

Re-significación y desplazamiento de los sentidos de las músicas de origen popular

*Nelson Alexis Cayer Giraldo*¹
Universidad Autónoma de Colombia

*Hernando José Cobo Plata*²
Director del Centro de Documentación Musical de Ginebra (CDMG), Valle del Cauca. Colombia

Artículo de reflexión derivado de investigación
Recibido: agosto 24 de 2012 - Aprobado: octubre 19 de 2012

Resumen:

Este artículo se desprende de investigaciones acerca del Festival de Música Andina Colombiana Mono Núñez (FMN), financiadas y realizadas por los autores (Cayer, N., 2010), (Cobo H., 2010), con la colaboración del Centro de Documentación Musical de Ginebra y la Fundación Canto por la Vida. Aquí se amplían la interpretación y discusión sobre el tema de las expresiones autóctonas dentro del festival, a partir del trabajo etnográfico y de entrevistas, llevado a cabo con las agrupaciones participantes en el décimo sexto Encuentro 'Octavio Marulanda Morales' de Expresiones Autóctonas (EOMEA), evento realizado en el marco de la trigésima séptima versión FMN en el año 2011.

Palabras clave: alteridad, tradición, folclor, autenticidad, función, festivales, performance, mercado/ consumo.

-
- 1 Sociólogo y Magíster en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Docente de la Facultad de Ciencias Humanas de la Fundación Universidad Autónoma de Colombia.
Correo electrónico: nelsoncayerg@gmail.com
- 2 Intérprete de Flauta Dulce del London Trinity College of Music [LTCL] y Magíster en Artes mención Musicología de la Universidad de Chile. Director del Centro de Documentación Musical de Ginebra (CDMG), Valle del Cauca. Fundación Canto por la Vida.
Correo electrónico: coboflautin@gmail.com

Resignificação e deslocamento dos sentidos das músicas de origem popular

Resumo

O artigo deriva das pesquisas sobre o Festival de Música Andina Colombiana Mono Núñez (FMN), financiadas e realizadas pelos autores (Cayer, N., 2010), (Cobo H., 2010), com a colaboração do Centro de Documentación Musical de Ginebra e da Fundación Canto por la Vida. Aqui é ampliada a interpretação e discussão sobre o tema das expressões autóctones dentro do festival, partindo do trabalho etnográfico e de entrevistas, levado a cabo com agrupações participantes no décimo sexto Encontro “Octavio Marulanda Morales” de Expressões Autóctones (EOMEA), evento realizado no marco da trigésima sétima versão do FMN no ano 2011.

Palavras chave: alteridade, tradição, folclore, autenticidade, função, festivais, performance, mercado/ consumo.

Re-signification and sense displacement in popular origins music

Abstract

This article originates in the research on Festival de Música Andina Colombiana Mono Núñez (FMN), funded and carried out by Cayer (2010) and Cobo (2010) with the contribution of Centro de Documentación Musical de Ginebra and Fundación Canto por la Vida. The topic of aboriginal expressions within the festival is widened and discussed here, based on the ethnographic work in interviews with the groups that participated in the XVI Conference “Octavio Marulanda Morales” of Aboriginal Expressions (EOMEA), which took place within the XXVII Festival Mono Núñez in 2010.

Keywords: otherness; tradition; folklore; authenticity; function; festivals; performance; market/ consumption

Festival Mono Núñez como texto

El Festival Mono Núñez³ se extiende como un mapa de sentido por la geografía de Ginebra cada año, como un idus de rituales sociales fáticos¹, en el marco del cual se reafirman orgullos patrios, se confirma el sentido de pertenencia de clase y de casta y, se vive el país deseado, donde la barbarie, la vulgaridad y la guerra se confinan al ostracismo durante cuatro días; pero:

De manera paradójica, pese a lo anterior, el país se aposenta (...) en Ginebra durante el Festival, con sus realidades marginadas y marginales, y con sus mercados y mercaderías [globales] propias, apropiadas y/o re-significadas y/o intervenidas; se arma la fiesta y el carnaval sonoro de la diferencia, con los olores humeantes de sus opulencias culinarias bordeando las calles, discotecas de ocasión y hasta fiestas electrónicas, salsa, reggaetón, música mexicana y género popular. Se echa con esto al piso, todos los argumentos jerarquizantes de nacionalismo y moralización cultural que plantea el concepto patrimonialista del Festival (...), quedando expuestas sin pundonor alguno las fracturas sociales que se tratan de [en] cubrir inútilmente, con la escayola de los discursos pomposos del país imaginado, sin barbarie y, sin la visión cercana de la 'vulgaridad', la miseria y la violencia consuetudinaria.⁴

Los festivales, sean estos concursos o encuentros musicales, “*son sensibles de ser leídos como textos, complejos como son, llenos de significado(s), preñados de sentido(s). Pero, también se pueden mirar como instrumentos; poderosas herramientas de cambio y manipulación, tanto para derribar viejas estructuras de poder y cercos culturales, como también para implantar otros nuevos*”.⁵ [trad. HJC]ⁱⁱ

El FMN se lee como evento global, en niveles significativos de paisaje y elementos estéticos institucionalizados puestos a jugar en discursos ideológicos hegemónicos, donde lo nacional adquiere sentido en la invención de una tradición⁶ que se transvasa a los géneros de las músicas andinas colombianas:

-
- 3 El hoy llamado Festival de Música Andina Colombiana Mono Núñez, se realiza en el municipio de Ginebra en el Valle del Cauca – Colombia, a mediados de cada año, desde 1975. Este Festival surgió como el Concurso de Intérpretes de Música Vernácula de Ginebra (vernácula significa propia de la tierra), organizado inicialmente por Luis Mario Medina Reyes, sor Virginia Lahidalga Vallejo y sor Aura María Chávez, en el Colegio la Inmaculada Concepción de Ginebra y nombrándolo de esa manera como un homenaje a Benigno Núñez Moya 'El Mono', músico ginebrino de reconocida trayectoria (1897–1991). En 1976 se crea la Fundación Promúsica Nacional Ginebra (Funmúsica), que a partir de 1977 se ha encargado del evento hasta hoy. Con el pasar de los años, sus diferentes organizadores e impulsores (entre ellos la Fundación Canto por la Vida constituida en 2002), han propiciado el surgimiento de diferentes espacios festivos, que han hecho que este festival, ya no solo cuente con un concurso en el Coliseo 'Gerardo Arellano Becerra', sino que en el marco de él, se organicen y lleven a cabo diversos eventos, como el Festival de la Plaza (desde 1987), los Conciertos Dialogados (desde 1994), el Encuentro 'Octavio Marulanda Morales' de Expresiones Autóctonas (desde 1996), el Encuentro Infantil 'Mateo Ibarra Conde' (desde 2005) y el Encuentro Internacional de Música (desde 2007).
- 4 COBO, H. *Configuración del Género Música Andina Colombiana en el Festival Mono Núñez*, Trabajo de tesis para optar al título de Magister en Artes Mención Musicología. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Posgrado, 2010, pág. 153.
- 5 RONSTRÖM, O. *Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden*. the Word of Music., 2001, págs. 49-64.
- 6 HOBBSAWM, E., Terence, R., & otros. *The Invention of Tradition*. New York, USA: Cambridge University Press, 1983.

La tradición es un concepto problemático, no solamente porque está basado en la presunción acerca de algo que es transmitido de las generaciones más viejas a las más jóvenes, pero también porque se asume que los objetos pasados de generación a generación representan ciertos valores que cumplen funciones importantes para el individuo, el grupo, la nación. Un aspecto importante de 'la tradición', son los fuertes lazos que la atan a las ideas acerca del "folclor", la identidad nacional y cultural y el tema de la supervivencia de la sociedad. Visto de esta manera, la tradición constituye un repertorio de ceremonias, rituales, costumbres, hábitos, objetos, los cuales han sido transmitidos desde "el folclor", o la "vieja sociedad agraria": una invaluable herencia cultural a ser protegida como expresión de identidad cultural nacional.ⁱⁱⁱ [Trad. HJC]⁷

Tratar el tema de Expresiones Autóctonas dentro del FMN, requiere entonces retirar la pátina de la doxa oficial institucionalizada que rige el evento, y mirar en perspectiva sus construcciones discursivas, esto es: des-folclorizar, des-tradicionalizar, des-autentificar, des-nacionalizar.

Los festivales musicales de concurso, caso del FMN, tan lejos en la historia como los albores del siglo XIX⁸, tienden a canonizar los géneros^{9:iv} de su ámbito temático, primordialmente por condicionamientos ideológicos, legislando sobre los elementos estéticos de sus construcciones poéticas, controlando hasta donde es posible la organización gramatical/sintáctica de estos:

El género de las músicas andinas colombianas, configurado en un espacio institucionalizado y densamente ideologizado desde una postura hegemónica en el FMN, deviene de forma instrumental en elemento conformante de las narraciones de nación en un nivel connotativo, pero al tiempo contiene y controla a estas en su nivel denotativo en una continua relación de interdependencia y retroalimentación con el discurso nacionalista: parafraseando a Homi K. Bhabha, el género contiene el ideario del origen y destino unívoco de la nación, como elemento pedagógico que lo deja instalado y contrapuesto a la heterogeneidad cultural frente al 'otro de afuera', y frente al 'otro de adentro' del territorio demarcado como nación.¹⁰

7 RONSTRÖM, O. *Revival Reconsidered*. The World of Music. (3), 1996, págs. 5-20.

8 RONSTRÖM, Op. Cit., págs. 3-4.

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

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

Para la definición de 'evento musical' se puede considerar válida la definición de 'música' dada por el semiólogo italiano Stefani: 'cualquier actividad realizada alrededor de cualquier tipo de evento o actividad que tenga que ver con sonido'. (Fabbri, F., 1981, pág. 52) [Trad. HJC].

10 COBO H. (Abril de 2011). *Nacionalismo Revisitado en el Festival Mono Núñez*. A Contratiempo, Revista de Música en la Cultura, No. 16 (Goubert, B. Editor) Obtenido de <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-16/articulos/nacionalismo-revisado-en-el-festival-mono-nez.html>

Es decir, las músicas andinas recogen una manera de entender 'el ser colombiano' y 'habitar el país', desprendiéndose de aquí el valor patrimonial que las puebla de valores míticos y convierte al FMN en, "un constructo icónico que está por el género, dándose una simbiosis tal, que nominalmente, el género mismo crea inevitables relaciones referenciales con el evento"¹¹, incluso si eventualmente sus componentes de lenguaje están por fuera de las canonizaciones institucionalizadas por la organización.

El 'deber ser' de estas músicas en la consolidación de los lenguajes musicales nacionales, se comienza a configurar a partir de la entrada en la vida republicana de los países americanos después de los procesos de independencia en el siglo XIX. Son los grupos de poder hegemónicos, los que comienzan a definir los estatutos estéticos de las músicas que devendrán a caracterizar el espíritu nacional:

(...) Generalmente las diferencias estilísticas que se eliminan son aquellas que remiten a factores étnicos, de género o de región no deseables. (...) ¹²

(...) quienes se proclaman como productores reales de los elementos esenciales de la cultura nacional suelen contar con la capacidad ideológica de redefinir los elementos apropiados a grupos situados al margen"¹³.

Al nacer el FMN, recompone espacios de performance para estas músicas que habían cedido espacios de mercado en el proceso de internacionalización de géneros como el tango, géneros mexicanos y caribeños, y otros como el rock, el pop y sus variantes, todo esto a lo largo del s. XX, en el paulatino desarrollo de la industria fonográfica aliada de la radiodifusión, el cine y posteriormente la televisión.

El establecimiento de estos espacios de performance en el FMN, modulan el sentido del género desde lo local, pasando de ser 'la música colombiana' por antonomasia, a llamarse 'música andina colombiana', reconfigurándose como símbolo de ideales hegemónicos, frente a lecturas cada vez más fragmentadas, descentradas y/o desterritorializadas de nación¹⁴.

Aunque objetivamente es producto de su contexto histórico¹⁵, la producción discursiva del evento no logra zanjar la vieja querrela que se arrastra desde las primeras décadas del s. XX sobre las músicas nacionales entre sectores académicos y populares,¹⁶; todo lo contrario, se establece un concurso con una proyección conceptual academicista heredada de una tradición urbana y letrada en el quehacer

11 COBO, H. *Ibíd.*, sin paginar.

12 OCHOA, A. *Músicas locales en tiempos de globalización* (Primera edición ed., Vol. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación). (A. F.-d. colección, Ed.) Bogotá, D.C., Colombia: Norma, 2003, pág.87.

13 WADE, P. *Música, Raza Y Nación: Música Tropical en Colombia*. (A. G. Henríquez, Trad.) Bogotá, D.C., Colombia: Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe, 2000, pág.12.

14 COBO, H., *Op. cit.* sin paginar.

15 Que en el último cuarto de siglo hasta el presente toma lo local cada vez más global, tanto en lo cultural como en lo económico, emplazándose también en el contexto de guerra y violencia política y signado al tiempo por las dinámicas globales/locales del narcotráfico y los negocios ilícitos.

16 RENDÓN, H. *De Liras a Cuerdas: Una Historia de la Música a través de las Estudiantinas*. Medellín, 1940-1980. Medellín, Antioquia, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, 2009.

de estas músicas, pero cimentada sobre el pensamiento folclorístico en el que ideológicamente se habían ido configurando con el correr del siglo^v.

El Festival, que en un principio, como se afirma atrás, abre espacios de performance de manera amplia a los géneros andinos, progresivamente establece brechas con su ambigüedad discursiva que devienen irreconciliables respecto a las realidades performativas y las gramáticas conformantes de las músicas que en conjunto se allegan a su escenario; tanto las que toman un rumbo de desarrollo interpretativo y estructuración académica de sus elementos expresivos, que recibirá el nombre de “nuevas expresiones”, como las que conservan características interpretativas y de lenguaje demasiado folclórico/étnicas en su construcción poética, que las alejan de parámetros o criterios academicistas de afinación, virtuosismo instrumental, técnica vocal depurada, poesía elaborada canónicamente, etc. y, se llamarán “expresiones autóctonas”.^{vi}

El FMN debe acoger virtualmente la totalidad representacional de las músicas andinas, con la adquisición cada vez más comprometida de carácter patrimonial y, por la interacción cada vez más política e institucional con el establishment, lo que le garantiza reconocimiento y respaldo oficial para representar ‘las expresiones de la tradición’ y el ‘folclor del país’:

(...) Precisamente porque el patrimonio cultural se presenta como ajeno a los debates sobre la modernidad constituye el recurso menos sospechoso para garantizar la complicidad social. Ese conjunto de bienes de prácticas tradicionales que nos identifican como nación o como pueblo es apreciado como un don, algo que recibimos del pasado con tal prestigio simbólico que no cabe discutirlo. Las únicas operaciones posibles –preservarlo, restaurarlo, difundirlo- son la base más secreta de la simulación social que nos mantiene juntos. (...) La perennidad de esos bienes hace imaginar que su valor es incuestionable y los vuelve fuente del consenso colectivo, más allá de las divisiones entre clases, etnias y grupos que fracturan a la sociedad y diferencian los modos de apropiarse del patrimonio.

Por eso mismo el patrimonio es el lugar donde mejor sobrevive hoy la ideología de los sectores oligárquicos, es decir, el tradicionalismo sustancialista. (...) ¹⁷

El Festival escinde gradualmente del concurso las expresiones autóctonas, organizando un concurso paralelo en 1996 y en el siguiente año, 1997, lo convierte en encuentro de grupos de expresión autóctona, llamándolo Encuentro ‘Octavio Marulanda Morales’¹⁸ de Expresiones Autóctonas en 1998, el cual se realiza simultáneo al concurso y demás eventos del FMN.

17 GARCÍA, N. *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (2a ed.). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana S.A. 1995, pág. 150.

18 OCTAVIO Marulanda Morales [1921-1997], reconocido folclorólogo colombiano, fundador de Funmúsica, y del Centro de Documentación Musical Hernán Restrepo Duque de la misma institución, hoy Centro de Documentación Musical de Ginebra adscrito a la Fundación Canto por la Vida.

El Encuentro de Expresiones Autóctonas y las transacciones de sentido

El Encuentro de Expresiones Autóctonas, en sus comienzos [1996/97], además del encuentro en sí mismo, donde las agrupaciones y solistas asistentes podían reunirse en un ambiente distendido a compartir entre ellos y con el público, pretendió ser un evento disciplinario que dejara con el correr del tiempo material etnográfico en el Centro de Documentación Musical (CDM) de Funmúsica a partir del cual se pudieran plantear proyectos escriturales o de investigación sobre las prácticas 'otras' de las músicas andinas, trayendo personajes que interlocutaran con los participantes guiando los diálogos a manera de talleres¹⁹; esto, fundamentado por el trabajo del folclorólogo Octavio Marulanda Morales, fundador [1988] y director del CDM Hernán Restrepo Duque de Funmúsica.

Al tiempo de cambios sustantivos en la concepción general del FMN por parte de Funmúsica y la muerte de Marulanda, el EOMEA, que tomó el nombre de este, entrada la década del 2000, empezó a declinar como evento que pretendía aportar de forma sustantiva a un diálogo disciplinario o trans-disciplinario desde la musicología y/o los estudios culturales con las músicas locales, deviniendo con el tiempo en un espacio funcionalmente simbólico para la organización, sostenido para justificar la cobertura patrimonial del Festival pero, cada vez más marginal hasta el presente.

El Encuentro de Expresiones Autóctonas como texto dentro del contexto general del FMN, permite lecturas estratificadas de percepción, que dan en conjunto cuenta de las dinámicas y tensiones que se producen a su interior.

Colocando el tema en perspectiva crítica de estas lecturas, encontramos el discurso institucional y la construcción de la alteridad dentro del evento desde su trasfondo ideológico/hegemónico y con esto, la configuración de los elementos denotativos y connotativos de los géneros musicales de manera que sean susceptibles de encajar en este discurso institucional, que además, nunca ha variado esencialmente en la historia del EOMEA desde 1996, salvo nimios cambios sintácticos o del ordenamiento de los objetivos:

Bases de Convocatoria al Encuentro “Octavio Marulanda Morales” de Expresiones Autóctonas

Las expresiones folclóricas son la base de la música tradicional, 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 se merecen dentro del evento, FUNMÚSICA convoca al ENCUENTRO DE GRUPOS DE EXPRESIONES AUTÓCTONAS, con los siguientes objetivos.

19 En su momento, el Encuentro contó con la presencia de personajes de gran relevancia en el campo de la investigación y las letras en el país, caso de los maestros Manuel Zapata Olivella y Nicolás Buenaventura.

- a. Fortalecer la valoración que las comunidades hacen de sus auténticas expresiones culturales y estimular su permanencia dinámica en el tiempo.
- b. Brindar a sus integrantes la posibilidad de presentar manifestaciones musicales propias de su región y recibir el estímulo del público a su autenticidad y singularidad.
- c. Hacer consciente al público de la importancia de las expresiones regionales y locales, que son la fuente primigenia y soporte de la identidad musical andina colombiana.

Quienes pueden participar

Se denomina GRUPOS DE EXPRESIÓN AUTÓCTONA aquellos que son fácilmente ubicables dentro de un contexto geográfico específico, a través de una serie de símbolos, como son, los instrumentos que utilizan, los ritmos y tonadas que interpretan, el vestuario, etc. Se caracterizan también por interpretar música frecuentemente comunitaria y en espacios abiertos como fiestas patronales, procesiones, etc.

En los grupos de expresión autóctona el carácter participativo de la práctica musical es un valor estético que, en muchas ocasiones, puede primar sobre el virtuosismo, la originalidad y la dinámica.

En estos grupos la creatividad no está necesariamente regida por la originalidad y la innovación, sino que se ejerce sobre las formas musicales ancestrales, signadas por la participación de los integrantes y la comunidad, los cuales se identifican a través de códigos musicales que se repiten de manera hasta cierto punto ritual.

Otras características de estos grupos son: el aprendizaje empírico, 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.

(...) Funmúsica escogerá a los grupos invitados según los siguientes criterios:

- La autenticidad, representada en la verdadera procedencia de los intérpretes, quienes deben ser miembros de la comunidad o lugar que representan, los instrumentos utilizados, deben ser los de uso normal en la clase de música interpretada, el vestuario, confeccionado según los usos de la tradición, los ritmos, aires y tonadas presentados, que serán los que la comunidad reconoce como ancestrales.
- El trabajo de grupo, entendido como el resultado de una labor continua y consolidada.
- La calidad artística, referida a los criterios estéticos propios de su contexto cultural.
- El carácter empírico, y la evidencia de transmisión oral a través de generaciones.

Las bases fijadas como en piedra desde hace quince años, inamovibles, son el reflejo de un manifiesto conceptual de factura folclorista esencialista conservadora, que espeja la adolescencia en la organización [Funmúsica] de un punto de apoyo más epistémico sobre la ocurrencia de fenómenos

musicales concurrentes a los espacios de realización del Festival. Es decir, esta argumentación esencialista repetida una y otra vez, es el cimiento de la puesta en escena de un tipo de representación ideológicamente conveniente de una alteridad aséptica, des-epistemologizada como actualidad histórica/política/social y desvinculada de cualquier tensión o relación funcional con la modernidad, al menos que esta sirva como enunciado diferenciador para confirmar el 'ser folclórico', 'el ser auténtico', 'el ser tradicional':

La invocación al pueblo legitima el poder de la burguesía en la medida exacta en que esa invocación *articula* su exclusión de la cultura. Y es en ese movimiento en que se gestan las categorías de "lo culto" y "lo popular". Esto es, de lo popular como in-culto, de lo popular designando, en el momento de su constitución en concepto, un modo específico de la relación con la totalidad de lo social: la de la negación, la de una identidad refleja, la de aquello que está constituido no por lo que es sino por los que le falta. (...) ²⁰

El aproximarse a la lectura de un evento o una acción cultural, como el caso del EOMEA, emplaza en un conjunto de vertientes hermenéuticas que en algún punto se intersecan y orientan hacia un horizonte común²¹.

En la conformación de lo que el mismo Martín Barbero llama "(...) *inclusión abstracta y exclusión concreta, es decir, la legitimación de las diferencias sociales*"²², el EOMEA nos brinda el espectáculo paralelo de un grupo hegemónico de pretensiones burguesas, que proyecta un *continuum* histórico en la configuración del 'ser nacional' postcolonial: el "colonialismo interno" (Mignolo, W., s.f.)²³; definición, que ofrece la posibilidad de ampliar la lectura de este evento, en cuanto, cómo se segmenta y condiciona ideológicamente el ordenamiento de los elementos performativos [estéticos] de los participantes, para que correspondan a la interpretación [o versión] institucionalizada de su esencia ontológica:

(...)La conciencia criolla en su relación con Europa se forjó como conciencia geopolítica más que como conciencia racial. Y la conciencia criolla, como conciencia racial, se forjó internamente en la diferencia con la población afro-americana y amerindia. La diferencia colonial se transformó y reprodujo en el período nacional

20 MARTÍN-BARBERO, J. De los Medios a las Mediaciones: Comunicación, Cultura y Hegemonía (3a. ed.). México, México: Gustavo Gili, 1993, págs. 15-16.

21 Uno de ellos altamente sensible de revisar, es el de la coincidencia del espíritu discursivo folclorista/esencialista redundantemente nacionalista del FMN, con su declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación en 2003 (Decreto Ley 839 de octubre 2 de 2003), en un momento de ascenso al poder del gobierno de tendencias autoritarias, y nacionalistas de hecho, de Álvaro Uribe, donde elementos como 'el folclor', son pie obligado a remitencias telúricas de nación y patria, encontrando un estamento organizativo proclive a convivir y celebrar estas coincidencias discursivas.

22 *Ibid.*, pág. 15.

23 MIGNOLO, W. (s.f.). *La Colonialidad a lo Largo y a lo Ancho: El Hemisferio Occidental en el Horizonte Colonial de la Modernidad*. Obtenido de <http://waltermignolo.com/txt/publications/articles/Lacolonialidad.pdf>

y es esta transformación la que recibió el nombre de “colonialismo interno.” El colonialismo interno es, pues, la diferencia colonial ejercida por los líderes de la construcción nacional. (...)

(...)La conciencia criolla, que se vivió (y todavía hoy se vive) como doble aunque no se reconoció ni se reconoce como tal, se reconoció en cambio en la homogeneidad del imaginario nacional y, desde principios del siglo XX, en el mestizaje como contradictoria expresión de homogeneidad. La celebración de la pureza mestiza de sangre, por así decirlo. La formación del Estado-nación requería la homogeneidad más que la disolución y por lo tanto o bien había que ocultar o bien era impensable la celebración de la heterogeneidad. (...) ²⁴

Antes de abordar la configuración de sentido en un vector de dirección contraria, que muestra la modulación de sentido en la adecuación de sus elementos estéticos por parte de las agrupaciones que toman parte en el EOMEA, es interesarse detenerse en los estudios decoloniales. Desde el concepto de “colonialidad del poder” ^{25 vii}, vislumbramos como se [re]construyeron, [re]interpretaron] o se [in]visibilizaron las historias de los grupos situados al margen, marginalizados o sometidos desde los imperativos históricos que estructuran el capitalismo con la integración al mundo conocido de lo que sería el continente americano.

Para el caso del EOMEA, se observa cómo estos grupos son ‘semantizados’ o simbólicamente configurados a partir del discurso hegemónico dominante: unos otros representación del ‘deber ser’ de sí mismos; unas artesanías que se distancian de su ambiente ‘in-culto’ para colocarlas en un contexto de lectura ‘civilizada’ y ‘culto’, donde se toma de capital importancia la representación ideográfica de valoración étnica, folclorizando cosmogonías, relaciones de subsistencia con el entorno, cotidianidades, religiosidades y en general, cualquier aspecto vital sensible ponerse en escena limpiado de tensiones contextuales, tanto superficiales como profundas: la camisa sin sudor, el machete sin óxido, la ruana con olor a suavizante, las trenzas con moñitos, las alpargatas sin tierra, los niños sin mocos, los sombreros ‘que son’, el color ‘que es’, las faldas con bordados, las enaguas en su sitio; también, indígenas sin marchas por sus derechos a la tierra y a la vida, campesinos sin desplazamientos ni llevando a cuevas desapariciones y masacres...lo que en conjunto resulte incomodo por ser políticamente incorrecto.

Con y a pesar de esto, utilizando estrategias sincréticas de resistencia, las historias invisibles, invisibilizadas o denostadas se evidencian de todas formas en sus construcciones poéticas y, la disposición y selección de elementos estéticos, estableciendo de forma diacrónica interacciones con los contextos culturales globales [de mercado y tecnológicos] que se enmarcan en la modernidad.

Aquí volvemos al punto complicado de los imaginarios de tradición respecto a las músicas locales,

24 Ibíd., págs.68-69.

25 Ibíd.

y cómo los elementos diversos que los componen y sus usos, dan idea de los arraigos de la memoria, de las funcionalidades actuales de estas en la ritualidades colectivas, de sus desplazamientos [funcionales] a lugares [estéticos] de representación simbólica de lo local, de sus re-funcionalizaciones y/o reconversiones como símbolos de resistencia social y política y, al lado de esto también, hibridaciones, fusiones, mezclas, criollización²⁶, apropiaciones, cambios estructurales/formales en los géneros, re-focalización de roles instrumentales, adquisición de elementos expresivos a partir del uso de tecnologías digitales de reproducción sonora y grabación y, como consecuencia de estas, cambios fundamentales en los modos de mediación y circulación de las músicas locales:

(...) Históricamente la noción misma de músicas locales o folclore, se ha constituido en torno a la idea de una territorialidad claramente delimitada y un nosotros claramente establecido. Con los nuevos modos de circulación de la música, estas dimensiones entran en cuestión, y es cada vez más difícil postularlas como ámbito que define, a priori, de lo sonoro local. (...) La relación música, territorio y memoria ha dejado de ser evidente y frecuentemente se inscribe de manera abierta en los procesos de creatividad y transmisión musical y en los discursos que la gente genera en torno a su propia música.²⁷

Con la apuesta folclorizante del Encuentro, las agrupaciones llegan con meridiana claridad de lo que el FMN quiere de ellos y, acomodan o realizan versiones de su trabajo o seleccionan los repertorios para licitar su presencia en Ginebra; mientras, en las entrevistas realizadas se evidencia que en general, las agrupaciones tienen una organización interna industrial con grabaciones fonográficas, variaciones de formato instrumental para ocasiones y eventos diferentes con géneros variados [por ej. Tropical y popular], y una proyección artística y de mercado que los lleva a tener un perímetro de acción y reconocimiento mucho más amplio de lo local, además de difusión por emisoras de radio locales y/o regionales, caso de las agrupaciones Rumba y Son De El Cocuy, Boyacá, y Tierra Firme de Pasto, Nariño.

Al darse la participación de estos grupos dentro del Encuentro en el marco del FMN, bajo el criterio de lo que Martí i Pérez (1996), ha llamado el folclorismo:

Podemos entender por "folclorismo", dicho de una manera muy genérica y sencilla, el interés que siente nuestra actual sociedad por la denominada cultura "popular" o "tradicional". Este interés se puede manifestar de manera pasiva y de manera activa. En el primer caso nos hallamos ante la actitud propia del espectador, en la cual detectamos una predisposición positiva hacia todo aquello que signifique "cultura tradicional". En el segundo caso, podemos incluir aquellas actitudes que tratan de reproducir fuera del contexto original (espacio, tiempo, función) este

26 Concepto desarrollado por Edouard Glissant en su libro, *Introducción a una Poética de lo Diverso*.

27 OCHOA. Op. cit., págs. 24-25.

mundo tradicional. El concepto de “folclorismo” presupone, pues, la existencia de una conciencia de tradición, su valoración positiva a priori y una intencionalidad concreta en cuanto al uso que se quiere dar a esta tradición. Esta intencionalidad, básicamente, puede ser de índole estética, comercial o ideológica. Folklorismo, en su vertiente activa, implica, pues, “manipulación”. Pero no entendamos esta palabra según su connotación negativa; pensemos mejor en la idea más neutra de “operar” o “manejar” (p.19).

Se parte de un imaginario de inferioridad, de un otro u otra imaginados, que en realidad no existen. Esto genera que las condiciones en que son recibidos los músicos ‘autóctonos’ por parte de los organizadores, sean de exclusión en materia de trato, escenario e importancia, en relación con las de otros músicos nacionales y extranjeros, ocupando un lugar secundario en el FMN. La pregunta que cabe hacer es, ¿qué hace redituable entonces para los grupos de músicas regionales y/o locales asistir al EOMEA?

Estas agrupaciones, acuden al EOMEA, con el objeto de promocionar y circular sus trabajos discográficos, ganar renombre, posicionarse, tener roce con otras agrupaciones, hacer contactos, generar ingresos, crear redes con otras agrupaciones, viajar y principalmente interpretar sus músicas; bajo el imaginario de que su papel es de suma importancia para el desarrollo de la música andina colombiana, y que al ser el FMN, el más importante Festival en este género, es una estupenda oportunidad para dar a conocer sus músicas a un público y organizadores conocedores, respetuosos y sobre todo que los asume en condiciones de igualdad con relación a otros músicos.

Todo esto ocurre con la sorpresa en algunas ocasiones para estos músicos, de tener que presentarse en un escenario secundario en el Festival. Y con el asombro de algunos espectadores del Encuentro, de encontrarse con grupos musicales distintos a los que esperaban ver y escuchar.

Hay que decir, que aunque el Encuentro permite al público asistente, interactuar con los participantes, debido a que el escenario es pequeño y no tiene las presiones del concurso, pero esto no es suficiente para relacionarse e informarse musicológicamente, generando una constante entre la mayor parte de los asistentes, el desconocimiento de las características de estas agrupaciones y especialmente de la realidad sobre sus prácticas musicales y artísticas, acompañada de la información brindada por los coordinadores del evento centrada en lo folclorológico y elementos conservadores, que en lugar de aportar en la formación e información del público, profundiza su ignorancia.

Existe el precepto de que los grupos de ‘expresión autóctona’, que acuden a este espacio del ‘Mono Núñez’, lo hacen con la promesa para el público desde los organizadores, de ser ‘auténticos representantes del folclor’, lo curioso es que cuando acuden a él, se genera una postura ambivalente, pues una vez allí, se les da un trato de inferiores, que responde al esquema de castas que se ha mantenido casi intacto desde la Colonia; lo que hace que dichas agrupaciones actualmente se presenten

en un escenario suplementario²⁸, cada vez más alejado de la centralidad del concurso, incluso hoy, el Encuentro 'Octavio Marulanda Morales' de Expresiones Autóctonas, es organizado con improvisación, pues generalmente a pocos días de la realización del evento, ni siquiera se tiene certeza sobre que grupos van a asistir de las regiones.

A partir de este criterio, se alimenta la concepción del "inferior inventado", de quiénes son, y qué interpretan estos conjuntos de música para el deleite de los espectadores, que esperan encontrar en la mayoría de los casos, "verdaderos grupos de música campesina". Pero que como producto de su cotidianidad, necesidades económicas y gustos incursionan en otros géneros y estilos conocidos en el país, como la música tropical y popular, a la par de otras prácticas artísticas individuales o colectivas que pueden desarrollar, ocupando diversos roles, para buscarse el sustento diario, quebrantando el imaginario folklorista, sobre el que los más conservadores desean perpetuar una tradición caduca y excluyente.

Una de las agrupaciones que asistió al Encuentro fue *Rumba y Son*, del municipio de El Cocuy, que en esta versión, asistió al Encuentro con un formato de música carranguera, es decir, músicas de origen campesino boyacense, que en la actualidad son de alcance nacional, gracias al trabajo iniciado por Jorge Velosa y los Carrangueros del Ráquira, que durante décadas, han logrado posicionar este género en el ámbito nacional e internacional, que cuenta en el presente, con más de 500 agrupaciones en diferentes departamentos del país interpretando este tipo de músicas. Algunos de estos, han influenciado la música de *Rumba y Son*, entre otros, *Los Fiesteros de Boyacá*, *La Familia Amado* y *El Pueblo Canta*.

Rumba y Son, está integrada por, Leopoldo Urbano, Luis Emilio Urbano, Hernán Arciniegas, Álvaro López, y José de Jesús Muñoz, sus antecedentes se remontan al 2001, pero el nombre *Rumba y Son* fue creado en el 2009. Como agrupación han participado en diferentes festivales de música campesina en Boyacá, ganando algunos de ellos, como el Festival Folclórico y Musical "El Frailejón de Oro" en Güicán de la Sierra-Boyacá (fueron ganadores), el Festival Folclórico y Cultural del Uvo en la Uvita-Boyacá (ocuparon los primeros puestos) y el Concurso Tradicional de Música Campesina y Copla Picaresca "Escapulario de Oro de Nuestro Señor de la Salud" en Santa Rosa de Viterbo-Boyacá (fueron ganadores).

Contrario al imaginario de los organizadores del EOMEA, sus presentadores y a la mayor parte del público asistente a este evento, estos músicos de extracción campesina, desarrollan varios roles de forma paralela en su vida cotidiana, de una parte, se dedican al cultivo de diferentes productos agrícolas, entre otros, papa, arveja, cebada, maíz y habas, además del trabajo con la lana de oveja para su sustento, como parte de su cultura.

Además, utilizando el mismo nombre *Rumba y Son*, han constituido en palabras de Hernán Arciniegas integrante de este grupo musical (2011), una "agrupación polifacética" en cuanto a su actividad

28 Lo anterior se evidencia, en que el Encuentro en 2008 se realizó en el Instituto Ginebra "La Salle", en 2009 en la Plaza de Bolívar, en 2010 en el Instituto Ginebra "La Salle", en el 2011 en el Parque Recreacional y en el 2012 en la sede de la Asociación de Microempresarios de Ginebra (ASOMIG), convirtiéndose este evento cada año, en un juicio en busca de su tierra prometida.

musical, ya que este grupo anima fiestas y verbenas en su municipio y otros municipios de Boyacá y Arauca, se reúnen una vez por semana para ensayar y coordinar las presentaciones para las que son contratados, más o menos una o dos veces semanalmente. Es decir, *Rumba y Son* cumple diferentes papeles en procura de buscar una entrada económica adicional para sus miembros, distinta a las labores del campo, usando varias maneras de integrar el grupo, para poder actuar en diversos escenarios.

Al ser contratados para las presentaciones, su repertorio varía y puede en algunos casos integrar diferentes géneros, interpretando música tropical, ranchera, popular y de despecho, en palabras de Leopoldo Urbano (2011), nosotros “tocamos así música de Joselito, Noel Petro, tropical, tocamos carranguera, netamente carranguera y tocamos así como tocamos aquí campesina y despecho... Darío Gómez... para animar fiestas”.

El realizar presentaciones para poner en escena otras músicas, ha implicado para *Rumba y Son* incorporar a través de los años, otros instrumentos a la agrupación (bajo eléctrico, piano, timbales y acordeón), distintos al formato tradicional, manejado para la música campesina boyacense (guitarra puntera, tiple, requinto y guitarra acompañante). Además de dos integrantes (seis en total) que interpreten los instrumentos de otros formatos.

También existe un atuendo particular para cada formato, Leopoldo Urbano (2011), afirma que, “obligatoriamente cuando hay un concurso de música campesina... tiene que estar la persona con ese atuendo, no tiene que faltarle la ruana, no tiene que faltarle el sombrero y sino por eso lo descalifican”.

Sus diferentes prácticas musicales, imprimen al grupo versatilidad, además de crear y potenciar capacidades para manejar su propio mercado y apropiarse de nuevas tecnologías como los instrumentos eléctricos y electrónicos, el internet y el estudio de grabación, ya que cuentan con un CD con once temas musicales llamado *Rumba y Son*, varios videos grabados en Youtube, manejan su correo electrónico y participan con sus canciones, en los programas de Serranía Stereo 99.1 la emisora comunitaria de El Cocuy, tanto en radio como en la web.

Otro es el caso del Grupo Musical *Tierra Firme*, del Corregimiento de La Laguna-Pasto-Nariño, constituido en 2001 por iniciativa de Gerardo Josa, está integrado por Hipólito Jojoa, Víctor Jojoa, Pedro Orlando Jojoa, Ferney Botina, Jairo Josa, Mario Josa y Gerardo Josa, esta agrupación interpreta música campesina nariñense (sones sureños, pasillo, valeses, fronterizos, sanjuanitos, bambucos, currulaos, entre otros ritmos). Algunos de los temas que pone en escena *Tierra Firme*, son compuestos por Gerardo y otros son versiones propias, de temas compuestos por otros músicos, con estas músicas se presentan principalmente en concursos de música campesina y eventos culturales.

Con relación a las actividades que estos músicos realizan para su sustento, Gerardo Josa (2011), expone:

Tengo una pequeña microempresa de tamales, envueltos de choclo, ese es mi negocio el que da para sostener a los muchachos que están estudiando, y subsistir pues personalmente, después de eso hacemos música. La música también es como una parte en ayudas económicamente, porque *Tierra Firme* es el nombre de la mú-

sica campesina que interpretamos, lo mismo que tenemos Tierra Firme, tenemos la Bacanísima de Colombia (...) Tierra Firme es el nombre del grupo de música campesina, de la música autóctona (...) Y la Orquesta ya tiene otro nombre que es La Bacanísima de Colombia, no le podemos colocar Bacanísima al grupo porque nos sacarían, no seríamos ya la música autóctona.

Para sobrevivir estos músicos han integrado, paralelo a *Tierra Firme*, la Orquesta *La Bacanísima de Colombia*, interpretando cumbias, porros, tecnocumbias, música popular y tropical, en eventos comerciales y fiestas populares cada fin de semana. Este grupo musical tiene su propia grabación (CD de Tierra Firme), la circula y además mantiene comunicaciones por celular y correo electrónico para manejar sus contactos y relaciones comerciales.

La experiencia de Tierra Firme posibilita entender, la versatilidad y características diversas de los integrantes que la conforman, quienes se dedican a la agricultura, son pensionados, estudiantes y microempresarios, que a diario luchan por subsistir; incluso en contra de la presión de la policía, que poco a poco ha ido restringiendo las fiestas hasta las 8 p.m., bajo la excusa de la inseguridad; de la iglesia católica que ha prohibido la presencia de fiesteros en las fiestas patronales de San Pablo y San Pedro y de quienes pagan las agrupaciones, porque principalmente contratan cantantes que cobran menos, producto de que se presentan con pista. Estos factores están llevando a la desaparición de este tipo de conjuntos, bandas y orquestas, así también como del trabajo de los músicos y sus músicas.

Conocer de cerca la realidad performativa de estos grupos musicales, evidencia que el seguir poniendo a este tipo de agrupaciones llamadas de 'expresión autóctona' un halo de pureza y de autenticidad, por el solo hecho de venir de zonas rurales, es un craso error, que subestima sus capacidades artísticas, pues al afirmar esto, se niega tercamente la multiplicidad de facetas y realidades con relación a su vida musical, para inventarse una tradición inexistente o descontextualizar los lugares estéticos/funcionales y de consumo de sus músicas.

En conclusión escribimos el presente artículo, esperando aportar elementos a la discusión y comprensión de lo que ocurre en el evento, impulsando así, el avance del Encuentro y del Festival hacia prácticas más incluyentes, sin condicionar la puesta en escena de las músicas de los participantes a discursos institucionalizados sobre 'el deber ser' de su quehacer musical, bajo ópticas que las desconectan de sus historias y sus construcciones simbólicas actuales o actualizadas, y que dificultan además, realizar lecturas críticas de la memoria y la invención, construcción o deconstrucción de sus tradiciones y con esto, de sus realidades performativas.

Referencias Bibliográficas

Cayer, N. *Nación, Identidad y Autenticidad. Festival de Música Andina Colombiana 'Mono Núñez', más de tres décadas de historia*. BOGOTÁ D.C.: Trabajo para optar al Título de Magister en Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, 2010.

- COBO, H. *Configuración del Género Música Andina Colombiana en el Festival Mono Núñez, Trabajo de tesis para optar al título de Magister en Artes Mención Musicología*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Artes, Escuela de Posgrado, 2010.
- COBO, H. *Nacionalismo Revisitado en el Festival Mono Núñez*. A Contratiempo, Revista de Música en la Cultura, No. 16. (B. Goubert, Editor) Obtenido de <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-16/articulos/nacionalismo-revisitado-en-el-festival-mono-nez.html> Abril de 2011.
- CORTÉS, J. *La música nacional popular colombiana*. En la colección Mundo al día (1924-1938). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Sede de Bogotá, Facultad de Artes, 2004.
- FABBRI, F. A Theory of Musical Genres: Two Applications. (D. Horn, & P. Tagg, Edits.) *Popular Music Perspectives*. Obtenido de: http://www.francofabri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabri81a.pdf 1981.
- GLISSANT, É. *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.
- HOBBSAWM, E., Terence, R., & otros. *The Invention of Tradition*. New York, USA: Cambridge University Press, 1983.
- MARTÍ, J. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel Editorial, 1996.
- MARTÍN-BARBERO, J. *De los Medios a las Mediaciones: Comunicación, Cultura y Hegemonía* (3a. ed.). México, México: Gustavo Gili, 1993.
- MIGNOLO, W. *La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad*. Obtenido de <http://waltermignolo.com/txt/publications/articles/Lacolonialidad.pdf> s.f.
- OCHOA, A. *Músicas locales en tiempos de globalización* (Primera edición ed., Vol. Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación). (A. F.-d. colección, Ed.) Bogotá, D.C., Colombia: Norma, 2003.
- RENDÓN, H. *De Liras a Cuerdas: Una Historia de la Música a través de las Estudiantinas*. Medellín, 1940-1980. Medellín, Antioquia, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, 2009.
- RONSTRÖM, O. *Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden*. *The Word of Music*, 49-64. Obtenido de: <http://hgo.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2:419623> , 2001.
- WADE, P. *Música, Raza y Nación: Música Tropical en Colombia*. (A. G. Henríquez, Trad.) Bogotá, D.C., Colombia: Vicepresidencia de la República de Colombia, Departamento Nacional de Planeación, Programa Plan Caribe, 2000.

Entrevistas

- Entrevista a Hernán Arciniegas y Leopoldo Urbano integrantes de Rumba y Son (Municipio del Cocuy-Boyacá-Colombia), en el décimo sexto Encuentro 'Octavio Marulanda Morales' de Expresiones Autóctonas. Ginebra-Valle del Cauca-Colombia. Junio 4 de 2011.
- Entrevista a Gerardo Josa integrante de Tierra Firme (Corregimiento de La Laguna-Municipio de Pasto-Nariño-Colombia), en el décimo sexto Encuentro 'Octavio Marulanda Morales' de Expresiones Autóctonas. Ginebra-Valle del Cauca-Colombia. Junio 4 de 2011.

Notas

i Fática (Función) la función fática corresponde a la relación entre el emisor y el destinatario en la comunicación a través del canal. Son ejemplos puros de función fática las formas que sirven para abrir o cerrar e contacto (al descolgar el teléfono: *¿Diga? ¿Con quién hablo?*), para comprobar la continuidad de la comunicación (*¿Me oyes? ¿Entendéis?*) o para darla por concluida (en un discurso: *He dicho*). Malinovsky –y de él toma el término Jacobson- llama también fática a la comunicación mantenida sin que importe el mensaje transmitido: fórmulas de cortesía, conversaciones sobre el tiempo, etc. (Marchese & Forradellas, 1989)

ii “Folk music festivals, it is argued, can be read as texts, complex as they are, full of significance, pregnant with meaning. But they can also be seen as instruments, powerful tools for change, manipulation, for overriding old power structures and cultural borders, as well as setting up new”. (Ronström, 2001)

iii (...) Tradition. Also tradition is problematic, first of all because it is used both for the objects and the process of handing over the objects. Often used in connection to tradition are metaphors that imply a natural relationship. The most well-known is of course the ‘roots’ metaphor: as a tree lives through and from its roots, humans live through and from their traditions, their cultural heritage. My position is that the relationship is not natural but symbolic. We construct traditions, we utnämner traditions, they are not simply “out there”. This way of reasoning doesn’t imply that traditions are less authentic, less valued or less valid, only that authenticity is not a feature of the object, nor a quality mark, but a result of successful legitimation.

‘Tradition’ is problematic not only because it is based on an assumption about something that is handed over from older to younger generations, but also because there are assumptions that the objects handed over represent certain values, and that they have important functions for the individual, the group, the nation. A particularly important aspect of ‘tradition’ is the very strong ties to the ideas about “the folk”, about national and cultural identity, and the question of survival of the society. Seen this way tradition is a set repertoire of ceremonies, rituals, customs, habits, objects, which has been handed over from “the folk”, or “the old peasant society” as a valuable cultural heritage to be protected as an expression of national cultural identity. (RONSTRÖM 1996)

Manuscript from owe.ompom.se. Can differ from the published version. *Music, no 3:5- 20*

Some rights reserved.

iv A musical genre is ‘a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules’.

The notion of set, both for a genre and for its defining apparatus, means that we can speak of sub-sets like ‘sub-genres’, and of all the operations foreseen by the theory of sets: in particular a certain ‘musical event’ may be situated in the intersection of two or more genres, and therefore belong to each of these at the same time.

For ‘musical event’, the definition of ‘music’ given by the Italian semiologist Stefani may be considered valid: ‘any type of activity performed around any type of event involving sound’. (Fabbri, 1981)

v El imaginario de las estudiantinas que se había desarrollado durante las cuatro décadas anteriores (entre 1890 y 1930), como manifestación urbana de las liras, comenzó a ligarse unívocamente al sector rural. Entonces el tiple, fue asociado a la vida del campo; el carriel, las alpargatas(o en su defecto el “pie limpio”) y los pantalones remendados, señales de condición humilde, y hasta de extrema pobreza, se convirtieron en

una especie de imagen prototípica del país que había que salvar de la violencia. El campesino, que empezó a reconocerse como un colombiano pobre, fue incorporado a este rol mediante diferentes íconos que la industria cultural utilizó más adelante para identificarlo. (Rendón, H., 2009, pág. 61)

- vi En el concurso del FMN, en una línea de decantación que toma varios años, se eliminan los extremos que molestan. Uno por demasiado folclórico/étnico, no apto para consideraciones de interpretación académicas [afinación, virtuosismo instrumental, técnica vocal depurada, poesía elaborada canónicamente, etc.]; se llamará 'expresiones autóctonas' y su performance ocupará otro escenario, aumentando la distancia social con estas músicas desde una mirada paternalista y clasista hegemónica. El otro extremo a eliminar paradójicamente es el académico llevado a términos más absolutos en lo que se llamará 'nuevas expresiones'; las que pueden llegar a puntos de abstracción sonora y rupturas formales que incomodan el disfrute de un espectáculo que debe conservarse comercialmente redituable, dentro del cual la entropía sostenida no interesa para mantener públicos cautivos. (Cobo, H., 2011)
- vii (...)El imaginario del mundo moderno/colonial surgió de la compleja articulación de fuerzas, de voces oídas o apagadas, de memorias compactas o fracturadas, de historias contadas desde un solo lado que suprimieron otras memorias y de historias que se contaron y cuentan desde la doble conciencia que genera la diferencia colonial. (...) (Mignolo, la colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad, pág. 63).