmos en la regla, no está. Entonces había que inventar cada vez una categoría, para darle lugar, o para excluirlo.

Ya cuando empecé a entender un poco esta dinámica y esta regla, mi desencanto se hizo mayor; se hizo mucho mayor, cuando confirmé que el Comité Técnico es un grupo aislado de las decisiones de la Junta Directiva, y que esta con autonomía e independencia decide aprobar o no y admitir o no las recomendaciones del Comité Técnico.

El Comité se vuelve a mi modo de ver, un grupo de expertos que discute, que le sirve a la Junta Directiva para validar sus decisiones, independientemente de que estas correspondan o no a las tomadas por el Comité.

Entonces uno se comienza a sentir utilizado; es bueno para la Junta Directiva decir que, "nosotros tenemos un Comité Técnico calificado que realiza discusiones muy calientes, que tiene preocupaciones muy complejas, que ha recorrido el país, ellos mismos son los jurados que hacen la selección en las regiones, [los] que conocen el proceso de cerca [y] tienen contacto con los representantes regionales".

Todo eso parece una estructura que funciona con una rueda muy bien articulada, pero a la hora de las decisiones los pronunciamientos, el Comité Técnico es útil para decir, "nosotros decidimos que el Festival es así, las reglas son así...y punto...y el Comité Técnico nos lo dijo. Para eso tenemos un Comité Técnico." Pero todas las otras recomendaciones y las otras preocupaciones no son contempladas en las decisiones [de la Junta Directiva].

De otra parte, causaba mucha inquietud que uno como que se encontraba en un escenario donde no era clara ni explícita la situación; donde sí era tenido en cuenta como parte de un grupo de interlocutores calificados y donde como que era considerado, porque había una serie de condiciones que lo ponían a uno en una situación de privilegio; pero también, no era explícito, pero era real que había unos temas que no eran del agrado ni del beneficio, ni que iban a ser tenidos en cuenta nunca en una discusión real. (...) (FUENTE PROTEGIDA 2008)

^{xxiii} (...) **Tradition.** Also tradition is problematic, first of all because it is used both for the objects and the process of handing over the objects. Often used in connection to tradition are metaphors that imply a natural relationship. The most well-known is of course the 'roots' metaphor: as a tree lives through and from its roots, humans live through and from their traditions, their cultural heritage. My position is that the relationship is not natural but symbolic. We construct traditions, we utnämner traditions, they are not simply "out there". This way of reasoning doesn't imply that traditions are less authentic, less valued or less valid, only that authenticity is not a feature of the object, nor a quality mark, but a result of successful legitimation.

'Tradition' is problematic not only because it is based on an assumption about something that is handed over from older to younger generations, but also because there are assumptions that the objects handed over represent certain values, and that they have important functions for the individual, the group, the nation. A particularly important aspect of 'tradition' is the very strong ties to the ideas about "the folk", about national and cultural identity, and the question of survival of the society. Seen this way tradition is a set repertoire of ceremonies, rituals, customs, habits, objects, which has been handed over from "the folk", or "the old peasant society" as a valuable

cultural heritage to be protected as an expression of national cultural identity. (RONSTRÖM 1996)

Manuscript from owe.ompom.se. Can differ from the published version. *Music, no 3:5- 20*^{xxiii}
Some rights reserved

^{xxiv} Con los famosos cortejos de los hombres a las mujeres, convertidos en canciones, los hermanos Angelmiro y Domingo López, junto con Carlos Prada, se llevaron por segundo año consecutivo el Gran Premio Mono Núñez en la modalidad vocal para su Santander.

Nacidos en Charalá, los hermanos López son fieles representantes del estilo musical tradicional de su región.

Han triunfado en el Concurso nacional del bambuco en Suratá, Santander; en el Festival de duetos de Floridablanca y en el Festival regional Amalgama de Oro de Vetas, Santander.

Y fueron sus ritmos tradicionales, el bambuco y el pasillo los que permitieron al trío ganarse al jurado y al público.

Venga pacá mijita, La Saturnina y Trampitas fueron sus propuestas musicales.

Nosotros vimos que su música gustó mucho en la gente; además, ellos desarrollaron una muy buena temática y la interpretaron sin ninguna equivocación, dijo Joel Ospina, miembro del jurado.

Las barras no dejaron de animar al trío en su presentación final. Fueron las más numerosas y la de mayor entusiasmo.

El apoyo que nos dieron nuestros paisanos fue muy importante en la hora final, nos brindaron confianza y fue lo que permitió un buen desempeño en el escenario, dijo Angelmiro López, primera voz y guitarra en el trío.

El grupo también se llevó el primer puesto en el concurso de interpretación de obras del Mono Núñez y sus compañeros de música con el bambuco Lunares, letra de Mariano Oliveros y música de Manuel Salazar.

Los hermanos López se preparan para la grabación de su cuarto disco. (EL TIEMPO, Sección Información General 1997)

^{xxv} El triunfo a veces se tarda media vida. Pero se disfruta como nunca y así lo hizo Opus II.

Desde sus primeras presentaciones en Ginebra, el trío nariñense figuraba entre los más opcionados para llevarse el Gran Premio Mono Núñez en la modalidad instrumental.

El fallo del jurado no tomó por sorpresa ni a los asistentes al Coliseo Gerardo Arellano, ni a los mismos concursantes.

Con el programa Mestizajes, donde los suaves y magistrales sonidos que dio Julieta Martínez con la quena y el tiple, su hermano Ricardo en la guitarra y Javier Mesa con su bandola y tiple, lograron meterse en el corazón del público y del jurado.

Los duros ensayos de más de cuatro horas diarias donde Julieta, Ricardo y Javier dedican al perfeccionamiento de sus instrumentos, se vio anoche compensado con el triunfo.

El haber llegado a la final ya era un gran reconocimiento por lo importante y exigente que es el Festival; lo que viene ahora para nosotros es seguir luchando por sacar adelante la música andina colombiana, comentó Julieta en medio de la emoción, de los abrazos y besos de su familiares y amigos.

Para su compañero Javier quien también fue elegido como el mejor bandolista del Festival, este triunfo es el reconocimiento a media vida de lucha y dedicación.

Para el músico vallecaucano Joel Olarte, miembro del jurado calificador, la variedad de los ritmos, el color y la destreza fueron las razones por las que el trío se llevó el máximo galardón.

En la modalidad de obra inédita instrumental Opus II también fue premiado por su propuesta Mestizajes, del maestro y director del trío José Revelo.

Y como si fuera poco, el trío también se llevó el primer puesto del concurso de interpretación de obras del Mono Núñez y sus compañeros de música, con el pasillo A una rubia compuesto por Samuel Herrera. (EL TIEMPO, Sección Información General 1997)

^{xxvi} El 30 de mayo de 1999 a las 10:00 AM (UTC-5) hombres armados y vestidos de camuflado militar interrumpieron una celebración religiosa católica que se estaba llevando a cabo en la iglesia La María del barrio Ciudad Jardín de la ciudad de Cali. Los hombres entraron gritando que afuera había un carro bomba y que todos debían evacuar inmediatamente, se identificaron inicialmente como integrantes del Gaula (unidad anti secuestro del gobierno). Al salir, 285 feligreses, entre ellos ancianos, niños y el cura Humberto Cadavid, fueron conducidas hacia dos camiones. Uno de los guardaespaldas notó que no eran de la fuerza pública y trató de llamar a pedir ayuda, pero le cortaron la garganta con una puñalada y murió. Se registraron combates entre miembros del ELN contra fuerzas del ejército y la policía en el momento en que cubrían la retirada de quienes se llevaban a los secuestrados del cual resultaron muertos Gildardo Cardona Barrera y John Jairo Arango, dos guerrilleros del ELN y uno quedó herido, llamado Eleu Epe Vivas.

Entre los rehenes había un ciudadano colombo-sueco, empresarios y personas influyentes de la sociedad local.^[3] Los camiones llenos de secuestrados tomaron rumbo hacia el sur, en dirección a la cabecera municipal de Jamundí, hasta llegar al corregimiento San Vicente. Aproximadamente cuatro horas después de llevarlos por caminos sin asfaltar, los bajaron en una zona montañosa de los Farallones de Cali y los hicieron caminar. Hacia las 3:00 PM (UTC-5) los guerrilleros les informaron que se trataba de un secuestro político.

Mientras tanto, el comandante del Ejército de Colombia, General Jorge Mora Rangel afirmaba que los secuestrados eran "cerca de un centenar" y que varios de éstos habían sido encontrados en varias locaciones de la carretera, "Primero fue un grupo de 34, luego encontramos un segundo grupo de 9 y, debido a la presión que estamos ejerciendo sobre los secuestradores, acaban de liberar a otras 31" En medio de la persecución del Ejército y la Policía, fueron liberadas cerca de 200 personas. (WIKIMEDIA FOUNDATION, INC 2009)

^{xxvii} Although vast and disparate, the literature can tentatively be divided into two parts. One focus upon the question of authenticity and goes on to show that things are not what people think they are, that what is thought to be old is in fact new, that the revived forms, styles, objects are in some way or another false, inauthentic, some even implying that they are unworthy, immoral. From this follows that the focus is upon the objects, styles, forms and their origins. Questions about, what, who, when and how are given priority over questions about why. The perspective is that tradition is the handing over of objectively existing bounded cultural objects or artifacts. (...) (RONSTRÖM 1996)

Some rights reserved

Manuscript from owe.ompom.se. Can differ from the published version. *Ronström, Owe 1996: Revival Reconsidered. The World of Music. International Institute for Traditional Music, no 3:5- 20*

^{xxviii} A musical genre is 'a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules'.

The notion of set, both for a genre and for its defining apparatus, means that we can speak of sub-sets like 'sub-genres', and of all the operations foreseen by the theory of sets: in particular a certain 'musical event' may be situated in the intersection of two or more genres, and therefore belong to each of these at the same time.

For 'musical event', the definition of 'music' given by the Italian semiologist Stefani may be considered valid: 'any type of activity performed around any type of event involving sound'. (FABBRI 1981: 1)

^{xxix} "... in the description of each single genre some rules are more important, and a few much more important than others, to the point where these others can some-times be considered marginal and ignored. In this case the existence could also be claimed of a sort of 'hyper-rule' which establishes this hierarchy; to this hyper rule we can easily attribute the name of 'ideology' of that genre. Other cases will involve the difference in the strength of codification.(FABBRI 1981: 3)

^{xxx} In this sense it should be noted that knowledge of the rules of a genre by one of its participants is almost always of an ideological nature, and this, amongst other {58-59} things, has stopped many militant critics (often militant in one genre only) from carrying out a scientific study of musical systems and their genres without prejudice. Ideology can not only give more importance to certain rules compared to others, but can actually conceal some, when these are found to be in contrast with others considered more 'noble'. However it should be stressed once more that a hierarchy of rules need not necessarily be of an ideological nature, nor need it depend on the codifying force of each rule (I admit that this can be considered a kind of 'scientific' ideology). (FABBRI 1981: 5)

^{xxxi} During the first half of the century, Western art music institutions such as the National Conservatory in Bogotá tenaciously opposed giving room to non-academic practices, to the point of banning the entry to the students engaged in folk music practices. The academic musicians' inflexible attitude did not stop non-academic musicians from composing pieces, mainly inspired by Colombian Andean folk genres, according to art music aesthetic ideals but little technical knowledge. In the 1930s, Bogotano art-music composer Emilio Murillo proposed adopting the Andean Folk song as vehicle for nationalistic agenda, an idea furiously opposed by the musical establishment, but to some extent adopted by some people in the middle classes and the media. This was nevertheless, a concern occupying small social circles in hegemonic Andean cities, mainly Bogotá and Medellín, which passed largely unnoticed in provincial cities, whether located on the Andes (Popayán, Bucaramanga, etc.) or on the Caribbean Coast (Cartagena, Barranquilla, etc.). Such convoluted musical milieu had always been a problem for music historiography until recently, but also a problem of disciplinary boundaries for musicologists, folklorists, ethnomusicologists, and popular music scholars alike: it was never clear whose subject of study the music was supposed to be. (SANTAMARÍA DELGADO 2006: 19-20)

^{xxxiii} (...)Es un tipo de academización, de acuerdo, igual estamos ante unas músicas que han tenido una cantidad de procesos de academización desde siempre; un música que cuando se vuelve, o cuando la vuelven representación de la nación y todos estos discursos desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, ya venía con profundas influencia de la academia; el hecho de las formas que recoge, bueno, toda su relación con la música de salón, etc., el hecho de que se volvió música de concierto más que música de la parranda familiar, aunque permanecía en ciertos espacios de ésta, etc., yo lo veo como un escalón más en la academización; es como el que llega una generación nueva que hace lo que tocaba hacerme ese momento, con las influencias que tenía en el momento, como [lo que también] hizo Diego Estrada en su momento, por ejemplo, con todo el discurso de la bandola, con toda la ornamentación, con la manera de tocar muy fuerte; el da un paso en relación con otros; Fernando León en el Trío Joyel en 1974 da otro paso ahí, como un escalón [no sé si llamarlo

así]; es como en Nogal en el momento de llegada de Fernando León, en uno de sus momentos cúlmenes como instrumentista para agrupación, no conocido en él [hasta el momento], y lo otro , el que todos los que estábamos allí empezamos a desarrollar eso. Por supuesto, la escritura para bandola y tiple empieza a afinarse muchísimo, empieza a haber exigencias en la disposición de los acordes, en la manera de tocar, en el uso no de la primera cuerda para determinados motivos, es decir, sí hay un tipo de trabajo mucho más profundo y si eso lo consideramos académico, digamos que sí; la idea era, pues no perder un poco la sabrosura de lo popular, o sea que la cosa no se volviera distinta a la otra, y en función de lo arreglos y en función de la música que se hacía pues es muy claro que ese proceso se da.

Igual hay otros antecedentes que no son el Trío Joyel; El Trío Instrumental Colombiano del maestro Jesús Zapata, que también y lamentablemente no es tan conocido; había unas cosas importantísimas en relación con los arreglos y con los roles de los instrumentos, especialmente del tiple. Entonces sí, hay un proceso de academización, porque de hecho todos somos académicos, pero al mismo tiempo hay un proceso de apertura hacia músicas que no están en la academia como el rock y el jazz, o que en ese momento no lo estaban, especialmente el rock; a pesar, de toda la academización que este tiene al igual que el jazz, en ese momento en Colombia no lo estaban. Entonces, uno siente también la carreta como el tratamiento académico, como la visión académica en relación con el rigor de la escritura: la necesidad de que “esto suene en tal parte”, entonces hay que escribirlo con la precisión y el rigor [que esto requiere]. En ese sentido sí, es una cosa académica, pero, ya te digo, muy matizada por la aparición de otras músicas populares que influyen la cosa y [músicas] tradicionales de otras partes, además. (...) (BERNAL 2008)

^{xxxiv} ‘Invented tradition’ is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behavior by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable past. (...) (HOBSBAWM, RANGER y OTROS 1983: 1)

^{xxxv} “1987. Ginebra (Valle) “La gente en las graderías estaba expectante. Las diferentes delegaciones y los aficionados que todos los años se dan cita para saborear la gran fiesta de la música andina, conversaban alegremente, mientras en el escenario se hacían los ajustes para la próxima presentación. Los más atentos intuían que se trataba un grupo muy numeroso, a juzgar por la cantidad de sillas, atriles y micrófonos que eran preparados cuidadosamente por los encargados del espectáculo.....

Los músicos, exhibiendo una seguridad y un orgullo fuera de lo común, fueron saliendo uno a uno, impecablemente vestidos, con su respectivo instrumento en la mano; en medio del bullicio que su presencia provocaba, fueron buscando su lugar y alistando las partituras para el inicio de la presentación. Mientras ajustaban la afinación, entre ellos se cruzaban miradas cómplices y, a juzgar por su actitud, parecían no ser conscientes de que iban a ser protagonistas de un suceso que les daría un lugar en la historia. Luego de verificar que todas las cosas estaban a punto, el director Fernando León, un hombre delgado y pequeño, de ademanes nerviosos, levantó su mano esperando a que el silencio del público indicara el momento justo para iniciar la ejecución de su primera obra. Ninguno de los presentes - ni siquiera los propios protagonistas - podía sospechar en ese momento que lo que estaba a punto de suceder, sería uno de los acontecimientos más importantes de la historia musical de Colombia”. (Arenas 2008)

^{xxxvi} Nogal es un proyecto que funciona durante 20 años pero fragmentariamente. Su primera época es desde el 86 hasta el 89; después de una parada grande se vuelve a juntar entre el 93 y el 94 para desarrollar una beca ante Colcultura, actual Ministerio de Cultura, eso nos vuelve a

juntar, después tenemos unos años un poquito complicados, volvemos a trabajar por allá en el 2000, y finalmente nos terminamos el 2003...2004, tal vez.

Lo importante es como cada uno de los integrantes de Nogal o casi todos, la gran mayoría, empezamos a proyectarnos hacia otras agrupaciones durante esas rupturas. Entonces por ejemplo, Cuatro Palos nace cuando Nogal se muere en el 89. Nogal empieza a no funcionar porque Fernando León se va, etc., y con los cuatro integrantes de Cuatro Palos, que fuimos los fundadores de Nogal de cierta manera con Fernando León, decimos, "ve allí hay unos arreglos interesantes volvamos a coger la actividad de cuarteto y arrancamos". Antes de nosotros el Trío Ancestro se había formado al interior de Nogal que tuvo una vida artística muy conocida pero no tan referenciada; ellos hicieron cosas bien importantes pero no tan referenciadas en relación con la interpretación y los arreglos y con la inclusión de influencias clarísimas del jazz, pero especialmente del rock, pero son un grupo que el gran público no conoce mucho; y diversas agrupaciones que comienzan a salir de ahí [de Nogal]. Entonces básicamente lo que se hace un poco en esas agrupaciones que salen de Nogal, es continuar la cosa ya con aportes mucho más personales de quienes están tocando ahí, pero con esa idea general de renovación, de actualización de los repertorios y de la manera de interpretar, el cuidado en los fraseos, el equilibrio sonoro; ahí es donde yo creo que está el gran aporte de Nogal, más que en el lenguaje en sí mismo. (BERNAL 2008)

^{xxxvii} "(...) La nación, la nacionalidad, el nacionalismo, son términos que han resultado notoriamente difíciles de definir, ya no digamos de analizar. En contraste con la influencia inmensa que el nacionalismo ha ejercido sobre el mundo moderno, una teoría verosímil acerca del nacionalismo es claramente escasa. (...)"(Anderson 1993:17)

^{xxxviii} El fenómeno del nacionalismo en América Latina, o mejor dicho, los nacionalismos son tan antiguos como la independencia latinoamericana que comenzó hace 180 años. Así como no existe *el* nacionalismo europeo, tampoco se puede hablar *del* nacionalismo latinoamericano. Parecido a lo que ocurre en Europa, sus manifestaciones y contenidos son muy diversos, lo que depende en cada caso de las condiciones políticas, sociales y económicas. Por tanto, no es posible emitir una opinión unificada sobre el nacionalismo del continente latinoamericano o de los estados latinoamericanos individuales en cuanto a su contenido, y menos aún, hacer un juicio apreciativo sobre el nacionalismo. Igual que en Europa, el nacionalismo puede presentarse como una ideología progresiva que quiere provocar cambios, o como ideología reaccionaria que pretende mantener el *status quo* social.

Hasta la fecha los historiadores y politólogos no disponemos de un concepto satisfactorio para explicar la ambigüedad del nacionalismo y que implique las diversas formas que presenta el fenómeno. De hecho, en las ciencias políticas hay pocos conceptos que hayan sido objeto de definiciones y evaluaciones tan diversas como el nacionalismo. ¿por qué no resultan satisfactorias las afirmaciones de gran parte de los estudiosos del nacionalismo? Sin lugar a dudas, por que se preocupan más de las manifestaciones del nacionalismo y sus contenidos, es decir de los criterios básicos de la nacionalidad, como el idioma, la cultura, la raza, el destino histórico compartido, la historia común, etc., que de analizar las condiciones de formación y las distintas funciones que fue teniendo el nacionalismo según la situación histórica. [fuente por verificar]

^{xxxix} (...) vale la pena detenerse a desarrollar aspectos pertinentes del concepto de hegemonía, toda vez que la construcción y representación de la identidad nacional es, dentro de las sociedades de clase, algo generalmente organizado por los grupos dominantes pero con resonancias mucho más amplias. La hegemonía puede entenderse como una constelación histórica específica de múltiples fuerzas sociales, sobre la base de un amplio consenso de clases y segmentos de clases aliados, y que cuenta con un profundo y amplio grado de

autoridad moral y social. No es estática sino que siempre está en un proceso de cambio que incluye su propio desarrollo y muerte. También implica una frontera muy fluida entre lo explícito y lo tácito, entre discutir abiertamente ciertas nociones y aceptar otras miradas como obvias. La hegemonía no es la orquestación de una clase o estado que simplemente impone su voluntad: la sociedad civil está compenetrada con la idea del liderazgo moral de las fuerzas dominantes, y esto contiene una medida de consenso. Sin embargo, algunos segmentos sociales tienen más poder que otros, no solo para imponerse por la fuerza en caso necesario sino para intervenir en la sociedad civil y proyectar su liderazgo (Hall [1986] 1996a). Los discursos hegemónicos siempre serán ensamblajes complejos con elementos (ideas, símbolos, valores, prácticas) de distintos orígenes. El significado y la organización de estos elementos no son fijos y siempre son parciales, pueden ser “leídos” de distintas maneras, así como también pueden entrar y salir en el terreno de lo tácito de manera impredecible. Y algunas lecturas se vuelven dominantes, tácitas y hasta de sentido común a través del trabajo realizado en determinados proyectos por determinados grupos de personas (por ejemplo, en los campos de la educación o de la música o de la producción económica). De esta manera el campo ideológico, lejos de ser tierra de nadie o plaza de mercado, presenta algo de unidad y carácter de clase cuando relaciona ciertos grupos de ideas con las fuerzas sociales más poderosas. El carácter dominante de estas ideas depende de su conexión con fuerzas sociales dominantes, sino de su resonancia en la experiencia de diferentes grupos sociales. Cualquier elemento ideológico es susceptible de nuevas “relecturas” capaces de reubicarlo en sus relaciones con los demás elementos. Así pues, la lucha ideológica viene a ser una lucha que se libra alrededor de la apropiación de los diferentes elementos (Mouffe 1979:195, Hall [1986] 1996b).(WADE 2000: 12-13)

^{xI}- Lo aceptable y valorable de un género musical está en parte relacionado a la manera como se constituyó históricamente. Es decir, la historia de un género musical determina no solo un marco estético de definición sonora sino también un marco valorativo del género mismo. Juan Pablo González, Ketty Wong y Carlos Miñana, han hecho estudios históricos de cómo la cueca chilena, el pasillo ecuatoriano y el bambuco colombiano, se constituyeron respectivamente, en géneros musicales “nacionales” (González 2000; Miñana 1999; Wong 2000). En todos los casos, hubo procesos claros de homogeneización: es decir, de favorecer la semejanza a costa de la diferencia. Antes de que se convirtiesen en géneros nacionales, era posible identificar una multiplicidad de formas de la cueca, el pasillo y el bambuco. Pero una vez que pasaron del terreno local al nacional, se eliminaron las diferencias estilísticas no deseables. Esto implica, por una parte, un proceso compositivo: hay una forma musical del género que va a ser la más válida; hay una estética que “se fija” como la apropiada. Por otra parte implica un proceso de invisibilización -las formas de dicho género que no se ajustan a dicha descripción se convierten en formas menos válidas-. La diferencia se borra. Generalmente las diferencias estilísticas que se eliminan son aquellas que remiten a factores étnicos, de género o de región no deseables. El Bambuco se desafricaniza, la cueca se hace elegante, apropiada para el salón, el pasillo se adhiere a un régimen criollo desindianizado. Es decir, la construcción de una categoría genérica se da a través de un proceso de eliminación de la diferencia a favor de la semejanza y dicho proceso es siempre estético e ideológico. La historia del surgimiento de la idea de género como concepto unitario está en parte ligada a la historia de homogeneización cultural emprendida a través del estado-nación.

Por tanto, en la descripción genérica van a intervenir no solo elementos de orden estético sino también elementos de orden ideológico que frecuentemente determinan los modos de cómo se habla de los mismos géneros musicales. (...) (OCHOA 2003: 86-87)

-Durante este tiempo [finales del siglo XIX y comienzos del XX] un extendido nacionalismo cultural se expresó como nacionalismo musical. En parte porque los círculos de música erudita incorporaron elementos “tradicionales” (Behague 1996), y también cosa mucho más importante,

por el surgimiento de estilos nacionales de música popular: tango en Argentina, samba y maxixe en Brasil, danza en Puerto Rico, ranchera en México, son y rumba en Cuba y así sucesivamente. Generalmente se trataba de estilos musicales surgidos de los barrios obreros de las ciudades latinoamericanas, muchas veces adaptando estilos europeos y combinándolos con elementos rítmicos y estéticos de origen africano (y en menor medida, amerindios), que eran asimilados, modernizados, “limpiados” por las clases medias y convertidos, de esta manera, en símbolos nacionales aceptables. Escribe Manuel [Peter Manuel] (1995:15): “En la pauta típica de las formas sincréticas originadas en las clases populares se filtran gradualmente en forma ascendente adquiriendo una mayor sofisticación musical y llegando a ser disfrutadas por las clases altas”, logrando inclusive el reconocimiento como música nacional”. (WADE 2000: 10)

-Además de estos cambios morfológicos debidos al proceso de folklorización, debemos tener en cuenta también la “pulimentación”, es decir, la supresión de la tradición de todo aquello que el grupo receptor considera antiestético o desagradable. La censura efectuada en los textos de la producción folklórica transmitida por tradición oral nos ofrece una perfecta ilustración de este fenómeno. Se eliminan palabras obscenas o malsonantes –llegando en ocasiones a desfigurar completamente el sentido del texto-, se retocan “estilísticamente”, se corrigen barbarismos y en ocasiones incluso dialectalismos. Y también, en este mismo deseo de mejorar cualitativamente el producto ofrecido, podemos encuadrar la tendencia de perseguir la perfección técnica, uno de los valores de nuestro tiempo, que en una gran parte de los casos es desconocida en la cultura tradicional. (MARTÍ I PÉREZ 1996: 80)

^{xli} El Frente Nacional fue un pacto entre facciones mayoritarias de los partidos liberal y conservador, cocido en la oposición a Rojas Pinilla en 1956 y 1957 y refrendado en plebiscito en diciembre de ese año. El FN estableció dieciséis años de alternancia presidencial entre liberales y conservadores y distribuyó por mitades entre los dos partidos los tres poderes públicos, en todos los niveles territoriales. (Palacios & Safford 2002: 597)

^{xlii} SOY COLOMBIANO

Bambuco (c. 1954)

Rafael Godoy

A mí deme un aguardiente un aguardiente de caña
De las cañas de mis valles y el anís de mis montañas.
No me dé trago extranjero que es caro y no sabe a bueno
Y porque yo quiero siempre lo de mi tierra primero.
Ay que orgulloso me siento de haber nacido en mi pueblo.

A mí cánteme un bambuco de esos que llegan al alma
Cantos que ya me alegraban cuando apenas decía Mama.
Lo demás será bonito pero el corazón no salta
Como cuando a mí me cantan una canción colombiana.
Ay que orgulloso me siento de haber nacido en mi patria.

Y para mí una muchacha aperladita, morena
O una mona de ojos claros de suave piel montañera.
Muchachas música y trago de la sierra o de mi llano.

Ay que orgulloso me siento de ser un buen colombiano.

^{xliii} AMO ESTA TIERRA
Caña/bambuco (c. 2004)
Leonardo Laverde

Una canción no hará brotar, la anhelada libertad
Pero tal vez me haga soñar, con lo que más quiero alcanzar
Hay que soñar sin despertar, viendo los campos florecer
Y en los caminos ver correr a la justicia y la verdad.

Amo esta tierra donde nací,
soy colombiano hasta morir
En tiempos buenos y en tiempos malos
Por lo que amo me quedaré aquí.

Una canción no bastará para sembrar un porvenir
Solo soñar sin desistir, una ilusión renacerá
La solución no está en partir, ni dar la espalda a la verdad
Solo la unión fuerza nos da, para volver a comenzar

Somos una raza bajo el mismo sol
Somos el legado del amor de Dios
Una misma sangre un mismo dolor
La misma esperanza en el corazón

Amo esta tierra...

^{xliv} Inventing traditions, it is assumed here, is essentially a process of formalization and ritualization, characterized by reference to the past, if only imposing repetition.(...) (Hobsbawm, Ranger y otros 1983: 4)

GRABACIONES ANEXAS FESTIVAL MONO NUÑEZ

Todas las grabaciones son tomadas en vivo dentro de las sesiones finales del FMN, exceptuando los cortes 5 y 7, que fueron grabadas posteriormente por los intérpretes.

FMN I 1975

1. EL EDEN, BAMBUCO – FRANCISCO VELASCO
CUARTETO LOS ANDINOS
2. EL REGRESO, BAMBUCO- EFRAIN ORO ZCO
DUETO VICTORIA Y RENGIFO

FMN VII 1982

- 3 .TIPACOQUE, BAMBUCO (SIN INFORMACIÓN)
- 4 LA GUANEÑA, BAMBUCO SUREÑO

FMN XIII 1987

5. HUMORISMO, PASILLO- ALVARO ROMERO
NOGAL ORQUESTA DE CUERDAS COLOMBIANAS
- 6.. CUATRO PREGUNTAS, BAMBUCO- PEDRO MORALES PINO (S.I.)

FMN XVII 1991

7. ANOMALIA, BAMBUCO- CARLOS AUGUSTO GUSMAN
CUATRO PALOS
8. MARIA, GAVOTA- BENIGNO “MONO” NUÑEZ

HERNADO JOSÉ COBO

9. MI TIERRA SANTANDEREANA, BAMBUCO- MAURICIO RANGEL
IMPROMPTUS VIII

FMN XXI 1995

10. CANTO AL GALERAS: TAITA QUILLACINGA, DAMA- WHA, EL GRAN
GALEON, MIRANDO LA CUMBRE, DESPERTANDO, DAMA-WHA
DAMA-WHA

FMN XXII 1996

11. MIGAJITAS, SUITE COLOMBIANA No. 3- JOHN JAIRO CLARO
MUSICA PARA EL PIE IZQUIERDO

FMN XXIII 1997

12. LA PICARESCA COLOMBIANA EN LAS PETICIONES DE AMOR: VENGA
PA'CA MIJITA, BAMBUCO (R. SANCHEZ). TRAMPITAS, BAMBUCO (O. LINCE),
LA SATURNINA, BAMBUCO (C. ROZO.)
HERMANOS LOPEZ
13. ECIPSE (PROLOGO), BAMBUCO- HÉCTOR FABIO TORRES
EMSAMBLE CUARTETO
14. BOGOTA ANTIGUA, PASILLO- ALEXANDER CUESTA
AUROS TRIO/LUZ NIYIRETH ALARCON

FMN XXVI 2000

15. EL CALAVERA, PASILLO FIESTERO, VERSION DE CONCIERTO- PEDRO
MORALES PINO
JUAN DOMINGO CORDOBA

FMN XXX 2004

16. TRBOL AGORERO, PASILLO- LUIS A. CALVO
SAMUEL IBARRA

FMN XXXIV 2008

17. SAN PEDRO EN EL ESPINAL, BAMBUCO- MILCIADES GARAVITO
SEXTETO CINCO MAS UNO