

**PRÁCTICAS MUSICALES EN DIÁSPORA:
EL FESTIVAL MONO NÚÑEZ COMO TERRITORIO**

ALEXANDER RESTREPO PELÁEZ

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA
MEDELLÍN
2020**

**PRÁCTICAS MUSICALES EN DIÁSPORA:
EL FESTIVAL MONO NÚÑEZ COMO TERRITORIO**

ALEXANDER RESTREPO PELÁEZ

**Trabajo de grado para optar al título de
Magíster en Antropología**

Asesor:

ALEJANDRO TOBÓN RESTREPO

Doctor en Historia de América Latina

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA
MEDELLÍN
2020**

AGRADECIMIENTOS

A las personas entrevistadas y demás interlocutores por sus reflexiones.

A Alejandro Tobón por su acompañamiento.

A los profesores y compañeros de la Maestría por su retroalimentación.

A Ana María Bustamante y Angelina González por sus aportes.

A Adiel Orozco por su ayuda.

A Ana Cristina Paniagua por sus aportes, su paciencia y su amor.

A mi madre, mi padre y mi hermano.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
MÚSICAS ANDINAS COLOMBIANAS: CONFIGURACIÓN DE ESCENARIOS	19
De la cotidianidad de las fiestas populares a la agenda de los salones de concierto	20
El impulso de la radio y la industria del disco	31
Los festivales ¿expresiones de la crisis?	37
Voces: vislumbrando los anclajes	40
FESTIVAL MONO NÚÑEZ: TERRITORIO	55
El Festival Mono Núñez, entre la experiencia y la expectativa	58
El Festival Mono Núñez desde adentro	71
Voces: levando	79
CONFIGURACIONES ESPACIALES Y DIÁSPORA DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES	93
Las prácticas musicales en el territorio: configuraciones espaciales	93
La práctica musical en disputa: definiendo las posiciones	110
Prácticas musicales en diáspora	116
CONCLUSIONES	122
REFERENCIAS	125

INTRODUCCIÓN

El lector habrá notado en el título de este trabajo dos elementos: el primero de ellos, habrá motivado, inicialmente, una idea del hacer; el segundo, de acontecimiento. Así mismo, cada uno de ellos, sujeto: en el primer caso, a una formación del movimiento, del andar, a estar y no estar, o estar sin estar y no estar estando; en el segundo caso, a una formación espacial, a su dimensión real, a lo que es ocupado y des-ocupado. Le sugiero que siga conmigo la siguiente operación inversa: un territorio atravesado por diversas relaciones está generando unos sentidos de pertenencia e identidad, develando cuerpos y, con ellos, dominios y controles, por lo cual se supone ha sido delimitado, asegurando el transcurrir; y una diáspora que se está desplazando entre lugares, yendo/huyendo, generando tiempos de salida que se redefinen o pugnan en la llegada, tejiendo hibridaciones que se producen en la diferencia y se reproducen de acuerdo a su capacidad de arraigarse. Verá cómo ha quedado inmerso en dinámicas propias del espacio y el tiempo.

El presente trabajo aborda las prácticas musicales que confluyen en el Festival Mono Núñez. Desde 1975, cada año de manera ininterrumpida, los habitantes de Ginebra, Valle del Cauca, ven cómo sus diversos espacios son acondicionados para la llegada de visitantes provenientes de distintos lugares. Durante cuatro días, el coliseo, las instituciones educativas, el parque y sus calles, se convierten en el epicentro de la actividad musical que desarrolla el Festival, mientras las casas se adecuan para servir de albergue a músicos y visitantes, además de ser escenarios espontáneos donde fluye la música como encuentro. En el Coliseo Gerardo Arellano Becerra, escenario de la contienda, se dan cita diversos actores que esperan el veredicto del jurado.

Dada su trayectoria y su peso simbólico y material como escenario representativo de las músicas andinas colombianas, el Festival Mono Núñez es rastro y augurio de los caminos. En esos caminos, las prácticas musicales, personas que materializan los sonidos, que los producen y

reproducen, transforman los sentidos de pertenencia e identidad en objetos donde se escuchan presencias y ausencias, arraigos y desarraigos. El propósito de este trabajo es develar procesos de configuración de las prácticas musicales en su andar por el Festival. Para lograrlo, recurrimos a un repertorio de conceptos que derivan de un tratamiento equilibrado del espacio y el tiempo; así que el lector podrá darse cuenta que, a lo largo de los tres capítulos, esta referencia intentará motivarle imágenes con las cuales ubicarse en el fenómeno. Analizaremos entonces el Festival observando características que nos permiten definirlo como territorio de confluencia y divergencia de estas prácticas, para dilucidar de qué manera se establecen relaciones de poder sobre y desde ese cuerpo diaspórico. Así mismo, analizaremos las prácticas musicales a la luz de su caracterización como cuerpo diaspórico para descifrar aquellos recorridos que se relatan —voluntaria e involuntariamente— al perpetrarse en la contemporaneidad.

De manera casi paradójica, el lector no encontrará en este trabajo una historia a cabalidad de las músicas andinas colombianas o del Festival —o biografías densas, aspectos técnicos, análisis de obras, datos estadísticos, entre otros— pues consideramos que son asuntos que bien podrían y, de hecho, han sido atendidos por otras investigaciones para observar facetas particulares u otros fenómenos derivados del cotejo de estos dos objetos. Estos elementos no tratados a profundidad, apenas logran ser mencionados para evidenciar el fenómeno que nos ocupa. Lo que el lector sí encontrará es una interpretación constante de la interacción entre las prácticas musicales y el Festival Mono Núñez.

¿Desde dónde se enuncia? Comencé a tocar guitarra a los 11 años (por allá en 1987), a través de las notas de clase (tablaturas, cifrados y otros apuntes) de mi hermano, quien frecuentaba la casa de Carlos Mario Vélez “La Bruja”, uno de los pioneros del *metal* en Medellín. Al poco tiempo, era yo quien me encontraba recibiendo clases esporádicas en la casa de este *man* en el

barrio Buenos Aires, donde en ocasiones él ensayaba con algunas de sus bandas en el sótano. Allí esos dulces sonidos —comparados con el estridente ruido de las balas—, lograron captar toda mi atención, por lo que me hice metalero sin dudarlo. Podría pensarse en un acercamiento a los sonidos homogéneos; pero, a pesar del pronóstico, de esa experiencia comenzó un interés por otras músicas como la *clásica* y la *andina colombiana*. Sonidos que La Bruja también producía haciendo vibrar las cuerdas de su guitarra que se iban enredando en sus largos cabellos. Sonidos que medio llegué a tocar en ese momento, pues la pereza que me daba tener que aprender a leer partituras hizo que aprendiera viendo tocar, cosa que hoy valoro con todas mis ganas.

Cuando mi hermano se graduó de bachillerato, yo cumplía 15 años. Que él se graduara implicó que yo dejara de frecuentar esos espacios, así que eché mano de las posibilidades que tenía al alcance para continuar con mis intereses: la colección en elepés de “música variada” de mi papá, las grabaciones que yo hacía en casetes de programas de emisoras culturales y en betamax de la señal que nos robábamos de la parabólica (en particular la de Televisión Española, TVE). Como había aprendido a tocar de oído, estos materiales facilitaron acercarme a las zambas, chacareras, milongas, valeses peruanos, tangos y boleros, y maravillarme por las técnicas de la guitarra flamenca. Géneros a los cuales aún trato de acercarme. Por esos años, también me *parchaba* con mi mamá a ver las finales del Festival Mono Núñez que transmitían en directo por televisión. Imágenes y sonidos que se fueron instalando como una inquietud en la memoria que, por años, no lograba descifrar, y que cuando salía por mi boca lo hacía guardando un respeto irracional por la tradición.

Salí del colegio hacia el Politécnico Jaime Isaza Cadavid a estudiar una tecnología con la cual no pude, pero traté. Fue un lugar importante para mí porque, dadas mis dificultades académicas, me enfoqué en las opciones musicales a las que tenía acceso en esa institución. Fue

entonces cuando ingresé, a los 17 años, al Grupo de Cuerdas Tradicionales, al Cuarteto vocal/instrumental y al Ensamble Infantil. Ahí me acerqué al tiple y a la bandola con Gustavo López —hoy compañero en el Grupo de Investigación Músicas Regionales de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia—; a tocar bajo eléctrico y a maravillarme con los arreglos *in situ* de Gustavo Díez, compositor e intérprete; y a las maneras de enseñar y aprender de Amalia Echavarría —a través de ella comencé a trabajar con la música, codirigiendo el grupo infantil—. Usualmente todo esto iría en agradecimientos, pero lo resalto aquí por ser parte de la experiencia que configura intereses específicos.

Tras mi fracaso con la tecnología, ingresé con la mayor de mis expectativas a la Universidad de Antioquia, en el año de 1996, a estudiar Licenciatura en Música Instrumento, programa que fue modificado, por lo cual me gradué como Maestro en Guitarra en el 2005. También participé de la Estudiantina de la Universidad, dirigida por Alonso Rivera y, por intermedio suyo, del Trío/Cuarteto Luis Uribe Bueno, en los cuales solo estuve tres años, hasta que me distancié, casi por completo, de la interpretación de músicas andinas colombianas. En los últimos semestres de la carrera, para mi caso, en el 2002, vimos el curso Etnomúsica, lo dictaba Alejandro Tobón Restrepo, mi asesor de tesis —el cual incluyo, dado su compromiso, en la primera persona del plural en la escritura de este trabajo—. Y fue ahí cuando comencé a canalizar esas ganas de interrogar mi experiencia y, con ella, la música. Desde allí, se me abrió un horizonte posible y anhelado de acercarme a ella desde otros lugares. Inquietudes que ahora se traducen también en la elaboración de este texto.

Sabrán el lector disculparme por sofocarlo con la anterior narración autobiográfica, pero la considero necesaria para darle a entender cuál es mi lugar, desde dónde estoy interpretando. De alguna manera, habrá notado cuál es mi grado de inmersión en el universo de estudio, la cual

resumo como: no en el territorio, pero sí en la práctica. Aunque, después de haber realizado esta investigación, lo podría resumir así: tanto en el territorio como en la práctica, aún desde las distancias. Me permito incluir aquí la pregunta central que motivó este trabajo: ¿Cómo se configura la diáspora de las prácticas musicales en torno al Festival Mono Núñez de Ginebra, Valle? Esta pregunta permaneció intacta desde la elaboración del proyecto hasta el desarrollo de la investigación, quizás como una manera casi obsesiva de darle respuesta. Pese a ello, debo reconocer que hubo preguntas que se fueron abandonando a medida que reconocía las limitaciones o a medida que me iba agobiando con la cantidad de información “analizable”. Sin embargo, la mayoría de ellas, que tienen qué ver con los aspectos que dije no iba a encontrar el lector, se abandonaron porque hay autores que las responden de mejor manera y con mayor propiedad. Así que decidimos incluir cuando era necesario, en notas al pie, la bibliografía que sugerimos para que se tenga una visión más amplia sobre asuntos específicos.

¿Cómo se han tratado las músicas y el Festival? A continuación, se presentarán de manera bastante sucinta¹ los antecedentes de la investigación, al final de la cual usted se dará cuenta que lo que se propone aquí no ha sido abordado. Al decir esto, no queremos desconocer las investigaciones y disertaciones que se han elaborado a lo largo de los años y la geografía nacional e internacional desde variados enfoques, más bien sirve para resaltar la riqueza teórica y metodológica que subyace a un tratamiento de las prácticas musicales andinas colombianas en términos espaciales y temporales. Nos remitiremos, inicialmente, a las maneras en que se ha tratado la temática desde una óptica general, para terminar con los casos más cercanos a nuestro objeto de estudio.

¹ Ya que en el desarrollo del trabajo se amplía este aspecto en los momentos que son pertinentes y que ayudan a dar una comprensión más acertada sobre un asunto particular.

Música tradicional, música popular, música folclórica, son términos que desde diversos ámbitos se usan para caracterizar o diferenciar los productos musicales de distintos lugares del mundo. Estos usos se encuentran vinculados a distintos espacios que van desde la intimidad del hogar hasta la rigurosidad del entorno académico. Así describen las músicas quienes las utilizan para sus actividades diarias, por disfrute, por norma social; pero también quienes las hacen, las interpretan, las estudian (también por disfrute o por norma social). Y así se han nombrado también —por lo menos desde mediados del siglo XX—, desde la musicología, la etnomusicología y desde las ciencias sociales y humanas en general. Dos ejemplos que pueden ayudar a visualizar estos acercamientos son los estudios sobre los discursos de autenticidad y los que giran en torno a las relaciones entre lo local y lo global.

En un ensayo publicado en 2001, el sociólogo y crítico británico de rock Simon Frith, ofrece herramientas para entender esos discursos de autenticidad alrededor de las músicas populares. Por un lado, hace una crítica hacia algunos estudios sociológicos que se caracterizan por considerar que las músicas populares sólo sirven para teoría sociológica, sin dejar de resaltar su valor interpretativo, excluyendo la posibilidad de hacer teoría estética (Frith, 2001, p.414). Desde allí, el autor asume una postura crítica sobre el valor o los juicios de valor en el estudio de las músicas populares. Si bien el escrito toma como referencia el rock, Frith ejemplifica sus posturas con otros tipos de música como el folk o el jazz. Incluso, parte de la dupla música popular/música académica, permitiéndole desentrañar los discursos ocultos en esta distinción: “Cuando analicemos la música seria, deberemos poner al descubierto las fuerzas sociales que se ocultan tras los discursos sobre valores «trascendentes»; al analizar el pop, deberemos tornar seriamente en consideración los valores desdeñados en los discursos sobre funciones sociales”²

² *Pop* hace referencia a la música popular en general; distinto al género musical popularizado en la década de 1950. Sin embargo, cabe señalar que el término música popular deriva del anglosajón *popular music*.

(Frith, 2001, p.414). El autor nos presenta entonces unas reflexiones pertinentes para comprender cómo se ha generado el discurso de la autenticidad en el rock, poniendo en evidencia que ellos no son exclusivos de las músicas populares sino que, señala, la música seria se asume también bajo unas lógicas de sensibilidad individual que tienden a construir un discurso de autenticidad (Frith, 2001, p.417). También plantea que “la cuestión que debemos responder no es qué revela la música popular sobre los individuos sino cómo esta música los construye” (p.418). Pregunta que permite atender el asunto de la autenticidad no como algo constitutivo de las músicas populares en sí mismas y por sí solas, sino como una manera de interrogar los procesos mediante los cuales esa idea de autenticidad se establece y cómo define a los individuos. Consideramos importante este tratamiento porque permite asumir otras maneras de interrogar las prácticas musicales desde los discursos que se tejen alrededor de ellas, centrando la atención en las múltiples formas en que la lucha por la hegemonía termina condicionando las mismas estéticas musicales.

Por otro lado, el antropólogo británico Peter Wade, quien además se destaca por trabajar temas como el racismo, la sexualidad, entre otros, ha sido referencia recurrente³ en los trabajos sobre música e identidad, especialmente en Colombia, donde ha desarrollado una parte sustancial de sus investigaciones desde la década de 1980. El artículo que deseamos señalar, parte del contexto de la música popular costeña para evidenciar las relaciones nacional/transnacional y local/global. Una de sus ideas centrales dice que las “elites sostienen las jerarquías de diferencia del poder y la riqueza a través de los símbolos culturales de la ‘distinción’ que van en contra de la homogeneización cultural” (Wade, 2005, p.192). Estos planteamientos se convierten en un importante antecedente porque permiten entender el fenómeno bajo unas dinámicas espaciales

³ En especial, Wade, P. (2002). *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.

globales que tienen incidencia en los ámbitos locales, tanto en los productos culturales como en la forma de representarlos.

Los anteriores ejemplos permiten comprender distintas formas de acercarse a la música como fenómeno sonoro y social, a la vez que permiten pensar distintos enfoques para desarrollar investigación antropológica sobre la música. Pero miremos, cerrando el cerco, el tratamiento que se le ha dado en Colombia. Una lectura preliminar de las fuentes que ayudan a contextualizar la mirada a las nociones sobre lo tradicional, permite resaltar los esfuerzos investigativos por comprender las dinámicas de lo local en relación a lo global. Bajo esta idea, adquieren importancia nombres como Ana María Ochoa, investigadora colombiana que ha abordado la música desde una perspectiva etnomusicológica, la cual revela una profunda reflexión sobre las músicas locales en contextos de globalización, centrando la atención en los procesos de formación de lo tradicional y lo popular. La autora es pertinente en las investigaciones sobre las músicas en Colombia porque las sitúa en el ámbito de los estudios sobre tradición y patrimonio a nivel continental, lo cual permite identificar teorías, conceptos, posturas y debates que difícilmente se pueden obviar en los análisis de las realidades de nuestro contexto. También desde la etnomusicología, Carolina Santamaría Delgado, ha logrado valiosos avances en el estudio de la industria musical, la radiodifusión y los hábitos de escucha, entre otros, que se constituyen en fuente necesaria para la comprensión de la música como producción y reproducción social. Por su parte, Carlos Miñana Blasco, ha sido referencia obligada en los estudios antropológicos sobre la educación, la música en contextos indígenas y campesinos, entre varios otros, en los cuales resaltamos sus importantes trabajos de campo en el Cauca para analizar el ritual y la fiesta en la comunidad nasa. El antropólogo Darío Blanco Arboleda, ha analizado las músicas colombianas desde las tensiones alrededor de conceptos como patrimonio, folclor y tradición; resaltando sus aportes a la

construcción de las identidades nacionales, en especial, las músicas del Caribe. Su reciente libro *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Identidad y cultura continental*, se propone “desentrañar [...] procesos de perfilamiento identitario, de intercambio y diálogo cultural entre países y continentes, de reivindicaciones entre grupos sociales a través de la cumbia” (Blanco, 2018, p.viii-xiv). Allí se podrá encontrar una importante reflexión que, desde el eje analítico *interculturalidad*, se hace sobre la constitución de lo musical mestizo en procesos migratorios trans e intercontinentales.

La lista se hace extensa cuando ampliamos el tiempo, pero miremos el caso concreto de nuestro objeto de estudio. En este sentido cabe mencionar dos tesis de maestría que permiten acercarse al Festival Mono Núñez. La primera, “Configuración del género música andina colombiana en el Festival Mono Núñez”, presentada por Hernando José Cobo Plata (2010), para optar al título de Magister en Artes, mención Musicología (Universidad de Chile); la segunda, “Nación, identidad y autenticidad, Festival de Música Andina Colombiana ‘Mono Núñez’, más de tres décadas de historia”, presentada por Nelson Alexis Cayer Giraldo (2010), para optar al título de Magister en Historia (Universidad Nacional de Colombia). Ambos trabajos de investigación contienen un componente histórico sobre el desarrollo del Festival, problematizando dos aspectos importantes para la comprensión de las músicas andinas colombianas: para el caso del trabajo de Cobo, el género *Música Andina Colombiana* —incluyendo un análisis sobre cómo se perfiló la Orquesta de Cuerdas Colombianas Nogal como una de las agrupaciones de mayor incidencia en el desarrollo de la práctica musical y, un componente de análisis a los discursos nacionalistas—, por lo cual es relevante para esclarecer la configuración de un campo de lucha al interior del Festival. A profundidad, el trabajo de Cobo permite descubrir el discurso oficial que subyace a la configuración de la música andina colombiana como género. Para el caso de Cayer, la identidad y

la autenticidad —donde adquieren relevancia algunas de las más importantes agrupaciones en términos de reconocimiento en el panorama musical colombiano y la idea de nación reflejada en el Festival—. Ambos trabajos son importantes para un avance en la comprensión del desarrollo histórico del festival, la configuración de discursos, la descripción de las actividades, en especial, el Encuentro de Expresiones Autóctonas. Pero también son importantes para analizar cómo es interpretada esa historia y esas relaciones por dos investigadores que valoran y a la vez asumen una postura crítica sobre el Festival.

De igual forma, el trabajo de grado para optar al título de pregrado en Antropología (Universidad de Antioquia), “Nueva música instrumental andina colombiana: la identidad y sus tensiones” presentado por Alejandro Alzate Arango (2015), aporta una importante fuente etnográfica de entrevistas con músicos distinguidos de expresiones instrumentales, el cual permite acercarse, ya no tanto al Festival, sino a las configuraciones de la “fusión” de las músicas andinas con otras prácticas como el jazz y semejantes.

¿Cómo lo hicimos? En términos amplios, este trabajo se realizó con un enfoque cualitativo desarrollado a través del método etnográfico y la teoría fundamentada, lo cual aquí se traduce como la necesidad de garantizar una relación entre las maneras de acercarse a los datos y generarlos, y la forma de analizarlos e interpretarlos para permitir que la teoría emerja.

Bajo estas consideraciones, las rutas que seguimos fueron las siguientes:

1. Se realizó una revisión documental que, en una primera fase, permitiera construir un conocimiento preliminar sobre el funcionamiento del Festival, las prácticas musicales y el *habitus* que se teje a su alrededor: textos (libros, artículos, páginas de internet, archivos personales, canciones), audios (música, entrevistas) y videos (de distintas versiones del Festival, entrevistas, musicales). Debemos aclarar que, dada la extensión de los archivos de audio y video, estos fueron

sistematizados por medio de memorandos que incluían citas textuales, interpretaciones del investigador y sugerencias procedimentales —a modo de diario de campo—. A medida que avanzaba la investigación y se accedía a las realidades concretas y las voces, llegó una segunda fase que se caracterizó por tratar de llenar los vacíos específicos y normales que suponía esa inmersión en los datos, así que se profundizó sobre los aspectos de la primera fase, pero amparados por los caminos de indagación que se iban aclarando. Así planteadas, estas fases dan la sensación de una construcción y análisis de un cuerpo documental acabado e inamovible; sin embargo, las búsquedas fueron permanentes y se actualizaban a medida que íbamos viendo salidas, por lo cual se fueron incorporando nuevos aspectos y se iban abandonando otros.

2. El trabajo de campo tuvo varios componentes. El primero, la experiencia previa del investigador —mencionada anteriormente—, a pesar de no estar sistematizada, supone un grado de inmersión en la realidad que posibilita que ciertos de sus aspectos no sean del todo extraños. Segundo, una observación previa del Festival (mayo de 2017), cuando esta investigación apenas era una propuesta para presentarse a la maestría. En esa oportunidad se logró hacer un diario de campo que, aunque precario, logró registrar las apreciaciones personales sobre lo que se veía/oía y prever impedimentos o dificultades en la visita posterior. Igualmente, también se hizo registro fotográfico y se adelantaron conversaciones informales. Sin duda alguna, fue un acercamiento que posibilitó comprender dinámicas que luego fueron inquietudes. Tercero, la visita oficial al Festival (mayo-junio de 2018). Teniendo en cuenta que los tiempos impedían desarrollar ciertas actividades, pues se trata de un evento de cuatro días, se privilegiaron las siguientes técnicas: guía de observación, diario de campo, entrevistas informales no estructuradas y registro fotográfico, de audio y video. Cuarto, entrevistas semiestructuradas. Para este componente, se planteó la necesidad hacer interlocución con personas que conocieran de cerca el entorno del Festival, que tuvieran roles

diversos y distintos grados de involucramiento: compositor, intérprete, director, jurado, investigador y miembro del comité organizador. Este proceso se realizó por fuera de los tiempos del Festival, por lo que se hicimos ocho entrevistas entre 2018 y 2019⁴ —cinco presenciales en Medellín y Bogotá, y tres telefónicas a Ginebra y Cali—. La lista de entrevistados se configuró al inicio con tres personas, a medida que se analizaba la información se iban agregando otros sujetos, lo cual configuró un cuadro con voces afines y disidentes, oficiales y no oficiales. Y quinto, un diario de campo permanente que consignaba información generada a través de conversaciones espontáneas con personas afines a la práctica musical en Medellín, voces imprescindibles para un acercamiento a las interpretaciones que se hacen de las prácticas musicales y el Festival desde otras latitudes.

3. Finalmente, para el análisis de la información se realizaron procedimientos de codificación tendientes a identificar y relacionar los conceptos. Al principio se establecieron unas categorías que derivaron de la revisión documental; no obstante, de las entrevistas y las interpretaciones que se iban consignando surgían elementos opcionales que tomaban cuerpo a manera de preguntas. El desarrollo de la investigación fue planteando nuevos aspectos a explorar, otros significados y relacionamientos permitieron construir análisis interpretativos sobre diversos mecanismos de poder implícitos en las diferentes formas de hacer y pensar las prácticas musicales andinas. La diáspora que se intenta comprender en este trabajo se pensó inicialmente en un sentido, en un plano; los datos configuraron otro sentido posible, otra dimensión.

¿Cuál es el resultado alcanzado? El primer capítulo de este trabajo aborda la configuración de las prácticas musicales a través del planteamiento de tres escenarios que permiten observar los puntos de referencia —otros lugares— de los discursos del presente. Son ellos, la fundación de los

⁴ Realizadas por Alexander Restrepo y Alejandro Tobón, asesor.

salones de concierto, espacio de transfiguración de las músicas populares en prácticas gestionadas por el anhelo nacionalista de fines del siglo XIX; el auge de la radio y la industria del disco, espacios de difusión de la identidad y la añoranza; y los festivales, planteados aquí como espacios que intentan conjugar las ganancias de los escenarios anteriores. Posteriormente, a partir de las voces de los entrevistados, intentamos vislumbrar los puntos de anclaje de las representaciones de la música hoy sobre los lugares que sirven de puerto para la carga de mercancías sonoras. Los testimonios sirven a un segundo propósito que consiste en advertir las formas de la jerarquía y el poder que serán fundamentales en los capítulos siguientes.

En el segundo capítulo exponemos el Festival Mono Núñez como territorio, una manera de relacionarlo a una formación espacial donde se instauran mecanismos materiales y simbólicos de dominación que buscan controlar, censurar y advertir, el cual va delimitando un *nosotros* que se muestra impoluto e inalterable. Como es de suponer, las posibilidades de visualizar los poderes, implican también las posibilidades de identificar las formas de resistencias. Partimos entonces por identificar esos lugares fértiles desde y hacia donde se esbozan rutas de migración de los sentidos de identidad y pertenencia por medio de la música. Para iniciar nuestra disertación, continuamos con la descripción de algunos aspectos históricos propios del territorio y nos atrevemos a interpretar el fenómeno a partir de las categorías metahistóricas de *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativa* (Koselleck, 1993) —presente a lo largo del texto—, las cuales permitieron inscribir nuestros hallazgos en una perspectiva que dilucidaba esos caminos donde lo estético quedaba interrogado en términos de la autonomía en el arte. Desde allí, nos adentramos en los mecanismos por medio de los cuales el poder opera desde y sobre el Festival, para ello desarrollamos dos apartados que tienen a los discursos como materia de análisis. Desde un estudio sobre la gestión de la biografía como herramienta para la comprensión de las espacialidades del

discurso, y algunas apreciaciones acerca del Festival Mono Núñez, se intentan interpretar las experiencias y las expectativas en términos de su capacidad de inserción y configuración de lo propio y lo ajeno. Luego, los lugares de enunciación serán analizados a la luz de las reflexiones de Walter Mignolo (1995a), para intentar el esclarecimiento de los nodos donde se articulan las alianzas y resistencias. Finalmente, se relacionarán algunos de los testimonios de los entrevistados que permitieron comprender nuestro espacio, los cuales aquí resumimos como experiencias como punto de salida y tensiones como punto de llegada, expresiones que no quieren decir otra cosa que las imbricaciones del pasado y el futuro posible.

Por último, el tercer capítulo analizará el territorio y las posiciones que ocupan los agentes en él para configurar lo que aquí llamamos *diáspora*. Aquí están incorporadas las observaciones realizadas en los trabajos de campo, por lo cual se recurre a la descripción y posterior interpretación de esos lugares de la diferencia espacial de la jerarquía. Para entender los términos de la diáspora, integramos los planteamientos teóricos desarrollados a lo largo del texto y se desarrollan otros que permiten explicar el fenómeno. Es así como se abordan las nociones de *campo* y *habitus* (Bourdieu) para aplicar nuestra perspectiva del espacio y el tiempo a las relaciones de poder que se establecen alrededor de las prácticas musicales, lo que deriva en un relacionamiento teórico conceptual que permite un tratamiento particular para comprender cómo se configura la diáspora en torno al Festival Mono Núñez.

CAPÍTULO 1

MÚSICAS ANDINAS COLOMBIANAS: CONFIGURACIÓN DE ESCENARIOS

Las músicas andinas colombianas se han consolidado en el imaginario social a partir de elementos de identidad que hunden sus raíces en una tradición ideada y configurada por los actores sociales en diversos ámbitos de enunciación. Desglosando, tenemos, por ejemplo, unas músicas campesinas andinas compartiendo tiempos con la “nueva música andina colombiana” o las “nuevas expresiones”, tanto una como las otras, insertas en un presente que las contrasta. Para ser contrastadas se han dispuesto, a lo largo de más de un siglo, escenarios que funcionan como plataformas de representación, ámbitos donde las músicas son enunciadas. La noción de contraste se acentúa en la medida que estos distintos escenarios establecen normas reguladoras del actuar de los individuos en función de sus intereses. Lo cual quiere decir que, en principio, es necesario el contraste para dejar en evidencia el poder de representación. De esta manera, los escenarios, al ser espacios de socialización, permiten que los individuos se reconozcan con lo que allí se enuncia, formando una trama donde la identidad está mediada por la norma. Ahora bien, no podría entenderse esto como un conjunto de disposiciones que emergen naturalmente; ante todo, tenemos unos escenarios donde los actores configuran productos musicales que son validados de acuerdo a las normas que son puestas allí sobre el terreno. Estas normas son formas del hacer cuyo contenido varía dependiendo del lugar y del tiempo.

En los últimos 140 años, distintos escenarios han demarcado las rutas de las músicas andinas colombianas: los salones del siglo XIX y, a través de ellos, el surgimiento de los conciertos que tuvieron su rol hacia finales de ese mismo siglo; la grabación y los medios de difusión que jugaron un papel determinante en el siglo XX; y, desde hace aproximadamente medio siglo, los

festivales se han convertido en el más relevante escenario en la actualidad para las músicas andinas colombianas. Tres escenarios que hoy coinciden, cada uno con sus características particulares, para convertirse en plataformas de difusión, consolidación y disputa del peso estético de lo que significa hacer músicas andinas. Como quedará evidenciado al finalizar este capítulo, el surgimiento y posterior desarrollo de cada uno de estos escenarios lleva consigo huellas de exclusión. Huellas que hacen que cuando hablemos de músicas andinas colombianas nos estemos refiriendo a unas músicas específicas, a pesar de que la mera etiqueta sugiera un abanico tan extenso como la geografía a la que hace mención. Hablar del Festival Mono Núñez implica entonces hablar de unas formas específicas de hacer músicas andinas colombianas que han sido fraguadas al calor de estos tres escenarios.

El presente capítulo no pretende narrar la historia de estas músicas en términos generales. Lo que busca es que, una vez finalizado, se logre dibujar un panorama con raíz histórica en el cual inscribir las discusiones alrededor de lo tradicional, donde la migración de lo estético tenga un alcance en el tiempo que permita comprender el fenómeno desde un presente pluralizado desde el pasado. Con esta perspectiva, la idea es cuestionar el concepto de tradición en el marco del mismo desarrollo de las músicas andinas colombianas para llegar a una caracterización de las estéticas de estas músicas en el presente.

De la cotidianidad de las fiestas populares a la agenda de los salones de concierto

El siglo XIX albergó en su seno variadas formas de hacer cultura en una región amplia como la andina colombiana. La configuración de los Estados-nación trajo consigo una proliferación de discursos frente a lo nacional caracterizados por la urgencia de instaurar símbolos y prácticas de rasgos autóctonos como elementos identitarios. En el campo económico y político, los esfuerzos estaban centrados en reunir en un mismo proyecto las nacientes fuerzas sociales

(burguesía y clase media) y desarrollar en ellas sentidos de pertenencia (Madrid, 2010, p.227). En el campo de la música, los intereses estaban dirigidos a definir un género musical emblemático nacional; pero, ¿cuál música podría representar en ese momento los anhelos de toda una nación? Los deseos de pertenencia cosmopolita de las élites latinoamericanas y la presencia de comunidades indígenas y negras fueron elementos claves para generar ese imaginario sonoro (Madrid, 2010, p.229). En Colombia, indígenas, negros, blancos, mixturados, recreaban en aquella época prácticas musicales que fueron el sustento de la música que, con vínculos en lo popular-tradicional, se fueron configurando desde, por lo menos, mediados del siglo XIX. En el tiempo se moldeó un género musical al punto de sonar como candidato a representar los anhelos nacionalistas de una sociedad que comenzaba a preguntarse por su identidad: el bambuco.



Imagen 1 “El bambuco”

Autor: Edward Walhouse Mark.

Técnica: Acuarela sobre papel. Tamaño: 17,5 x 25 cms. Año: 1845

Fuente: Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/el-bambuco-0>, consultado el 1 de agosto de 2019.

Los sentimientos patrióticos, avivados por la independencia, se daban cita en los salones para entonar las canciones nacionales de alta carga emotiva que cumplían una función unificadora, sentimientos que, en otros espacios menos selectos, “solemnizaba las efemérides patrias y en

modelos apropiados para el canto colectivo funcionaba como elemento de cohesión social” (Rodríguez, 2012, p.305). Podría plantearse como punto de engranaje un lugar donde se caldean las exaltaciones a la patria y al heroísmo por mediación de la música; el salón fue abriendo paso entonces a los géneros populares cantados e instrumentales como el bambuco, que ya gozaban de arraigo fuera del contexto urbano de la élite. No obstante, según Carolina Santamaría, no se sabe prácticamente nada de las características musicales del bambuco en ambientes campesinos, pero en contextos urbanos se puede establecer que alrededor de 1850, las clases altas bogotanas lo incorporaron en su repertorio de música de salón en el cual su objetivo era entretener, por lo que se consideraba como una expresión menor (Santamaría-Delgado, 2014, p.64), lo cual supone que la inserción del bambuco en el cauce refinado de los ilustrados no estuvo exenta de disputas.

Estas consideraciones, mediante las cuales se pormenorizaba el género, estuvieron presentes hasta por lo menos finales del siglo XIX. Jaime Cortés Polanía cita un artículo publicado en Bogotá en 1894 por el violinista panameño Narciso Garay, quien opinó que los compositores de bambucos eran músicos menores y mediocres, razón por la cual era un aire bajo y plebeyo, y que "para redimirlo de esa 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" (citado en Cortés, 2004, p.53). La opinión de Garay refleja de algún modo el interés generado alrededor de la música nacional: por un lado, el afán por establecer una música vernácula como referente identitario mediante la acción aséptica del compositor erudito, sabio, hombre; pero al mismo tiempo, limpiarla y acondicionarla de acuerdo a los cánones estéticos europeos.



Imagen 2 “El bambuco”

Autor: Ramón Torres Méndez.

Técnica: Litografía iluminada. Tamaño: 23,1 x 29,1 cms. Año: Ca. 1860

Fuente: Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/el-bambuco-bogot%C3%A1>, consultado el 1 de agosto de 2019

De acuerdo con Ana María Ochoa (1997, p.39), el esfuerzo por entrar a la sala de concierto significó tratar de definirse desde los valores estéticos que allí eran promulgados, buscando una valoración del bambuco y del tiple desde la adopción de la estética y los formalismos que caracterizan la práctica de la música erudita europea. Así las cosas, el dilema planteado no es la mera adopción de otros parámetros, sino lo que ello implica en términos de la transformación de la música en un contexto en el cual solo hay aforo para unos cuantos. La aparición de nuevos medios de difusión en el siglo XX, supuso la configuración de una estructura cultural y social de grandes proporciones, con capacidad de trazar y resaltar —excluir— rutas de migración de lo estético allí donde la sala de concierto ya contaba con un invitado con intenciones de afincarse.

El proceso de inmersión de lo popular en espacios destinados a la recreación intelectual de las élites urbanas, por no ser eventos de penetración directa —donde unos productos culturales se imponen a la fuerza sobre otros—, implica varias acciones interrelacionadas: nombrar las cosas y,

por ende, sus extracciones sociales —hablamos de géneros musicales, instrumentos—; clasificarlas y seleccionarlas; y otro aspecto, no menor, es que es necesario hacer visibles los músicos héroes, individuos capaces de llevar a cabo la tarea modernizadora de la nación. Apostadas en el medio, las relaciones de poder encienden sus maquinarias para inmiscuirse en el campo. Operando como discurso, los atributos a las prácticas musicales se van a dar bajo las lógicas de la distinción, que a su vez expide normas, nombres, lugares y tiempos.

La distinción entre lo popular y lo culto va a caracterizar los discursos que se dieron en torno al bambuco, de ahí que este género y otros como el pasillo estuvieran en medio de fuertes debates entre quienes defendían la idea de una música nacional y quienes estaban en contra. Un debate protagonizado por los escritores e intelectuales de la época, que comenzaron a generar discursos nacionalistas que establecían el bambuco "como símbolo y mito fundacional de la nación entre las clases acomodadas bogotanas" (Santamaría-Delgado, 2014, p.64). En medio de la controversia aparecieron toda clase de argumentos entre los cuales parece haberse instaurado una concepción blanqueada del género al buscar sus orígenes europeos y negar las influencias africanas, con lo cual quedaba planteada una identidad mestiza que se adaptaba a los ideales nacionalistas (Santamaría-Delgado, 2014, p.64).

Este panorama permite caracterizar de qué manera se fueron constituyendo los géneros musicales implantados al imaginario social y articulados a aquellos ideales que configuraron una tradición, que por los procesos antes mencionados, podría considerarse manipulada en por lo menos dos aspectos: por su blanqueamiento, que excluyó la cuota africana y permitió elaborar, no sólo teorías que señalaban sus orígenes europeos, sino también un discurso distorsionado que se repetía en los círculos de intelectuales y durante casi todo el siglo XX; y por su aproximación a los patrones estéticos occidentales que, nuevamente, limpiaba el género musical de cualquier rastro

que le impidiera su ascenso a las esferas de la erudición, con lo cual fueron relevantes (y aún lo son), los recursos musicales (formas, instrumentos, armonía), y extramusicales (celebraciones representativas, indumentarias, espacios, escenarios) necesarios que elevaran el estandarte de la música nacional.

Así pues, no es de extrañar que, desde la década de 1880, la práctica musical instrumental relacionada con la música andina, estuviera estrechamente vinculada a lo académico. La cantidad de integrantes y los roles que cumplía cada uno, sugieren una aproximación al formato de música de cámara europeo. Para apreciar un poco estas características y para acercarnos al objeto de este estudio, miremos cómo fue el desarrollo de estas músicas a nivel instrumental, más específicamente las interpretadas por el formato de *trío andino colombiano*.

La bandola, el tiple y la guitarra configuran un ensamble instrumental que hunde sus raíces en la mitad del siglo XIX. Desde entonces, se han organizado de diversas formas para participar en distintos ambientes sociales y momentos de su desarrollo, incluso con la ausencia de alguno de estos instrumentos: desde el tiple que acompaña (véase imagen 3), hasta agrupaciones numerosas que incluían, además, instrumentos de percusión. Lo cierto es que en aquella época hubo un cambio significativo en la forma como se articulaban socialmente estos instrumentos: de estar exclusivamente ligados al campo a través del trabajo, los bailes y rituales, pasaron a estar presentes en la ciudad.



Imagen 3 "Vendedor de sombreros"

Autor: Ramón Torres Méndez. Técnica: Lápiz sobre papel. Tamaño: 21 x 27 cms. Museo Nacional, Bogotá, 1849.

Fuente: Torres Méndez, Ramón. Cuadros de Costumbres. Bogotá, Banco Cafetero, 1851.

Solo entonces, en las últimas dos décadas del siglo XIX, cuando recién comenzaba a germinar aquel debate frente a la definición de la música nacional, aparecen en escena los tres instrumentos mencionados con una variante: los músicos que interpretaban los instrumentos ya estaban relacionados con la academia, específicamente con la Academia Nacional de Música — fundada en 1882—, y a la cual ingresó ese mismo año, el músico Pedro Morales Pino (Cartago, Valle, 1863 – Bogotá, 1926). Esta forma de tomar asiento, no sólo va a inaugurar la creación y consolidación de nuevos formatos de instrumentos, sino también los espacios en que estas músicas eran interpretadas. Morales Pino y sus amigos aprovecharon su dominio sobre los instrumentos de cuerda y los llevaron "a las salas de conciertos para interpretar un repertorio que incluía a la vez obras conocidas de los grandes maestros europeos y piezas de salón de inspiración nacionalista" (Santamaría-Delgado, 2008, p.374). Un breve recorrido por este momento inicial, en el cual se van

constituyendo los primeros formatos de trío en el medio urbano y dentro del ámbito de los recitales a puerta cerrada, lo relata Carolina Santamaría:

El primer concierto de estas características se registró en noviembre de 1884, con Morales Pino en la bandola y Vicente Pizarro en la guitarra. (...) En 1886 se registró el primer recital con un trío de bandola, tiple y guitarra, y en 1891 el grupo se había convertido en un cuarteto al adicionarle otra bandola. En 1896 se formó finalmente la *Lira Colombiana*, agrupación que llegó a tener hasta dieciséis instrumentos entre bandolas, tiples, guitarras, violín y dos violonchelos. (Santamaría-Delgado, 2008, p.374)



Imagen 4 La Lira Colombiana en 1900.

Autor: Melitón Rodríguez

Fuente: Recuperado de <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=258845>, consultado el 1 agosto de 2019.

Aunque la incursión de estos formatos surgió en un momento que podría parecer desfavorable, dada la promoción y aceptación que tenía el piano y otros instrumentos de carácter sinfónico de la estética musical occidental en aquella época, y las dinámicas de inserción antes

mencionadas; lo cierto es que la guitarra ya estaba teniendo cierto nivel de aquiescencia, sobre todo en las músicas de salón, entre otras razones, porque la imprenta musical había logrado incluir, aunque sea en menor medida, repertorios para guitarra solista y acompañante por lo menos desde mediados del siglo XIX.⁵ La aparición de la bandola y el tiple en las salas de concierto se realizó bajo el amparo de la escasa reputación que tenía la guitarra en el medio urbano. Se mezclan entonces dos perspectivas: la representación del tiple y la bandola como instrumentos extraídos de esa tierra mestiza campesina; y la representación de la guitarra que, aunque también tenía presencia rural, gozaba del desarrollo que se le dio tanto en España como en países latinoamericanos en el ámbito académico.

Igual importancia tuvieron agrupaciones como la Lira Antioqueña,⁶ fundada en Medellín en 1903, poco después de la presentación de la Lira Colombiana en la ciudad, pues se convirtió no sólo en la primera agrupación de este formato en Medellín, sino en la primera en grabar músicas andinas colombianas en Estados Unidos con una producción de 75 discos (Rendón, 2009, p.49). Se puede precisar entonces que con Pedro Morales Pino se inaugura un nuevo capítulo para la música en Colombia, específicamente la de carácter instrumental, que tiene que ver con la aparición de diversos formatos que incorporan la bandola, el tiple y la guitarra a las salas de concierto.

⁵ Según se puede extraer de la colección estudiada por Ellie Anne Duque, que consta de 42 obras distribuidas en las publicaciones de *El Granadino*, *El pasatiempo* y *El mosaico*. Estas obras, se subraya, no tenían pretensiones virtuosísticas y eran destinadas fundamentalmente para piano, pero con algunas inclusiones de guitarra solista y acompañante de violín. Ampliar en: Quintana, Hugo J. "La música de salón en Colombia y Venezuela, vista a través de las publicaciones periódicas de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. A propósito de un ejercicio de historia musical comparada". En: Albert Recasens Barberà (dir.). *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid, Akal, 2010, p. 95.

⁶ Aunque esta agrupación difiriera de las ideas estéticas y metas musicales de Morales Pino, quién representó una tendencia más internacional, muy ajustada a los cánones musicales en boga en las últimas dos décadas del siglo XIX en Europa, Estados Unidos y América Latina (Bermúdez, 2009, p.94).

Morales Pino fue adquiriendo una reputación tal que en el medio musical colombiano no se ahorran palabras para adularlo. Como sucedió y suele suceder aún, la tarea de saciar las expectativas patrióticas y calmar la tristeza melancólica necesita hombres capaces de agitar los sentimientos más puros e innegociables por aquello que sutil y violentamente se ha instaurado como lo nuestro; encargo que normalmente se evidencia en el discurso de quienes tienen por hábito la adulación desde su posición intelectual. José Ignacio Perdomo Escobar (1913-1980),⁷ señala que Pedro Morales Pino “arrebató de las manos rústicas de los promeseros el tiple y la bandola para transformarlos en instrumentos aptos para reproducir todos los sentimientos, y cultivar esos ritmos errantes y dispersos con la técnica depurada y de arte verdadero” (Perdomo, 1980, p.234).

Cabe resaltar, al respecto de las palabras de Perdomo, un análisis realizado por Egberto Bermúdez sobre el rumbo que tomó Morales Pino, el cual nos ayuda a detectar esas pretensiones idealizantes en tiempos más cercanos al nuestro:

Morales Pino se debatía entre esta visión [nacionalista] y la del artista internacional, que también se le estimulaba en Bogotá, donde influyentes intelectuales le pedían [...] que no “malbaratara su genio” y que se aplicara al nacionalismo musical, es decir a “echar los sólidos fundamentos de nuestra música clásica nacional”, pues esperaban que, en sus manos, esta —que se manifestaba en estado naciente— pasara de bailes y serenatas a conciertos. Morales Pino escribió poco, pero, analizando su repertorio y sus actuaciones, no es fácil concluir que aceptara el papel que le sugerían; por el contrario, siempre quiso ser un artista internacional, y la reducción de su figura artística a la de encarnación del “alma nacional” es obra de sus biógrafos y admiradores, quienes, en flagrante anacronismo, pretenden

⁷ Abogado, miembro de diferentes academias de historia, músico y presbítero colombiano.

encontrar en el siglo XIX la estridencia y los argumentos de la lucha cultural de los años sesenta del siglo XX. (Bermúdez, 2009, pp.95-96)

Luego de Morales Pino, en adelante se van a formar diferentes agrupaciones que derivan de esta constitución inicial, siendo uno de los formatos que mayor alcance va a lograr a lo largo del siglo XX —con las dificultades que plantea su inscripción en un período considerable como este—, las estudiantinas (aún vigentes), agrupaciones que fundamentalmente fueron conformadas por bandolas, tiples y guitarras, pero que han incorporado en varios casos otros instrumentos como flautas, clarinetes, violines, contrabajos —entre otros—. Para María Eugenia Londoño y Alejandro Tobón, “desde finales del siglo XIX hasta la década de 1940 aproximadamente, el cuarteto de cuerdas pulsadas y la estudiantina fueron las dos agrupaciones de salón más apreciadas entre los músicos populares que iban accediendo a la práctica de la música escrita” impuesta, en ese entonces, desde postulados ideológicos, estéticos, teóricos y prácticos fuertemente anclados en la tradición musical europea (Londoño y Tobón, 2004, p.49). El momento de mayor esplendor de estas agrupaciones fue más evidente hacia mediados del siglo XX cuando comienzan a constituirse estudiantinas ligadas a la industria (del disco y textil esencialmente), a las universidades, escuelas, empresas y familias;⁸ y a la participación de los duetos bambuqueros en la industria discográfica y la radio.

La razón por la cual es importante reseñar el aspecto instrumental en estos procesos de configuración de los géneros y de transformación de los escenarios, es que se trata de músicas cuyas vertientes estéticas implican una relación de co-constitución donde son precisamente las agrupaciones instrumentales —es decir, las personas— quienes acompañan las obras vocales. Sin embargo, sería apresurado plantear que su evolución se da en paralelo; como podremos constatar

⁸ Para profundizar en el desarrollo de este tipo de agrupaciones, ver: Rendón, 2009.

más adelante, varios actores coinciden en que, aun compartiendo escenarios, géneros e instrumentos musicales, ambas configuraciones van a obedecer a anhelos y propósitos distantes.

El impulso de la radio y la industria del disco

Se produjo, en esta primera mitad del siglo XX, un cambio en la forma como la música era transmitida. Si bien hubo un período en el cual las estudiantinas tenían poca participación en la radio,⁹ el impulso que le dio la industria discográfica a la producción de músicas andinas transformó los escenarios. Los duetos vocales fueron una de las conformaciones que se volvió más atractiva para las producciones discográficas, formato ampliamente impulsado por las disqueras antioqueñas y que estuvieron soportadas instrumentalmente por algunas estudiantinas. Anterior a la industria del disco de la década de 1950, los programas de radio transmitían programación en vivo. Era común encontrar en emisoras —e incluso por ley, indispensable—, auditorios donde los músicos hacían sus presentaciones; sin embargo, con la popularización de la televisión y la especialización en programas musicales por parte de las emisoras, los músicos comenzaron a tener poca presencia en estos espacios pero mayor participación en la industria discográfica, pues la creciente demanda de contenidos musicales, exigía una buena cantidad de discos, la cual no llegaba al país (Rendón, 2009, p.91). No obstante, quizás el formato que logró permanecer en la radio fue precisamente el dueto, o por lo menos uno en particular, Obdulio y Julián, que era uno de los pocos que lograron contrato como miembros de planta en La Voz de Antioquia años atrás (Santamaría-Delgado, 2014, p.115), lo cual hace pensar en la posibilidad de que, en contraste, se haya sobredimensionado en los medios radiales esta figura en detrimento de otro tipo de formatos vocales, las músicas instrumentales y, por ende, de algunas agrupaciones de cuerdas locales, a

⁹ Hasta la década de 1940. Rendón, 2009, p. 74.

excepción de las estudiantinas que, como se dijo anteriormente, varias de ellas estuvieron vinculadas además a las casas disqueras y a los mismos duetos, lo que les permitió alcanzar una considerable resonancia en el ámbito nacional. Es entonces como desde mediados del siglo XX, se entretajan varios aspectos: la preponderancia del dueto vocal sobre otros formatos de interpretación, la reaparición de las estudiantinas en el medio discográfico y la relativa profusión de las mismas en la escena musical andina.

¿Qué pasó entonces con los tríos y las pequeñas agrupaciones instrumentales? Si nos situamos a finales del siglo XIX y trazamos una ruta con punto de referencia en las primeras conformaciones de trío andino colombiano, podremos observar un camino evolutivo que sitúa a las estudiantinas como agrupaciones de cuerdas representativas que alcanzaron un esplendor importante a mediados del siglo XX. No obstante, partiendo del mismo punto de referencia, pero esbozando otra ruta, también podríamos hallar aquella formación inicial de bandola, tiple y guitarra (aún vigente). Este tipo de instrumentación la vemos enfrentada en distintos períodos de tiempo a varias transformaciones: organológicas (referidas a los cambios en los tamaños de los instrumentos, en el número de cuerdas, las técnicas de construcción) y técnicas (referidas a las maneras de tocar); pero en más de un siglo de presencia de estas agrupaciones en el ámbito urbano, podemos observar también la forma como se han ido incorporando a las dinámicas del medio cultural y social para evidenciar los cambios en su desarrollo.

Desde las primeras apariciones de los formatos de trío y cuarteto andinos, comenzaron a ser importantes los compositores y los repertorios que figuraban como dignos expositores de la música andina colombiana, convirtiéndose entonces en potenciales soportes instrumentales para anclarse a la locomotora nacionalista. Con este preámbulo, comenzaron a abrir trocha estos formatos, interpretando, entre otros, bambucos, pasillos y danzas instrumentales. Incluso desde su

aparición, en sus repertorios figuraban obras de compositores clásicos europeos, lo cual llevó a que en el imaginario social se arraigara la imagen de agrupación emblemática de la música andina colombiana, tan capaz como ninguna de interpretar el "exigente nivel de erudición de la música occidental". Y no sólo en el imaginario externo, en la práctica de estos grupos y en la forma como se van afincando en los nuevos escenarios, también se hizo evidente un diálogo entre lo académico y lo popular que permeará la producción del trío andino colombiano:

Tríos y estudiantinas se preocupan por trascender lo popular festivo y lo femenino del salón familiar no sólo resaltando los elementos que la tradición instrumental andina colombiana heredó de las danzas europeas, sino también adoptando su modo de presentarse en las prácticas interpretativas: la formalidad de la orquesta con los músicos vestidos de frac, el desarrollo del virtuosismo instrumental, el uso de partituras. (Ochoa, 1997, p.39)

Varias transformaciones han surgido entonces en los tríos desde que la música andina se volvió sedentaria en las aspiraciones de llevarla a la sala de conciertos. Podríamos mencionar, por ejemplo, la profesionalización de los músicos y su seguida inmersión en terrenos del virtuosismo, o su emblemática relación con la canción cantada y su posterior inclusión como agrupación base de los duetos en la primera mitad del siglo XX y que fueron aún más visibles en las décadas de 1950 y 1960.

Otras ciudades adquieren relevancia para el desarrollo de estas músicas desde otros ámbitos. Si nos trasladamos al inicio de la segunda mitad del siglo XX en Medellín, nos encontraremos una ciudad atravesada por profundas transformaciones no sólo a nivel demográfico, también era marcado el proceso de consolidación como ciudad industrial. Los cambios vertiginosos que experimentó la ciudad a nivel urbano fueron acelerados y de distinta naturaleza:

hasta la década de 1930 la población migrante provino de los sectores medios de Antioquia que, teniendo costumbres y recursos similares a los de las capas urbanas de Medellín, fueron atraídos principalmente por oportunidades educativas; en contraste, la migración posterior a 1940 fue de origen más rural e integraba también a grupos sociales débiles, campesinos expulsados por la miseria o la violencia.¹⁰ La población de Medellín pasó de 168.266 habitantes en 1938 a 358.189 en 1951 (599%).¹¹ Coincidían en un mismo territorio diferentes capas sociales provenientes de las zonas rurales del departamento, que sumadas a la población urbana nativa, posibilitaron el desarrollo de la industria entre las décadas de 1950 y 1980.

Las medidas proteccionistas tomadas por el gobierno para estimular la industria en la década de 1950, activaron la producción de bienes intermedios para la exportación, la utilización de recursos y materias primas locales en un momento en que escaseaban los productos importados (Rendón, 2009, p.89). Dentro de esos productos se encontraban las grabaciones discográficas, lo que propició el crecimiento de la industria local del disco, especialmente en la ciudad de Medellín (Wade, 2000, p.149). Empresas como Sonolux —1949—, Ondina Fonográfica Colombiana Limitada, Discos Silver —1949—, Discos Zeida —1950—, Codiscos —1954— y el traslado a Medellín de Discos Fuentes —en 1955, fundada en Cartagena en 1934— y Discos Victoria —1964, fundada en Cali— se fueron constituyendo como el telón de fondo de un fenómeno que involucraba, no sólo la producción discográfica, sino la reaparición y creación de agrupaciones de músicas andinas colombianas vinculadas a las mismas disqueras.

¹⁰ Melo, Jorge Orlando. "Medellín: historia y representaciones imaginadas" [en línea], disponible en <http://www.jorgeorlandomelo.com/medellinhyr.html> [acceso: 15 de abril de 2019]

¹¹ En adelante se va a incrementar aceleradamente la población, en 1964, por ejemplo, llegó hasta 772.887 (1292%), y en 1973 hasta 1.077.252 (1791%). Censo general de población. Dane 1938, 1951, 1964 y 1973. [en línea], disponible en <http://www.dane.gov.co/index.php/biblioteca-virtual> [acceso: 15 de abril de 2019]

No obstante, la configuración de Medellín como epicentro de la producción y comercio musicales, sumado al interés que despertó la ciudad entre artistas nacionales y extranjeros, fueron factores claves para la convergencia de diversas tendencias musicales en las salas de grabación. Personas vinculadas a la radio, a la práctica musical y, fundamentalmente, relacionadas con la industria musical y del entretenimiento, visualizaron la ciudad como lugar de referencia debido a las múltiples oportunidades de empleo y a las posibilidades de desarrollar una carrera exitosa (Arias, 2011, p.22). De esta manera, se fueron construyendo múltiples formas de participación alrededor de la industria discográfica en la que artistas extranjeros y locales grababan músicas tanto colombianas como de otros países. Aparecían entre los productos discográficos, cantantes y agrupaciones de diversos formatos provenientes de países como México y Argentina; pero también era común encontrar géneros como el bolero y el tango interpretados por músicos locales, incluso, por formatos que incluían instrumentación andina colombiana como la estudiantina.¹² La presencia de personas y músicas extranjeras, así como la de personas y músicas colombianas en otros países —sobre todo de productores y asesores musicales que viajaban para adquirir y actualizarse en el manejo de equipos—, se constituyeron en pieza fundamental para que entre esas formas de circulación musical se fueran gestando nuevas rutas de migración de contenidos musicales. Así es como dentro del panorama discográfico colombiano, complementado por el impulso de la radiodifusión, se fortalecieron géneros como el bolero, el tango, la ranchera, generando procesos de ida y vuelta que implicaron que en países como México y Argentina aparecieran el vallenato y la cumbia. Estos procesos de intercambio en el que se hibridan o asimilan las músicas, "son el

¹² Tal era el caso de la Estudiantina Fuentes y la Estudiantina López en Medellín, agrupaciones que, partiendo de la interpretación de músicas populares campesinas, exploraron otros ritmos latinoamericanos como el corrido, el bolero y el tango; y otros ritmos colombianos de la costa (Rendón, 2009, p. 97).

resultado de la expresión de una industria, en el sentido de la producción reglada por el consumo, que es en sí misma una industria cultural" (Arias, 2011, p.52).

Estas dinámicas van a estar presentes desde la aparición de las disqueras en Medellín en la década de 1950 y estrechamente relacionadas con su consolidación y posterior desarrollo en las cuatro décadas siguientes. Llegados los años 70, géneros como la cumbia y el porro fueron teniendo cada vez mayor fuerza; incluso, géneros como el tango, el bolero y el *rock and roll*, concentraron los intereses de producción y consumo. Artistas nacionales que grababan géneros de otros países, fueron desapareciendo también de las grabaciones locales. Sonolux, por ejemplo, a principios de esta década, comenzó un proceso de incremento en la cantidad de artistas de otros países y una disminución de artistas nacionales que eran grabados en aquella disquera.¹³

Desde la aparición del fonógrafo hasta las más recientes formas de grabación y reproducción, así como de distintos espacios de proyección de lo sonoro, los ritmos con que aparecen o se modifican los escenarios han sido acelerados. Según la investigadora Ana María Ochoa, si bien la música se ha grabado y mercadeado desde comienzos del siglo XX, lo que cambió alrededor de la década de 1980, fue "la velocidad de transformación de las músicas locales y su presencia visiblemente masiva en el mercado y en los medios" (Ochoa, 2003, p.9). Procesos de reconfiguración que escasamente aplicaron a las músicas andinas ya que, para la década de 1970, estas músicas habían dejado de ser de auge masivo (Ochoa, 1997, p.39). La década de 1970 expone características especiales: las músicas andinas comienzan a dejar los escenarios de la industria musical y comienzan a surgir en el medio otros escenarios, los festivales/concursos.

¹³ Restrepo Duque, Hernán. Entrevista realizada por César Pagano Villegas. Medellín, 23 de agosto de 1988.

Los festivales ¿expresiones de la crisis?

Como se mencionó anteriormente, la presencia de las músicas andinas colombianas en la industria discográfica tuvo un desarrollo importante durante las décadas de 1950 y 1960. Lo mismo hizo la radio en un período anterior. Ambos ámbitos se constituyeron en los principales canales de difusión de una música que representara a toda una nación. En el camino, se fueron perdiendo del panorama los conciertos en vivo y se hacía más frecuente limitarse a la grabación, reduciendo notoriamente el contacto de los artistas con el público y agravado quizás por la implantación del Estado de sitio por parte del presidente Guillermo León Valencia, quien restringió la reunión de personas y la asociación de gremios, lo que llevó a las agrupaciones a desplazarse de los actos públicos a la sala de grabación (Rendón, 2009, p.99).

Disminuye entonces la presencia masiva en la industria en una década (1970) en la cual las agrupaciones de música andina ya se habían divorciado de los conciertos. Pero pronto aparecieron encuentros, festivales y concursos, como una especie de afán por recuperar su vínculo con el público, impulsar las músicas de las regiones y, de paso, reanimar la tradición musical extraviada en los medios de difusión. El imaginario de la música andina se forjó al calor de su presencia en la industria musical. Pero no fue un imaginario configurado exclusivamente por el sonar de tiples y el cantar de los duetos; para darse el lujo de *representar*, se valió del discurso —digamos oficial— fraguado desde el sentimentalismo nacionalista de los intelectuales y divulgado por los medios para dirigir por *buen cauce* la identidad. Dinámica no muy ajena a lo que se vendría con la aparición de los festivales.

Podría plantearse como precedentes dos eventos que fueron importantes para la circulación de repertorios y para el impulso de ciertos formatos y estilos musicales en la región andina,¹⁴ se trata del concurso realizado por Indulana-Rosellón entre 1941 y 1943, y el Concurso Música de Colombia entre 1948 y 1951 que fue auspiciado por Fabricato en el marco de la celebración de sus 25 años. El concurso de Indulana-Rosellón generó un gran interés por parte de compositores como Luis Antonio Calvo, Guillermo Quevedo Zornoza, Carlos Vieco Ortíz, Luis Miguel de Zulategui y Huarte, Joaquín Arías Cardoso, Néstor Burbano, Álvaro Latorre, Rafael Lemoine, Jerónimo Velasco, entre otros, y que inspiró la conformación del Concurso Música Colombia de Fabricato (Gil, 2003, p.67). Sin embargo, estos concursos fueron pensados no para intérpretes sino para compositores, quienes participaban con obras que se ajustaban a las categorías estipuladas, de las cuales cabe que mencionar las siguientes: en 1948, *fantasía sobre tema colombiano, canción, bambuco, pasillo y demás aires colombianos*; en 1949 se agregó la categoría de *carácter sinfónico*; en 1950 desapareció la de *pasillo* y se agregó la de *torbellino*; y en 1951 sólo quedarían *fantasía sobre tema colombiano, carácter sinfónico, bambuco y pasillo*. Un aspecto no menor de este concurso son los formatos en los cuales fueron compuestas y reproducidas las obras de los autores: orquesta sinfónica y música de cámara.

Estos concursos de alrededor de 1950 no alcanzarían a configurar unas dinámicas particulares de difusión de la música andina en torno a un escenario como tal, dado que estaban ligados a un momento en el cual la radio y la industria discográfica sustentaban su relativa inmersión en las lógicas de lo masivo. Sin embargo, sí pretendían enarbolar nuevamente las banderas ante el "decaimiento" de la música nacional según la visión del jefe de propaganda de Indulana-Rosellón, Aquileo Sierra (Ospina, 2012, p.148).

¹⁴ Estos eventos no lograron tener continuidad, pues estaban relacionados estrechamente a las campañas publicitarias de la industria textil.

Para mediados de la década de 1970 van a aparecer los primeros festivales que reflejan el interés por devolverle a estas músicas su vínculo con el público. En Medellín, por ejemplo, se realizó el primer Concurso Folclórico Nacional Polímeros en 1972 y se organizó el programa Panorama Folclórico de Colombia en 1977 (Rendón, 2009, p.127). En cuanto a festivales de largo alcance en el tiempo, aparece el festival Antioquia le Canta a Colombia en 1975, y en Ginebra, Valle del Cauca, el Festival Mono Núñez en 1976. Entrando a la década de 1980, en Bello, Antioquia, se realizaron concursos que luego se cristalizarían en el Festival de Hatoviejo Cotrafa en 1987. Estos nuevos escenarios van a marcar un hito en la forma como son pensadas las músicas andinas colombianas, es allí, por ejemplo, donde volvieron a tener relevancia los tríos y cuartetos que a su vez se convirtieron en los formatos de mayor presencia en las categorías instrumentales.

El tiempo en que se dan los procesos de desaceleración en la producción discográfica de las músicas andinas, coincide entonces con la aparición, a mediados de la década de 1970, de los primeros festivales-concursos en el ámbito local y nacional que van a ser referentes aún en la actualidad, lo cual no quiere decir en ningún momento que sea una consecuencia directa; pero sí, una historia posible que permite reflexionar sobre sí misma. Estos cambios de escenarios implican una transformación en las estéticas y, por ende, en las maneras de componer, en las prácticas y en los formatos en los cuales se expresan. Para Ochoa, los cambios en las maneras de comunicación de una forma artística conllevan a transformaciones en lo estético y en su construcción de sentido (Ochoa, 2003, p.22). En casi un siglo, las músicas andinas han estado presentes, entre otros, en tertulias, en la radio, en la industria discográfica y en los festivales de música que aparecen a mediados de 1970. Estos ámbitos han coexistido, aunque dependiendo del momento histórico, sea más evidente uno que otros; sin embargo, la aparición de un nuevo escenario supone, entonces, procesos de cambio en tanto la creación musical se redefine según las posibilidades y limitaciones

que plantea ese nuevo escenario. La generación, fragmentación y agotamiento de las formas de transmisión de lo sonoro son hechos que se evidencian de distintas maneras dependiendo de los contextos en los cuales se den. En el caso específico de las músicas andinas colombianas —así como otras músicas de carácter popular/tradicional—, los escenarios varían de acuerdo a las posibilidades que encuentra en un momento histórico determinado para existir, develando formas particulares de articulación a los diferentes procesos sociales de construcción y transformación cultural.

Voces: vislumbrando los anclajes

Este segmento tiene como propósito vincular a la narración los testimonios de los entrevistados, de tal manera que se logren evidenciar los puntos de anclaje entre la imagen construida a partir de las experiencias ajenas/propias y los sentidos que adquiere la práctica musical en un presente mediado por el Festival Mono Núñez. Se trata de exponer parte de los testimonios que fueron empleados para la construcción del texto; por esa razón, lo que se pretende es que dichos testimonios reflejen lo expuesto en este capítulo. En ningún momento se busca presentarlos como un todo homogéneo de manera que quede la sensación de unas ideas generalizadas; por el contrario, estos testimonios brindan la posibilidad de indagar desde lo micro, sobre aquellos lugares donde se gestan las intenciones, donde se configura el poder. Pretendemos entonces comprender el *habitus* por medio del cual algunos actores asignan significados a la práctica, visibilizando las convergencias y divergencias que emanan de estas apreciaciones. Las personas entrevistadas, mediante sus discursos, ejercen un poder a través de su oficio —investigación, docencia, dirección, composición, interpretación— y sus diferentes roles en el Festival —participación musical, jurado, organizador, observador—, estableciendo mecanismos que inciden en la manera como otros actores perciben y cuestionan lo que allí se gestiona. No se trata de

encontrar forzosamente una ruta específica por donde circulan los imaginarios, al contrario, se procura mostrar las diversidades que confluyen alrededor de este territorio para acercarnos a una noción de *campo*. Las reflexiones de estas personas son de vital importancia porque a través de ellas conocemos sus interpretaciones, el suelo donde se construyen los puntos de vista que migran en el tiempo y el espacio.

Músicas andinas colombianas

El juego de palabras que nombra a la práctica musical en el contexto que analizamos está consignado como *músicas andinas colombianas*, el cual hace referencia a lugares y cosas. Un elemento es la asociación geográfica en la cual se incluyen, de manera generalizada, las músicas que allí se recrean:

Son las músicas que pertenecen a la región andina colombiana que abarca ahorita, no recuerdo el número de departamentos, con las músicas del interior del país, que podemos hablar de toda la zona cafetera, Valle del Cauca, Boyacá, Santander, Cundinamarca, Nariño, el Tolima Grande, son las músicas raizales de esa región de Colombia. (Mejía, M., entrevista, 2019)

Otras definiciones se hacen a partir de la referencia geográfica y su relación con los ritmos musicales:

La definición de acuerdo a nuestros estatutos, es aquella que se toca en los Andes colombianos, en las tres cordilleras y en los valles interandinos que corresponden al Valle del Cauca, el Valle del Tolima y pues digamos ahí también el altiplano cundiboyacense, que eso vendría a ser una montaña. Eso está enmarcado en unos ritmos admitidos dentro de esas mismas bases [...], empezando por el bambuco,

considerándolo el más importante; el pasillo, el vals, la danza, y las vueltas antioqueñas y la carranga. Después, en fin, es una serie grande de ritmos, pero que se van diluyendo en cuanto a la presencia. Uno que tiene mucho protagonismo últimamente es el fox. (Mejía, B., entrevista, 2019)

Son unas expresiones musicales que tienen lugar en la región de los andes colombianos. [...] Esas músicas tiene una gran diversidad y por eso está muy bien dicho que se diga músicas andinas colombianas y no música andina colombiana, porque entre uno y otro extremo de esa región de los andes uno se puede encontrar unas diferencias grandes, aunque permaneciendo digamos unos ritmos o que le dan una cierta unidad, pero la manera como cada región va expresando, eso tiene diferencias visibles. (Posada, L., entrevista, 2018)

Abrigan, por ejemplo, los pasillos, los bambucos, las danzas, diferentes zonas del país, pero todas digamos colindantes una con otra. Estamos hablando de la música que se hace en Cundinamarca, Boyacá, los Santanderes, Huila, Tolima, esa es como la zona andina colombiana, y en cada uno de estos departamentos existe el mismo tipo de ritmos, cada uno con sus pequeñas variaciones, pero en todas va a existir la guabina, en todas va a existir el bambuco y el pasillo como ejes principales. (Pérez, entrevista, 2018)

Otros la definen en una estrecha relación entre lo geográfico, los ritmos y los instrumentos:

Geográficamente, hace denotar que es la música que se oye en las montañas. Pero, en realidad, esas músicas no se oyen en las montañas. Si tú vas a las montañas, si caminas por las montañas, tú vas a oír música mexicana o músicas de otros lados.

Se supone que es la música que estamos haciendo los que estamos cerca a esa cordillera y por la organología que se utiliza de bandola tiple y guitarra básicamente, y todo gira más o menos como alrededor del bambuco, el pasillo, el torbellino. (Conde, entrevista, 2019)

Para otros actores, estas músicas están determinadas por la sonoridad de los instrumentos o por otros aspectos culturales:

La concepción que tengo obedece más a lo que se hace en la región y que en parte puede tener que ver con esos géneros, con esas maneras de hacer [...], pero también puede que solamente involucre los instrumentos que están en la región y ya, puede ser música de la que se llama foránea, puede ser incluso música contemporánea pero que se use en estos instrumentos.

[...] Creo que estos instrumentos son para hacer música, no importa qué música, no importa qué género, pero también veo que la mayor parte de acción de estos instrumentos, el mayor rango de acción es en las músicas andinas colombianas. (Posada, G., entrevista, 2018)

Músicas mestizas donde la tradición hispanoárabe tiene un asiento muy fuerte porque son músicas habitacionales de esta región [...]. De un lado esa presencia hispanoárabe muy caracterizada por las cuerdas, muy caracterizada por la literatura, los textos de las canciones; en segundo lugar, algunos elementos afro bastante invisibilizados, pero que están presentes ahí, que tienen que ver básicamente con percusiones, con algunos ritmos; y los elementos de pueblos originarios o indígenas. Se caracterizan esas músicas por lo que suena, lenguajes melódicos,

rítmicos, lenguaje armónico, cadencias, por lo menos en ese imaginario generalizado de músicas tradicionales andinas. (Londoño, entrevista, 2018)

Las entiendo como una música muy específica de una región, de unos departamentos, ciudades, culturas, los pueblos que nacieron en torno a esa geografía. En primera instancia, nos remitimos a una situación geográfica. Colombia es un país donde nos reconocemos como mestizo, pluricultural, pero a mí estas músicas me remiten al blanco, pueden tener un componente mestizo, pero principalmente es una música blanca (González, entrevista, 2019)

La relación geográfica se mantiene en la mayoría de los testimonios. Sin embargo, se podría plantear como elemento diferenciador los lugares desde los cuales se enuncian. De esta manera, podríamos sugerir que para quienes están más cercanos al núcleo de producción del festival, esta relación es explícita.¹⁵ Las diferencias se establecen a medida que se amplía el cerco; es decir, los demás actores que no tienen una asistencia anual estricta o que se han distanciado, plantean relaciones que van más allá de lo geográfico, llegando incluso a caracterizar estas músicas más por su sonoridad, y evidenciando matices importantes para entender los mundos posibles de configuración de las prácticas musicales. Es importante señalar que los testimonios dejan consignada una idea de exclusión —aún por omisión— que atraviesa las distintas definiciones. Para algunos actores, el mestizaje es un rasgo que no hace parte de una explicación general, por lo

¹⁵ Lo planteado por Mejía Tascón es corroborado por las bases del concurso de los últimos años: “Se entiende por música andina de Colombia; la tradicional y típica de las regiones comprendidas entre las cordilleras, valles interandinos y sus zonas de influencia. Los entes territoriales que componen la Región Andina son: Antioquia, Bogotá D.C., Boyacá, Caldas, Caquetá, Cauca, Cundinamarca, Huila, Nariño, Norte de Santander, Putumayo, Quindío, Risaralda, Santander, Tolima y Valle del Cauca”. De igual manera, establece unos ritmos particulares: “Los siguientes son los ritmos que identifican la música andina de Colombia: Bambuco, Bunde, Caña, Chotís, Contradanza, Danza, Fox, Gavota, Guabina, Intermezzo, Marcha, Mazurca, Merengue carranguero, Pasillo, Criolla, Polka, Rajaleña, Redova, Rumba carranguera, Sanjuanero, Son sureño, Torbellino, Vals, Vueltas antioqueñas y Rumba Criolla” (Bases del concurso 45 Mono Núñez, 2019).

cual se recurre a lo geográfico y a los ritmos característicos como elementos suficientes. Para otros, el mestizaje es la clave para hacer evidente, desde la misma definición, aquello que ha sido invisibilizado desde los discursos hegemónicos.

Representaciones del pasado, representaciones del presente

El siguiente aparte¹⁶ muestra el relacionamiento que las personas entrevistadas hacen sobre las representaciones de las músicas andinas colombianas en una perspectiva de pasado-presente.

	Representaciones pasado	Representaciones presente
Germán Posada	Yo sé que cuando empecé a tocar esta música se hablaba mucho de que era la música nacional, que era la música colombiana; de hecho a uno le decían “- ¿usted qué toca? - música colombiana”, y de una uno eliminaba todos los otros géneros diferentes a lo que no se daba en la región andina. Eso pasaba mucho cuando estaba en el colegio [...], se entendía era Garzón y Collazos, bambucos, pasillos. Yo recuerdo que eso era muy así y luego digamos que uno entra a la universidad y se da cuenta, pues sí, Colombia tiene muchas regiones y las músicas son muy diferentes, entonces ahí uno ya no podía decir música colombiana sino músicas andinas colombianas, pero también se va a la otra confusión de la música andina que es la música que tiene más raíces indígenas, que es más familiar con las músicas de Chile, de Perú, y eso siempre ha estado ahí como una confusión. Una manera, así como rápida de aclararlo, es decir músicas andinas colombianas y eso como que saca esos otros géneros que están de los andes más abajo.	Ahora digamos que es diferente, yo veo a los compositores que han hecho música para esos géneros que, de alguna manera, se han quedado muy escondidos. Veo una necesidad de seguir cultivándolos, que tengan una especie de evolución y que se reconozca de donde vienen. Me parece que es un poco desacertado decir que voy a hacer un pasillo al que solo le pongo el pum pumm pum pumm ¹⁷ y lo demás lo desconozco. Creo que los géneros tienen un montón de elementos que deben acompañarlo. Para mí la música andina colombiana significa un contexto en el que uno se mueve y que va cambiando según las generaciones. Ahora yo veo una música andina que quiere reconocer un poquito de eso que estaba atrás, como reconocer una obra de Álvaro Romero; pero también saber que puede tocar otra música como de Germán Darío Pérez que se diferencia mucho del lenguaje de él.
María Eugenia Londoño	Antes de la guerra liberal conservadora, las músicas andinas eran el sitio de encuentro de fiestas populares, de bailes populares, de fiestas religiosas, de festejos familiares [...]. Del 48 para acá, con toda esa fractura de las comunidades, por lo menos en los sitios urbanos, empezó a ser más una añoranza de lo que había sido la Colombia de los primeros 30 años del S XX [...], se convirtieron en una búsqueda identitaria nacional [...], se empezó a rememorar una cierta conciencia de expresiones locales [...] y a haber una circulación comercial de esa música que venía grabándose en el país desde [las décadas del] 30,	Representan aspectos muy distintos de la sociedad. Un aspecto privilegiado ha sido el campo de la relación afectiva, de la relación de pareja, el amor, eso sigue siendo un nicho muy importante. Pero también ha habido expresiones que tocan una cierta búsqueda filosófica de un público bastante más intelectual, cantautores, escritores. Está también el ámbito de lo jocoso, picaresco. Está también el ámbito de una denuncia social, poco aceptada, bastante reprimida por los medios masivos de comunicación. Creo que hay distintos espacios simbólicos de eso que se puede llamar músicas andinas.

¹⁶ Extractos de las entrevistas realizadas entre 2018 y 2019.

¹⁷ Haciendo referencia a uno de los patrones rítmicos característicos del pasillo (♩ ♩).

	40, 50 con los grandes emporios discográficos particularmente Sonolux, Codiscos, etc.	
Luz Marina Posada	A principios del siglo XX, cuando hubo como unas formaciones como la Lira Colombiana o como algunos músicos que alcanzaron a grabar en esas primeras apariciones, se puede ver que hubo un interés por llevar esos aires a otro tipo de espacios de concierto, no solamente para el esparcimiento, para el baile [...]. Los músicos querían salir con este tipo de repertorios y mostrarlo afuera. Más adelante viene una época, más fuertemente creo yo en los años 50 y 60, donde hay una presencia mucho más importante de todo este tipo de agrupaciones como estudiantinas, como tríos, como solistas y muchos duetos, sobre todo interpretando ritmos de la región andina colombiana. A uno le decían música colombiana y a uno lo que se le venía a mente era <i>La ruana o pueblito viejo</i> pero no las músicas de las costas. Llegó a haber una hegemonía en esa época que te estoy delimitando, pues creo que también por un montón de circunstancias que conocemos de racismos, de desigualdades sociales en las que la música de la gente de la región andina, los blancos, donde estaba más concentrada la riqueza y el poder, pues entonces era la música de Colombia y se dejaba por fuera esas otras.	En la actualidad creo que eso ya no es así, yo diría que la música andina colombiana casi representa no sé si una élite, pero sí a un nicho, un nicho reducido y que está muy relacionado con la academia. [...]. Es una cosa que ya no tiene tanto que ver con la vida cotidiana, a no ser que sea la vida cotidiana de un músico.
Germán Darío Pérez	Yo creo que era un espacio de reunión simplemente. Era reunirse en familia, creo que era casi que exclusivamente familia, lo digo por mi familia, pero lo digo porque tal vez era la manera de hacerlo en ese entonces, era reunirse alrededor de un tiple y una guitarra y hacer unos bambucos e imagino que a tomarse unos aguardientes y a pasar bueno, yo creo que esa era como la finalidad de la música andina colombiana, un rato de esparcimiento.	Es que cuando uno se mete de músico, obviamente que uno tiende a profesionalizar el asunto, sin que esto sea bueno ni malo, simplemente yo creo que cambia la manera como de hacerse. Últimamente sí veo que se ha profesionalizado mucho más, que ha tenido un mayor vínculo con la academia, cosa que antes no. Cualquiera de mis tíos, jamás pasaron ni por un conservatorio, ni por un profesor que le hubiera dicho: mire que el <i>Do</i> del tiple se hace de tal manera, manera empírica y punto. Hoy por hoy existe la posibilidad de academizar un poco el asunto. [...] Son maneras de verlo y son maneras de hacer lo mismo creo yo. Hay gente que no tiene ni idea de cómo leer y no lo necesita, hay gente que no tiene ni idea del otro caso y sin embargo lo hace a su manera. Las dos son muy válidas.
Eduardo González		Hay personas que piensan que, porque representa una música antigua y porque tienen un origen tal vez más español y más real, más blanco; consideran que puede ser la música colombiana, más que la música de negros que hacen en el Pacífico, o la música del Atlántico que es más indígena, más negro. Sí hay cierta tendencia, puede ser de superioridad, como que creen que esa música andina es superior al resto de músicas populares colombianas.

Dalia Conde	Estos músicos como el Mono Núñez, por ejemplo, y como mi papá [Manuel Conde Núñez], ellos nunca fueron a una academia a estudiar música precisamente, fueron más bien como una tradición. Y así como ellos hubo muchos, también en Buga hay, hubo una historia tradicional muy bonita. Lo de Pedro Morales Pino.	Pues en este momento representan el nivel musical de la academia realmente. [...] Digamos que eso es lo que tratamos de representar. Cuando hacemos esas músicas tratamos de representar esa historia que algún día tuvimos, pero que se representaba de otra manera, era más social, era más de bailar, esas músicas que oían en nuestras casas, piense en los que tuvimos padres músicos y es como honrar una tradición. Pero obviamente ya esto no ha sido innato como se daba antes, sino que obviamente esto ya está atravesado por la academia.
Bernardo Mejía Tascón	Hay que hacer una diferenciación ahí y es entre la música instrumental y la música vocal. Si estamos hablando de los textos de la música andina, han tenido una gran evolución, hace 50 años eran mucho más bucólicos, mucho más campesinos, menos contestatarios.	Ahora hay mucha canción qué tiene que ver con el conflicto en las diferentes etapas y diferentes actores. [...]. A mí me parece que los textos también han sufrido una evolución muy grande. Una vez estábamos conversando con Héctor Ochoa, tal vez estaba en un concierto dialogado que lo contratamos aquí, él decía que ya no se le puede cantar a la campesina ingenua y pura bajada de la montaña campesina [...] porque ya no hay campesinas ingenuas y mucho menos puras. Entonces no se puede seguir cantándole a la muchachita de los labios rojos o de la flor en la cabeza. Uno mira los textos de ahora, a veces muy profundos, ahora es otra situación y es que no hay, en mi concepto y en el concepto de muchos, la profundidad poética que hubo antes, mucha gente se sienta a escribir, coge un papel y un lápiz y escribe cuatro palabras o cuatro grupos de palabras que a veces ni riman, ni tienen métrica, ni nada, y a eso le llaman canción y le ponen música. Eso me parece muy difícil después de uno llevar tantos años oyendo canciones muy poéticas, muy bien medidas, muy bien elaboradas y muy melódicas.
María Isabel Mejía	Históricamente han representado montón. Yo entiendo que antes la música colombiana era la que se escuchaba, por ejemplo, los vals y el pasillo que es como una vertiente del vals, pues son bailes de salón que llegaron de Europa. El vals, entonces fue como la música que se empezó a escuchar en el interior del país y fue la que tuvo más auge y la que empezó a bailarse. Posteriormente pues llega el bambuco que, según dicen, viene de raíz africana. Entonces, antes del vallenato, de la música llanera y de la música el pacífico, entiendo que fue la de esta zona andina la que más se propagó, de hecho, en medio de escritos y en los periódicos de la época, era la música que más se difundía y que se mostraban las partituras los fines de semana. Tenía mucha acogida, la música colombiana que más acogida tuvo en su momento.	Ahora no es una música que tiene tanta fuerza como las otras, las músicas de las costas ahora mismo son las que más llaman la atención.

Las representaciones aquí consignadas nos llevan a apreciar un aspecto: encontramos que, aun siendo remota, en la mayoría de los casos la referencia se sustenta en una tradición instaurada a principios del siglo XX. La ausencia de información que permita debatir los aspectos socioculturales del surgimiento de las músicas andinas colombianas posibilita preguntarse por el poder ejercido por la industria discográfica y la radio en la configuración del paisaje musical de la nación. Para Carolina Santamaría, retomando el concepto de *mediación* de Jesús Martín Barbero, el consumo cultural podría entenderse como un tipo de producción secundaria a través del cual las masas se apropian y resignifican lo que les es dado. De esta manera, a pesar de la dominación ejercida por las élites locales o nacionales y los dueños de los medios de comunicación y de sus agendas ideológicas, no se podría predecir con certeza cuáles serían los usos, los significados y las valoraciones estéticas que las masas populares le darán a los productos culturales (Santamaría, 2014, p.30). Situándonos en el presente, la perspectiva posibilita comprender tanto las intenciones —relacionadas anteriormente en este capítulo— por medio de las cuales estas élites inventaron la tradición, como los significados atribuidos desde su aparición. El *habitus* forjado desde los medios masivos, implantado en los diversos espacios de la vida cotidiana por sus diferentes ámbitos, apareció como elemento constitutivo de la identidad en una población permeada por la nostalgia y perseguida por la incertidumbre en tiempos de profundos cambios sociales. Las generaciones que hoy convergen, inmersas en la disyuntiva académico/empírico y tradicional/contemporáneo, nacen o se alimentan de ese pasado, haciendo coincidir la experiencia propia y ajena en unos tiempos y espacios que lo rememoran para darle continuidad o para transformarlo.

Las rutas hacia el presente

Como hemos visto en lo que va de este capítulo, las músicas andinas colombianas, al menos como se han querido entender, han transitado por diferentes espacios y tiempos para instalarse en

un escenario que aparenta ser el más indicado para alcanzar su plena expresión. La totalidad de las personas entrevistadas resaltan la importancia de los festivales; sin embargo, hay posturas que interrogan la manera como estos se desarrollan, incluso posturas que cuestionan esa importancia al momento de pensarlas en el futuro. Se reconoce entonces como principal escenario los festivales, aún con las ambivalencias del término, pues la connotación de concurso sugiere un ambiente de competencia; no obstante, de los entrevistados que han participado como músicos, la mayoría se complace de haber aprovechado el encuentro que subyace a los concursos.

Omitiendo por ahora esta ambivalencia, se puede advertir que, para los músicos, estos concursos significan la oportunidad de “darse a conocer”, de someter su trabajo a la calificación de jurados y público. Se aprecia también una tendencia a valorar estos espacios como imprescindibles para la plenitud del músico académico, con lo cual se evidencian unas características particulares de quienes aspiran a participar. “Los festivales se han convertido en los escenarios más importantes y los que le han dado más visibilidad a la música colombiana, donde la gente que no pertenece propiamente a la academia y los académicos ha tenido espacio para mostrar estas músicas” (Mejía, M., entrevista, 2019). “Uno identifica principalmente los festivales, esos son como los principales escenarios en los que uno dice ‘ufff chévere presentarse ahí’, el festival tiene como esa magia de convocatoria o alguna cosa en la que llega muchísima más gente y te escuchan tocar; sin embargo, creo que no son los únicos espacios” (Posada, G., entrevista, 2018), “A pesar de todas las críticas que puedan tener los concursos, a pesar de que digamos que es mejor tener encuentros que concursos, bueno, de todo, a pesar de que no estemos de acuerdo con los concursos, han sido muy importantes en la historia de estas músicas” (Conde, entrevista, 2019).

Hoy por hoy, para cualquier músico joven que haya pasado un poco por la escuela, por la academia o que tenga cierto nivel de virtuosismo, es un sueño participar en un festival, porque es una de las pocas vitrinas que un muchacho tiene. [...] Yo creo que un festival es un espacio que todo músico, especialmente joven, que esté vinculado en este caso con la música andina colombiana, busca para lograr visibilidad, y la logran, así sea por un año. (Pérez, entrevista, 2018)

Mira que por más maluco que sea un festival, por más mal que se trate, por más mal que se premien, porque los premios también son muy malitos, la gente sigue muy activa esta corriente de estos festivales. (Conde, entrevista, 2019)

Las posturas que buscan reivindicar o plantear la necesidad de otros espacios distintos a los festivales también se hacen evidentes en los testimonios:

Me parece que es importante cultivar otro público, buscar una manera de meterse, por ejemplo, en la Fiesta del Libro, que va gente que tiene otros gustos. Ahora me parece una de las necesidades más importantes, porque lo que he visto es que a los conciertos van es como los familiares, amigos o músicos cercanos, pero no otras personas, esa sería una apuesta importante. Eso afectaría incluso la música que se hace, habría que pensar en hacer otros géneros. [...] Uno de los escenarios importantes a buscar es como hacer presencia en eventos que sean afuera del país, que muestren la música andina colombiana. (Posada, G., entrevista, 2018)

La música andina colombiana se restringió a unos festivales, lo cual me parece bien, pero unas músicas no se pueden restringir a un festival. Las músicas populares tienen que trascender esos espacios, que son importantes porque dan unos premios,

dan unas validaciones y el músico adquiere un estatus, bien, pero me parece que las músicas no tienen por qué someterse a esos festivales que absorbieron el control total, tanto que ellos son los que dicen quién gana, qué es lo que suena mejor, esto no, esto sí, esto es muy moderno, o esto sí es moderno, pero sí nos gusta. Tienen que haber otros tipos de encuentros, o que los mismos músicos andinos trasciendan esos espacios, pero tampoco ha habido voluntad, “no, es que sí, ya hemos ido al Mono Núñez cinco veces, ya nos lo hemos ganado dos veces”, ese es el culmen de “¿qué más vamos a hacer?”. Es que no hay más espacios, no tienen pa’ donde pegar. Está claro que esos espacios conservan una tradición, pero la tienen amarrada, no es libre. (González, entrevista, 2019)

Aparecen también las tensiones que se van configurando en esta ruta hacia los festivales, donde los componentes más importantes son las que tienen que ver con la relación campo/ciudad, la tendencia al academicismo en la caracterización de músicas y músicos y su tensión con lo tradicional popular, la tensión música vocal/instrumental, y la autonomía del músico en medio de los poderes que se ejercen desde dichas tensiones. “Lo que pasa es que esas músicas van circulando o no en determinados medios de poder y ahí se van configurando unos modelos que generan simpatías y resistencias, lo mismo que se genera en el interior del Mono Núñez” (Londoño, entrevista, 2018).

Hay grupos de poder que han incidido y que siguen incidiendo en dinámicas culturales, que son quienes poseen los grandes medios de comunicación de masas y esto es fundamental. Pienso que ese grupo también tiene acceso a las nuevas tecnologías, pero en este momento viene habiendo unos circuitos de producción y de circulación de las músicas posibilitados, por ejemplo, por las redes sociales, por

el internet, por el whatsapp, que viene modificando esos núcleos medios de poder, que viene incidiendo de otra manera en esas tensiones. (Londoño, entrevista, 2018)

“Una cosa muy importante es la entrada a la academia, a mí me da por pensar que, si la música andina colombiana no hubiera entrado a la academia, yo creo que sería un objeto de museo ahora. [...] Eso se volvió como de doble filo que también ha hecho que se transforme mucho y eso puede ser bueno, pero también puede ser como contraproducente para el género” (Posada, entrevista, 2018). “Si no hubiese esta cantidad de festivales que hay, las universidades nunca hubieran voltiao a mirar estas músicas” (Conde, entrevista, 2019).

“El conflicto radica en los que son cada vez más tradicionalistas, los que ven la música andina como un concepto y una estética que se debe conservar pura y con los compositores originarios como Pedro Morales Pino, y unas tradiciones más modernas que obedecen a estéticas contemporáneas, gente que lo quiere fusionar con otras músicas” (González, entrevista, 2019). “Ahí el debate es por la tradición y la nueva expresión, donde la gente más tradicionalista que viene cargada de las herencias de la música colombiana y la esencia, se alteran un poco con las nuevas expresiones, casi que no las aprueban” (Mejía, M., entrevista, 2019). “Los puristas, los que quieren oír siempre lo mismo, no les gusta que hagamos armonías que suenen a otra cosa o que suenen a evolución o que suenen a algún cambio. Hay mucha gente que no aplaude eso, que lo rechaza incluso en los escenarios” (Conde, entrevista, 2019).

“La parte instrumental ahí ha tenido un reflexionamiento muy interesante, siempre ha sido así muy bien, lo que pasa es que a nosotros aquí nos toca oír lo mejor, ahora hay muy buen manejo la parte instrumental, pero uno oye un arreglo de Pedro Morales Pino de hace tantos años, 100 años, y son cosas muy bien hechas, muy bien escritas” (Mejía, B., entrevista, 2019). “Yo creo que la canción es considerada un género menor también desde la composición, entonces ese público y

ese jurado compuesto por músicos, tal vez ve más válido una expresión trasgresora desde lo instrumental porque hay más academia que detrás de la expresión trasgresora vocal” (Posada, L., entrevista, 2018). “Curiosamente, la canción en Colombia a mi juicio ha tenido como un punto muy conflictivo, el mismo Festival Mono Núñez se debate entre el canto lírico, el canto popular y, a veces, hasta populachero, como mucho más ordinario, digamos la balada, la canción romántica, ha influido mucho en el estilo de cantar” (Londoño, entrevista, 2018).

Uno puede pensar o tratar de negárselo, pero yo creo que un festival condiciona muchas veces lo que uno hace, en unos grupos o propuestas más que otras. Hay unas propuestas que uno dice ‘bueno estos tipos están jugando a sorprender al jurado’, hay otros que suenan muy genuinos, que por más que suene agresivo, estos lo que están es jugando a lo suyo y les importa un carajo el jurado o el público. Pero sí, yo creo que uno como compositor, sin pensar ni siquiera en los festivales, porque yo, por ejemplo, no compongo para festivales. (Pérez, entrevista, 2018)

“Hay gente que ha compuesto cosas para ganar el Mono Núñez, dando gusto a ese público porque digamos que escoges el tema que sabes si puede ganar allá. Hay gente que interpreta temas precisamente para ganar en tal o cual concurso. Hay gente que sabe que si tocas temas muy rápidos el público se maravilla” (Conde, entrevista, 2019).

La experiencia que yo he tenido me indica que son personas que necesariamente se tienen que mover en los dos campos: tiene que negociar entre la autonomía y la supervivencia. [...] Hay que negociar demandas y por satisfacción de sus impulsos personales, buscan una cierta autonomía en la producción, pero tiene que conciliar con la demanda de la industria de la música y de los circuitos de la música. [...]

Indiscutiblemente [se ve reflejado] en los contenidos fundamentalmente, no solamente en los tipos de música que se utilizan, sonoridades, estilos, influencias; sino en los contenidos de los textos. Inclusive, yo creo que hay a veces entre esos dos campos la autorrealización y la subsistencia económica, unas fronteras que se van diluyendo y se logran hacer obras que sean aceptadas tanto de un lado como de otro, pero, para mí, es la excepción. (Londoño, entrevista, 2018)

Esta serie de apreciaciones permiten comprender el tránsito de las músicas andinas colombianas hacia la historia presente donde ya aparece el Festival Mono Núñez consolidado como hegemónico, el cual funciona como receptor de las prácticas musicales en momentos en que la circulación de estas músicas se ve limitada a la participación en eventos de carácter competitivo, lo cual condiciona, a su vez, la producción de las mismas en términos estéticos y en la manera como se relacionan los diferentes agentes.

CAPÍTULO 2

FESTIVAL MONO NÚÑEZ: TERRITORIO

Asistir al Festival Mono Núñez implica ingresar a un espacio donde la palabra se entrecruza con la música. Discursos desde estos dos frentes son puestos en marcha con anterioridad una vez es anunciada la próxima edición del Festival. En la página de Funmúsica¹⁸ y sus redes sociales se cuelgan las bases del concurso, activando una nueva temporada. Personas de diversos lugares de la región Andina están al tanto de la convocatoria, es la oportunidad de participar en uno de los festivales insignes de las músicas andinas colombianas, el mejor rankeado para quienes tienen como propósito hacerse un lugar en la escena musical y para quienes ya lo poseen. Un mundo es imaginado a partir de la experiencia de los otros, ganadores y perdedores dibujan un mapa de oportunidades y fracasos, dispositivo simbólico que finalmente es leído por los futuros participantes. Esa lectura favorece la inscripción de la producción artística a los fines festivaleros, lo cual quiere decir, adscribirse a las normas. Otras lecturas son posibles, las que en pocos casos resultan intrépidas, o las que desembocan en el distanciamiento.

La lista de obras e intérpretes ganadores que cada año da a conocer el Festival, es a su vez un listado de ideas, fórmulas que indican la manera posible de ocupar una posición privilegiada tanto en el concurso como en la historia de estas músicas. Compositores y cantautores como Luis Uribe Bueno (1916-2000), León Cardona (1927), Gustavo Adolfo Renjifo (1953), Ancízar Castrillón (1953), Leonardo Laverde (1959), María Isabel Saavedra (1968) y Germán Darío Pérez (1969) —por mencionar algunos—, se han convertido en personajes de la historia reciente de las músicas andinas que figuran constantemente en el álbum del Festival, al punto de llegar a

¹⁸ Fundación Pro Música Nacional de Ginebra.

caracterizar un tipo privilegiado de ganadores: intérpretes fundamentalmente; aunque, en el fondo, el discurso se construya desde las composiciones.

El Festival es configurado entonces como escenario con la capacidad de producir itinerarios mediante los cuales las obras ganadoras, con su carga estética, se traducen en imágenes, cuadros de una galería que proporcionan modelos y maneras de enunciar presencias y ausencias. Las obras musicales se exhiben no solo para cautivar al espectador asiduo; intérpretes y compositores figuran entre los consumidores más voraces. Por lo cual se puede decir que existen intérpretes y compositores emisores; es decir, los ganadores, los célebres, los referentes, quienes se han consolidado en la escena musical por sus participaciones directas e indirectas y quienes gozan de la complacencia de la comunidad musical. Por su parte, existen intérpretes y compositores receptores; es decir, quienes preparan su ingreso —o por lo menos su intento de ingreso—, decodificando el mensaje e interpretándolo, produciendo viejas y nuevas maneras de entender las músicas.

Podríamos decir que las composiciones y las interpretaciones producen y son producto de las ideas en torno a un complejo entramado simbólico que sustenta la forma como son entendidas las músicas. El producto sonoro es tan valioso como el discurso que lo narra. De esta manera, los procesos de generación de significados alrededor de las músicas resultan encadenados; es decir, tanto el discurso musical como el discurso hablado se implican mutuamente para generar sentidos e identidad. Al expresar esto, queremos señalar que sobre la vasta geografía andina de Colombia se erige un territorio de representaciones en torno al Festival Mono Núñez como lugar de enunciación y validación de las prácticas musicales. Enunciación que indica un sentido prescriptivo, que ordena, sintetiza, muestra, juzga y premia; y validación como centro de acopio,

donde llegan las propuestas y respuestas que, en procesos de selección, buscarán figurar como emisarias de la tradición o de los cambios validados por nuevas tradiciones.

Definir el Festival Mono Núñez como territorio implica indagar por sus alcances y delimitaciones tanto de los tiempos como de los espacios. El mismo concepto de *tradición* supone una relación con la manera como se representa el espacio-tiempo en los discursos sobre/de las músicas andinas colombianas. En tal sentido, cada obra musical lleva consigo huellas del tiempo y del espacio perfectamente rastreables en las formas, los instrumentos y los textos; de igual manera, los discursos usan la referencia espacio temporal alegóricamente para dar unidad y activar mecanismos de articulación a una identidad. Para el caso del Festival, la música en sí misma no es suficiente para divulgar un *nosotros*, incorpora las ideas respecto a ella para no dejar cabos sueltos. Mediante las bases del concurso, las convocatorias, las palabras de presentadores y directivos, la publicidad, las notas periodísticas y reseñas, se pone en marcha un aparato de divulgación con alta carga simbólica que prepara y canaliza los sentimientos de seguidores e inadvertidos.

De tal manera que, si bien existe una geografía bien delimitada como la región andina y un espacio físico como el municipio de Ginebra, definir el territorio de las prácticas musicales llevaría consigo una indagación por las formas en que la experiencia cultural es traducida en discursos, los cuales dibujan una geografía con rutas por las cuales el concepto de *tradición* se permite circular. Esto implica que los actores se inscriban en determinados rumbos para satisfacer sus expectativas, formar parte o, en caso contrario, distanciarse de los modos de entender las prácticas en esos espacios.

El Festival Mono Núñez, entre la experiencia y la expectativa



Imagen 5 Escenario del Coliseo Gerardo Arellano Becerra
Ginebra, junio de 2018
Fotografía: Alexander Restrepo Peláez

*Una sala de nuestra antigua casa de habitación había sido desocupada de los enseres de labor que contenía, para hacer el baile en ella. Habíanla rodeado de tarimas: en una araña de madera suspendida de una de las vigas, daba vueltas media docena de luces: los músicos y cantores, mezcla de agregados, esclavos y manumisos, ocupaban una de las puertas.
(Jorge Isaacs, María)*

El Departamento del Valle del Cauca se creó en 1910, al tiempo que se designó la ciudad de Cali como su capital. La transición hacia el nuevo Departamento estuvo caracterizada por la fragmentación del Gran Cauca en un proceso en el cual se habían formado y desarrollado las tendencias políticas, sociodemográficas y territoriales en el siglo XIX: prevalencia de la gran región política del Cauca —logrando un mayor nivel de autonomía liderada política e intelectualmente por las elites señoriales y caudillos—, acentuados procesos de diferenciación regional y subregional, crecimiento demográfico —dispersión geográfica en nuevos poblados—, dinámicas de identidad étnica y social subalterna —indígenas, sociedades negras— y la agudización de las contradicciones en los grupos dominantes y dirigentes regionales (Almario, 2012, p.71).

En adelante se inició la configuración moderna del Departamento, lo cual implicó una serie de transformaciones de orden político y social con repercusión en la manera como sus habitantes imaginan la región y sus perspectivas. Cambios en los que la sociedad quedó incrustada entre un pasado pensado y materializado por los hombres de la élite, propietarios de la tierra, hacendados; y un futuro envuelto de esperanzas de desarrollo. Es decir, cambios que tienen plena incidencia en las mentalidades, transforman o reafirman los significados al confrontarse el pasado y el futuro en un escenario que amenaza los acumulados culturales o que persuade a imaginar otros posibles. La configuración del Valle del Cauca como Departamento trae consigo entonces la materialización de una región imaginada, que pone sobre el terreno las bases ideológicas para la sustitución, implantación y modificación, consciente o inconsciente, de viejos y nuevos hábitos.

Plantea Oscar Almario García, que para la materialización de ese sueño fue necesario imaginarse la región, y en ese punto jugaron un papel importante literatos, intelectuales, profesionales que, junto a otros ingenieros y técnicos, empresarios y prohombres, varios de ellos doblados en políticos, contribuyeron a “forjar una representación de la región como pacífica, progresista, moderna y conectada al país y el mundo”¹⁹. Y agrega, “imaginario que además se encargaron de promover con entusiasmo en las corporaciones públicas municipales, las instituciones educativas, en libros, periódicos y otros medios y espacios culturales, así como en la opinión pública en general” (Almario, 2012, p.73). Obras de infraestructura se sucedieron con el desarrollo de la región: la creación y consolidación de los ingenios azucareros en la primera mitad del siglo XX, la construcción de la Central Hidroeléctrica de Anchicayá (1955), la Universidad del Valle (1945), la Escuela de Agronomía (1934) —luego dependencia de la Universidad Nacional

¹⁹ Unos de los principales logros materiales y simbólicos de este período fueron los proyectos viales: la construcción del Ferrocarril del Pacífico (1915), el cual se conectó por el norte con el Ferrocarril de Caldas y al sur con Popayán; las carreteras Panamericana, la vía al Mar y otras vías interiores (Almario, 2012, p.78-79). Lo cual indudablemente contribuyó a que en la década de 1930 se crearan las primeras sociedades de agricultores y ganaderos.

de Colombia en 1946—, la Corporación Autónoma Regional del Cauca (1946). Continuando el relato de Almario, para la segunda mitad del siglo XX, la región se propuso consolidar y asegurar su tránsito hacia la modernización:

Los cambios más notables ocurrieron en la agricultura, que se modernizó y aumentó la productividad, por la presencia de nuevos cultivos que actuaban como insumos agrícolas para la industria manufacturera regional en expansión. La demanda externa de azúcar también aumentó (por las consecuencias del bloqueo norteamericano a Cuba), lo que obligó a que en la región se incrementara el área sembrada en caña de azúcar, así como la que se destinaba a la producción de sorgo, soya, millo y algodón, los insumos imprescindibles para las nuevas manufacturas. (Almario, 2012, p.82).

Es en medio de este proyecto modernizador donde se entrecruzaron, en un amplio período de tiempo, las distintas generaciones que fundaron y controlaron —aún en la actualidad— política, social y culturalmente lo que hoy es el municipio de Ginebra.²⁰ Un caldo de cultivo para la formación de intereses concretos de cara al reto que plantea la configuración de una identidad cultural que le sea propicia para mantenerse en el tiempo. Los imaginarios juegan aquí un papel importante al constituirse en el sustento ideológico de las expectativas. Es decir, los imaginarios se sitúan en un lugar con capacidad de evocación, de recordar lo que se es, de reiterar el nosotros, pero sobre todo el cómo se ha sido, en qué condiciones, bajo qué tipo de relaciones, cuáles dominios y cuáles obediencias; por otro lado, ese mismo lugar tiene la capacidad de inducir

²⁰ Fundado en 1909 por Marco Reyes, Sixto Tascón, Maximiliano Tascón, Lisímaco Saavedra, Alberto Saavedra y Ramón Tascón. Declarado municipio en 1945. Según Cobo (2010, p.16), “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”.

anhelos, temores, sueños, de alentar esperanzas o desesperanzas, de imaginar también los cómo. De esta manera, las identidades se impregnan de unas experiencias del pasado que se recapitulan y se perfeccionan en un presente. La tradición, uno de los bastiones de la mentalidad nacionalista de la primera mitad del siglo XX, queda insertada en las reelaboraciones simbólicas de quienes buscan mantener el estado de cosas y, como señala Eric Hobsbawm, “conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado” (2012, p.8).

Esta perspectiva, en la cual pasado y futuro devienen recíprocos, entrecruzados, se inscribe en lo que Reinhart Koselleck llama espacio de experiencia y horizonte de expectativa, las cuales “únicamente puede tener la intención de perfilar y establecer las condiciones de las historias posibles, pero no las historias mismas” (1993, p.335). En este sentido, el significado metahistórico de la experiencia es:

Un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados. En la experiencia se fusionan tanto la elaboración racional como los modos inconscientes del comportamiento que no deben, o no debieran ya, estar presentes en el saber. Además, en la propia experiencia de cada uno, transmitida por generaciones o instituciones, siempre está contenida y conservada una experiencia ajena. (Koselleck, 1993, p.338)

Como se pudo reflexionar en el primer capítulo, las estéticas musicales que engalanan el Festival han sido producidas bajo referentes de tradición impresos desde comienzos del siglo XX. Ha sido la forma de tradición musical que se ha arraigado en el imaginario de tal manera que definen las prácticas musicales de la región. Prácticas configuradas en los salones y luego en las salas de concierto bajo cánones europeos de interpretación y preparación escénica, cuya aspiración y aceptación por parte del público selecto fue validada con el nivel de profesionalización de los

músicos. Esa imagen de música exquisita, excelsa, representativa de los valores nacionales, se había normalizado en los mecenas y artífices de la mano de un proceso de configuración urbana y rural favorable en tanto se instalaba un modelo de centro-periferia que ejercía poder simbólico en las relaciones sociales donde son pensadas y recreadas las prácticas musicales.

En entrevista a María Eugenia Londoño,²¹ se pueden distinguir varios aspectos que retoman el sentido pasado-presente planteado por Koselleck. Dice la investigadora:

Antes de la guerra liberal conservadora, antes de esa catástrofe que masacró a la sociedad colombiana y la dividió desde su profunda raíz de comunidad, hasta ese entonces las músicas andinas eran el sitio de encuentro de fiestas populares, de bailes populares, de fiestas religiosas, de festejos familiares. Pero [a partir de esa fragmentación de las comunidades], lo que se llamó músicas andinas, por lo menos en los sitios urbanos, empezó a ser más una añoranza de lo que había sido la Colombia de los primeros 30 años del siglo XX; es decir, yo creo que muchas personas añoraban eso que fue la Colombia muy rural, donde [...] todavía era un país bastante parroquial y donde hubo un periodo más o menos de 30 años (terminada la guerra de los mil días hasta el comienzos de los años 1930) que será el único en el que hemos vivido con una cierta paz, por lo menos de no violencia armada. Entonces pienso que la música andina se convirtió mucho en eso, en una búsqueda identitaria nacional de un país que empezaba a construirse desde su agricultura, desde su economía, desde su industrialización, y se adoptaron modelos

²¹ Cofundadora del Grupo de Investigación Músicas Regionales —anteriormente, Valores Musicales Regionales—. Ha sido también jurado del Festival Mono Núñez en 1996, realizó informes evaluativos de algunos festivales de músicas andinas colombianas del año 1992 —Festival Mono Núñez (Ginebra, Valle del Cauca), el Festival del Pasillo (Aguadas, Caldas), el Festival de la Guabina y el Tiple (Vélez, Santander) y Antioquia le Canta a Colombia (Antioquia)—; informes que además contaron con la participación de otros músicos investigadores: Jorge Franco Duque, Alejandro Tobón Restrepo y Jesús Zapata Builes.

como el bambuco como un símbolo nacional, esto está muy relacionado con el nacionalismo, y se empezó a recordar una cierta conciencia de expresiones locales, como podían ser por ejemplo el pasillo fiestero, o la guabina, o el pasillo canción, y a haber una circulación comercial de esa música que venía grabándose en el país desde finales de la década del 30, mucho en el 40, 50, con los grandes emporios discográficos, particularmente Sonolux, Codiscos, etc; entonces esa música empezó a ser incentivada, a mi juicio, por dos principales agentes que eran la recordación, la añoranza de un país que no fuera el país de la guerra; y en segundo lugar, la posibilidad de un comercio de esas músicas, creo que eso incentivó en particular esa tradición. (Entrevista, Londoño, 2018)²²

El relato nos proporciona varios elementos. En primer lugar, la descripción de los ámbitos en los cuales eran recreadas las músicas y una ruptura motivada por los acontecimientos sociales. En este momento, el evento implica una dispersión de las comunidades portadoras, lo cual no significa una extinción de las prácticas, pero sí una transformación de los espacios y una fragmentación no solo social en términos de su desplazamiento, también en términos de sus lazos comunicantes que dan sentido de comunidad a las formas y estéticas musicales. Con lo cual queda instaurado un pasado que aparece esbozado en un presente que lo reconfigura de acuerdo a las nuevas realidades. En segundo lugar, los anhelos son descritos aquí como una disposición de un sector con capacidad de inventar y efectuar procesos de rememoración en búsqueda de una expectativa; es decir, los anhelos tienen de pasado lo que interesa para el futuro. En este otro momento, se añoran las condiciones subjetivas y objetivas de un pasado que reconforta, un período

²² Parte de este testimonio aparece en el primer capítulo, donde sirvió para contrastarlo con la idea que ella tiene de lo que representan las músicas andinas en el presente y con las ideas de los otros actores. Aquí, en este capítulo, sirve para dialogar con las ideas teóricas que se exponen.

de tiempo de “relativa paz” instalado en la memoria y que sirve de entorno anhelado para un futuro presente. En tercer lugar, la alternativa de comercio de las músicas —industria discográfica, radio— que menciona Londoño, se traduce como la posibilidad de generar experiencias, para un sector más amplio de la población, respecto al ideal de nación musical. Esto transforma la manera como es transmitida la música, haciendo visibles hombres y “prohombres”; pero, más que visibilizarlos, es otorgarle atributos casi de “héroes” de la música nacional. Dejan de ser las músicas *de* las comunidades para transformarse en la música *del* individuo estelar que intenta reflejar en su obra aquella imagen inventada en el pasado y que deviene en el presente depurada y limpia. Aquí las nuevas realidades, los nuevos materiales sonoros van a necesitar de la maestría interpretativa de otros individuos que sepan transmitir con autenticidad las estéticas que han sido puestas como válidas y fidedignas de la tradición.

Al preguntarle por los cambios en los significados que le asignan los músicos a las músicas andinas colombianas, Luz Marina Posada²³ nos ofrece los siguientes escenarios:

El primero [...], era como una búsqueda de una identidad nacional y también como sacarla de un escenario para ponerlo en otro más formal; en ese segundo periodo [...], digamos que tenía una representatividad más amplia, que estaba más presente en el gusto, en el oído cotidiano y estaba más cerca de la gente; y en esta última etapa [...], es una cosa como que ya no tiene tanto que ver con la vida cotidiana a no ser que sea la vida cotidiana de un músico. (Entrevista, Posada, 2018)

La anterior narración nos permite reflexionar acerca del sentido de lo estético en la perspectiva antropológica de relacionamiento del pasado-presente-futuro en la medida que

²³ Cantautora antioqueña. Fue jurado del Festival Mono Núñez en el año 2017. En anteriores versiones de este festival, fue participante como compositora e intérprete.

involucra al individuo compositor/intérprete con las obras musicales, permitiendo identificar su valor simbólico y enriquecer nuestra percepción de la práctica musical en el contexto del Festival. Mario Perniola, explica cómo para la psicología analítica de Karl Gustav Jung (1875-1961), es posible identificar dos diferentes tipos de obras de arte: las caracterizadas por la afirmación del autor, de sus intenciones y objetivos conscientes, en las cuales “el impulso creador viene representado por la voluntad subjetiva del autor; por lo general, tales (obras) no contienen mucho más de lo que éste ha puesto en ellas”; y las que su proceso creativo parece tener una dinámica autónoma e independiente respecto al sujeto, donde “la fuerza creadora se presenta como una potencia extraña, «otra», que se impone de modo despótico al autor; éste no es plenamente consciente de lo que hace, pues resulta estar dominado por una instancia que va más allá del sujeto”. Para este segundo caso, agrega que “la relación más profunda que mantienen no es con el subconsciente individual del autor, sino con aquel tipo de imágenes primordiales, de arquetipos, de símbolos míticos que constituye el «inconsciente colectivo» de la humanidad” (Perniola, 2001, p.129).

Teniendo en cuenta esta diferenciación, podríamos plantear que, en el transcurso del siglo XX, donde se fueron configurando las músicas que hoy permanecen representadas en los diferentes festivales de música andina en el país, coincidieron dos formas particulares de producir materiales y repertorios que se fueron consolidando a medida que las realidades iban suscitando nuevos retos. Por un lado, la importancia que adquirieron compositores e intérpretes estuvo potenciada por el desarrollo de los medios de difusión, en especial a mediados de siglo cuando ya se contaba con un imaginario musical del país, en el cual el sujeto intervenía el espacio dado desde una acción catalogada como la continuidad y exaltación del acervo cultural de la región. La música vocal e instrumental va a estar en esa función, aunque con grandes diferencias respecto a la manera como

se desarrolla cada una en los distintos tiempos y escenarios. Se crean, impulsan y consolidan entonces los formatos que sirven como modelos de representación de la cultura musical: el dueto y solista vocales, el trío andino y el solista instrumental —todos ellos, con algunas variaciones—.

En este sentido, los compositores y, con mayor proporción con el auge de los festivales, los intérpretes, comienzan a figurar como los portadores de las cualidades necesarias para la producción, reproducción y transformación de las músicas andinas, aunque esta última se reservará para la tarea de unos cuantos. Podríamos mencionar por ejemplo que, en lo instrumental, al momento de dar inicio la ola festivalera, el imaginario de compositor avezado estaba construido por figuras como Pedro Morales Pino (Cartago 1863 – Bogotá 1926), Emilio Murillo (Bogotá 1880-1942), considerado el *Apóstol de la Música Nacional*; Luis Uribe Bueno (Salazar de las Palmas 1916 – Medellín 2000) y León Cardona (Yolombó 1927) —estos dos últimos, con una importante participación en la industria discográfica—. De tal manera que, para los inicios de los festivales, los lugares de validación en gran medida estaban determinados por los mismos músicos que ya se habían forjado una imagen favorable en otros espacios y tiempos, de alguna manera era como si la autoridad estuviera sustentada en la misma producción musical; en contraste, en pleno auge de los festivales, pareciera que estos lugares de validación se trasladaran a las mismas instituciones que los realiza, donde son los organizadores —apoyados por estos músicos insignes—, quienes diseñan la pauta moderadora para el tránsito de las músicas y músicos. En esta forma de producción, los repertorios se van configurando a partir de lo que pareciera ser una autonomía del compositor para incorporar intencionalmente su manera de entender la música; es decir, su propia subjetividad hecha obra, su impronta, con la cual es plenamente identificado dentro de un cúmulo de compositores.

Y, por otro lado, los géneros musicales que adquirieron una relevancia desmedida a lo largo del siglo XX, van a ser explotados al máximo en un afán por ajustarse a los requerimientos del sentir nacional, el cual, como hemos visto, no fue exclusivo de la primera mitad del siglo, hoy en día aún prevalece ese ideal en una gran población de músicos y aficionados. Pues sí, el bambuco, pero también el pasillo —y otros contados—, han sido los protagonistas en ese trasegar de la música de finales del siglo XIX hacia los escenarios hegemónicos del tiempo presente. Implantado con beligerancia, el bambuco se fue arropando con telas finas traídas de Europa. Nunca se desnudó. Al contrario, los locales aprendieron a confeccionar trajes, para lo cual se necesitó una etiqueta que los distinguiera como es debido: la formación académica. Recordemos que el imaginario andino, geográfico y temporal, está atravesado desde el nacionalismo por una valoración fuerte de la ancestralidad hispana, estimación que se consolida a lo largo del siglo XX cuando ya se ha tomado una distancia temporal considerable de la gesta libertadora del siglo XIX.

En este otro sentido, estos géneros musicales fueron ubicándose en lugares estratégicos a medida que avanzaba el siglo XX. Luego de su abanderamiento y su posterior presencia en la radio y la industria del disco, el bambuco fue ocupando un lugar primordial para su permanencia: la memoria. Para la llegada del Festival Mono Núñez (1974), por ejemplo, lo que se estaba perdiendo que había que rescatar eran precisamente estos géneros musicales; es decir, la música andina colombiana. En uno de sus análisis sobre el Festival y la configuración del género *música andina*, Hernando José Cobo identifica una corriente académica que, desde los estudios de folclor,²⁴ trataba de responder a las realidades performativas y funcionales en las primeras versiones del Festival.

Dice Cobo:

²⁴ Señala, por ejemplo, a Daniel Zamudio, Guillermo Abadía Morales y Octavio Marulanda. Este último, tuvo a cargo la conceptualización del Festival Mono Núñez.

Esta franja académica [...], asume la responsabilidad en adelante de la producción discursiva acerca del género dentro del [Festival Mono Núñez], 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 (2010, p.23-24)

En esta forma de producción, agenciada desde el discurso, adquieren importancia esos otros hombres y prohombres que tuvieron seguidores oficiales desde la configuración del Festival. No obstante, dichos discursos se escurrirían al vacío, por decirlo de forma trágica, de no ser por la mano fuerte proyectada por los compositores e intérpretes hacia su materialización por medio de las obras. Obras que, en el caso particular de las músicas andinas colombianas, están contenidas en el ideario de los géneros que, a su vez, son los depositarios del imaginario de nación. De esta manera, surge una relación compleja entre las dos maneras de producción de las obras musicales, las cuales han sido construidas en un espacio temporal donde interceden la experiencia del compositor y su expectativa. Como veremos más adelante, la configuración del Festival como lugar de validación y su carácter de concurso dirigen las expectativas de los compositores e intérpretes hacia modos de conciliación con la aprobación y el reconocimiento. Es aquí cuando el concepto *tradición* se observa trazando rutas de migración pues, incluso abrigado por el manto de la innovación, hace referencia a unas maneras de entenderlas que fueron fraguadas en tiempos

donde la expectativa se dirigía hacia el horizonte homogeneizador, blanqueador y jerarquizador de la música como indicio de civilización.

Por tanto, al excluirse un *otro*, arrebatado de toda participación, se crean las condiciones propicias para la germinación de productos con nombres propios, los de sus autores. El otro excluido pasará, en primera instancia, a ocupar un lugar en la jerarquía social, lejos de toda posibilidad de participación. En segunda instancia, una vez perfilados, arropados y asegurados los géneros musicales, ese otro se verá envuelto en pretensiones de heterogeneidad, pasando a engrosar los discursos sobre la nación diversa. Así, la definición del otro es a su vez una definición del nosotros, que crea un conjunto de cosas que satisfacen su necesidad simbólica. Peter Wade describe esta conducta como una percepción de la diferencia presente, sacrificable en aras de una mismidad futura. Agrega:

Aunque también se trata de una diferencia irreducible o de lo contrario ellos mismos, o sus seguidores intelectuales, serían lo mismo que los negros, indígenas y mestizos que tantas quejas les merecen. La negritud y el indigenismo (y a veces el mestizaje mismo) existen como otro temporal para el futuro de una civilización nacional, pero también como otro presente en aras de la civilización personal presumida por quienes están situados en los peldaños superiores de una jerarquía regional, racial y de clase. Y en ese sentido tanto negros como indígenas siempre han sido parte integral de las representaciones de la nación. (2002, p.46)

Así que, este tipo de juicios también se constituye en parte del imaginario que recae sobre las músicas andinas colombianas. Ya sea de manera consciente o inconsciente, los compositores crean a partir de la penumbra dejada por la incursión del bambuco nacionalista. Es esa la tradición a la que hoy se le rinde homenajes. Hablar de músicas andinas colombianas es remitirse a la

experiencia ajena del pasado homogeneizador que en, oposición, encuentra mayores expectativas con los cambios técnicos que se estaban dando a nivel global. En términos de Koselleck, esta “asimetría entre experiencia y expectativa, era un producto específico de aquella época de transformación brusca en la que esa asimetría se interpretó como progreso” (1993, p.356). En esta búsqueda de la diáspora de la práctica musical se harán visibles diversas relaciones de poder tanto en la manera como se relaciona la comunidad, como en las formas en que estas músicas son expresadas en el Festival, dando más relevancia a lo que se hace con el poder que al poder en sí mismo.

A continuación, se hará una descripción del Festival, no a profundidad, pues no es menester de esta investigación hacer una historia del mismo,²⁵ pero sí tener un punto de partida para que nombrarlo no resulte extraño. Estará soportada, inicialmente,²⁶ por la información que se logra obtener de las páginas de Internet del Festival Mono Núñez y de Funmúsica,²⁷ pero estará sustentada principalmente con algunos datos de los libros de Octavio Marulanda²⁸ —a pesar de tener un carácter anecdótico, de alguna manera, representan un punto de vista oficial—, los cuales también son producto de la misma Fundación. Luego se intentará incorporar algunas de las observaciones que se han realizado del mismo desde la postura de Cobo (2010), quien fue parte activa del Festival y Funmúsica durante la década de 1990 y, posteriormente desde 2008, de la Fundación Canto por la Vida de Ginebra en la Escuela de Música donde dirige el Centro de Documentación Musical de Ginebra. Finalmente, a partir de la voz de las personas entrevistadas,

²⁵ Sugiero, para tener una visión de la manera como se fue desarrollando, consultar la tesis de Hernando José Cobo (2010), la cual, a partir de fuentes históricas y las propias vivencias del autor, constituyen un documento importante de analizar, en cuanto aborda varias problemáticas suscitadas a raíz de la configuración del género música andina colombiana.

²⁶ Aunque no de manera explícita. Es decir, se parte de allí como una forma de apreciar las ideas, pero se procura indagar sobre ellas en los libros de Octavio Marulanda.

²⁷ <http://festivalmononunez.com> y <https://funmusica.org>, respectivamente.

²⁸ Historia de un hombre que se convirtió en símbolo (Marulanda, 1981) y Un concierto que dura 20 años (Marulanda, 1994).

se realizará un recorrido por las percepciones del Festival para entender esas otras maneras de interpretar lo que allí sucede.

El Festival Mono Núñez desde adentro

Octavio Marulanda, en su libro *Historia de un hombre que se convirtió en símbolo*, cuenta que Benigno Núñez Moya²⁹ (1897-1991), inició su vida musical a los seis años de edad cuando llega a Palmira de la mano de su madrina Elisa Mann y de José Joaquín Soto, un acordeonista amigo de la familia, donde comienza a generar curiosidad por el acordeón y “capricho” por un instrumento fabricado en guadua³⁰. Luego entraría al Colegio Público de Buga —hacia 1908—, donde comienza a relacionarse con los ambientes musicales de la época. Menciona que, por ese entonces, estaban de moda las “sesiones musicales [donde se alternaban] recitales de piano con partituras de los grandes maestros y fiestas con toque de tiple, guitarra y bandola” y que allí aprendió a tocar este último. Agrega que no hay datos que lleven a suponer que el Mono Núñez hubiese recibido formación académica de solfeo, gramática musical o armonía, y que “la clave de todas sus virtudes ha sido una extraordinaria memoria musical, un talento excepcional para el empleo de los ingredientes armónicos y un buen gusto innato, que siempre le permitieron apartarse de las fórmulas fáciles y de los recursos efectistas” (Marulanda, 1981, pp.63-67).

²⁹ Nacido el 6 de enero de 1897 en la hacienda La Betulia, ubicada en el corregimiento Las Playas del que hoy es el municipio de Ginebra. Es el músico del cual el Festival tomó su nombre (desde el año de 1978). Como lo dice el título del libro de Marulanda, ha sido símbolo del evento desde sus primeros años, de tal manera que su biografía deja ver algunos aspectos ideológicos que se tejen desde la organización del Festival y, por ende, en la forma como es presentado y representado.

³⁰ Bandolín, en palabras de Benigno Núñez (Marulanda, 1981, p.65). Según Marulanda, es posible que se trate de un carángano, construido con un tronco de guadua a la cual se le dejan dos cuerdas del mismo material para ser frotados con una vejiga de cerdo seca y palillos. Sin embargo, la denominación de bandolín y la descripción de Núñez, hacen suponer otro tipo de instrumento, más asociado a la imitación de una bandola, pero con cuerdas del mismo tronco.

En la juventud del Mono Núñez, narra Marulanda, fueron apareciendo “nuevos personajes, que pertenecen ya a otro género que pudiéramos calificar de ‘mayor tamaño’”, y dice que entonces llegó a la Hacienda La Brisa:

Un “personaje” que ha desempeñado un papel sumamente importante en la permanencia de una especie de tradición musical, típica de la zona central del Valle del Cauca desde el siglo XVIII. [...] Caracterizada por servir de sede y refugio a un brillante número de gentes que aman la música [...]: la familia Saavedra.

[...] Enclavada al borde de un paisaje que recuerda “El Paraíso”, la hacienda que resume la atmósfera creada por Jorge Isaacs en “La María”, ofrece toda la magnificencia de un estilo de vivir y de sentir las cosas de la tierra, que en muy pocos lugares puede hallarse. Una casa de estilo criollo, amplia y acogedora, envuelta en árboles y flores, deja que el perfume de la vegetación se confunda con el aire. Lo que caracteriza este lugar prodigioso no es su arquitectura, sino las gentes que moran allí.

[...] Aquél ambiente contaba con la presencia de Rafael Saavedra, músico notable, dotado de gran sensibilidad, y de quien se conocieron hermosas composiciones, la mayor parte de ellas olvidadas o desaparecidas. Tocaba magníficamente la bandola. Hombre inteligente, intuitivo, alegre, dotado de una personalidad radiante y contagiosa. Abrió su alma y su casa para que a ella llegasen los artistas. Compositores, músicos, melómanos, críticos, poetas, escritores, políticos, catedráticos y amigos, nada más que amigos de la música, acudían sin convocatoria

a escuchar y sentir lo que en ninguna otra parte era posible encontrar. (1981, pp.68-69)

Hasta aquí algunos extractos de la descripción que hace Marulanda de los inicios de Benigno Núñez en los ambientes musicales del Valle del Cauca. Como doble propósito, nos lleva a emplear la biografía personal, o por lo menos su gestión, como una herramienta para la comprensión de la producción de espacialidades³¹ en este contexto. Así que, más allá de lo que nos pueda proporcionar, esta y otras descripciones del autor, bajo una lectura desprevenida, procedemos a mencionar algunos aspectos a tomar en cuenta para dicha comprensión.

Un primer elemento es la fecha de publicación del libro, 1981 —el de 1994 recoge la totalidad de lo publicado ese año—, la cual hace referencia a un momento en el cual se comienza a desarrollar una estructura que posteriormente posibilitó la consolidación del Festival. Una de las características de este momento, según se pueden extraer del trabajo de Cobo (2010), es la aparición de la Guía Técnica para Jurado, la cual es descrita de la siguiente manera:

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

³¹ Entendiendo espacialidades como “las formas de producción social del espacio, [que] son constituidas o transformadas mediante prácticas sociales, son percibidas, comprendidas e imaginadas de acuerdo con redes y marcos específicos de significación” (Piazzini, 2006, p.68)

discutida cuidadosamente, teniendo como resultado el presente documento.
(Marulanda et al, 1983, en: Cobo, 2010, p.29)

Para Cobo, este y otros apartes relacionados, constituyen la médula de pensamiento que rigió el Festival Mono Núñez, llamándole la atención que en las décadas de 1980 y 1990, esa base teórica se haya mantenido sin variaciones y que, “a pesar del ambiente disciplinario [que rodeaba el Festival], 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”. Otras apreciaciones tienen que ver con la forma como las expresiones “autóctonas y/o folclóricas” se debaten en las pretensiones academicistas del concurso establecidas en la guía, llevando a que éstas alteren parcial o totalmente sus gramáticas de interpretación; y la jerarquización de los concursantes, en la cual se da una prevalencia de las personas con formación académica sobre los aficionados y las expresiones rurales en las calificaciones de los jurados (2010, pp.31-34). Otra inferencia, quizás pertinente para el presente trabajo, es que dicho Comité Técnico termina por “legitimar las decisiones institucionales frente a los concursantes y a la opinión pública, además de dar un cariz de profesionalismo y organización abierta y democrática a Funmúsica”, y “se establece como referente obligado de estructuración conceptual para eventos similares de música andina en el país”. Para mediados de la década de 1990, la tarea del comité se va diluyendo a medida que se imponen los dictámenes de la organización del Festival, al punto de manejar ella misma los lineamientos conceptuales a través de un comité carente de autonomía (2010, p.38).

Como se puede observar en los diversos capítulos del libro de 1981, e incluso en el de 1994, hay una clara intensión de encuadrar tanto al personaje (Benigno Núñez), como al evento (Festival), dentro de un conjunto de relaciones temporales y espaciales que promuevan una

configuración identitaria del nosotros. En el caso del personaje, es a través de su biografía que se construye una experiencia que es relacionada con el territorio en términos de pertenencia; es decir, la historia de vida de un músico ginebrino que cumple con ciertas características sociales y de involucramiento con los diversos ambientes desde principio del siglo XX, es puesta como certificado de arraigo a ciertos valores que tienen como aglutinador determinado territorio, creando la imagen acabada del músico local innato y empírico que confabula con los nacionales formados y avezados, inmerso en un paisaje que posibilite hacer visible el cuerpo doctrinal de especialistas e intelectuales que le rodean. Para el caso del evento, las relaciones se construyen a partir de la gestión del pasado-presente en aras de crear las condiciones necesarias para su articulación (o resistencia) a los cambios vertiginosos que depararon las décadas de 1980 y 1990; su consolidación en la región, edificando una estructura organizativa corpulenta que le permita figurar en el panorama como un festival insigne; y su prospección basada en una necesidad de validación en ámbitos más amplios que el local y nacional. En este último tipo de relacionamiento, se podría mencionar por ejemplo que, por un lado, para 1986, “el Festival organiza subseces que tienen bajo su responsabilidad seleccionar los participantes al Festival Mono Núñez 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” (Cobo, 2010, p.45). Lo que lleva a pensar en una intención de exportar la experiencia y empotrarla en otras ciudades como sucursales. Y, por otro lado, la necesidad de validación en un plano global, tiene que ver más con posturas regionalistas que intentan ubicar los valores locales en competencia o por encima de cualquier otra expresión, especialmente en el plano continental, por lo que funciona más como pretensión global para efectos locales de reconocimiento. A modo de ilustración, se transcriben

algunas palabras del compositor Luis Uribe Bueno,³² quien fuera director musical de Sonolux (1953-1974) y director y asesor artístico de la Secretaría de Extensión Cultural del Departamento de Antioquia (1974-1991), consignadas en una carta enviada al entonces presidente de Funmúsica, Luis Fernando Mejía, en ocasión del aniversario del Festival Mono Núñez en 1989:

La celebración de los 15 años de una labor tesonera y firme, encausada hacia el rescate de los valores artísticos y culturales de nuestra tierra merece el respeto y admiración de todos los colombianos amantes del arte. [...] Estos 15 años han transcurrido con mirada serena hacia el porvenir sobre brillantes rieles, para llevar el cariñoso y sincero mensaje de amistad y hermandad a todos los colombianos al son tonificante de instrumentos típicos. [...] Agradezco en forma muy emocionada la condecoración CLAVE DE ORO. [...] Sé que me impone un solemne compromiso de seguir adelante en mi empeño de velar por el engrandecimiento de nuestro folklore, y lo acepto como un estimulante reto para no decaer en mi anhelo de colocar nuestra música colombiana en el más alto peldaño a que tiene derecho por ser la más bella del continente. (Uribe, 1989, archivo)

Y un segundo elemento es el lugar de enunciación del discurso. En un artículo publicado en la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana en 1995, Walter Mignolo, reflexionando sobre el ideograma cosmológico incaico del cronista andino Santacruz Pachacuti Yamki, se propone, a partir de las interpretaciones existentes y las premisas derivadas de las propuestas que le preceden, “adivinar lo que puede haber estado detrás, adelante, más allá o más acá del decir de Pachacuti”. Para ello retoma la idea de Ortega y Gasset que sugiere la existencia de un subsuelo, un suelo y un

³² Uribe Bueno participó como jurado en los primeros años del Concurso y ganó como compositor de obra inédita instrumental en los años 90.

enemigo en el decir de la gente, en la cual el subsuelo sería algo semejante al pre-consciente o al inconsciente, aquello sobre el cual el dicente no tiene control; el suelo sería aquello en que lo dicho se sitúa a la vez que sitúa lo dicho y que comprende el subsuelo del dicente y el subsuelo y el suelo de los escuchas o lectores; el enemigo en cambio, sería el nivel más consciente del decir y el blanco que el decir intenta desbancar, oponer, contradecir o resistir. A estas ideas, Mignolo sugiere, además, la existencia de un amigo que sería el apoyo del decir y las alianzas que el dicente trata de conseguir o mantener. De esta manera, el enemigo y el amigo serían partes de la audiencia, de los oidores y lectores, a los cuales el decir trata de seducir y de manipular. A lo que agrega: “El subsuelo y el suelo constituyen el hábito y la costumbre, el enemigo es la instancia detonativa (más que denotativa) que motiva el soplo de la boca o la extensión de la mano que genera el decir y comienza la articulación dialógica de sentidos” (Mignolo, 1995a, pp.17-19).

Partimos de estas ideas porque nos permiten inscribir las condiciones materiales y simbólicas en las cuales se da el discurso en una perspectiva que posibilite su comprensión y articulación a los significados que le atribuyen otros actores a la práctica musical en este territorio hoy. En este sentido, para intentar aclarar el panorama, el discurso de Octavio Marulanda, que aparte de ser una voz respetada y aclamada desde la organización del Festival, no ha sido la única que promueva una gestión de la música en los términos que él lo hizo; se sustenta desde una postura folclorista que tiene cimientos en el período donde fue confeccionado lo que hoy es llamado tradición, y que estuvo muy en boga después de la década de 1930. Los círculos de intelectuales entre los que se cuentan compositores, músicos, melómanos, críticos, poetas, escritores, políticos, catedráticos, como bien los menciona, que casi podríamos decir que se logran mantener en el tiempo, son los mismos círculos que quisieron darle un aire de intelectualidad y academicismo a las músicas que posteriormente se convertirían en prácticas. Cada uno de los preceptos que dieron

pauta a la invención de la tradición tomaron forma de acuerdo a las necesidades que suministraba cada momento.³³ Discursos que influenciaban constantemente las músicas desde su práctica hasta constituirse en una manera eficaz de disciplinar y autodisciplinar el cuerpo de trabajo que da forma estética, a través de las composiciones e interpretaciones, a dichos preceptos. Es por esta razón que se consideró la formación académica como un elemento consustancial de la práctica musical en la tarea de homogeneizar las diferencias y catapultar el proyecto nacionalista. Así surgieron los prohombres, apóstoles predicadores de la esencia musical del país que prontamente fueron referentes para la elaboración de nuevas músicas —lo cual no quiere decir en ningún momento que el otro, empírico, pero que hace parte de los círculos cercanos, no sea necesario—. Se crea una relación pasado-presente indispensable para la imaginación y para contrarrestar los embates del presente. De tal manera que para la llegada del Festival, coexistirán un subsuelo que contendrá un imaginario construido a partir de la experiencia ajena y la normalización de la pauta; un suelo que sería el mismo Festival, entendido no sólo por lo que exprese físicamente sino también por lo simbólico espaciotemporal, de llegada, de confluencia de experiencias, de saberes; un enemigo plasmado en la acción homogeneizadora de las expectativas con lo cual el dicente busca regular el poder; y un amigo que demarca un nosotros al cual se va adhiriendo la mano de obra, consciente e inconscientemente, de los participantes.

Es necesario hacer aquí una distinción, se hace énfasis en el sujeto dicente, pero no quiere decir que este sea el objeto del análisis. En este caso, el poder del enunciado está en lo que se dice, no en quien lo dice, importando más el contenido y las relaciones posibles que se puedan apreciar. Estas relaciones también logran trazar un espacio de experiencia y un horizonte de expectativa en el sentido que las experiencias, ese subsuelo narrado en el presente, se contienen en un espacio

³³ Tal como fue expuesto en el primer capítulo.

susceptible de ser modificado con miras al futuro. El pasado se presenta en el festival como una aglomeración de experiencias que se contienen en un presente que las jerarquiza y las promueve de acuerdo a la norma. El futuro, o los futuros posibles, se leen en un presente con capacidad de asignar significados a las rutas, aquí el futuro-presente no es posible deducirlo de la experiencia porque este se muestra ramificado, y como no es experimentado, se convierte en motor generador de esperanzas y temores.

Voces: levando

*Qué lejos está mi tierra
Y, sin embargo, qué cerca
O es que existe un territorio
Donde las sangres se mezclan.
(Daniel Viglietti, Milonga de andar lejos)*

Siguiendo la lógica del primer capítulo, este segmento incorpora algunos de los testimonios³⁴ que soportan la confección del texto anterior. Esperamos entonces que la manera de presentarlos, efectivamente, se relacione con lo planteado desde una inmersión en las percepciones de las personas entrevistadas sobre lo que converge y diverge en y desde este territorio, que aquí nombramos Festival Mono Núñez, para acercarnos a esos puntos donde se expresa el poder.

Y es que, para lograr llegar a este territorio y recorrerlo, es necesario detenernos en aquellos lugares donde sus habitantes nos cuentan de sus experiencias, de cómo lo han habitado y transitado, de cómo han percibido los cambios y las continuidades; en otras palabras, detenernos en los lugares donde el discurso se funda a partir de la experiencia. Cuando hablamos del poder, usualmente lo asociamos a las instituciones y personas que lo ejercen, y observamos el reflejo de ese poder sobre

³⁴ Aquí se condensan tanto las entrevistas como los testimonios consignados en el diario de campo.

las cosas u otras personas una vez es ejercido, como una lectura de sus efectos. Pongamos, por ejemplo, la misma música, en algunos casos, no a todos por igual, nos hace mover la cabeza, el pie, así sea un dedo, el reflejo de ella está en nuestro cuerpo, tres o cuatro peludos nos hacen mover la papaya o abrir del parche, decodificamos el mensaje. Sin embargo, pocas veces nos detenemos a indagar sobre lo que implica que exista un discurso, qué hace que tres o cuatro peludos estén juntos haciendo música, qué nos hace mover/irnos, a algunas personas ni les interesa saberlo, pero ambas acciones, las de los emisores y los receptores, están mediadas por la experiencia, la cual ponemos en palabras para intentar persuadir, para buscar complicidad, compañía (un amigo para Pachacuti). Entonces resulta relevante acercarnos a esas experiencias personales e identificar en ellas esos nudos donde se gestan las tensiones que caracterizan nuestro territorio, aquellos decires del hacer.

Las experiencias como punto de partida

Ponemos a consideración cuatro testimonios. En primer lugar, Germán Darío Pérez, quien ha sido premiado en el Festival Mono Núñez en diferentes oportunidades,³⁵ además de jurado. Pérez, es quizá, uno de los referentes en la actualidad, cuya experiencia resulta significativa por ser esperanzador para una generación necesitada de “modelos a seguir” en sus estrategias de ingreso. Aquí, nos ofrece un panorama del año 1992:

El primer año que fuimos (Trío Nueva Colombia, 1992), llevé mi teclado con tecla pesada que, sonaba muy bien, pero que visualmente, y obviamente en ese año, era

³⁵ 1988, mejor obra inédita instrumental, Ancestro (bambuco); 1992, mención de honor, Garrapatica (bambuco); 1995, mejor obra inédita instrumental, Ilusa (danza); 2000, mejor obra inédita instrumental, Seré papá (pasillo); 2002, segundo puesto obra inédita instrumental, Aloe (danza); 2008, mejor obra inédita instrumental, Celitos (pasillo); 2009, mejor obra inédita instrumental, La gorda marrana (pasillo); y 2015, mejor obra inédita instrumental, Chilita (pasillo). Fuente: <https://germandarioperez.com/premios/>

como que: ‘este man vino aquí con un sintetizador’, fue lo que me dijeron, ya la sola puesta en escena era irrespetuosa para muchos. Ahora si a eso le sumamos que no llevé un solo tema conocido, ni que la gente identificara con la tradición, sino que yo me fui con pura música inédita mía compuesta hasta ese entonces, ahí ya hubo doble choque porque dijeron: ‘no, pero es que mire este man, está haciendo jazz’. Me decían que si le quitaban las escenografías de atrás, de las cañas de azúcar y le poníamos un escenario de cabaret o de bar de jazz en New Orleans, quedaba contextualizada. (Pérez, 2018)

Paradójicamente y en contraste, Eduardo González, uno de los fundadores de Puerto Candelaria, agrupación reconocida en el ámbito de las músicas andinas colombianas por haber levantado ampollas al interior del Festival en el año 2002, al ser abucheados por una parte considerable del público con su única presentación, nos relata cómo fue ese proceso de ingreso:

El primer acercamiento a la música colombiana de Puerto Candelaria fue desde lo andino. En el año 2002, cuando fuimos al Mono Núñez, uno pasa primero una audición acá (Medellín), y pasamos y nos dijeron ‘perfecto, ustedes están ya en el Festival’, nosotros dijimos, bueno. Y la primera experiencia que tuvimos fue que nosotros nos bajamos del bus en la plaza de Ginebra y nos encontramos con que nosotros éramos casi el único grupo de ese año que tenía batería, bajo eléctrico, guitarra eléctrica, saxofón soprano y un piano eléctrico. Casi el 90% de los ensambles era bandola, tiple y guitarra. Entonces ese fue como el primer ‘ah fuepucha, ¿y nosotros por qué estamos aquí?’. Dijimos ‘si pasamos la audición, no pasa nada, está bien, será que son abiertos con la nueva instrumentación’. Una vez estás allá, hay una audición privada con el jurado y después la audición en público.

La privada no despertó mayor interés en el jurado, nos dijeron: ‘no, felicitaciones, muy bien, les deseamos mucha suerte, tenemos unas sugerencias respecto a las formas del pasillo, a ustedes no se les entendió la forma y lo otro es que uno que ustedes presentaron como un pasillo lento, no lo es, es más bien como una guabina’. Entonces nos dimos cuenta que el jurado, no esperábamos un halago, se pegó de unas cosas técnicas. Ahí nos dimos cuenta que el Festival sí era muy tradicional. Ya la presentación oficial es en un coliseo, con una cantidad de gente y ahí sí nos dimos cuenta que estábamos miando fuera del tiesto. Veíamos, lo que te decía de la instrumentación, y también el man con las alpargatas, las niñas con la falda tradicional. Está bien que la música represente a un campesino, un origen que todos tenemos de alguna manera, pero ¿por qué lo siguen poniendo de esa manera tan pintoresca? -No está en el presente. -Exacto, no es presente, esa es la palabra, y al no ser presente tampoco es futuro, es un pasado ahí como, nosotros decíamos ‘¿esta gente sí se pone esas alpargatas día a día?, yo no creo, vienen aquí al Festival y se las ponen’. (González, entrevista, 2019)

Ambas experiencias son ahora *vox populi* en el medio de los festivales andinos colombianos. Lo que llama la atención es la manera como se fueron desarrollando estas propuestas posteriormente: para el caso del Trío Nueva Colombia (Bogotá), de Germán Darío Pérez, su punto de anclaje fue la instrumentación, pues el piano —según dice él mismo, decidió llevar el teclado de tecla pesada para evitar inconvenientes pues le habían dicho que allá solo había piano vertical—, el contrabajo y, con mayor razón el tiple, han sido parte de la organología de estas músicas. Los instrumentos, han sido considerados coloquialmente como una extensión del músico, una herramienta; aquí los instrumentos transitan en el tiempo activando imágenes con poder de

evocación, lo simbólico de estos tres instrumentos es que condensan el discurso del Festival mismo al asociar tiple con lo empírico, lo *otro* que está en *nosotros*, lo territorial propio, y piano/contrabajo con lo académico, lo *culto* del *nosotros*, lo territorial inventado; así, estos instrumentos podrían ser considerados como actores a cabalidad por su poder de representar en el escenario ese vínculo indisoluble, capaces de hacer visible el tiempo en las obras musicales. Así, para Germán Darío, la posteridad quedará soportada, a pesar de las ampollas levantadas, por plasmar la ambivalencia propia del Festival, su tambaleo entre lo tradicional y lo contemporáneo, lo empírico y lo académico. En el caso de la agrupación Puerto Candelaria (Medellín) de Eduardo González, para la cual no hubo punto de anclaje en Ginebra, su destierro se garantizó precisamente por la instrumentación y, con ella, la propuesta estética, al no existir una evocación del *nosotros*, pero sí una confrontación, por demás visual, con la imagen promulgada desde el Festival compartida por su público asiduo.

Otro tipo de experiencias son las que se dan en el seno de la misma organización. Dalia Conde Libreros es creadora y directora de la Fundación Canto por la Vida³⁶ (Ginebra). Su relato, a pesar de las grandes diferencias con la organización del Festival, reconoce la importancia del territorio desde su experiencia personal:

Es que mi vida está atravesada por ese Festival, entonces yo soy una heredera total de ese festival. Por un lado, mi padre músico, siempre sonó la música, el “Mono” Núñez tocaba en mi casa con mi papá. La familia del “Mono” y la familia mía tuvimos casi que los mismos problemas, con un papá que tomaba trago y hacía

³⁶ “Empecé a trabajar con la escuela de música que en ese entonces era de Funmúsica, y trabajé pues varios años allí hasta que tuvimos un divorcio hace 17 años. Nos separamos y yo constituí una nueva fundación que se llama Canto por la Vida, a través de ella nosotros estamos tomando nuevas generaciones de músicos, algunos con la idea de participar del Mono Núñez” (Conde, entrevista, 2019)

música, con la diferencia de que mi mamá nunca nos prohibió estudiar música, en cambio la esposa del “Mono” sí no le gustaba que ellos estudiaran música, y él no tiene ni un descendiente músico, mientras que mi mamá si nos cultivaba porque mi mamá se enamoró del artista que era mi papá, entonces ella sí cultivó en nosotros mucho, no solo de la música, sino del arte en general. Entonces yo tenía dos hermanos músicos, pero no estudiaron, es pura goma de tocar y cantar, la única que fue a la universidad a música fui yo, digamos que yo he sido la que he seguido con el legado porque mi papá también enseñaba música, mi papá era el maestro, maestro de colegio normal, pero enseñaba música por las tardes, mi papá le enseñó a tocar guitarra a María Isabel Saavedra por ejemplo, y a mucha gente de aquí le enseñó a tocar, a mí me enseñó, lo que pasa es que yo era muy mala alumna de él porque es terrible tener al papá de profesor. Yo tengo experiencia de pedagoga, y yo creo que por eso también existe esta Fundación. Esto es un homenaje a todo eso y si tú vienes aquí tú te das cuenta que sí suena como el “Mono” Núñez todo el día porque aquí tenemos muchos bandolistas, entonces nosotros somos, no solamente herederos, sino los que hemos proyectado también ese legado. (Conde, 2019)

Otro testimonio es el que nos ofrece Bernardo Mejía Tascón, presidente ejecutivo de Funmúsica. Al preguntarle ¿qué significa para usted el Festival Mono Núñez?, Mejía responde:

Ah no, eso, después de mi familia, es lo más importante de mi vida, no tiene ninguna duda. Como dice el maestro ‘ya dejo así, ya fue así’. Eso es lo más importante, se me volvió un desafío como bregar a que esto quede en una situación estable financieramente y me preocupa que, es que digamos ahora la juventud no se le va a entregar a un proyecto como estos, yo le digo a mi junta directiva ‘busquemos a

un joven’, claro viene a trabajar aquí, pero apenas le ofrecen un puesto con \$500.000 más se va. Entonces hay que ver qué pasa. Siempre aparecerá alguien, y yo digo ‘busquen entre las personas que estén próximos a pensionarse, que tengan 50 años y ojalá que sea mujer, que no tenga 90-60-90 pa’ que se quede aquí un tiempito. (entrevista, 2019)

Las tensiones como punto de llegada

Algunas de las cuales están relacionadas con los intereses que los entrevistados detectan al interior de la organización del Festival:³⁷

Hay intereses de los organizadores del festival, [...] muchos de ellos quieren volver a escuchar la música que escuchaban cuando estaban jóvenes. Al ser ellos los que gestionan [...], pues imponen una manera de hacer: ‘tienen que interpretar esta música, tienen que tocar este género, tiene que hacer esto otro’; y a veces ellos son los que eligen si llega una obra nueva ‘esta obra, esto no, esto no porque se sale, porque no está dentro de lo que nosotros esperábamos’. Se impone más desde la misma organización que desde la cultura o desde los mismos músicos, los músicos lo que hacemos es como amoldarnos a las bases de cada festival. (Entrevistas, 2017-2019)

Yo creo que tienen que haber actores políticos ahí, corrientes políticas, creo que eso afecta que vayan unas agrupaciones y no otras. (Entrevistas, 2017-2019)

³⁷ Se omiten los nombres de las personas entrevistadas porque prefieren mantener el anonimato.

Hasta donde yo tengo conocimiento, pienso que un sector dirigente del Valle del Cauca ha sido muy importante ahí, un núcleo de compositores, de cantautores y de artistas que han encontrado ahí un nicho donde poder estar, donde poder hablar, donde poder compartir. Diría que esos han sido, a mi juicio, los principales actores. (Entrevistas, 2017-2019)

Otras están relacionadas con aspectos estéticos:

La palabra pesa demasiado, me parece que es más difícil entrar a cambiar esas tendencias culturales desde lo que se dice [en la música vocal]. (Posada, G., entrevista, 2018)

Una de las tensiones creo que se da entre calidades musicales y estilos de música, que puede haber muy buenos intérpretes, pero que sus estilos no sean los más favoritos dentro de esa opción estética del Festival. (Londoño, entrevista, 2018)

Yo creo que los que van a participar también fueron auditorio en algún momento, ahí pueden ver más o menos cuáles son las dinámicas de lo que funciona o lo que no funciona. Habrá unos de ellos que saben si le juegan a eso y habrá otros que definitivamente no. (Posada, L., entrevista, 2018)

Las tensiones alrededor de lo académico y lo empírico, lo popular/tradicional y lo contemporáneo, sus jerarquías: “A veces la academia aleja a ese público general, al público desprevenido, a la mamá de uno que, a veces no entiende la música que uno hace, dice: ‘ay, tan lindo que le suena, pero...’” (Posada, G., entrevista, 2018).

El virtuosismo pienso que es una cosa que se ha alentado mucho desde el Mono Núñez y que, en buena medida, está vinculado al mundo académico, el virtuosismo se vende en las músicas del mundo, en todas partes. Eso creo que es algo que se ha privilegiado mucho en el Festival. (Londoño, entrevista, 2018)

Cuando tocamos lo de Morales Pino, que era una obligación rescatar a ese compositor ese año, que está bien me parece. Nosotros le hicimos unas versiones muy “solladas” a Pedro Morales, era con improvisaciones; o sea, no tocamos el pasillo tradicional, no, obviamente como que no gustó, precisamente porque como que es una tendencia en la música popular de verla como un lenguaje inmutable, casi como clásico occidental académico, que es como la idea que más o menos tiene occidente con su música y es que es una música de museo. Tal vez en esas escuelas andinas hay una idea de la música tradicional colombiana, hacen como un paralelo con la música clásica. De alguna manera, los grandes compositores andinos colombianos fueron en su momento músicos clásicos. Finalmente, los que estamos en la música popular sabemos que la música todo el tiempo está cambiando. (González, entrevista, 2019)

“Las polarizaciones creo que son necesarias para dar un nuevo aire a la música, y son muy necesarias las nuevas propuestas para que generaciones siguientes tomen el ejemplo de uno como camino a seguir” (Pérez, 2019). “Si yo cojo el bambuco tradicional y le pongo letras que metan el dedo en la llaga, eso ya como que molesta” (Posada, G., entrevista, 2018).

Pues mira hay una parte de la música que es muy importante, que es la música empírica. La música, el empirismo se ha ido perdiendo, pero es que precisamente

cuando yo empecé aquí, un músico muy académico, muy importante me decía, ‘¿por qué siempre es la nostalgia del músico campesino, del músico que no es perfecto en su digitación pero que tiene cierto sabor o los músicos empíricos, el que tiene otras profesiones’, me decía él: ‘¿cómo van a preferir ustedes los músicos médicos, o los músicos ingenieros, o los músicos abogados frente a los músicos-músicos?’, me decía y tenía razón, digamos esto es una cosa para músicos; sin embargo, el festival le ha reservado un espacio y creo que Antioquia le canta a Colombia también, y casi todos, para los músicos empíricos. Entonces nosotros le llamamos Encuentro de Expresiones Autóctonas, creo que en Antioquia le canta a Colombia le llama Festival de Música Campesina, no estoy seguro. Entonces nosotros qué invitamos ahí, cuatro agrupaciones de diferentes lugares del país, donde tratamos de que se haga música propia de la vejez, compuesta por los propios intérpretes y que se transmiten generalmente de generación en generación, a veces no es tan estricta la curaduría, pero esa la filosofía del Encuentro de expresiones autóctonas, y lo fortalecíamos digamos con la parte antropológica del campesino, del indígena, el afrodescendiente, minorías en la música que tienen pues mucho que aportar a esa historia. (Mejía, B., 2019)

Está contemplado que en el Festival cada año haya representantes de músicas Latinoamericanas, siempre al Festival va alguien de Argentina o de Chile o de México, siempre traen un invitado o varios invitados internacionales. Pero que, de alguna manera, se dediquen como a las músicas tradicionales. Es decir, no traen pues una banda de rock al festival. (Posada, L., entrevista, 2018)

Aspectos relacionados con la autonomía del músico: “Si el compositor quiere ganar, tiene que amoldarse a unas estéticas” (Comentario de un músico, Notas de campo, 2018).

Se la están jugando a que me aceptan o no, pero un músico como León Cardona no está jugando a eso, simplemente está lanzando su propuesta, no le gustó ah bueno es la propuesta y ya. Uno está jugando mucho a que ‘voy a tocar en este espacio a ver qué piensa este otro’, pero otros están como ‘voy a tocar, si le gusta chévere, síganos, y si no, pues hasta luego’, y también eso es algo que me parece uno debe aprender como músico, uno no puede gustarle a todo el mundo. (Posada, G., entrevista, 2018)

Se ve que hay gente que juega a eso casi que de manera exclusiva: ‘ah, voy a hacer una vaina, juemadre, para que digan que me volví loco, para romper con todos los esquemas, para verle la cara al director de Funmúsica’. Eso determina mucho y yo creo que puede ser algo no tan positivo, porque es de alguna manera aceptar las mismas políticas de los festivales. Entonces, uno podría fácilmente hacer un grupo para ganarse eso. ¡claro! Y regirse por las políticas. (Pérez 2018)

Yo creo que sí hay unos repertorios que se están repitiendo, y es sobre todo porque digamos que un cantante o un intérprete llega y pone una obra de esas y gana y ya se vuelve como modelo a seguir; entonces ya uno, apenas pasó esa canción, ve uno o dos intérpretes con la misma canción. (Posada, G., entrevista, 2018)

Finalmente, algunas dinámicas e intereses que identifican algunos músicos: “La dinámica de los grupos que participan en estos festivales es que vos, si montás el repertorio del Mono Núñez,

tenés repertorio para ir a Cotrafa, para ir al del Pasillo y para ir a otros festivales” (Comentario de un músico, Notas de campo, 2018).

Hay unos que vienen solo por mostrar su trabajo, porque están empezando, grupos emergentes, vienen a recibir una aprobación, vienen y tocan y ‘ah no pasamos a la final, bueno’, entonces nos presentamos en otro. Otros grupos que vienen por el premio, y otros que vienen solamente con el objetivo de mostrar o de vender su trabajo. (Notas de campo, 2018)

Pero además es así el trato como bueno usted tiene que hacer tal cosa o eso es ahí como forzado. Esa es la razón por la que ha habido músicos que dicen como ‘no vamos al Mono Núñez, no participamos, no hacemos tal cosa’. (Notas de campo, 2018)

Cómo tomarse si no gana un premio y si lo gana. Hay una tendencia del público, de los organizadores y de los mismos músicos de hacerle ver al músico que si ganó entonces usted es el bueno y los otros son malos. (Notas de campo, 2018)

Un par de reflexiones

El Festival tiene un significado ambiguo, contradictorio. Mantenerlo en un país atravesado por la guerra, por el conflicto armado, por estos vaivenes de lo económico, del narcotráfico, la narco empresa, narco industria; mantenerlo me parece que ha sido un aporte muy importante a la música andina colombiana y al pueblo en general colombiano y como decía un espacio de gran aprendizaje para los músicos, una oportunidad. Digo que es contradictorio, primero por esa resistencia a la música joven de las nuevas generaciones, por esas resistencia a algo

que es inevitable que es la dinámica de la cultura en sí misma, y digo que es contradictorio porque nunca compartí la idea de competencia privada, que eso resulta siendo el Mono Núñez, una cosa es un festival como una fiesta donde está bien que la gente más cualificada sobresalgan por sí mismos cierto, pero me parece violento que en aras de conseguir un premio en una categoría por 10 o 12 o 15 grupos, pasen al anonimato. Creo que tendría que ser más un espacio pedagógico, de celebración de lo que el país está produciendo, pero no de enfrentamiento donde lo común, lo valioso del común de la cultura, además colectiva, pasa a un segundo plano. Me parece que ahí habría muchas posibilidades de transformar como ese espacio en algo más colectivo, más de bien común y menos de competitividad que es el modelo en el que estamos, ya estamos en ese modelo hace mucho rato cierto. Otra contradicción que tengo es esa contradicción de que muchas personas que quisieran tendría derecho a participar no puedan hacerlo porque no tienen el dinero para hacerlo. (Londoño, entrevista, 2018)

El Festival es muy importante como sitio de encuentro de la gente que está haciendo y escuchando músicas andinas colombianas, también de circulación de producciones discográficas. Ahora, ¿qué tanto está dando línea el Festival para que la música evolucione? no estaría muy segura, desde su reglamento, que de pronto se sentaran a mirar qué les está haciendo falta para estar más acorde con la contemporaneidad, no lo están haciendo. (Posada, L., entrevista, 2018)

Hemos tratado de articular, desde las categorías históricas de espacio de experiencia y horizonte de expectativa de Koselleck, una explicación de la configuración del Festival en un sentido que interroga el presente al atribuirle condicionamientos del pasado para las historias

posibles. Para intentar auscultar esas formaciones espaciales y temporales del discurso, incorporamos la perspectiva de Mignolo, la cual nos otorga herramientas para apreciar los condicionamientos materiales y simbólicos que sustentan los discursos en torno a la práctica musical en esa configuración espacial. Con lo expuesto en el primer capítulo, trazamos unas rutas del tiempo que se incrustan en el espacio para nombrarlo; en este capítulo, caracterizamos el espacio como estrado en el cual el tiempo habla. Surgen entonces inquietudes frente a la manera como esos discursos operan en nuestro territorio al estar imbricados en distintas configuraciones del poder. Las tensiones y distinciones —algunas de ellas en tensión— identificadas, sugieren unas disposiciones y predisposiciones espaciales particulares donde los sujetos ejecutores de la práctica musical se relacionan con el lugar. Bajo la sombra del Festival, el tiempo aparece iluminando rutas migratorias que suenan.

CAPÍTULO 3

CONFIGURACIONES ESPACIALES Y DIÁSPORA DE LAS PRÁCTICAS MUSICALES

Hemos visto cómo las músicas andinas que tienen presencia en el Festival hunden sus raíces en el contexto del nacionalismo, más concretamente, a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando se comienzan a consolidar como prácticas musicales con alcance de incidir en los escenarios del presente. Luego se caracterizó el Festival Mono Núñez desde una perspectiva teórica que permitió dilucidar los procesos de ordenamiento como lugar de enunciación y las maneras en que los distintos actores construyen su visión del territorio. El presente capítulo conjuga la observación hecha en campo —con el apoyo de algunos testimonios de los actores—, los análisis y resultados de los anteriores capítulos, con los conceptos y teorías que posibilitan una lectura de este territorio. Comenzaremos por hacer descripción e interpretación de la configuración espacial para sustentar la categorización del Festival Mono Núñez como territorio de las prácticas para, posteriormente, definir las posiciones que toman los distintos actores y cosas en él; finalmente, nos atreveremos a interpretar el movimiento de las prácticas musicales en torno a las formaciones espaciales en cuestión.

Las prácticas musicales en el territorio: configuraciones espaciales

Un día antes del Festival, Ginebra luce recién vestida, en el parque principal se hacen pruebas de sonido para la tarima donde tendrá lugar el Encuentro infantil Mateo Ibarra y el Festival de la Plaza, dos de los eventos abiertos que no tienen costo para el público, en sus alrededores se instalan las carpas de la feria artesanal. A tres cuadras de allí, la Fundación Canto por la Vida hace lo suyo de manera independiente, una modesta tarima en la carrera 1 con calle 6 que soportará el peso de viejas y nuevas glorias de la música mientras en la calle 9. A cuatro cuadras y a puerta

cerrada, se engalana el Coliseo Gerardo Arellano Becerra, epicentro del concurso y de los conciertos especiales. Otros lugares también son adaptados para las otras actividades: los colegios La Inmaculada y La Salle verán los Conciertos dialogados, el Componente pedagógico y el Encuentro de expresiones autóctonas.³⁸ Por las otras calles también se puede ver cómo se las arreglan los habitantes para aprovechar la llegada de los visitantes al casco urbano, entre otras actividades, estarían preparándose para hacer ofertas gastronómicas, prestar servicio de transporte, alojamiento, parqueadero y ventas ambulantes. Otras casas se alistan para recrear las tertulias, espacios de fogueo, intercambio y parranda donde los asistentes cantan al unísono la fiesta. Un panorama que supone, por un lado, una intriga alrededor de la música, donde los forasteros — incluso los de su propia tierra—,³⁹ se apostan para involucrarse en la trama y, por otro lado, una apuesta por aprovechar los días de convergencia, donde los locales sacan partido de este involucramiento.

³⁸ A los Conciertos dialogados y al Componente pedagógico se ingresa con escarapela, con boletería o con invitación.

³⁹ Me refiero a quienes han nacido en Ginebra pero que sus vidas transcurren principalmente en otras ciudades o a quienes siendo de Ginebra, participan directamente en función del Festival.



Imagen 6 Tarima en el parque principal
Ginebra, mayo de 2018
Fotografía: Alexander Restrepo Peláez



Imagen 7 Feria artesanal
Ginebra, mayo de 2018
Fotografía: Alexander Restrepo Peláez

Los cuerpos, ellos, nosotros, forasteros a cabalidad, músicos, aficionados, melómanos, investigadores, transitamos el circuito como actores principales de una escena dispuesta para cuatro días; los otros 361 días del año son de los otros, los habitantes a cabalidad, cocineros,

cultivadores de uva, recolectores de caña, comerciantes, quienes circundan el tránsito, la escena. La persona que me aloja en su casa me dice: “Yo no voy al Festival, la gente de acá no va porque es muy costoso” (Diario de Campo, Ginebra, 2018), lo cual no es difícil de suponer dadas las condiciones para acceder a los distintos eventos que establece el Festival: la boletería se distribuye en cuatro localidades: plateas 1, 2 y 3 y la gradería, los precios van en aumento dependiendo de la localidad y del día; el Concierto Nacional y el Concierto Internacional también llevan un costo (ver la relación de precios en la imagen 8). Los habitantes de Ginebra acuden a las actividades que se hacen abiertamente; es decir, las mencionadas en el parque y la que organiza la Fundación Canto por la Vida en su evento principal Cantabailanta —evento que se realiza en las fechas del Festival Mono Núñez—:

El público de nosotros siempre está, siempre viene y se llena, tenemos nosotros el público de Ginebra porque el ginebrino no va al concurso, nunca entra al concurso, el ginebrino va al Festival de la Plaza, pero va de noche y el ginebrino viene de día con nosotros; o sea, nosotros tenemos un público exclusivo que es de los padres, tíos, abuelos y vecinos de todos nuestros alumnos. (Entrevista, Conde, 2019)

		Boletería Festival Mono Núñez				
		JUEVES	VIERNES	SÁBADO CONCIERTO COLOMBIANO	SÁBADO	DOMINGO
PLATEA 1	30.000	75.000	50.000	85.000	99.000	50.000
PLATEA 2	25.000	65.000	45.000	75.000	90.000	45.000
PLATEA 3	20.000	55.000	40.000	65.000	80.000	40.000
GRADERIA	15.000	40.000	30.000	55.000	65.000	30.000

Imagen 8 Precios 45° Festival Mono Núñez del año 2019.

Fuente: Recuperado de <https://www.facebook.com/pg/festivalmononunez/posts/>, consultado el 19 de mayo de 2019.

“Otra capa del público es esa que no puede entrar al coliseo, que pueden ser los mismos ginebrinos de pronto, [...] entonces disfruta de la música a través de esos escenarios alternos” (Entrevista, Posada, L. M., 2018). Los anteriores relatos describen algunas implicaciones sociales del evento que organiza la Fundación. En este punto es pertinente observar cómo se configuran en la arena diversas estrategias de distribución de los espacios para garantizar formas específicas de habitarlo. Omitiendo los costos de la boletería para el ingreso al coliseo, que no deja de ser un factor importante, una de estas estrategias es definida por el papel que desempeñan tanto los habitantes de Ginebra —los rasos—, como los organizadores del Festival, donde unos ponen la casa y los otros la música. Fundamental desentrañar este aspecto: el estado de cosas, en el cual el Festival segrega a los habitantes de su posibilidad de participación directa, posee una motivación histórica que repercute en las formas como se negocian las intenciones en el presente. Bernardo Mejía Tascón, presidente ejecutivo de Funmúsica, resume en parte esta situación:⁴⁰

BMT: Tenemos una obligación muy importante, la relevancia económica para el pueblo de Ginebra.

AR: ¿Cómo se ve reflejada esa incidencia económica en los pobladores del municipio?

BMT: Pues mira, nosotros no esperamos nada de la población de Ginebra. Nosotros, si vamos a hablar antropológicamente, ¿que tú dijiste que eras antropólogo o algo así?

AR: Sí.

⁴⁰ Presento el extracto de la entrevista para garantizar una comprensión ajustada a los propósitos de esta idea y para evitar confusiones derivadas de la omisión del texto en medio de la cita.

BMT: Por lo que yo he analizado el Festival tuvo muchos errores en su creación, unos notables de Ginebra. Si vamos a hacer un festival de aquí y no socializaron, como dice ahora, con la población, con la clase; en ese tiempo en Ginebra eran dos digamos, los terratenientes y los trabajadores; estoy hablando por ahí de hace 45 años. La clase media se ha ido creando ahora, pero entonces no hubo un arraigo popular, que nos ha costado mucho trabajo irlo formando a través de estos últimos años, específicamente en mis 20 años que ya son de trabajar aquí, porque la gente que lo hizo era una gente de muy buena intención, muy honrada, muy transparente, entonces pensaban que como ellos eran así y eran importantes no tenían que rendirle cuentas a nadie. Entonces yo sentí por muchos años, tuve esa reacción, ahora cómo te digo ya vemos que esa cosa se ha ido mejorando; sí hay mucha más interacción, aunque la gente de Ginebra aprendió que esa gente que nos ve con buenos ojos, nos ve con muy buenos ojos es porque les producimos dinero, no hay digamos, aquellos fundadores no alquilaban sus casas, las prestaban, alojaban la gente, los de ahora alquilan sus casas. Yo no tengo por ejemplo quien me alojé diez personas, si tengo quien me aloje siete o seis, no hay quien me aloje diez en todo Ginebra, todos los demás, incluidos nosotros, tenemos que pagar alojamiento, conseguir una casa, el hotelito que hay se llena siempre, los restaurantes se llenan, hasta a veces hay restaurantes que se llenan una y media, dos veces en el día, la gente empieza a servir almuerzos a las 11:30 de la mañana, y a las 4:00 todavía está sirviendo almuerzo. (Entrevista, 2019)

Entre otros, el testimonio reconoce aspectos que plantean, desde el comienzo del Festival, dificultades en la apropiación del evento por parte de la población de Ginebra. Hecho que queda

evidenciado por Hernando Toro (citado en Marulanda, 1994), primer presidente de la Junta Directiva de Funmúsica, en un informe con ocasión del primer concurso, dice que “(...) es indispensable hacer caer en la cuenta a la misma población de Ginebra que lo que tiene entre manos es una empresa nacional, que le requiere el sacrificio de todos y no los esfuerzos esporádicos de unos pocos” (p.198). Hernando José Cobo ahonda en la situación al plantear que, desde su nacimiento, el concurso tuvo un carácter privado que no obedecía a las tradiciones populares y que “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” (Cobo, 2010, p.22). Así, como discurso, el pensamiento de Mejía Tascón normaliza la prescripción de los individuos a un lugar fijo donde se sucumbe ante la necesidad material de supervivencia. El cauce parcial de esta estrategia está definido entonces por la aplicación de una norma con rasgos de durabilidad, capaz de funcionar como esquema cultural que condiciona la manera como los sujetos construyen su visión del mundo y su rol en él: relegar la participación de los locales a las actividades económicas generadas en el terreno fértil del flujo festivalero de migrantes. De esta manera, se impide la adopción del Festival como elemento identitario que vaya más allá de un enarbolado vínculo con la parafernalia del beneficio económico para los habitantes. Como bien dice Gilberto Giménez, “una colectividad que no pueda decidir sobre su modo de vida, [...] que no pueda organizar su vida colectiva de acuerdo a sus propias normas, es una colectividad desprovista de identidad” (Giménez, 2007, p.143).

Los colectivos otros, viajantes y peregrinos, ingresan al municipio en calidad de músicos —concursantes, participantes, invitados, homenajeados—, organizadores, investigadores —del Componente pedagógico del Festival principalmente— y público general. El ingreso se hace por medio de transporte terrestre, privado o público⁴¹ —como es el caso mío y el de muchos otros—.

⁴¹ El aeropuerto más cercano es el Alfonso Bonilla Aragón, ubicado en el municipio de Palmira a 37 km de Ginebra.

Aunque la primera vez que lo hice físicamente, en el año de 2017, fue encholado⁴² en una comisión de acompañamiento a una de las cantautoras homenajeadas. En esa ocasión se contó con transporte privado aeropuerto-Ginebra-aeropuerto, con alojamiento en una de las casas anfitrionas,⁴³ con acreditación —lo que permite libre ingreso a las actividades y al concurso—, uno que otro refrigerio y la posibilidad de estar en algunos espacios que no se hubieran concretado de otra manera. Para el año de 2018, logré gestionar con Funmúsica la escarapela que me acreditaba como estudiante de maestría, la cual me fue entregada en la sede de la Fundación que se ubica temporalmente, para los días del evento, en el Colegio Carlos Tascón. Allí van llegando los músicos provenientes de distintas regiones andinas para su acreditación en el Festival. Varios de ellos son alojados en instalaciones como el Colegio La Salle, que es uno de los sitios dispuestos por la organización para hospedar a los concursantes, aunque algunos prefieren otras opciones: “Nosotros buscamos que nos alquilaran una casa para poder estar más cómodos. No nos hemos relacionado casi con los demás, sobre todo porque queríamos estar más concentrados” (Diario de Campo, Ginebra, 2018), comenta un músico perteneciente a una de las agrupaciones ganadoras en esa ocasión.

⁴² Según la RAE: en el juego de billar, meter una bola equivocada. Para el caso y para el uso que se le da coloquialmente, sería como meterse donde no me han llamado (aunque debo decir que fui bien recibido en la comisión). Quiere decir que estuve recibiendo el beneficio de la escarapela y el alojamiento, con disposición total para la observación previa de este trabajo.

⁴³ Algunos habitantes alquilan habitaciones o casas enteras para los visitantes.

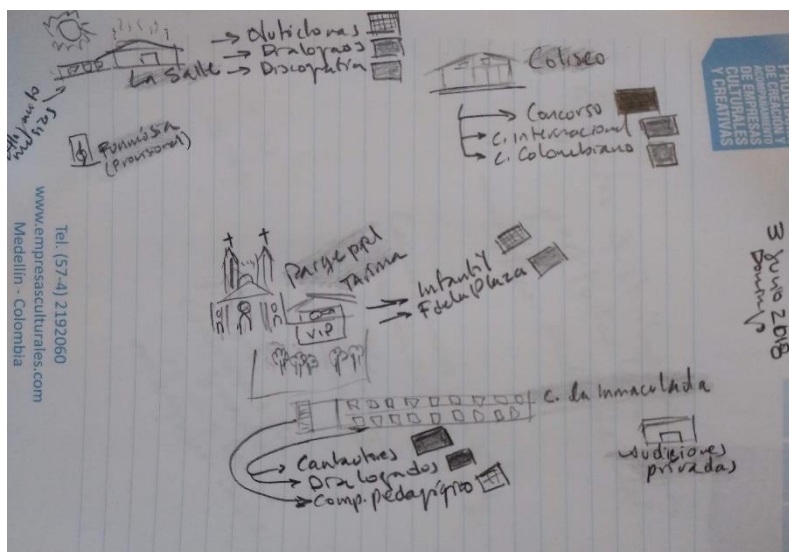


Imagen 9 Distribución actividades del Festival¹
Ginebra, junio de 2018
Diario de campo

Otra estrategia de distribución de los espacios, interna del evento y que tiene qué ver con la población participante, es la ubicación física y horaria de las distintas actividades, la cual resulta ser importante para entender la geografía del Festival. Comencemos por una pequeña descripción de esas actividades, para la cual emplearé el orden dado en la programación de mano de las actividades alternas al concurso⁴⁴ del año 2018:

– Los Conciertos Especiales son el de Patrimonio Cultural (sábado) —comúnmente Concierto Colombiano— y el Concierto Internacional (domingo), en los cuales participan agrupaciones o solistas invitados por la organización, algunos de ellos hacen presencia en el Festival de la Plaza.⁴⁵ Se accede por medio de boletería con costo (ver Imagen 8).

⁴⁴ En realidad, para el 2018, se entregaron dos programaciones: un folleto de 72 páginas que contiene la programación general, una reseña de los participantes y una carga publicitaria importantes de los patrocinadores y producciones musicales; y un volante de dos páginas con las actividades alternas, el cual solo muestra el horario, el lugar y el nombre de los participantes.

⁴⁵ Específicamente para 2018, en el Festival de la Plaza participaron uno de seis del Concierto Colombiano y tres de seis del Concierto Internacional.

– Los Conciertos Dialogados están compuestos, haciendo una comparativa de los años 2017 y 2018, de un lado, por dos eventos que se mantienen: el Encuentro de Cantautores, que sería al que mayor fuerza se le da desde la publicidad, y en el cual coinciden personas reconocidas en esa faceta en Colombia y algunos de los participantes de anteriores versiones; y el Lanzamiento Producciones Discográficas, donde los artistas muestran sus discos. Y, por otro lado, tres componentes que varían: Mujeres en Concurso (2017), Solistas en Concurso (2018); Gran Encuentro de Tiplistas (2017), Duetos y Tríos (2018); y Facetas del Festival (2017), Becas de Circulación (2018). “A todos ellos se accede con la escarapela del Festival, por lo cual los asistentes son en su mayoría los mismos músicos que participan en el concurso y los invitados, a excepción del Encuentro de Cantautores que congrega, principalmente, el público asiduo del Festival” (ver Imagen 10) (Diario de campo, Ginebra, 2018).



Imagen 10 Encuentro de Cantautores.
Ginebra, 2018
Fotografía: Alexander Restrepo Peláez

– El Componente Pedagógico, en el cual se realizan charlas y conferencias derivadas de investigaciones. Haciendo la comparativa de los años 2017 y 2018, podría decirse que hay una de ellas que se mantiene: *Se puede vivir de la música*⁴⁶ (2017), *Monetiza tu talento “se puede vivir*

⁴⁶ “Dirigida a managers, compositores e intérpretes, con la visión de formar al artista como empresario de sí mismo” (Programa de mano 43 Festival Mono Núñez, 2017, p.14).

de la música” (2018); a cargo de María Isabel Saavedra —además, cantautora ginebrina, presentadora del concurso y socia honoraria de Funmúsica—. Las demás varían: *Lanzamiento Libro* por Gustavo Niño, *La salud vocal en los profesionales del canto: Mitos y realidades* por Esperanza Sastoque Hernández, *Festival de Música de Alturas: Lima – Perú* por Liana Cisneros, y *Cultura impresa: partituras, libros y periódicos entre el hoy y el ayer* por León Darío Montoya, todas ellas en el año 2017; al año siguiente serían: *Música tradicional colombiana: obras y partituras* JESÚS MARÍA TABORDA TABORDA por Jahiro Cardona, *Libro “En la Ciudad que suena... o en la ciudad qué suena?”* por María Victoria Casas, y *Escuela andariega de violines negros* por Paloma Muñoz. Usualmente, en la práctica, se accede sin ningún requerimiento, a excepción de la charla de María Isabel Saavedra, la cual deja consignada en la programación “entrada con invitación”. Cabe señalar un aspecto, la cantidad de público es bastante reducida (ver Imagen 11), no logra despertar mayor interés en los jóvenes, no es evidente un asomo de algún participante, son las actividades con menos asistentes (Diario de campo, Ginebra, 2017 y 2018).



Imagen 11 Componente Pedagógico.
Ginebra, 2018
Fotografía: Alexander Restrepo Peláez

– El Encuentro Infantil Mateo Ibarra, que reúne las agrupaciones y solistas infantiles que han sido seleccionados previamente por concurso. Se realiza en la tarima del parque principal, por lo cual es gratuito; sin embargo, cuenta con una zona cercada —una especie de vip— y con silletería reservada para los músicos y familiares —o con escarapela— (ver Imagen 12).



Imagen 12 Encuentro Infantil Mateo Ibarra.
Ginebra, 2018.
Fotografía: Alexander Restrepo Peláez

– El Festival de la Plaza, que sería como la muestra total del festival. En él participan “intérpretes participantes en el concurso, los grupos de expresión autóctona invitados al encuentro, invitados especiales de Funmúsica, ganadores del Gran Premio Mono Núñez del 44° Festival [la versión anterior], invitados al Concierto Patrimonio Cultural, agrupaciones seleccionadas por la Fundación y participantes al Encuentro Internacional de Música” (Bases del Concurso, 2019). Este Festival también tiene condiciones, entre las que se destacan: el repertorio será “únicamente música tradicional colombiana, y en el caso de los invitados internacionales, dichos artistas interpretarán música tradicional de su país. A partir del año 2013 hemos querido darle al Festival de la Plaza una connotación más fiestera con nuestros propios artistas andinos. Nos gustaría que quienes quieran presentarse en Festival de la Plaza, hagan énfasis en su repertorio en carranga, rumba

criolla, pasillos, sanjuaneros, bambucos fiesteros, porros y cumbias de nuestra música tradicional del Caribe y joropos y pasajes de nuestra música llanera. De igual manera, es bienvenido el currulao y otros ritmos del pacífico colombiano” (Bases del Concurso, 2019).

– Por último, el Encuentro de expresiones autóctonas. También son seleccionados previamente por convocatoria o por sugerencia del Comité de Expresiones Autóctonas. Señalamos aquí algunas descripciones consignadas en las Bases del concurso (2019): “Las expresiones folklóricas son la base de la música tradicional, algunos de cuyos máximos representantes se dan cita en el *Festival Mono Núñez*. Por la naturaleza misma de lo autóctono y para colocarlos en el lugar que merecen dentro del evento, *Funmúsica* convoca al encuentro de grupos de expresiones autóctonas [...]”. Pueden participar aquellos grupos “que son fácilmente ubicables dentro de un contexto geográfico específico, a través de una serie de símbolos, como son los instrumentos que usan, los ritmos y tonadas que interpretan, el vestuario, etc. Se caracterizan también por interpretar frecuentemente música comunitaria y en espacios abiertos como fiestas patronales, procesiones, etc.”. “Otras características de estos grupos son el aprendizaje empírico, la transmisión oral, la frecuente, aunque no obligatoria condición anónima de los autores, la vigencia consolidada a través de varias generaciones y el reconocimiento que los mismos intérpretes hacen del carácter ancestral de su música” (Bases del Concurso, 2019). “Corresponderá al comité de expresiones autóctonas determinar si tales instrumentos [baterías, órganos electrónicos, sintetizadores, guitarras eléctricas, otros afines] afectan o no la tradición, pues el espíritu del encuentro no es propiciar ni estimular cambios sino permitir la visibilización de manifestaciones ancestrales que se conservan en el tiempo sin perder autenticidad” (Bases del Concurso, 2019).

Para apreciar mejor esta distribución, hacemos la siguiente comparativa que permite ver los conflictos horarios que se establecen entre actividades y entender posibles *lugares* de la diferencia espacial de la jerarquía, distinto a lo promulgado por sus organizadores desde la entrevista y lo consignado en las bases del concurso, en contraste con los testimonios de los otros actores y los análisis de la presente investigación: los horarios de la jornada de la mañana suponen un espacio “muerto” considerando el carácter festivo del evento, donde el concurso se extiende hasta la 1:00 a.m., aproximadamente, sin contar el tiempo de las tertulias que se hacen posterior al concurso. Se puede establecer, por ejemplo, que el Componente Pedagógico entra en conflicto con los Conciertos Dialogados, observándose más público, a pesar de todo, en el segundo, el cual convoca más a los concursantes; el Componente Pedagógico, por su parte, carente de concursantes se observa más accesorio para esta población, o al menos, no estaría cumpliendo la función reflexiva que supone. Se estimulan más los referentes inmediatos, los de los ganadores de versiones anteriores y los personajes insignes —escogidos por la organización—, el éxito y su pauta, las dinámicas del mercado musical; que la indagación, la formación y el interés por acercarse a las dinámicas de la cultura. Aunque hay que decir, según las observaciones que se hicieron de los contenidos de estas actividades, el mismo componente pedagógico es un híbrido entre el conocimiento cultural, la visión folclorista y la forzada presunción oficial de “lucha por tus sueños”.

Para la tensión que se genera con las Expresiones Autóctonas,⁴⁷ las cuales compiten en el mismo horario con el Encuentro de Cantautores (viernes), el Concierto Colombiano (sábado) y el

⁴⁷ Para estudios de estas tensiones alrededor de las Expresiones Autóctonas, consultar: Cobo, H. J. (2010). *Configuración del género música andina colombiana en el Festival Mono Núñez* (Tesis Magister en Artes). Universidad de Chile, Santiago de Chile. Y Cayer Giraldo, N. A. (2010). *Nación, identidad y autenticidad. Festival de música andina colombiana “Mono Núñez”, más de tres décadas de historia*. (Tesis Magister en Historia). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Para indagarlas aún más dentro de las dinámicas global/local, se sugiere: Blanco Arboleda, D. (2013). “El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la

Concierto Internacional (domingo), las relaciones se complejizan aún más, tanto que ha sido materia de análisis y discusión desde su creación. Para intentar dilucidar sobre la importancia que tiene esta tensión para la presente investigación, articulamos lo planteado en los anteriores capítulos. Se constituye, mediante los discursos, una supuesta inclusión en aras de otorgarle al festival un trato equitativo de la diferencia —así como lo hace también con las propuestas estéticas renovadoras, en los pocos casos donde han triunfado—, al llevar las otredades a la periferia mediante la acción física geográfica que instala las expresiones locales tradicionales en un cerco del cual solo se sale para uso contrastador y la acción simbólica que pretende suspenderlas en el tiempo como argumento de su articulación al momento presente. De igual manera sucede con las estéticas contemporáneas, que también se constituye en una otredad matizada, mediante los veredictos abiertos y cerrados —léase concurso y audiciones regionales, donde se quedan la mayoría de ellas— se publica lo posible, depurado, aquello que el *nosotros* controla y promueve. Lo empírico, *anonimado*⁴⁸ y exotizado, comparte territorio en el presente con lo académico, personalizado e idealizado. Aunque, según los análisis, esta presencia de lo académico está representada más a nivel instrumental que vocal, lo cual sitúa a esta última en una esfera casi inamovible que se perpetúa en lo estético —incluyendo los textos de las letras— como sello, *hecho en Colombia*. Todas estas son formas de controlar el tiempo y el espacio.

música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad”. En: *Boletín de Antropología*. Universidad de Antioquia, Medellín, Vol. 28, No. 45, pp. 180-211.

⁴⁸ Término propio, indica que se ha ido configurando como anónimo. En el discurso, implica un ideal de dejar la producción artística en el anonimato en función de la distinción.



Imagen 13 Integrante de la Murga Los Zarcillejos de Nariño en el Encuentro de Expresiones Autóctonas. Ginebra, 2018.

Fotografía: Alexander Restrepo Peláez

“Sí recuerdo en el Festival Mono Núñez, cuando yo participé (2002), una delegación de guambianos, que se veían como los marcianos del festival, como cuando en un zoológico uno ve unos animales muy parecidos y de repente llega un animal así con un plumaje, ese es, porque se vestían súper distinto, porque su fenotipo es distinto y hacían una música con cuerdas muy indígena pero muy andina también”. (González, entrevista, 2019)

Por último, los espacios de confluencia de los músicos posibilitan la circulación de las ideas, transformándose también en lugares de configuración y reconfiguración de los discursos. Podrían clasificarse de la siguiente manera: los activos, en los cuales el encuentro se da en términos de la competencia, es donde aparece el actor y el despliegue de su fuerza actoral; y los pasivos, donde el encuentro se da en términos del intercambio, es estar al margen del escenario, en ningún momento significa bajar la guardia. Estos ámbitos, espacios de sociabilidad, son caracterizados por el papel que cumple el músico allí, de esta manera, cumple él un rol igualmente activo y pasivo (véase Tabla 1). El panorama puede ayudar a llamar la atención sobre un asunto que subyace a la puesta en marcha de estos ámbitos: son espacios donde se prescriben las representaciones en torno a las prácticas musicales andinas colombianas. Un entramado complejo de relaciones que posibilita que las ideas circulen. Que circulen no implica necesariamente que se transformen. Para el caso,

implica que los sujetos adquieran y pongan a prueba las herramientas simbólicas necesarias para entrar o salir del territorio.

Ámbito		Activo	Pasivo
Central	Coliseo Gerardo Arellano Becerra	<ul style="list-style-type: none"> - Competencia directa. - Es el concurso como tal. El momento del artista, individualizado, las miradas están puestas sobre él. El músico se presenta ante un jurado y un público en rondas clasificatorias. - Se realiza registro de video, transmitido en directo por plataformas de Internet y, el último día, por televisión. Se graban los audios para futuras producciones discográficas de Funmúsica. 	<ul style="list-style-type: none"> - Se expresa por la compartición de otros espacios: Camerinos, gradas y alrededores del coliseo. - Funcionan a manera de sala de espera. Es el momento de interacción con el oponente, con los organizadores y con el público. - Los medios seleccionan algunos músicos para entrevistas.
Intermedios	Colegio La Inmaculada y Colegio La Salle	<ul style="list-style-type: none"> - Competencia indirecta. - Evento: Conciertos dialogados (Duetos y tríos, Solistas en concurso, Lanzamiento de producciones discográficas, Otros). - Se hacen presentaciones musicales de los convocados. 	<ul style="list-style-type: none"> - Momento de interacción con otros músicos (incluyendo concursantes e invitados), productores, organizadores y el público asistente (principalmente músicos y amigos). Su carácter dialogado lo vuelve intersubjetivo. - Se exponen en público sus perspectivas y experiencias; se relacionan con ellos mismos, con ganadores de otras versiones, con personajes con grado de reconocimiento en la escena. Se hacen “contactos”.
	Parque principal	<ul style="list-style-type: none"> - Competencia indirecta. - Evento: Festival de la plaza. - Es otro momento de puesta en escena individualizada. Si bien no es concurso, es donde los concursantes interpretan las obras a “otro público” y lo hacen intercalando con otros músicos nacionales e internacionales (fuera de concurso, pero igualmente seleccionados). - Se interpretan obras que no fueron inscritas para el concurso. 	<ul style="list-style-type: none"> - Es la oportunidad de compartir tarima con músicos fuera de concurso, ganadores de otras versiones y con invitados internacionales.
Alternos	La calle, restaurantes y cafeterías, alojamiento y tertulias	<ul style="list-style-type: none"> - Competencia indirecta. - Es más de la casualidad o el acuerdo espontáneo. - La competencia no es explícita; sin embargo, es el reconocimiento y la exposición de amigos y allegados (personajes) 	<ul style="list-style-type: none"> - De alguna forma es donde se negocian las intenciones. Mediado por el diálogo espontáneo. La mayoría de los casos funcionan como círculo no numeroso de amigos (excepto en el alojamiento en caso de ser masivo).

Tabla 1 Caracterización de los ámbitos de participación de los músicos.

Fuente: Elaboración propia.

Hasta aquí, hemos tratado de caracterizar el espacio donde se realiza el Festival. Partimos de algunas consideraciones previas en relación a su incidencia cultural para los pobladores del municipio, posteriormente, se hizo una descripción de las actividades que allí se realizan procurando lanzar una interpretación acerca de la manera como los sujetos participan. Sin embargo, para lograr dar continuidad a la exposición, es importante resaltar lo siguiente: lo que nos define el territorio no es exclusivamente lo físico geográfico, ni su ubicación en el mapa; en este punto, para nuestro objeto de estudio, es relevante enfocarse en la diferencia espacial que allí se genera para que el concepto de territorio sea útil como categoría analítica. En este sentido, resulta necesario llamar la atención sobre la jerarquización resultante de lugares de mayor y menor importancia, el dominio de esos lugares y la capacidad homogeneizadora que se ejerce sobre lo sonoro; es decir, una territorialización de la música mediante la cual el Festival controla los sonidos ordenando —a través del discurso y la acción— los lugares donde son producidos y reproducidos. Estos lugares, escenarios donde se materializa el ideal musical andino, cobran características enunciativas pues es desde donde se prescriben, valoran y se someten a escrutinio las prácticas musicales. Veamos a continuación cómo opera el poder en este conjunto de relaciones para darle a este campo una connotación de disputa.

La práctica musical en disputa: definiendo las posiciones

Las representaciones, según Daniel Mato, son las simbolizaciones formuladas por actores sociales sobre aspectos de la experiencia, son producidas y compartidas por un número significativo de individuos. Las simbolizaciones suponen formas de percepción y representación de aspectos de la experiencia que producen los actores (individuales y colectivos) en su participación en la vida social, en sus relaciones con otros actores, sean estas relaciones de colaboración, conflicto, o negociación. De igual forma, advierte que estas representaciones se

originan en las maneras de “ver el mundo”, o de interpretar la experiencia, pero a su vez inciden en las maneras de “ver el mundo”, o interpretar la experiencia (Mato, 1999, p.156).

Para efectos de esta investigación, es necesario observar de qué manera esta perspectiva funciona en varias escalas. En el entorno inmediato, el fundado en el Festival, permite activar la trama ideológica oficial —estéticas explosivas de repercusión inmediata— que servirá de materia prima para la consolidación del paisaje local, en el cual el lenguaje es dado y reproducido para trazar límites. Según Walter Mignolo, los territorios son creados en y por el lenguaje (1995b, pp. 66-67), haciendo coincidir los órdenes social y espacial en una determinada racionalización del *nosotros*, en el cual su centro territorial y simbólico es determinado por una configuración semántica originada en la concepción de la propia comunidad como un cuerpo, como una unidad que ocupa un espacio y que tiene capacidad de significar (Mignolo, 1995b, p.230; en: Fraga, E., 2015, p.176). De esta manera, las dinámicas que se generan entre estos —y otros— actores configuran un vasto universo simbólico alrededor no solo de la música como fenómeno sonoro, sino también como un complejo sistema de significados constitutivos de un determinado grupo social que se permite aceptar o rechazar elementos emergentes de identidad.

Pero este no sería el único alcance. Otra escala se hace visible, el entorno extenso espaciotemporal, fundado como tradición y como lugar discursivo —estéticas explosivas de amplio espectro— que captura la trama para convertirla en *horizonte*. De esta forma los actores, músicos concursantes y no concursantes, al ser mediados por la experiencia vivida o concebida, se convierten en agentes portadores involucrados en dos mundos. Esto no puede ser leído como una suerte de disposiciones que cumplen la tarea de hacer significar como se debe. En una conversación con un músico que ha participado en varias versiones del Festival, se puede apreciar lo siguiente:

Mirá que el Festival Mono Núñez ha tenido para mí diferentes etapas: al principio cuando estaba en el colegio era una cosa maravillosa, yo me acuerdo, a nosotros nos llevaban a ver, y uno ver desfilan artistas y todo el ambiente de fiesta y no sé qué, genial; después, cuando la primera vez que me presenté con un grupo, que no pasamos éramos como ah, y fuimos a ver el Festival, entonces como uy ¿En qué momento podemos estar ahí parados? Cuando fuimos con el grupo a participar, que ya pasamos y ganamos, fue como ¡uf que bien, ganamos el Festival! Pero también fue como del cielo a la tierra, como ganamos y después las otras cosas que uno veía, como esta gente cómo nos trata, como las influencias. Y ya últimamente no me dan muchas ganas de ir. Cuando voy es porque va algún conocido y porque quiero acompañarlo, o porque algún estudiante está ahí y me dice “venga yo quiero que usted esté”, entonces voy y lo acompaño, pero normalmente cuando voy al Mono Núñez, por ejemplo, me quedo afuera, o sea voy y escucho a alguien que quiera como escuchar, pero normalmente me quedo afuera y me quedo es como charlando con la gente, para mí ya es un espacio más social que el mismo evento. (Diario de campo, 2018)

El Festival presenta entonces un elenco donde sus actores tienen roles definidos. Para el caso, las implicaciones estarían medidas por su capacidad de generar imaginarios a su alrededor. De esta manera, la experiencia de participación —tanto de músicos como no músicos— se entrecruza con los horizontes de expectativas en el cual, el Festival mismo, funciona como receptáculo y bastión no solo de las estéticas musicales, sino también de las ideas que le dan sentido como práctica cultural; ideas que funcionan a su vez como factores determinantes de esas experiencias y expectativas. La forma en que los diferentes actores intervienen y se relacionan

permite plantear un espacio amplio caracterizado por las estrategias que estos utilizan para acceder o distanciarse del Festival como escenario de configuración de la práctica musical. El concepto de campo (Bourdieu), aplicado a estas consideraciones, permite comprender el conjunto de tramas antes expuestas, ya que:

En términos analíticos, un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (*sitos*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) —cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo— y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.). (Bourdieu y Wacquant, 1995, p.64)

En este campo, el capital está dado en términos de la legitimidad que adquieren los agentes; es decir, la que reciben los músicos (compositores e intérpretes), al ingresar a la lista de ganadores. Poseer el premio implica el reconocimiento de cualidades específicas, implica que dichas obras e interpretaciones han logrado incrustarse en el entrecruzamiento del espacio de experiencia con el horizonte de expectativa; por ende, implica que se ha logrado escalar una posición en la cual el discurso es avalado por la institución que domina el campo; es decir, el Festival Mono Núñez. Una vez allí, en un lugar privilegiado, los agentes se transforman en portadores de las estéticas viajeras, aquellas que trazan rutas de migración de lo sonoro hacia otros horizontes y lugares, afirmando viejas y nuevas formas de producción y reproducción de lo musical andino. Estas adquisiciones de los agentes que ya ocupan una posición privilegiada en el campo, fueron negociadas dentro de los márgenes operativos que se dan en el territorio mediante la acción física y simbólica que ejerce el

Festival sobre los participantes, configurando los *habitus* en torno a la práctica musical. Esto no podría entenderse como un precepto que opera desde esquemas estrictamente estáticos; a pesar de todo, lo que asegura el dominio del capital y las reglas del juego es que estos se replantean según las realidades de cada momento en la historia, con esto se asegura también el dominio del tiempo, lo que garantiza también el dominio del espacio. En los términos en que lo plantea Bourdieu:

Producto de la historia, el *habitus* origina prácticas, individuales y colectivas, y por ende historia, de acuerdo a los esquemas engendrados por la historia; es el *habitus* el que asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, registradas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción, tienden, con más seguridad que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo. (2010, p.88-89)

Es decir, cuando una composición y unos intérpretes resultan ganadores en el Festival, es porque hay un *habitus* hablando, una serie de disposiciones que se imprimen a los productos y a la forma de hacerlos. “El *habitus* es una capacidad infinita de engendrar, con total libertad (controlada), unos productos que siempre tienen como límite las condiciones histórica y socialmente situadas de su producción” (Bourdieu, 2010, p.90). El fenómeno resultante es un conjunto de estéticas musicales que viajan y se configuran en unos espacios y tiempos que se debaten entre lo empírico y lo académico, la dependencia y la autonomía, y, en últimas, entre lo tradicional y lo contemporáneo.



Imagen 14.⁴⁹

“La tradición es una práctica que un colectivo va asumiendo y la va perpetuando en el tiempo” (Posada, L., entrevista, 2018).

“Para yo hacer un trabajo que, en algún momento, rotularan como innovador, jamás quite mis patas de la tradición. Ese es mi punto de partida y mi punto de llegada” (Pérez, entrevista, 2018).

“Tradición es lo que me dejaron mis ancestros” (Conde, entrevista, 2019)

“Me parece que la tradición es algo que hay que tener ahí, es ese conjunto de cosas que uno debe reconocer, que debe reconocer en uno; pero también hay que transformarla, apropiarla y al apropiarla se transforma” (Posada, G., entrevista, 2018).



Imagen 15



Imagen 16

“La tradición, en cualquier contexto, lo que ha hecho es configurar unas naciones o unos pensamientos y unos órdenes. El problema es que en Colombia tenemos muchas tradiciones. Hay que verla como algo que se mueve, cambia y se replantea todo el tiempo” (González, entrevista, 2019).

“La tradición para mí es una experiencia de vida en las formas de producir [...], supone un proceso de transformación propio de toda dinámica cultural donde se retoman elementos, maneras de hacer del pasado y se confrontan con las necesidades del presente en una perspectiva de futuro” (Londoño, entrevista, 2018).

⁴⁹ Las imágenes que se incluyen a continuación (14, 15 y 16), fueron capturadas en la final del concurso del Festival Mono Núñez en junio de 2018. Fotografías: Alexander Restrepo Peláez.

Es así como se podría observar cómo los distintos actores entran/salen en los espacios y tiempos de configuración de la práctica. La connotación de concurso que tiene el Festival y su derivada connotación de espacio de encuentro y desencuentro, su promulgación como espacio donde es validado el conocimiento y la misma práctica, sugieren un campo donde los actores/agentes participan en una trama caracterizada por relaciones de poder donde se tramita lo tradicional como eje articulador de un presente urgido de incorporarse a las dinámicas globales con un pasado que evoque *lo que somos* y un futuro que persuada *lo que nunca seremos*. Según esta configuración espacial y la posición que ocupan los sujetos, ¿Cómo se configura entonces la diáspora de las prácticas musicales?

Prácticas musicales en diáspora

*En lo alto de la sierra
Me detuve a descansar
Pero sentí que me iba
Sin moverme del lugar*
(Atahualpa Yupanqui, *El cielo está dentro de mí*)

Como se expuso anteriormente, la definición del Festival Mono Núñez como territorio permite interrogar la diferencia espacial en aras de identificar las maneras en que el poder opera. La institución —el Festival mismo—, funciona como ente controlador del capital que está en juego; es decir, la práctica musical o, en otras palabras, las maneras de producción de lo sonoro que, al ser mediadas por el concurso —coaptadas objetiva y subjetivamente para actualizar el sentido del *nosotros*—, van a dar a sus arcas. Prácticas musicales atesoradas, territorializadas y jerarquizadas que operan como mecanismos de control para entrar y salir de la tradición y la contemporaneidad, el campo de lucha de los demás agentes —los músicos—. Esto funciona como estrategia para distinguir en el panorama musical aquello que promueve o podría promover, en modo sincrónico, las identidades del territorio y las voluntades del poder; ya apropiadas, la

estrategia consiste en su instauración como dispositivo de regulación de las expectativas, de las prácticas venideras.

Esta estrategia la describe Michel de Certeau como la acción de “circunscribir lo propio en un mundo hechizado por los poderes invisibles del Otro” (2000, p.42). Vale la pena detenerse aquí un momento. Para Certeau (2000, pp.42-43), la instauración de una cesura entre un lugar propio y otro ajeno, va acompañada de efectos considerables: primero, “lo ‘propio’ constituye una victoria del lugar sobre el tiempo. Permite capitalizar las ventajas adquiridas, preparar las expansiones futuras y darse así una independencia con relación a la variabilidad de circunstancias. Es un dominio del tiempo por medio de la fundación de un lugar autónomo”. Anteriormente, vimos cómo, por medio de la configuración del *habitus*, construido y asimilado históricamente por los distintos agentes, el Festival se asegura el dominio del tiempo al gestionar las prácticas en el territorio; aquí, cuando las prácticas se convierten en elementos constitutivos de lo propio, lo que se asegura es el dominio del lugar a través de la acción capitalizadora de esos tiempos, espacio y tiempo bajo control: “El dominio simultáneo del tiempo y del espacio constituye un elemento sustancial del poder social” (Harvey, 1998; en Piazzini, 2006, p. 58). Un segundo efecto: “Es también un dominio de los lugares mediante la vista. La partición del espacio permite una práctica panóptica a partir de un lugar desde donde la mirada transforma las fuerzas extrañas en objetos que se pueden observar y medir, controlar por tanto e ‘incluir’ en su visión. Ver (de lejos) será también prever, adelantar el tiempo mediante la lectura de un espacio”. La distancia es importante para volver a señalar la ubicación de la institución en este campo que intentamos dilucidar. El Festival no es en sí mismo una práctica musical, necesita de ella para significar y hacer significar, por lo cual su poder se escudriña en su capacidad de leer los espacios donde se producen las músicas, de tener noción de la geografía musical —no solo regional física, también estética—, de

disponer del territorio mediante su control físico y simbólico; en fin, es el Festival el que tiene la sartén por el mango y bajo su ideología se tramita la práctica musical observada, evaluada y canalizada. El tercer y último efecto que plantea Certeau, tiene que ver con esa capacidad de transformar “las incertidumbres de la historia en espacios legibles”; es decir, el poder del conocimiento, más específicamente, un tipo de conocimiento que “sustenta y determina el poder de darse un lugar propio. Además, las estrategias [...] siempre se han iniciado gracias a la constitución de campos ‘propios’ [...]. Dicho de otra forma, un poder es la condición previa del conocimiento, y no sólo su efecto o su atributo. Permite e impone sus características. Ahí se produce” (Certeau, 2000, p. 43). Como mencionamos anteriormente, el Festival funciona como receptáculo y bastión de las estéticas y las ideas, lo cual quiere decir que, bajo esta perspectiva, las prácticas musicales configuran el lugar propio y el lugar ajeno, por ende, el discurso propio y el ajeno, las ideas del centro y las de la periferia, y las configuran porque son precisamente las prácticas las que se disputan y controlan, una especie de estructura donde el objeto de poder es materializado por los *otros* pero administrado por *nosotros*. El Festival entonces se asegura el poder administrándolo.

Esta racionalidad del poder supone, desde el punto de vista del músico, desde la posición que ocupan estos agentes, el encontrarse en un sitio desde el cual espera ingresar a esos lugares donde se configuran los poderes y se distribuyen las ganancias. Surgen en este panorama, otros *otros* excluidos, agentes que funcionan como cuerpo contrastante, que no participan en la lucha por el capital en juego pero que, de alguna manera, determinan lo que no puede ser. Nos referimos a las mencionadas expresiones autóctonas —definidas así institucionalmente—; el Encuentro que lleva su nombre se constituye en una heterotopía⁵⁰ (Foucault), el lugar donde son recluidas las

⁵⁰ Lugares de la Otredad.

prácticas que han sido relegadas para significar la inmutabilidad del tiempo, un ancianato acondicionado para la visita de parientes cercanos que cumple la cuota de diversidad. Condenadas a su función contrastante, estas prácticas lindan con otro lugar heterotópico, el escenario principal del juego, lugar del cual es posible salir sin haber entrado.

Para los demás agentes participantes, los que sí están o estarán en la confrontación directa, en la puja por el prestigio, en la búsqueda del reconocimiento y el ascenso; el espacio ya estaría previamente dispuesto para su aparición en la escena. Una disposición construida firmemente por los discursos, por el infranqueable dominio del tiempo, la experiencia y la expectativa, por la porosa estructura del Festival. Este espacio es perfilador de la práctica y de los discursos; es decir, de las formas del hacer y del decir, puesto que es precisamente eso lo que es observado, medido, calificado y premiado. La premiación es el poder hablando. Hablar es una voz entre el pasado y el futuro. El futuro es un lugar sin habitar. Habitar es un tiempo inscrito en el espacio. El espacio es un indicio del tiempo. El tiempo devela presencias y ausencias, y en este fango, la práctica musical se transforma en una experiencia del tiempo y el espacio. Para David Harvey, la objetividad del tiempo y del espacio está dada por las prácticas materiales de la reproducción social, son construidos de manera diferencial, por lo que “cada modo de producción o formación social particular encarnará un conjunto de prácticas y conceptos del tiempo y el espacio” (Harvey, 1998, p.228). De tal manera que, para lograr comprender los términos de la diáspora, es necesario atreverse a plantear unas maneras específicas en las cuales lo sonoro, como práctica social, se moviliza en torno al Festival como territorio. El primer capítulo abrió un sendero por medio del cual las prácticas musicales viajan desde y hacia distintos lugares en el tiempo; el segundo capítulo, por su parte, trazó los surcos por los cuales esa práctica musical corre por la historia reciente donde se afincó en los festivales, en este caso, además representativo y determinante, el Mono Núñez.

El presente capítulo, ha tenido la intención de ubicar en el mapa los sujetos y los espacios para caracterizar el campo. Para satisfacer el objetivo central de este trabajo, nos proponemos hacer una consideración final que ayuda a asir la diáspora y sus rutas de migración. Nos valemos entonces, inicialmente, del concepto de *cronotopo*, categoría analítica desarrolla por Mijail Bajtin, la cual se define de la siguiente manera:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. (1989, pp.237-238)

Bajo esta consideración, aplicando el concepto a la realidad que aquí se analiza, proponemos asumir las prácticas musicales andinas como cronotopo, ya que las músicas que se producen y reproducen en el seno del Festival condensan el tiempo en la medida que logran activar la referencia a un pasado y dar cuenta de las transformaciones circunstanciales: son un relato de viaje que da cuenta de lugares, personas, permanencias y ausencias, realidades y mentiras, incorporaciones y mutilaciones. En términos de nuestra perspectiva teórica, expresa los espacios de experiencia vividos y concebidos en cada tiempo y los conjuga con los horizontes de expectativa en un campo con unas relaciones de poder específicas que las canaliza y promueve según el criterio del tiempo presente y el territorio discursivo que transitan —o intentan transitar—. De esta forma, las músicas se hacen visibles en el espacio a través de su actuación, se ubican en la tarima ante los ojos de propios y ajenos, depositando allí las huellas y las incertidumbres del tiempo, el recuerdo

vivo y muerto, el anhelo querido y temido, prácticas del tiempo pasivas y beligerantes que se instalan para caracterizar el espacio aludiéndolo.

Definidas como cronotopos, las prácticas musicales establecen relaciones entre tradición y territorio: su reproducción en el escenario implica que han andado caminos que son identificados por los observadores —la institución y los agentes— como parte del pasado; más aún, en este territorio, las prácticas son observadas para evaluar su capacidad de representar el pasado. Adicionalmente, este cronotopo lleva consigo —debo decir, no en todos los casos— la impronta del presente que los agentes dejan sobre sus productos, impulsando relaciones entre contemporaneidad y territorio: estéticas que intentan persuadir el tiempo para ampliar los horizontes y, al hacerlo, re-significa el territorio en tanto hace visibles los límites del poder y desplaza la narración de la historia. Entonces, la potencialidad de este cronotopo es su posibilidad de servir o disentir a/de las prácticas discursivas del territorio, reforzar o forzar la mirada sobre las músicas, los sujetos y el imaginario geográfico de originalidad. Desde esta perspectiva, la diáspora se configura entonces en relación a unas prácticas musicales que se movilizan en el tiempo, portadoras de la experiencia espacial, son a su vez “relatos de viaje” (Certeau); es decir, prácticas del espacio. Lo andino musical es un imaginario geográfico, pero también es un imaginario del tiempo. Las diásporas son, en este caso, prácticas espaciales donde las músicas —es decir, los individuos que las crean y recrean— son surco y arado de su proceso de territorialización y significación.

CONCLUSIONES

Las músicas andinas colombianas han logrado generar distintas tensiones desde finales del siglo XIX. Desde su invención como símbolo nacional hasta su trasegar en el tiempo presente, distintos escenarios han sido dominados y creados para establecer vínculos con el pasado y con el lugar. Con las incertidumbres propias de las historias posibles en cada momento, estos escenarios han configurado diversos *habitus* alrededor de la música que funcionan como dispositivos que transforman las experiencias en expectativas, intentando seducir y adoctrinar. Esos escenarios, aquí planteados como las salas de concierto, la radio y la industria del disco, y los festivales; evidencian la erección de plataformas propicias para la difusión del enunciado, esbozando mecanismos con los cuales se aplica el poder.

Refiriéndonos solo a algunos aspectos: los salones del siglo XIX se constituyeron en el espacio ideal para fermentar ciertas prácticas musicales. En las salas de concierto, las músicas, ya depuradas, ayudaron a forjar el imaginario mediante la declaración del bambuco como género nacional. Visto desde el presente, este escenario configuró en los productos musicales rasgos propios de las formas europeas, lo que permitió inscribirles características academizadas que logran transitar por los demás escenarios. Con la radio y la industria del disco, estas músicas fueron difundidas, logrando consolidar la nostalgia en distintos espacios de la vida cotidiana a través de formatos musicales específicos —tríos instrumentales y duetos vocales, por ejemplo—. Los festivales recogen el legado para validarlo mediante procesos de medición y contraste que se implantan normalizados. Escenarios que sirven de lugares a donde la imaginación viaja para producir presente, conexiones de los individuos y grupos con el pasado. Las prácticas musicales son creadas y recreadas bajo *habitus* instalados para garantizar la permanencia de sus formas en el tiempo. Prácticas simbolizando prácticas.

El Festival Mono Núñez se irguió como evento capitalizador de la experiencia, deviniendo depositario de la pauta y apropiándose de los dispositivos de control configurados desde el pasado. Con su capacidad de gestionar la experiencia, el Festival se funda como territorio de circulación de las prácticas musicales andinas, previo establecimiento de lo propio y lo ajeno como manera de delimitar sus fronteras. En este territorio van a converger y divergir las estéticas que dan cuenta de las músicas andinas colombianas, aquellas que han sido constituidas como imágenes a través de los diversos escenarios. La autonomía para la creación de nuevos productos se ve condicionada por el poder simbólico que ejerce tanto el territorio como el inconsciente acumulado. El Festival tramita entonces las prácticas musicales y con ellas a los agentes que las hacen posibles, evidenciando relaciones de poder y mecanismos de gestión de las expectativas.

La configuración de los escenarios de las músicas andinas colombianas, esbozan un mapa en el tiempo y el espacio. Las prácticas musicales van a entrar y salir constantemente de él para hacerse y rehacerse, para inscribirse o distanciarse de los discursos hegemónicos, para asegurar su dependencia o para buscar una relativa autonomía. Podría plantearse que el festival recoge en buena medida las maneras de hacer del pasado para reproducirlas en el presente, pues recrea en el presente las tensiones históricas; la generada por lo académico/empírico, por ejemplo, es una condición del surgimiento de estas músicas y su aparición en los medios difusores del sentimiento patriótico, el impulso que recibieron del ámbito académico para su invención como tradición es una manera de producir rutas de la utopía; la generada por la tradición/contemporáneo, resulta complicada de entender pues es precisamente en esa tensión que se gestan las capacidades creativas, es el espacio temporal donde son producidas las músicas para asegurar la historia posible. Sin embargo, esta tensión se constituye así misma en obstáculo anticipado y determinante para el ingreso de otras estéticas, principalmente a nivel instrumental que es donde se evidencia

con mayor velocidad y profusión el intento de penetración en las esferas del Festival como lugar de validación.

Pero, ¿cómo se configura esta percepción del Festival? Se hace necesaria una propuesta teórica que revista este pasado como una práctica del tiempo y del espacio, como experiencia que se materializa en unos determinados lugares para generar historias posibles. El Festival Mono Núñez, con el peso simbólico que se le atribuye, explicado como lugar de enunciación y visto como territorio de disputa, ayuda a calcular su influencia en el proceso de configuración y reconfiguración de las prácticas musicales. Trazando rutas, el Festival, a partir de su capacidad de observar y clasificar los lugares de donde han de provenir las músicas, de asignar roles y espacios, establece condiciones para entrar y salir del territorio. Esto puede leerse como un grado de incidencia alto en la configuración de las prácticas musicales y los discursos que la sustentan. Las músicas andinas son cronotopos que relatan su andar.

¿Cuáles son las posibilidades reales de relatar el andar de otras prácticas musicales igualmente andinas, borradas del mapa, confinadas a la periferia? ¿Es el territorio del Festival Mono Núñez el lugar para ellas? Se abren nuevos horizontes de indagación que podrían generar un conocimiento alrededor de la música para la comprensión de sus procesos de configuración.

REFERENCIAS

- Almario García, O. (2012). Cali y el Valle del Cauca: configuración moderna y reconfiguración contemporánea de la región y la ciudad-región. En G. Loaiza Cano [et al.] (Eds.), *Historia de Cali, siglo XX*. Tomo II, Política. (pp. 70-93). Santiago de Cali, Colombia: Universidad del Valle, Editorial Facultad de Humanidades.
- Arias Calle, Juan David. (2011). “La industria musical en Medellín 1940-1960: Cambio cultural, circulación de repertorios y experiencias de escucha”. Tesis, Universidad Nacional de Colombia sede Medellín.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid.
- Bermúdez, E. (2009). “Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de ‘Pelón y Marín’ (1908) y su contexto”. En: *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, No. 17, pp. 87-134.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*. Grijalbo, México.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido práctico*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires.
- Certeau, M. de. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Cobo, H. J. (2010). *Configuración del género música andina colombiana en el Festival Mono Núñez* (Tesis Magister en Artes). Universidad de Chile, Santiago de Chile.

- Cortés Polanía, J. (2004). *La música nacional y popular colombiana en La colección Mundo al día (1924-1938)*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004. p. 53. [Narciso Garay, "Música colombiana", *Revista Gris*, II, 7, 1894, pp. 242-243.]
- Fraga, E. (2015). Walter Mignolo. La comunidad, entre el lenguaje y el territorio. En: *Revista Colombiana de Sociología*, 38(2), pp. 167-182.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces y otros (Ed.), *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología* (p.413–435). Madrid, España: Trotta.
- Gil Araque, Fernando. (2003). "Ecos, con-textos y des-conciertos: la composición y la práctica musical en torno al Concurso Música de Colombia 1948-1951 patrocinado por Fabricato". (Informe de investigación). Medellín, Universidad EAFIT.
- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Coahuilense de Cultura.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (2012). *La invención de la Tradición*. Omar Rodríguez, trad. Barcelona, España: Crítica.
- Koselleck, Reinhart (1993). *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, España: Paidós.
- Madrid, A. L. (2010). "Música y nacionalismos en Latinoamérica". En: Albert Recasens Barberà (dir.). *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal, 2010.

- Marulanda, O. (1994). *Un concierto que dura 20 años*. Ginebra, Colombia: Funmúsica.
- Marulanda, O. (1981). *Historia de un hombre que se convirtió en símbolo*. Ginebra, Colombia: Funmúsica.
- Mato, D. (1999). "Actores globales y locales, prácticas transnacionales y producción social de representaciones sociales". En: *Manguaré*. Editorial Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. N° 14: 148-164.
- Mignolo, W. (1995a). "Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y forma de inscripción". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXI, N° 41: 9-31. Lima-Berkeley.
- Mignolo, W. (1995b). *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, Colonization*. University of Michigan Press.
- Londoño, M. E. y Restrepo, A. (2004). "Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara". En: *Artes la Revista*. No. 7, volumen 4, enero-julio. Medellín, Universidad de Antioquia.
- Ochoa Gautier, Ana María (1997). "Tradición, género y nación en el bambuco". En: *A contratiempo: Revista de música en la cultura*, N° 9. Santafé de Bogotá, Colombia, Ministerio de Cultura.
- Ochoa Gautier, Ana María (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2003. (Enciclopedia latinoamericana de cultura y comunicación, 26).
- Ospina Romero, Sergio Daniel. (2012). "Luis A. Calvo: su música y su tiempo". Tesis, Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá, 2012, pp. 148 y 149.

Perdono Escobar, J. I. (1980). *Historia de la música en Colombia*. 5ª Ed. Bogotá, Colombia: Plaza & Janes.

Perniola, M. (2001). *La estética del siglo veinte*. Madrid, España: A. Machado Libros.

Piazzini, E. (2006). El tiempo situado: las temporalidades después del giro espacial. En: Diego Herrera y Emilio Piazzini (Eds). *(Des)territorialidades y (No)lugares: procesos de configuración y transformación social del espacio*. Editorial La Carreta, Medellín. pp.53-73.

Rendón Marín, H. (2009). *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940 - 1980*. Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Rodríguez Melo, Martha Enna. (2012). "El Bambuco, Música 'Nacional' de Colombia: Entre Costumbre, Tradición Inventada Y Exotismo." *Revista Del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" XXVI*, (26): 297-342. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/bambuco-musica-nacional-colombia-costumbre.pdf>

Santamaría-Delgado, C. (2008). "Pedro Morales Pino". En: *Pensamiento colombiano del siglo XX*. Tomo 2. Editado por Carmen Millán de Benavides y Santiago Castro-Gómez. Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Santamaría-Delgado, C. (2014). *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá, Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana y Banco de la República.

Wade, P. (2002). *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.

Wade, P. (2005). Nacionalismo musical en un contexto transnacional: la música popular costeña en Colombia. *Colombia y el Caribe / XIII Congreso de Colombianistas* (p.191–201). Barranquilla, Colombia: Ediciones Uninorte. p.520.

Archivos

Restrepo Duque, Hernán (Archivo). Entrevista realizada por César Pagano Villegas. Medellín, 23 de agosto de 1988. Fondo Músicas Regionales, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.

Uribe Bueno, Luis (Archivo). Correspondencia personal. Fecha: 29 de mayo de 1989. Fondo Músicas Regionales, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.

Entrevistas

Conde Libreros, Dalia. (2019). Entrevista telefónica. Entrevistador: Alexander Restrepo. Medellín – Ginebra, Valle del Cauca, 15 de febrero.

González, Eduardo. (2019). Entrevista personal. Entrevistador: Alexander Restrepo. Medellín, 30 de agosto.

Londoño, María Eugenia. (2018). Entrevista personal. Entrevistadores: Alejandro Tobón Restrepo y Alexander Restrepo. Medellín, 9 de noviembre.

Mejía Tascón, Bernardo. (2019). Entrevista telefónica. Entrevistador: Alexander Restrepo. Medellín - Cali, 22 de enero.

Mejía, María Isabel. (2019). Entrevista telefónica. Entrevistador: Alexander Restrepo. Medellín - Cali, 26 de enero.

Pérez, Germán Darío. (2018). Entrevista personal. Entrevistador: Alexander Restrepo. Bogotá, 22 de diciembre.

Posada, Germán. (2018). Entrevista personal. Entrevistadores: Alejandro Tobón Restrepo y Alexander Restrepo. Medellín, 22 de octubre.

Posada, Luz Marina. (2018). Entrevista personal. Entrevistadores: Alejandro Tobón Restrepo y Alexander Restrepo. Medellín, 13 de noviembre.

Diarios de campo

Diario de campo. Ginebra, Valle del Cauca. Mayo de 2017.

Diario de campo. Ginebra, Valle del Cauca. Mayo - junio de 2018.